



**SCUOLA SUPERIORE PER MEDIATORI LINGUISTICI**  
(Decreto Ministero dell'Università 31/07/2003)

**Via P. S. Mancini, 2 – 00196 - Roma**

**TESI DI DIPLOMA  
DI  
MEDIATORE LINGUISTICO**

**(Curriculum Interprete e Traduttore)**

**Equipollente ai Diplomi di Laurea rilasciati dalle Università al termine dei Corsi afferenti alla  
classe delle**

**LAUREE UNIVERSITARIE  
IN  
SCIENZE DELLA MEDIAZIONE LINGUISTICA**

**LA MUSICA ITALIANA NEL XX SCOLO**

**RELATORI:**  
prof.ssa Adriana Bisirri

**CORRELATORI:**  
prof.ssa Maria Nocito  
prof.ssa Luciana Banegas  
prof.ssa Claudia Piemonte

**CANDIDATA:**

Federica D'Ambrosio  
2901

**ANNO ACCADEMICO 2020/2021**

*A Claudia,  
che mi supporta e sopporta da 20 anni  
e che mi ha fatto capire che devo  
inseguire i miei sogni.  
Grazie.*



## sommario

### La musica in Italia agli inizi del 1900

9

#### Introduzione

9

#### I. La musica in Italia

14

##### I.1. La musica in Italia durante il Fascismo

17

##### 1.2. La Musica italiana nel dopoguerra

20

### II. La “canzone all’italiana”

22

#### II.1. L’importanza di Sanremo

25

### III. La nascita dei Cantautori

28

#### III.1. Prima: gli urlatori

28

#### III.2. Poi: i Cantautori

31

##### III.2.1. I primi tra i cantautori

33

#### III.3. Il neologismo: Cantautore

37

#### III.4. Le cantautrici

43

### IV. Un cambio nell’industria musicale

45

#### IV.1. Il club Tenco di Venezia

48

#### IV.2. Il club Tenco di Sanremo

54

#### IV.3. Cantautori fra arte e commercio

55

IV.3.1. La Rassegna della canzone d'autore	59
V. Come la canzone d'autore diventa poesia	65
Conclusioni	69
Introduction	73
I. Music in Italy	75
I.1. Music in Italy during Fascism	75
I.2. Italian Music in the Post-war Period	77
II. The Typical Italian Song	77
II.1. The Importance of the Italian song Festival of Sanremo	79
III. The Birth of the Cantautori	79
III.1. First Come the Urlatori	80
III.2. Then Come the Cantautori	81
III.2.1. The First Cantautori	81
III.3. The Neologism: Cantautore	83
III.4. Female Cantautrici	85
IV. A Change in the Music Industry	85
IV.1. The Tenco Club of Venice	87
IV.2. The Tenco Club of Sanremo	88

IV.3. Cantautori and the Market	89
IV.3.1. The Rassegna of the Cantuatori	90
V. How the Canzone d'Autore Becomes Poetry	92
Conclusion	93
Introducción	96
I. La música en Italia	98
I.1. La música en Italia durante el fascismo	99
I.2. La música italiana de la posguerra	100
II. La “canzone all’italiana”	101
II.1. La importancia de Sanremo	102
III. El nacimiento de los Cantautori	103
III.1. Antes: los “urlatori”	103
III.2. Después: los “Cantautori”	104
III.2.1. Los primeros entre los “cantautori”	104
III.3. El neologismo: Cantautore	106
III.4. Las “cantautrici”	108
IV. Un cambio en la industria de la música	109
IV.1. El Club Tenco de Venecia	110

IV.2. El Club Tenco de Sanremo	111
IV.3. Los “cantautori” y el mercado de música	112
IV.3.1. La “rassegna della canzone d’autore”	113
V. Cómo la “canzone d’autore” se convierte en poesía	115
Conclusiones	117

# **SEZIONE IN ITALIANO**

# La musica in Italia agli inizi del 1900

## Introduzione

La parola musica viene dal sostantivo greco μουσική, mousike; "arte delle Muse" ed è il prodotto dell'arte di ideare e produrre, mediante strumenti musicali o la voce, una successione di suoni che possano risultare piacevoli all'ascolto<sup>1</sup>.

Più tecnicamente la musica consiste nell'ideazione e realizzazione dei suoni, delle timbriche e dei silenzi nel corso del tempo e nello spazio.

Si tratta di arte in quanto è un sistema basato su norme pratiche adatte a conseguire determinati effetti sonori, che riescono ad esprimere l'interiorità sia dell'individuo che produce la musica sia quella dell'ascoltatore: il musicista è in grado di produrre, attraverso la percezione uditiva, un'esperienza emotiva in quelli che ascoltano i suoni riprodotti.

Il significato del termine musica non è comunque univoco ed è molto dibattuto tra gli studiosi per via delle diverse accezioni utilizzate nei vari periodi storici<sup>2</sup>.

Etimologicamente il termine musica deriva dall'aggettivo greco μουσικός, musikòs, che è relativo alle Muse, nove fanciulle che nella mitologia greca e romana, le quali erano figlie del padre degli dei e che si allietano cantando e ballando, in modo tale da far dimenticare angustie e dolori, ed è riferito in modo sottinteso alla tecnica. In origine il termine non indicava una particolare arte, ma tutte le arti delle Muse, e si riferiva a qualcosa di "perfetto".

---

<sup>1</sup> "Che cosa è la musica (e perché, forse, non dovremmo più chiamarla 'musica')", Marcello Keller

<sup>2</sup> *Storia della musica, Società Italiana di Musicologia*

Esistono diversi generi e forme musicali, ma tutte sono accomunate dal fatto che utilizzano sistemi quali armonia, melodia, tonalità e polifonia.

Le prime forme di musica riconosciute sono databili a 55.000 anni fa con l'inizio dell'era del Paleolitico superiore. Si pensa sia nata in Africa, nel periodo in cui le prime comunità umane conosciute hanno iniziato a disperdersi sul globo<sup>3</sup>. Da allora ad oggi ha continuato ad esistere sotto forme differenti e con varie finalità.

Si può presumere che le primissime forme di musica siano nate soprattutto dal ritmo: per esempio per imitare, battendo le mani o i piedi, il cuore che batte, il ritmo regolare dei piedi in corsa o del galoppo; o magari alterando, per gioco e per noia, i suoni spontanei che si creavano durante un lavoro faticoso e monotono, come per esempio il pestare il grano raccolto per farne la farina, o il chinarsi per raccogliere piante e semi. Per questi motivi, e per la relativa facilità di costruzione, è molto probabile che i primi strumenti musicali siano stati strumenti a percussione, e presumibilmente delle varianti del tamburo.

La musica è definita come “musica antica” quando si parla di quella delle regioni della Mesopotamia: Egitto, Persia, India e Cina. Il ruolo svolto da questa forma d'arte era molto importante per la cultura di questi popoli.

In Egitto<sup>4</sup> ad esempio si credeva che il dio Thot l'avesse donata agli uomini e la musica era perciò legata ad un'idea di spiritualità.

---

<sup>3</sup> *Storia della musica occidentale*, Mario Carrozzo, Cristina Cimagalli

<sup>4</sup> *L'antico Egitto e la musica*, Maurizio Agrò

Nell'Antica Grecia<sup>5</sup>, allo stesso modo, aveva un ruolo di rilievo per la popolazione. I greci legavano ad essa la poesia, la danza, le pratiche magiche e persino la medicina. A rimostranza di quanto fosse importante per questo popolo antico abbiamo le testimonianze di vari miti e leggende legati alla musica, come ad esempio quello di Orfeo, inventore di questa arte, che riuscì a convincere gli dei dell'Ade a restituire alla luce la Ninfa Euridice che era scomparsa. I greci svilupparono così tanto la musica da riuscire a creare nuovi modi di riprodurla, come avveniva nelle tragedie, dove era alternata ai dialoghi degli attori.

La musica greca inizia ad avere delle regole specifiche ed in più vengono create grazie a questo popolo le prime note musicali, per poter tramandare a musica per via scritta e non più solamente oralmente. Le note, avanzando e modificandosi nel tempo, sono evolute fino a divenire le regole e le note che conosciamo ed usiamo noi oggi.

Più avanti nel tempo i greci diedero a questa forma d'arte una nuova importanza a livello educativo, in quanto secondo loro era in grado di arricchire l'animo delle persone.

Un'altra popolazione che pensava che la musica potesse avere una valenza educativa nonché filosofica per lo spirito e per l'anima, era quella cinese<sup>6</sup> dell'antichità, che per questo le dava un ruolo importante, i particolari modo nei cerimoniali religiosi, i quali venivano attuati all'interno delle corti degli imperatori, ed erano collegati alla natura ed alle tappe fondamentali della vita sia umana in generale che sociale nel caso specifico.

---

<sup>5</sup> *La musica nella cultura greca e romana, Giovanni Comotti*

<sup>6</sup> *La musica cinese: le tradizioni e il linguaggio contemporaneo, Enzo Restagno, François Picard*

Per quanto riguarda l'impero romano invece questa forma d'arte inizia ad acquisire altre funzioni. La musica romana<sup>7</sup> era un miscuglio di quella greca e quella etrusca o italica. Nell'Antica Roma la musica era molto popolare, tanto da accompagnare vari spettacoli, come la pantomima, uno spettacolo muto caratterizzato da gesti e danze, nonché quelli dei gladiatori. L'idea della musica per i romani era differente da quella delle altre popolazioni: essendo valutata meno importante veniva associata alle feste ed ai divertimenti, piuttosto che alla formazione scolastica. Un'altra differenza è che mentre la musica greca era eseguita con pochi strumenti per accompagnare la parte cantata, la musica dei romani era molto più vivace e spesso veniva eseguita da grandi complessi musicali.

Con la diffusione delle religioni monoteiste<sup>8</sup>, in particolare di quella cristiana, la musica ritrova la sua originale funzione religiosa. Grazie ad essa, dato che le idee religiose venivano cantate, tutti i fedeli, anche quelli di origini umili che perciò non avevano studiato, potevano comprendere e partecipare attivamente alle funzioni.

Nel Medioevo<sup>9</sup> la musica cambia ancora una volta la propria funzione e torna ad essere un qualcosa di ricreativo. Si sa che in questa epoca si produceva molta musica di carattere non sacro: talvolta per celebrare i potenti, i quali assumevano regolarmente dei musicisti per accompagnare le cerimonie ufficiali, spettacoli teatrali, rappresentazioni sacre, la recitazione di poesie o semplicemente per ballare. Pare che nel Medioevo esistesse una vera e propria passione per il ballo, attestata fra l'altro dai numerosi editti che proibivano la danza nei cimiteri.

---

<sup>7</sup> *La musica di Roma antica*, Giampiero Tintori

<sup>8</sup> *La storia del canto cristiano nel primo millennio*, [nuoveproduzioni.it](http://nuoveproduzioni.it)

<sup>9</sup> *La musica nel medioevo*, Gustav Reese

Nel 1300 si ha l'introduzione di un nuovo tipo di musica, la *chanson parigina*, un canto sillabico a più voci che cantano simultaneamente note della stessa durata. Questa sviluppandosi con il tempo diviene puramente strumentale: la *canzone da sonar*, ossia l'antenata delle forme strumentali che saranno successivamente sviluppate nel periodo barocco.

Nel 1500 nasce l'editoria musicale in Italia, con la pubblicazione a Venezia di un intero volume di musica a stampa, e grazie alla nascita del madrigale, una forma di musica cantata a più voci, il significato del testo acquisisce per le prime volte una nuova importanza, ossia permette di comunicare il carattere espressivo della musica.

Dal 1600 in avanti la musica occidentale si sviluppa con straordinaria rapidità attraverso i vari secoli, permettendo così il perfezionamento del sistema tonale. In questo periodo nasce la musica classica in occidente.

Tra il 1750 ed il 1850 la musica classica occidentale si esprime in forme sempre più ricche ed elaborate, sia in campo strumentale con uno straordinario sviluppo della forma della sinfonia, sia in campo operistico attraverso lo sfruttamento sempre maggiore delle possibilità espressive fornite dal sistema armonico e tonale costruito nei secoli precedenti<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> *Breve storia della musica, Massimo Mila*

Nel 1900 inizia ad acquisire importanza la musica popolare, con il senso di “musica del popolo”, che è diffusa attraverso i nuovi mezzi di comunicazione di massa, come la radio e più avanti la televisione, ampliando così i confini di questa forma d’arte verso altre e nuove funzioni. Si sviluppano in questo secolo nuovi generi musicali tra cui quello jazz, quello rock e quello pop, che sono arrivati fino ai giorni nostri, anche se con leggere modificazioni rispetto agli inizi. La funzione religiosa, molto importante nei secoli precedenti resta invece legata alle musiche specificatamente religiose, mentre quella di svago diviene la funzione collegata ad essa più diffusa e di conseguenza anche la più sviluppata.

## **I. La musica in Italia**

Cos’è la “canzone”? Con la parola “canzone” si intende un’ “opera compiuta di chi compone arte con parole armonizzate per una modulazione”<sup>11</sup>, per citare Dante nel *De Vulgari Eloquentia*.

Questa voce può avere anche un significato collettivo, in particolare nelle lingue romanze, quando lo si accosta ad altre parole, come ad esempio “la cançó catalana” o “il festival della canzone italiana”, grazie alle quali prende il significato di portatrice della cultura e della tradizione dello stato al quale è legata la locuzione, divenendo etichetta di genere, ad indicare dei fatti musicali dotati di una coerenza.

---

<sup>11</sup> *De Vulgari Eloquentia, Dante*

Per quanto riguarda la canzone italiana, essa è sempre stata legata ad un'idea di leggerezza. Questo pensiero è tutt'oggi legato alle melodie del Bel Paese, con il risultato di avere delle canzoni italiane che sono definite come “più italiane” di altre. Queste ultime hanno una vocalità specifica, generalmente tenorile e melodica, a differenza delle canzoni italiane con influenze straniere, come ad esempio l'influenza dello swing o del country, in particolare modo nelle musiche che accompagnano le parole<sup>12</sup>.

La “canzone all'italiana” nasce in un periodo in cui questa nazione è divisa sia politicamente che linguisticamente.

Fino al 1900 la lingua italiana, così come la intendiamo tutti oggi, non era parlata dalla maggior parte della popolazione. L'italiano moderno inizia ad essere utilizzato dai soldati durante la guerra per poter comprendersi appieno, dato che provengono da regioni differenti e parlano dialetti diversi; esso aveva principalmente una funzione di lingua di comunicazione, poi grazie all'urbanizzazione ed ai giornali, nonché alle riforme di alfabetizzazione, anche gli altri cittadini italiani iniziano ad usare questo linguaggio, che diviene così la lingua standard. Si è passati gradualmente e lentamente dai vari dialetti regionali all'italiano standard<sup>13</sup>.

Prima infatti i dialetti erano le “lingue” più parlate nel Paese, e legate ad essi erano le canzoni. Questo genere di musica italiana è, in quei tempi, noto sia nella nostra nazione che in quelle estere, nelle quali si diffonde grazie a delle raccolte di fogli volanti, spartiti economici ad uso domestico o di formazione professionale ed amatoriale, i quali vengono comprati anche dagli stranieri che vengono in vacanza in Italia come souvenir, oppure sono portati all'estero dagli emigrati che vivono in comunità italiane in altri Paesi, come ad esempio quelle esistenti in America.

---

<sup>12</sup> *Storia Culturale della Canzone Italiana, Jacopo Tomatis*

<sup>13</sup> *Storia della lingua, Treccani*

Tra le canzoni più conosciute abbiamo quelle del repertorio regionale napoletano, fiorentino o veneziano. Altre famose sinfonie italiane erano quelle operistiche o quella romanza da salotto: arie cantate che hanno come tema principale l'amore fittizio e tormentato che mettono in scena una realtà affettata con sentimenti falsi e stereotipati<sup>14</sup>. Anche le altre canzoni, più regionali, avevano come contenuti principali i temi bucolici. La canzone più famosa in assoluto è quella napoletana, che riprende i temi tipici della Campania, come ad esempio il mandolino, il mare, il Golfo di Napoli, il cibo ed altri, che con il tempo, a causa della loro fama all'estero, sono diventati sinonimo dell'italianità negli altri stati, finendo per sovrapporsi alle tradizioni reali del Paese, andando a creare degli stereotipi tutt'oggi esistenti.

La "prima vera canzone italiana" è stata identificata dagli studiosi nella celebre "Santa Lucia" del 1848. A seguire poi sono state identificate come "prime vere canzoni italiane"<sup>15</sup> alcune degli anni dieci del Novecento: *Fili d'oro* del 1912, *Come pioveva* del 1918 e *Cara e piccina* anch'essa del 1918. Tutte sono accomunate da un nuovo modo di usare l'italiano, ossia, usando le parole di Eugenio Borgna del 1992, un italiano "depurato dagli arcaismi e dai moduli letterari, colloquiale, intriso di spirito quotidiano".

In Italia nasce un repertorio nazionale di canzoni in italiano ed in dialetto con il primo trentennio del Novecento, quando le canzoni d'intrattenimento legate dall'industria del tempo libero iniziano ad essere ascoltate.

---

<sup>14</sup> *La romanza da salotto: il genere musicale dell'800*, [musicandosite.com](http://musicandosite.com)

<sup>15</sup> *Malinconia*, Eugenio Borgna 1992

La Prima Guerra Mondiale è molto importante, per la nascita di vari canti patriottici, per esempio *La leggenda del Piave* di E.A. Mario, 1918. In questi anni si ha una svolta nella musica italiana, dato che molti autori si dedicano più metodicamente alla composizione dei brani. Questo nuovo repertorio musicale è conosciuto da tutta la nazione ed è legato a temi nazionalistici, ma purtroppo non è considerabile come genere “nazionale”.

## **I.1. La musica in Italia durante il Fascismo**

Il Fascismo provoca la nascita di alcuni nuovi orientamenti ideologici, che vanno a modificare anche le musiche italiane ed i loro elementi, come ad esempio la voce, il suono stesso od il soggetto delle canzoni. Tutto questo accade perché durante l’epoca Fascista la canzone diviene uno strumento di propaganda, ed è funzionale a questo movimento politico. Grazie alle politiche del regime fascista si costruisce negli italiani una nuova idea di unità nazionale.

Gli italiani iniziano ad essere più legati alle radio, che si stanno diffondendo in quegli anni, le quali però sono sotto il controllo del regime.

I fascisti sono avversi alla musica straniera. I fascisti hanno sentimenti contraddittori nei confronti della musica straniera. Sono particolarmente contrari alla musica americana, che vede in questi anni lo sviluppo di nuove sonorità, come quella africana o quella jazz, più moderne e veloci, legate all’urbanità che si sta sviluppando ed ampliando in quel periodo, che vanno a rompere con l’idea di musica convenzionale, e che implicano un’accettazione delle altre culture finendo per sminuire la “supremazia italiana”<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> *La censura musicale durante il Fascismo*, [medium.com](http://medium.com)

Fino al 1942, anno in cui l’America entra in guerra, non c’è un vero e proprio divieto nei confronti di queste musicalità, anzi, in alcuni periodi si hanno momenti di apertura alle nuove mode musicali provenienti dal resto del mondo. I giornali fascisti, tuttavia, attaccano il jazz, opponendo ad esso un’italianità musicale. Inizia la propaganda fascista contro la “musica negroide” come è definita in quegli anni, e si può notare con l’italianizzazione dei nomi propri dei titoli dei brani, così come con l’introduzione e la diffusione di termini ad oggi considerati come razzisti, su tutti “negro”, anche se allora non vengono considerati come li consideriamo oggi<sup>17</sup>.

Si può leggere in un editoriale del *Radiocorriere* del 1939 che l’ente fascista ha ridotto “la musica straniera ad una percentuale assolutamente trascurabile” e che ha addirittura “eliminato le musiche di alcuni autori ebrei e negri”<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> *Storia dell’età contemporanea, Peppino Ortleva, Marco Repelli*

<sup>18</sup> *Ancora della musica leggera, Radiocorriere, marzo 1939*

Le ragioni dell'avversione fascista vanno però ricercate nell'autarchia produttiva e nello spirito nazionale italiano, due temi fondamentali per il movimento. La musica straniera è inizialmente evitata semplicemente per il fatto che è straniera, poi perché è musica dei nemici. Dato che “la musica leggera che si produce in Italia non è sufficiente ad alimentare le ore di trasmissione ad essa dedicate”, secondo una citazione del *Radiocorriere*, si ha la necessità di creare nuove canzoni in italiano e per questo motivo nel 1924 si impone di tradurre in italiano i testi stranieri, così da poterli mandare in radio. Questo porta ad un'influenza nel repertorio musicale italiano di musiche afroamericane e latinoamericane, con la creazione di “musiche ibride” che hanno all'interno elementi stranieri ed italiani mescolati tra di loro. “La musica leggera serv[e] il regime nel suo complesso”<sup>19</sup>, così da poter imporre la dittatura alle masse in una maniera nuova.

Il Ministro della cultura popolare del Regno d'Italia afferma infatti che “la canzonetta è un indice come un altro della mentalità di un popolo e la sua voce in certe occasioni è anche utile”<sup>20</sup>, a sottolineare l'importanza che la musica avesse per il movimento politico fascista. Per il Ministro è necessario produrre e promuovere musica leggera di tipi differenti e non solo melodica, perché in quel caso coloro ai quali il genere non piace finirebbero per ascoltare stazioni straniere. A questo proposito vengono italianizzate le canzoni straniere più ritmiche, con la creazione di nuove canzoni italiane, diverse dalle precedenti<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> *Fabbri 2015*

<sup>20</sup> *intervista ad Alessandro Pavolini, 1941*

<sup>21</sup> *intervista ad Alessandro Pavolini, 1942*

Quando nel 1942 il Ministro scappa in Germania, la musica italiana viene “germanizzata”<sup>22</sup> poiché la radio finisce sotto il controllo della Germania che ha ormai occupato l’Italia: i temi delle musiche di questo periodo sono quelli dell’identità nazionale. La musica italiana vede il proprio passato idealizzato dalle nuove politiche nel momento in cui viene contrapposta alla musica straniera, la quale è descritta come un “groviglio di ritmi”.

## **1.2. La Musica italiana nel dopoguerra**

Nel dopoguerra queste politiche fasciste legate alla radio rimangono, con la sola differenza che la propaganda contro gli americani e gli inglesi non è più presente. La nuova Rai mantiene la struttura tecnica ed amministrativa che aveva durante l’epoca fascista, la quale la vede in mano a personale principalmente cattolico, il quale è in parte avverso alle novità musicali.

Grazie alla sua struttura inizia una propaganda anticomunista per poter creare il consenso del popolo nei confronti della nuova Democrazia Cristiana, essendo nelle mani di quest’ultima dal 1945.

La Democrazia Cristiana inserisce all’intero della Rai una Commissione d’ascolto<sup>23</sup>, con il compito di esprimere dei pareri su cosa possa essere trasmesso e cosa invece no: vere e proprie forme di censura da dover seguire. Questo provoca un “ritorno alla melodia”, ossia alla canzone italiana melodica, andando piano piano ad eliminare i nuovi generi musicali che hanno influenzato le canzoni fino a quel momento, come lo swing.

---

<sup>22</sup> *L’arte di arrangiar(si). Trascrizioni e adattamenti storici dell’Archivio Musicale Rai, Andrea Malvano*

<sup>23</sup> *La Rai e le canzoni oscurate, [musicaememoria.com](http://musicaememoria.com)*

Le nuove politiche della Rai portano all'invenzione del Festival della Musica Italiana, conosciuto anche con il nome di Festival di Sanremo. Esso è uno "specchio della nazione", con lo scopo di raccontare l'Italia del secondo dopoguerra attraverso le canzoni ad esso presentate, le quali dovrebbero ritrarre la società del Bel Paese e la sua contemporaneità.

Secondo alcuni studiosi Sanremo ha descritto perfettamente l'alienazione dell'individuo, il dominio del mercato, le politiche conservatrici degli enti pubblici e dell'industria culturale, così come la mentalità retrograda della nazione in quegli anni. L'intento era di sottolineare la canzonetta degli anni quaranta sopravvissuta alla guerra, accettando e portando all'exasperazione i suoi caratteri più conformistici e sollecitatori del consenso<sup>24</sup>, attribuendo alla musica la caratteristica di medium "cattivo" in grado di rimbambire le masse.

Citando Castaldo: "L'Italia post-bellica aveva, bisognosa di generose ricostruzioni, di guarire ferite, di ritrovare ideali ed un senso della patria che si era smarrito [e che] aveva bisogno di una canzone che esprimesse tutto questo"<sup>25</sup>. Ed attraverso il Festival si prova a creare una canzone che possa esprimere tutto ciò. Questo Festival è considerato come un fenomeno culturale, un simbolo di qualcos'altro che non sia la musica stessa.

Il Festival di Sanremo ha contribuito a creare, con le sue musiche che devono esprimere i sentimenti del popolo italiano del dopoguerra, l'idea di "canzone italiana" che abbiamo oggi, cristallizzandone gli elementi formali e tematici ed associandola ad una rete di significati, primo tra tutti quello secondo cui la canzone potrebbe contenere lo spirito nazionale e rispecchiare ciò che succede nella società.

---

<sup>24</sup> *Giullari e Fo, Michele Straniero*

<sup>25</sup> *Il dizionario della canzone italiana, Andrea Castaldo*

Altro elemento importante sviluppatosi in questo periodo sono i media: essi sono di particolare importanza per lo sviluppo della nuova canzone italiana e la sua diffusione.

La stampa popolare è uno dei mezzi più importanti: si inizia con l'apparizione su alcuni giornali di piccoli canzonieri come *Canzoni di Primavera*, *Canzoni alle Stelle*, *Canzoni al Sole* ed altri, nei quali si possono ritrovare testi di canzoni e programmi della radio, oltre a gossip sulla star, interviste e servizi fotografici ai divi, come accade quando nasce la rivista *Sorrisi e Canzoni d'Italia*.

I mass media creano i nuovi “mercati” e le nuove “reti nazionali” che contribuiscono alla nascita di una “società italiana di massa”<sup>26</sup>, grazie alla diffusione di immagini e suoni che tutta la nazione possa riconoscere come propri. Questi processi sono aumentati anche dai “referendum” sulla canzone, in cui i lettori del giornale che procedeva ad effettuare il referendum dovevano scegliere i loro cantanti preferiti, contribuendo in questo modo a promuovere le canzoni in voga al momento.

Con tutta questa “propaganda” riguardante la musica italiana e che ha lo scopo di ridefinire i caratteri tipici italiani, si crea l'idea che la canzone stessa sia qualcosa di tipicamente italiano e parte integrante del popolo. Questo tipo di canzone viene riconosciuta anche all'estero. In questi anni molti cantanti italiani, difatti, organizzano tournée in tutto il mondo, e diversi Festival della Canzone Italiana vengono organizzati in alcune città europee e della Russia, come accade ad esempio a Parigi.

## **II. La “canzone all'italiana”**

---

<sup>26</sup> *Cultura di massa e società italiana*, David Forgacs, Stephen Gundle

È difficile definire una “canzone all’italiana” vera e propria, tuttavia si può tentare di trovare dei tratti tipici che la differenziano dalle altre canzoni provenienti dal resto d’Europa e del mondo.

I significati legati alle nazionalità di una canzone possono essere spiegati attraverso delle “marche di stile” o “style flag” come sono definite da Tagg<sup>27</sup>. Esse sono divise tra “indicatori di stile”, che indicano lo stile base della musica e che sono costanti durante tutto il brano, e le “sineddoci di genere” che sono in contrasto rispetto alla base di un pezzo, queste ultime possono veicolare significati esterni alla musica.

Esistono due tipi di canzone italiana se continuiamo con questo pensiero: quella più “melodica” che è vista come più tipica e propria del Paese, ed una più “ritmica”.

Si arriva in Italia ad una nuova consapevolezza della necessità della popolazione di ascoltare musica che abbia un carattere differente rispetto a quella tipica nazionale molto melodica e piena di “gorgheggi”, con melismi e voce impostata in tenorile o falsetto. Bisogna però guardare oltre il “semplice suono”, perché esso esiste in relazione ad altri significati legati alla nazione.

Vengono scritte in questo periodo delle “metacanzoni” le quali affrontano il tema stesso dell’italianità musicale all’interno del testo, attraverso citazioni esplicite di altri brani o di temi musicali. Possono anche parlare di un genere musicale all’interno del testo od all’interno della musica oppure in entrambi. Questi tipi di canzone hanno una funzione nostalgica, che riporta ad un passato generalmente idealizzato e mai esistito, come la maggior parte delle canzoni italiane di questi anni.

In queste canzoni possiamo trovare un’italianità esaltata e, vicino a questa esaltazione, in maniera contraddittoria, degli elementi che espongono gli stereotipi legati al Paese; altri elementi contraddittori sono ad esempio la

---

<sup>27</sup> *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*, Philip Tagg

vocalità, che è solitamente “italiana” e di conseguenza melodica, e le musiche che invece sono più moderne e si basano su quelle provenienti dall’America in quel periodo. Con il tempo si finisce per accettare e normalizzare questi elementi contrapposti, ma avvicinati nelle canzoni, fino a farli divenire dei fattori tipicamente “italiani”.

Molti elementi stranieri sono stati percepiti con gli anni come italiani. Un altro esempio di questi è la beguine: un ballo nato ai Caraibi, simile alla rumba, ma più lento e dolce<sup>28</sup>. Queste novità esotiche e ritmiche poco a poco vengono ricodificate ed assorbite, divenendo “normali” e consentite. Possiamo trovare questi ritmi, difatti, in molte canzoni napoletane dell’epoca, che erano state influenzate anche dall’habanera<sup>29</sup> e dal tango<sup>30</sup>, altre danze sudamericane diffuse nel mondo.

La beguine può essere trovata in varie incisioni italiane del dopoguerra, dato che “sul suo ritmo flessuoso la melodia italiana riusciva a posarsi senza traumi, magari ricorrendo al rubato”<sup>31</sup> come spiega Salvatore nel 1998. Il canto in lingua italiana è effettivamente facilitato da questo ritmo essendo abbastanza lento da poter usare senza problemi le parole piane, che sono in maggioranza nel vocabolario italiano, così da permettere un canto dilatato sulle vocali, con abbellimenti sulla vocale accentata: un tipico “canto all’italiana”.

La beguine italiana ha delle peculiarità che la differenziano da quella originaria, per l’appunto per poterla adattare alle parole italiane: il tempo è lento e si basa su una linea sinuosa di basso e questo viene spesso associato a

---

<sup>28</sup> *La beguine, [beguine.it](http://beguine.it)*

<sup>29</sup> *Le daze del folklore argentino, [tacchisolitari.altervista.org](http://tacchisolitari.altervista.org)*

<sup>30</sup> *Stroia del tango, [danzadance.com](http://danzadance.com)*

<sup>31</sup> *Cantare all’italiana. Problemi e prospettive della canzone italiana attorno al 1950, Gianfranco Salvatore*

stereotipi testuali di italianità, fino ad essere considerato come sinonimo di italianità all'estero.

Nelle canzoni i temi ricorrenti sono sempre legati al passato, che è generalmente idilliaco, idealizzato, agricolo, premoderno o prebellico, con tratti di semplicità. Gli elementi folcloristici descritti precedentemente sono ascrivibili al campo “popolaresco” e proprio per questo diventano marca di italianità e di autenticità. È come se questi elementi musicali richiamassero qualcosa presente nel DNA della musica italiana dal Settecento<sup>32</sup>.

Nonostante tutte queste “specificità” della canzone italiana resta difficile riconoscere un'italianità musicale che sia tipica nei repertori italiani a causa della perenne compresenza di elementi ambigui all'interno delle musiche.

Negli anni Cinquanta si hanno dei cambiamenti in alcune canzoni per quanto riguarda il testo. Quest'ultimo inizia ad essere più semplice e lineare, meno legato alle figure retoriche, ad imitazione della lingua parlata e non del linguaggio poetico come era stato fino a poco tempo prima. Anche la melodia spesso segue il ritmo naturale del parlato, senza forzature.

A dimostrazione di quanto la “tipica canzone italiana” sia semplicemente una costruzione ideologica possiamo notare come accanto a questi nuovi testi, dalle dinamiche globali e dal gusto cosmopolita per soddisfare i desideri del pubblico, si possano trovare anche delle musiche simili a quelle americane. Ancora una volta abbiamo la contrapposizione nella canzone italiana di elementi differenti: canto e melodia tradizionali ed arrangiamenti e ritmi americani.

## **II.1. L'importanza di Sanremo**

---

<sup>32</sup> *Il festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Serena Facci, Paolo Soddu, Matteo Piloni

L'idea della tipica canzone italiana si codifica grazie al Festival di Sanremo che ha anche permesso l'ingresso della canzone italiana nel campo dei discorsi sull'arte.

Mentre la radio aveva affermato la canzone come un qualcosa che potesse essere ballato, Sanremo vuole portare la canzonetta a separarsi da questa idea di "ballabile" e far concentrare le persone più *sull'ascolto* della musica, che è la finalità principale promossa dal Festival.

Altro tema importante per quest'ultimo è l'estetica, che cambia per rendere possibile lo scopo del festival di cambiare il modo in cui è vista la musica. Nei primi anni la scenografia utilizzata per le serate del Festival è quella di un night club, con il pubblico seduto ai tavolini che ascolta e consuma. Andando avanti con gli anni la scenografia diviene più simile ad un teatro, con il pubblico seduto frontalmente al palco che ascolta soltanto. Questa nuova fruizione è legata ai crescenti spazi che la musica sta acquisendo nel periodo sui nuovi media<sup>33</sup>.

I temi delle canzoni sono legati all'idea di nazione, ed in questo modo si contribuisce a creare un "genere italiano" che permetterà la costruzione di un nuovo carattere nazionale, ma anche di "auto-stereotipi" da parte degli italiani perennemente divisi fra l'esaltazione della "superiorità" della propria cultura ed una condanna perenne dovuta al proprio stato di inferiorità.

Questo "sentimentalismo" e "passività" sono trasformati in virtù all'interno delle canzoni italiane del periodo, le quali sono caratterizzate proprio dalla presenza di questi tratti negativi e positivi all'interno dei loro testi, che vengono poi elevati fino a divenire elemento chiave di una nuova identità nazionale, che sta andando formandosi.

Importante per la definizione di questa nuova ideologia della canzone italiana che sta creando un carattere nazionale, fino ad allora non ben definito,

---

<sup>33</sup> *La storia del festival di Sanremo, focus.it*

è la Rai con le sue politiche. Essa attraverso il Festival fa della canzone il suo medium privilegiato fino a farlo diventare una tradizione adattabile al nuovo pubblico che si sta creando intorno alle radio ed alle televisioni.

Questa canzone nasce con l'idea di essere "popolare". Basandosi su di essa poi si proverà a creare una canzone italiana più autentica che possa essere definita come forma d'arte.

Oltre alle radio ed alle televisioni anche gli altri mass media che si stanno sviluppando in questi anni sono importantissimi per la ridefinizione dell'identità nazionale italiana e per la diffusione di un nuovo "senso più forte di comunità nazionale" che potrebbe portare alla definizione di identità italiana popolare<sup>34</sup>.

Una tradizione musicale italiana viene "inventata"<sup>35</sup> grazie a questo programma che porta all'interno del mondo musicale delle innovazioni, come ad esempio la contemplazione di un passato impreciso ed immaginario, nonché nostalgico e melodico. Il primo scopo della "canzone all'italiana" è infatti la creazione di brani nuovi, i quali però nascono come già vecchi, ergo con elementi nostalgici e dal gusto conservatore. I riferimenti all'interno delle musiche tendono ad un passato impreciso ed idealizzato ed offrono un elemento di continuità con esso anche nel presente.

Sanremo con il tempo diventa esso stesso una tradizione italiana, con i suoi riti e miti fittizi, esistenti già dalla prima edizione, ai quali rimane fedele nel tempo. Tra di essi abbiamo il discorso iniziale, i fiori, le presentazioni e le canzoni sempre uguali. Sanremo diviene il luogo simbolico della canzone, il primo condiviso da tutti e che sia anche nazionale.

È il Festival ad inventare la canzone italiana come la conosciamo oggi: molto radiofonica, mediatizzata e svincolata da un luogo fisico; intorno ad

---

<sup>34</sup> *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, David Forgacs, Stephen Gundle

<sup>35</sup> *Il secolo breve*, Eric Hobsbawm

essa vanno a modellarsi poi idee indotte e legate ai sentimenti dei cittadini, riguardo cosa significhi essere italiani.

Tutt'oggi la canzone è uno dei pilasti dell'identità italiana.

### **III. La nascita dei Cantautori**

#### **III.1. Prima: gli urlatori**

Durante gli anni '50 nascono delle case discografiche che seguono il modello di quelle americane, ergo promuovono nuova musica, simile a quella americana, in Italia.

Una di queste case discografiche è quella di Walter Gürtler, editore di origine svizzera e pioniere della discografia italiana, che fonda a Milano la Celson.

Si racconta che fosse alla ricerca di qualcosa di nuovo, e che quando gli fecero ascoltare *Come Prima* nel 1957 ammise che cercava: “qualcosa che abbia la forza e la cadenza di *Only You*. Questa nenia può cantarla anche il mio fattorino”. Quando un suo collaboratore gli fece notare che il suo fattorino effettivamente cantava il sabato sera per poche lire nelle balere, lui lo chiamò e gli fece incidere la canzone *Come Prima*.

Il fattorino interpretò il brano quasi urlando, in quanto era abituato a cantare a pieni polmoni per farsi sentire fino in fondo alle sale da ballo dove andava il sabato e dove non c'era acustica. In questo modo nacque la prima canzone urlata.

Inizialmente questo nuovo tipo di canto non ebbe molto successo, ma poi quando fu inserito nei jukebox e grazie al passaparola giovanile il disco riesce a vendere.

Il nuovo canto, estemporaneo ed autentico, urlato per fra sì che si senta al di sopra degli strumenti, diviene un fenomeno in particolare tra i giovani, i

quali sono legati alla musica americana, in particolar modo nelle periferie. Cambia anche l'idea che si ha dell'artista, un nuovo cantante proveniente dal popolo: i giovani si sentono finalmente rappresentati da un artista.

Non si sa quanto di questa storia sia vero, ma sicuramente il primo disco urlato è stato proprio questo, inciso da Tony Dallara nel 1957. Egli è sotto l'influsso della nuova musica rock'n'roll che si sta sviluppando in quel periodo in America. Il ritmo che viene utilizzato è più lento del classico rock'n'roll, e questo lo rende più adattabile alla sintassi italiana, dato che permette un allungamento delle vocali finali ed avere una maggiore vocalità.

Questo nuovo genere musicale è considerato “moderno” e “simbolo della nuova generazione musicale”. Come scritto su *Sorrisi e Canzoni* nel 1959 “responsabili della ‘rivoluzione delle terzine’, i creatori dello stile ‘frenetico’, ‘trepidante’, il cui successo ha spazzato via i troppi languori e i falsi sentimentalismi della nostra canzone”<sup>36</sup>.

Il termine “urlatore” si afferma nel 1959, quando Betty Curtis viene appellata come “la cantante che urla”<sup>37</sup>. Ma con questo termine, in ogni caso, non si intende qualcuno che urla nel microfono, bensì si allude ad uno stile moderno di cantare, opposto alle vocalità tipiche della canzone italiana, indice di modernità. Urlare è uguale a non cantare “all'italiana”. Uno stile che rompe con le convenzioni connesse alla vocalità.

Il termine era visto come dispregiativo all'epoca dagli urlatori stessi, come dimostra Betty Curtis, nel 1958, che in un'intervista rivendica di saper cantare: “non urlo, canto”<sup>38</sup>. Nonostante abbia una connotazione dispregiativa continua ad essere utilizzato, a rimostranza di come le novità, in particolare

---

<sup>36</sup> *Sorrisi e canzoni, febbraio 1959*

<sup>37</sup> *Sorrisi e canzoni, ottobre 1958*

<sup>38</sup> *Sorrisi e canzoni, dicembre 1958*

quelle connesse alla musica giovanile, siano viste in questo periodo dall'industria musicale.

Questo stile viene collegato all'alienazione della società contemporanea ed è definito da Giorgio de Maria nel 1946 come una "sorta di rivincita nei confronti della società industrializzata" in cui l'urlatore regredisce "almeno nelle intenzioni, allo stadio primitivo"<sup>39</sup>. È implicito che il nuovo termine indichi degli stati di devianza giovanile e sia usato per alimentare l'agitazione morale delle persone.

La parola "urlatore" però viene anche scelta per distinguere queste musiche giovanili dal rock'n'roll americano, legato alla gioventù bruciata, in quanto piuttosto ironico e che allude all'istintualità del canto e dello spirito dei giovani. I brani trattati infatti hanno spesso delle tematiche romantiche e sono legati alle tradizioni, ed i cantanti stessi appaiono come dei bravi ragazzi sulle riviste che parlano di loro, con la loro origine popolare e lavoratrice esaltata, in quanto si tratta di un'immagine positiva.

Le donne urlatrici invece sono l'esatto opposto: con la loro immagine rompono gli schemi della sessualità fino ad allora esistenti. Indossano pantaloni, sono fotografate o filmate in pose scomposte, hanno i capelli corti, come se fossero dei ragazzacci. Nonostante queste caratteristiche esteriori vengono descritte dai media come delle brave ragazze, come accade nel caso di Betty Curtis che non urla veramente "perché è una signora troppo gentile ed educata per farlo"<sup>40</sup>. Tutto ciò per seguire un intento politico e dimostrare che gli urlatori sono dei bravi ragazzi e sono ascoltati da altri bravi ragazzi, in modo da eliminare qualsiasi possibile associazione con i teddy boy ed i teppisti legati al rock'n'roll.

---

<sup>39</sup> *Le canzoni della cattiva coscienza. La musica leggera in Italia*, Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona, Giorgio De Maria

<sup>40</sup> *Franca Angelini*

Con l'invito degli urlatori a Sanremo, sempre nel 1959, il Festival mostra una nuova apertura ed interesse per le novità musicali ed una nuova attenzione per un nuovo pubblico, differente da quello solitamente presente all'Ariston. In questo anno oltre al contrasto già esistente tra brani "moderni" e "tradizionali" è presente il contrasto tra "urlo" e "melodia"; un'opposizione ancora più tangibile nell'edizione dell'anno seguente, con la canzone *Romantica* cantata da Dallara e Rascel. Analizzando le due versioni della canzone si può notare come non sia possibile opporre in termini assoluti i "melodici" e gli "urlatori" e come ci siano elementi contraddittori dato che Dallara è accompagnato da un'orchestra più "classica", mentre Rascel da una più "moderna".

La corrente degli urlatori ha vita breve: dalla fine degli anni '50 agli inizi degli anni '60. Dopo questo lasso temporale molti dei cantanti del genere urlato prendono altre strade: c'è chi cambia genere musicale e chi invece semplicemente smette di essere identificato come un "urlatore".

### **III.2. Poi: i Cantautori**

I cantautori hanno uno status speciale nella musica italiana. Questo perché sono spesso connotati come "artisti" in quanto riconducibili a paradigmi letterari. Sono stati considerati, con il passare del tempo, come dei "poeti" o "intellettuali della canzone"<sup>41</sup> e sono entrati a far parte della cultura italiana vera e propria.

Fondamentale per questo sviluppo è stato l'impatto della "Scuola di Genova", i quali protagonisti (Bindi, Tenco, De André, Paoli, ed altri) sono considerati anche protagonisti di una rivoluzione che ha portato alla nascita di

---

<sup>41</sup> *Storia della canzone italiana, Gianni Borgna*

un nuovo tipo di canzone in Italia, se non addirittura di una tradizione di “poesia in musica”.

Importante è stato anche il ruolo dei due discografi a loro collegati (Nanni Ricordi della Ricordi di Milano e Vincenzo Micocci della Rca di Roma) che vengono considerati come gli “inventori” od i “padri” dei cantautori.

Anche se si parla di “scuola” questa corrente non è stata organizzata dai cantautori: non si tratta di un movimento con delle finalità e politiche comuni. I generi né nascono né vengono inventati, al massimo vengono etichettati per raggruppare cantanti con idee e modi di svilupparle affini.

L’etichetta di “cantautore” è una di quelle che ha l’impatto più rapido e duraturo nel tempo, tanto da arrivare ai giorni nostri, questo grazie alle implicazioni estetiche ad esso collegate, le quali condizionano le modalità di fruizione della canzone italiana e le strategie attraverso cui essa viene prodotta.

Questi nuovi artisti non debuttano direttamente come cantautori, molti di loro hanno un passato musicale differente, anche se sono portati al successo grazie a questo movimento. Anche loro affrontano la “crisi d’identità” che accompagna la genesi di un’ “unità culturale”<sup>42</sup>, in cui esistono varie etichette di genere, con diversi significati e diverse estetiche.

Il cambiamento della musica italiana e delle sue regole grazie a questi nuovi soggetti, che erano inizialmente dei cantanti-chitarristi, è molto veloce. Avviene infatti nell’arco di cinque anni, dalla metà degli anni ’50 al 1960-61. Le novità più sostanziali vengono addirittura registrate nell’arco di qualche mese tra il 1959 ed il 1960.

---

<sup>42</sup> *Vita e pensiero, Rick Altman*

### III.2.1. I primi tra i cantautori

Tra i primi cantautori definibili come tali abbiamo: Giorgio Gaber, Gianni Meccia, Umberto Bindi e Gino Paoli. Tutti loro nascono da un altro genere e poi nel tempo si spostano verso questa nuova musica giovanile.

#### Giorgio Gaber

Giorgio Gaber inizia ad esser attivo sulla scena milanese a 19 anni come urlatore: uno dei volti scelti dalla Ricordi per entrare nella discografia. Fa uscire due dischi in italiano e due in inglese. È un esponente importante degli urlatori dato che il suo *Ciao ti dirò* diviene l'inno di questo movimento<sup>43</sup> in poco tempo.

È descritto come innovatore del filone dato che esegue dei rock'n'roll più "classici" a differenza degli altri cantanti.

Dalla seconda metà del 1959 cambia: con la pubblicazione di *Geneviève* si guadagna l'appellativo di "urlatore sentimentale". Questa canzone fa debuttare un nuovo Gaber che scrive e canta canzoni sentimentali.

Circa un anno dopo Gaber dichiara di non ritenersi un urlatore, riconoscendo un "progresso nel gusto del pubblico" e definendosi parte di una neonata tradizione di "canzone moderna italiana", segnando un possibile riposizionamento estetico, sia suo che da parte del pubblico, dall'urlo alla melodia.

La strategia usata è legata alla "francesità" come segno di autenticazione ed in questo modo si ha la prova che "è un bravo, pacato, riflessivo ragazzo, niente affatto 'scatenato' e niente affatto 'ribelle'. Anzi un po' timido, diremmo, un po' schivo"<sup>44</sup>, come veniva descritto dalle riviste.

---

<sup>43</sup> *Sorrisi e canzoni, settembre 1959*

<sup>44</sup> *Il musicchiere, settembre 1960*

## **Gianni Meccia**

Gianni Meccia esordisce nel 1959 con la Rca Italiana di Roma come un personaggio con un target ed un pubblico diversi da quelli di Gaber, di cui è più anziano di otto anni. Il suo debutto avviene con un brano anomalo sia per testo che per musica e struttura, ma con tratti satirici: *Odio tutte le vecchie signore*.

Il brano si può inserire nel repertorio cabaret di gusto adulto e sono presenti degli inserti parlati, mentre l'arrangiamento è fatto solo dalla chitarra classica. Lo stile segue la misoginia ironica e violenta ed il linguaggio vede l'utilizzo di un lessico desueto. Questi tratti inserirebbero senza problemi il brano nel repertorio del cantante francese Brassens, difatti è proprio dai cantanti francesi che questo artista prende ispirazione.

Meccia è descritto come “cantante-chitarrista” che si è imposto “all’attenzione degli appassionati di musica leggera per una serie di composizioni umoristiche ma al tempo stesso delicatamente poetiche”<sup>45</sup>.

Allo stesso tempo alcuni elementi dello stile di Meccia alludono alle convenzioni del genere degli urlatori: il brano è perfettamente iscritto nelle istanze del gusto giovanile legato alle canzoni americane, tanto che anche la sua voce riporta alle produzioni americane contemporanee.

Meccia è considerato come l’alfiere delle novità, delle “armonie moderne” ed è considerato come un cantante che va “contro le influenze melodiche”<sup>46</sup>.

## **Umberto Bindi**

Umberto Bindi è un ragazzo genovese che frequenta i fratelli Reverberi e Tenco, che ritroverà poi alla Ricordi di Milano. Esordisce come autore, sua è

---

<sup>45</sup> *Sorrisi e canzoni, giugno 1960*

<sup>46</sup> *Sorrisi e canzoni, dicembre 1960*

*Nel blu dipinto di blu*, ma la svolta per lui arriva con *Arrivederci* scritta insieme al paroliere Calabrese: questa canzone lo consacra come autore grazie al gran successo che riscuote.

Nel 1959 è presentato come nuovo membro della Ricordi con questa incisione originalissima: “Umberto Bindi è stato definito ‘la voce che sconvolge’” e “Le canzoni di Umberto Bindi sono un cocktail di parole, di grida, di silenzi, di musica, di sguardi, di gesti”<sup>47</sup>.

Viene inserito tra gli urlatori, dato che la sua voce è totalmente differente da quelle dei cantanti tradizionali, con un linguaggio simile a quello di Modugno ed un’interpretazione da ballad.

Bindi entra senza problemi nel nuovo mercato dei giovani. Non suonando la chitarra non può essere considerato un “cantante-chitarrista”, ma viene spesso ritratto al piano, come un esecutore classico. Questa sua peculiarità viene messa in risalto tanto da diventare una componente centrale del suo stile. In questa maniera si suggerisce il suo essere artista “vero”: musicista e non solo cantante.

“Umberto Bindi non riesce a cantare se non si accompagna al pianoforte, tanto che quando deve incidere un disco con l’orchestra, ha bisogno di una tastiera muta.”<sup>48</sup> così si parla di lui su *Sorrisi e Canzoni*.

Anche le foto del cantante suggeriscono come lui sia un musicista e compositore “serio”: sono un richiamo ai modelli francesi, molto in voga in questi anni, nonostante il suo stile sia più simile a quello americano; la francesità è legata anche al fatto che suo padre è francese e questo viene sottolineato in tutti i modi possibili.

All’uscita del suo primo lp il suo pubblico è cambiato: più maturo e che acquista i 33 giri in cerca di musica diversa dalla solita. Per questo motivo

---

<sup>47</sup> *Sorrisi e canzoni*, maggio 1959

<sup>48</sup> *Sorrisi e canzoni*, dicembre 1959

Bindi non solo inizia ad allontanarsi dal fenomeno degli urlatori, ma diviene qualcos'altro: un "cantante-autore", un "autore interprete", un "cantante-compositore".

### **Gino Paoli**

Gino Paoli debutta nel 1959 con un disco, dopo il successo già riscosso dalla Ricordi con *Arrivederci*. Da subito viene descritto come "autore e interprete" e "cantante-compositore".

Il suo giro armonico è facilmente riconducibile ad un filone della musica americana per giovani, nota anche in Italia. Lo stile del canto è più naturale rispetto a quello di Bindi, con una dizione quasi da parlato ed intonazione imprecisa, con un abuso del riverbero per mascherare le stonature. È inserito anche lui all'interno della corrente degli urlatori, però essendo le sue canzoni "sentimentali", entra nella corrente più "sentimentale" del genere. Interpreta anche delle "rumba rock", pienamente iscritte nel genere urlato, dimostrando come anche lui stia affrontando quella crisi d'identità che caratterizza il debutto dei futuri cantautori.

Inizialmente Paoli è incluso in un filone giovanile americano, però nel 1960 il suo gusto ed il suo target dai ritmi più sostenuti si spostano verso ritmi più blandi, passando da un'influenza americana ad una francese e così entra a far parte della nuova corrente che si sta sviluppando: quella dei cantautori.

Le sue canzoni sembrano far riferimento ad una tradizione insieme antica, popolare e francese, finendo per coprire con queste nuove influenze quelle americane che prima erano le più presenti e visibili nei suoi pezzi.

Questa nuova ambizione francese si può notare nella crescente importanza che il cantante attribuisce ai suoi testi, come si può notare nel brano *Gatta* che lo porta al successo. Questo brano, più di altri, contribuisce a creare l'immagine di Paoli, e dei primi cantautori che saranno poi a lui

associati, come personaggi bohémien, anticonformisti, esistenzialisti ed intellettuali.

Paoli è popolarissimo già nel 1960 ed ha un ruolo fondamentale nel rendere popolari i cantautori: il suo essere diverso dalla tradizione italiana della canzone “leggera” si esprime proprio nella sua francesità ostentata, la quale è visibile nel suo aspetto esteriore che “rompeva tutti i cliché del cantante di musica leggera italiano” e che “introduceva nel nostro panorama i tratti dello chansonnier francese: il maglione era solo il più evidente ma non certo il più significativo dei messaggi estetici”<sup>49</sup>.

Un'altra forma di autenticazione è il rallentamento del tempo dei brani, con un costante riferimento al canto gregoriano collegabile ad una “infatuazione rinascimentale, pre-tonale”<sup>50</sup> abbastanza comune tra i cantanti moderni già dagli inizi degli anni cinquanta. Questo riferimento a “certi procedimenti dei canti chiesastici”<sup>51</sup> viene poi utilizzato per descrivere lo stile dei primi cantautori. Ancora una volta il riferimento non è realmente riconducibile ad elementi musicali, bensì è un qualcosa di ideologico ed immaginato.

### **III.3. Il neologismo: Cantautore**

Per descrivere i nuovi cantanti che stanno nascendo in questo periodo, i quali si scrivono le canzoni da soli e sono ritratti spesso con la chitarra, o nel caso di Bindi, con il pianoforte, iniziano a essere utilizzate delle etichette, che vengono applicate con frequenza sempre maggiore.

---

<sup>49</sup> *La musica è leggera. Racconto su mezzo secolo di canzoni, Luigi Manconi*

<sup>50</sup> *Il cantautore con due voci, Franco Fabbri*

<sup>51</sup> *Sorrisi e canzoni, aprile 1961*

Questi artisti sono soprannominati inizialmente come “cantante-compositore”, “autore-cantante”, “cantante-autore”, oppure “cantante-chitarrista” e “chansonnier”. Questi termini rivelano la straordinarietà di questi nuovi cantanti dato che in questi anni in Italia non è molto comune che un cantante sia anche autore dei propri brani, né che un autore si metta a cantare.

La prima comparsa della parola “cantautore” è del 1960 in un trafiletto di *Sorrisi e Canzoni*, ed è il nome assegnato ad uno spettacolo itinerante: “le musiche degli spettacoli saranno scritte dagli stessi attori-cantanti che le interpreteranno: Maria Monti, Enrico Polito, Franco Migliacci, Edoardo Vianello, Gianni Meccia, Gino Paoli”<sup>52</sup>.

Questo riferimento ai “cantautori” come il titolo di un Festival torna un mese dopo in un articolo dedicato a Gabor per un progetto con Maria Monti: “Parata di cantanti-autori, di quelli però che scrivono testi ‘mica stupidi’, canzoni che abbiano un significato ed uno scopo”<sup>53</sup> e qui si ha per la prima volta una nuova importanza alle musiche dei cantautori, che va oltre il semplice cantare una canzone.

Molti indizi suggeriscono che sia stata la stessa Maria Monti a coniare il termine. In un’intervista lei stessa ammette che “Micocci voleva mettere insieme una serie di artisti che aveva sotto contratto - Gianni Meccia, io, Enrico Polito - e doveva fare una locandina che li pubblicizzasse tutti e tre, ma gli mancava una definizione precisa, non si sapeva bene come chiamarci, noi che le canzoni le scrivevamo e cantavamo. Cantanti e autori era troppo lungo e non funzionava, e così [...] io proposi ‘cantautore’”<sup>54</sup>.

Nello stesso periodo in cui Gabor parla del progetto dei “Cantautori” sulle pagine del *Musichiere* esce un articolo dal titolo “Chi sono i Cantautori?”

---

<sup>52</sup> *Sorrisi e canzoni*, agosto 1960

<sup>53</sup> *Sorrisi e canzoni*, settembre 1960

<sup>54</sup> *Il signor G e la musica*, Luciano Ceri

annunciando che una “parola nuova si è aggiunta al vocabolario della musica leggera”<sup>55</sup> ed in questo reportage vengono presentati quattro musicisti sotto contratto per la RCA di Roma: Gianni Meccia, Enrico Polito e Rosario Borelli.

La parola non viene però inventata per sostituire la locuzione “cantante-autore”, bensì per battezzare un progetto od uno spettacolo collettivo condiviso di cantanti-autori sia della Ricordi che della RCA.

Il termine probabilmente è in uso, negli ambienti legati alla RCA, prima dell’agosto del 1960, periodo in cui approda sulle riviste per definire un progetto collettivo.

Non si può dare una risposta certa su chi abbia effettivamente inventato la parola, ciò che si sa di per certo è che “cantautore” è entrato in uso rapidamente nella lingua comune a partire dalla fine del 1960 e che la sua popolarità si deve all’adozione del termine come etichetta commerciale da parte della RCA Italiana, in particolar modo in relazione a Gianni Meccia, per poi essere adottato anche da Ricordi.

Ad un anno dal suo lancio commerciale la parola è definitivamente entrata nell’uso linguistico, con il significato attuale: con connotazione di intelligenza ed autenticità.

Si pensa che il fenomeno durerà meno di un anno perché si teme che “prolungandosi rischierebbe di degenerare nel dilettantismo e nel velleitarismo”<sup>56</sup>, invece si è espanso ed evoluto negli anni, andando ad acquistare una sempre maggiore fama.

Questo nuovo genere ha delle peculiarità che sono arrivate fino ai giorni nostri.

Uno scrittore anonimo del *Musichiere* nel settembre del 1960 definisce i cantautori come “soltanto coloro i quali hanno sempre cantato proprie canzoni

---

<sup>55</sup> *Il musichiere*, settembre 1960

<sup>56</sup> *Sorrisi e canzoni*, ottobre 1961

o comunque hanno debuttato come cantanti dopo aver avuto successo come autori”<sup>57</sup>, nonostante alcuni dei nomi citati non siano autori delle proprie canzoni.

Cantautore fin dall’inizio non è un termine che si limita al mero significato convenzionale ed etimologico, quindi non è semplicemente colui che nella stessa persona racchiude sia il cantante che l’autore della canzone. Il neologismo allude ad un’autorialità di un certo tipo, legata ad una “classificazione culturale” e non ad una “classificazione commerciale”, come quella che era stata data ai “cantanti-chitarristi” precedentemente: il cantautore è perciò “un costrutto culturale, un’interpretazione, e giustificazione, di un certo modello di divisione del lavoro” ed esso nasce per “soddisfare una domanda di ‘autenticità’ ”<sup>58</sup>. Il riferimento è più al modo di scrivere e cantare le canzoni che non all’autorialità del pezzo. Difatti le canzoni sono spesso definite come “canzoni intelligenti” “autentiche”, a rimostranza di quanto siano interpretate in maniera diversa dalla musica italiana precedente, e di conseguenza del fatto che siano anti tradizionali.

Il neologismo è introdotto per dare coerenza ad una serie di fatti musicali più “intelligenti” ed “autentici” e per questo alternativi alla tradizione della canzone italiana, che portano con sé un modo specifico di pensare la canzone, una certa ambizione estetica ed un certo grado di trasgressione; è utilizzato anche per indebolire l’interpretazione in chiave politica politica che avrebbero potuto avere i primi cantanti-autori<sup>59</sup>.

Una serie di strategie sono comuni ai primi esponenti del movimento. In primis ai testi viene data una maggiore attenzione, ed essi sono legati alla realtà del mondo degli anni nei quali vengono scritti: spesso le tematiche sono

---

<sup>57</sup> *Il musicchiere, settembre 1960*

<sup>58</sup> *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d’autore, Marco Santoro*

<sup>59</sup> *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music, Franco Fabbri*

disincantate ed amoroze, ma c'è una in contrapposizione ai melodrammatici adii della tipica canzone italiana viene data da una nuova leggerezza sentimentale alla musica, attraverso malinconia e sobrietà, ma ancora più innovativa è la franchezza con cui si parla dei rapporti sessuali, con riferimenti espliciti all'atto stesso, tanto da rendere queste canzoni non buone per la commissione d'ascolto e come conseguenza i cantautori raramente vengono passati in radio.

La nuova chiave realista dei testi dei cantautori può essere spiegata anche dalle scelte lessicali compiute e dalla voce dei cantanti stessi. La dizione è più naturale e la voce non è molto impostata, evitando le vocalità tenorili e da stornellatore tipiche delle musiche italiane precedenti. La stonatura e l'intonazione imprecisa entrano per la prima volta nel campo del consentito, soprattutto perché questi elementi sono messi in luce da nove strategie di studio e dal fatto che la voce dei cantautori è sempre in primo piano rispetto all'accompagnamento musicale.

L'italiano utilizzato nei testi è quello standard, quotidiano, che si allontana dalle forme poetiche e dagli arcaismi, molto usati precedentemente. Questa scelta è in alcuni casi portata all'estremo, attraverso termini volutamente anti poetici e scioccanti od ad una forzatura della scansione naturale della melodia a vantaggio del testo, tanto che il modello degli autori per scrivere testi sembra quello della prosa e non della poesia. Resta difficile dare una forma metrica standard a molti testi di questi autori ed in alcuni casi mancano addirittura strofe e ritornelli, come ad esempio in *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli.

I cantautori devono il loro grande successo anche all'arrangiamento delle tecniche di studio, che hanno reso gli accordi degli elementi di interesse in sé e non dei semplici supporti alla melodia, dal gusto più moderno, come se "l'arrangiamento [dovesse] parlare per sé stesso, avere una sua propria firma

distintiva”<sup>60</sup>. Questo si può notare in modo particolare ascoltando *Barattolo di Meccia*, dove per tutta la durata del pezzo è presente il rumore di un barattolo che rotola, tematizzando musicalmente un riferimento al testo: una novità è per l'appunto un differente utilizzo di rumori ed effetti rispetto a come viene usato nella “canzone all’italiana”.

Queste trovate sono dovute anche al poco budget che i cantautori avevano nelle loro session, ed in più sono supportate da un lento miglioramento delle tecnologie e delle strumentazioni degli studi di registrazione nonché dalla crescente attenzione all’aspetto dell’audio del disco, che porterà poi all’affermazione del 33 giri, il più usato dagli esponenti di questo movimento.

Per la definizione del nuovo canone musicale è fondamentale il Festival di Sanremo del 1961, definito anche “Festival dei cantautori”<sup>61</sup>. Si crede che sarà un modo per permettere il ricambio generazionale del Festival. In questi anni il canone dei cantautori sembrava strutturato attorno ad alcuni elementi precisi, che poi si sono cristallizzati in norme rigide e non modificabili.

Il personaggio del cantautore è visto come naïf ed un po’ asociale<sup>62</sup>, addirittura anticonformista<sup>63</sup>, come viene definito Gino Paoli, l’artista preso dai giornali come modello stilistico del movimento: intorno a lui si avvia un processo di tipizzazione della figura del cantautore. Esistono perciò cantautori “più cantautori” di altri, ergo più riconducibili a determinate convenzioni, specialmente comportamentali, spesso riprese dai modelli artistici francesi. La leggerezza ed ironia di alcuni esponenti non sono più conformi all’idea di

---

<sup>60</sup> *Made in Italy: Studies in Popular Music*, Franco Fabbri, Goffredo Plastino

<sup>61</sup> *Il musicchiere*, dicembre 1960

<sup>62</sup> *Lo strano mondo di Gino Paoli*, Oreste Gregorio

<sup>63</sup> *Il musicchiere*, aprile 1960

cantautore in quanto non sono compatibili con la nuova immagine del personaggio: anticonformista, serio e malinconico.

Bisogna riconoscere però che sono esistite varie “ondate di cantautori”, ognuna con delle particolarità. La “prima ondata” con uno stile più popolaresco, la “seconda ondata” invece è più sofisticata, mentre la “terza ondata” che si sviluppa a partire da dopo Sanremo del 1961, è caratterizzata da uno stile che riprende entrambi i precedenti.

### **III.4. Le cantautrici**

In questo nuovo genere musicale le donne sono una minoranza e, nonostante la loro esistenza, hanno poco successo e per poi scomparire dai radar in fretta. Questo perché il cantautore, nell’immaginario comune, è associato all’autore-genio maschio.

Maria Monti è stata una dei primi cantautori ed è stata molto attiva come tale, ma nonostante ciò i giornali hanno sempre dato pochissima attenzione a lei ed alle altre cantautrici, contribuendo a rafforzare la loro esclusione dal canone musicale.

Tra le due cantanti più attive abbiamo Maria Monti e Daisy Lumini. Quest’ultima debutta come urlatrice nel 1959, ma passa poi ad uno stile musicale più intimista, legato all’amore passato, dai toni affettuosi e teneri, ma senza melodrammi. Questa visione femminile della rottura della relazione, così poco connessa alla canzone italiana degli anni precedenti, è un elemento molto progressista per l’epoca, in particolare se si pensa che in questo modo la donna è rappresentata come l’elemento forte della coppia.

Maria monti invece già nel 1959 è una nota interprete ed attrice e canta con alcuni gruppi jazz. Nel 1960 esce un suo brano *Zitella cha cha*: brano leggero dal testo scherzoso ed a tratti scandaloso, dove la “zitella” presenta un

elenco dei suoi amanti passati. L'immagine della donna che viene tratta dai suoi brani è quella di una ragazza moderna ed anticonformista, tanto da essere lei stessa descritta come “la ragazza moderna, la donna dei nostri tempi, che noi amiamo o disprezziamo, che stimiamo o compiangiamo e che forse, un giorno, nonostante tutto, finiremo per sposare”<sup>64</sup>. C'è una differenza tra i suoi brani e quelli degli altri cantautori: lei interpreta un personaggio al posto di parlare delle sue esperienze personali.

Una delle particolarità dei cantautori è che ribaltano gli stereotipi della canzone italiana attraverso la voce, i temi, lo stile, il comportamento, e non solo, e lo stesso vale per quanto riguarda il genere sessuale. La trasgressione è un elemento centrale del movimento, essendo l'identità di genere un tema fondamentale anche per la gioventù di quegli anni. I cantautori uomini con la loro vocalità spesso alludono ad una mascolinità debole, mentre le donne ad una femminilità forte, andando così a ribaltare completamente gli stereotipi legati ai due generi; per questo motivo le cantautrici giocano a carte scoperte con le convenzioni sessuali.

Questa inversione dei ruoli è ben visibile nella canzone *Benzina e cerini* portata a Sanremo nel 1961 da Giorgio Gaber e Maria Monti. La canzone ha un doppio testo simmetrico: dal “punto di vista di lui” e dal “punto di vista di lei”. Il soggetto è una coppia in cui la donna dà letteralmente fuoco all'uomo come passatempo. Il maschio della canzone è debole e passivo, che subisce ciò che la donna, la quale è invece attiva ed aggressiva, gli fa<sup>65</sup>.

I cantatori e le cantautrici, perciò, agiscono nei medesimi spazi, hanno gli stessi arrangiatori e sono portatori allo stesso modo di significati innovativi e trasgressivi, ma nonostante questo la storia delle cantautrici finisce nel giro

---

<sup>64</sup> *note di Recital, Vincenzo Micocci*

<sup>65</sup> *Benzina e cerini, [leparoledisanremo.it](http://leparoledisanremo.it)*

di pochi anni. Queste cantanti continuano con la loro carriera, però come interpreti di brani altrui o della tradizione popolare.

L'arte delle donne si basa su estetiche diverse rispetto a quella degli uomini, e queste non comprendono l'essere autori, reali o percepiti, di ciò che cantano.

## **IV. Un cambio nell'industria musicale**

Questi nuovi artisti sono dei ragazzi giovanissimi, una novità nell'industria musicale italiana, che fino a questo momento vede in maggioranza la presenza di artisti già adulti, dato che raramente si rimarcava l'età dei divi. Dagli urlatori in poi, al contrario, il fatto di essere giovani è sottolineato in ogni modo possibile, così che gli ascoltatori, i quali sono in maggioranza ragazzi, si sentano più vicini ai loro artisti preferiti.

Questi nuovi musicisti sono conosciuti anche per la loro immagine, grazie al fatto che sono spesso presenti in tv o sui giornali, e non solo per la loro voce; i ragazzi si identificano in loro in quanto coetanei.

Cambiano anche i modelli di bellezza: si dà maggiore importanza al fascino che deriva dall'unicità e dall'essenza della persona e non al suo aspetto esteriore<sup>66</sup>.

Con loro cambia tutta l'industria della musica nazionale: il disco assume una nuova importanza, grazie anche al boom della discografia. Fino a quel momento l'industria della popular music italiana è sotto il controllo degli editori, anche a causa del monopolio della Rai sulla radio e sulla televisione, cosa che le permette di essere il principale committente e consumatore di musica. I pochi compositori e parolieri esistenti, difatti, lavorano per la Rai, e

---

<sup>66</sup> *La prima generazione: ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano, Simonetta Piccone Stella*

l'investimento principale deriva dalla stampa degli spartiti e la loro messa in commercio, perché possano essere suonati direttamente nelle case da musicisti amatoriali, oppure nelle sale da ballo dalle orchestre, le quali permettono un maggiore guadagno, essendo delle esecuzioni pubbliche.

Anche la radio è importante per la trasmissione di musica, ma fino a quel momento è anch'essa sotto il controllo degli editori scelti che decidono se le canzoni siano consone ad essere riprodotte in diretta o meno.

Grazie ai cantautori nasce l'industria musicale come la conosciamo oggi tutti noi. Le case editrici Ricordi ed RCA decidono di massimizzare il guadagno attraverso questi nuovi artisti, aprendo una propria sezione discografica per vendere direttamente le loro edizioni.

I cantautori, registrando brani composti da loro stessi, contribuiscono a rompere il monopolio dei "vecchi" editori ed autori professionisti, dei quali non hanno bisogno. Gli artisti sono visti come in stretta relazione con le loro canzoni, grazie al loro personalissimo modo di cantarle, così come con il loro volto ed il loro corpo, i quali sono effettivamente presenti sulla copertina ed all'interno dei dischi stessi; in questo modo il disco assume una nuova importanza per i giovani: si acquista il disco di un determinato cantante perché è il "suo" disco e non per la canzone che viene cantata. Chi scrive i pezzi diviene elemento determinante del disco, dato che c'è un nuovo collegamento, molto più stretto rispetto a quelli che esistevano prima, tra l'interprete, il "suo" disco ed il "suo" pubblico.

La convinzione nel nuovo mercato è che la canzone scritta da chi la canta sia meglio di una scritta da un autore professionista, come disse il musicologo Cook: "La musica dev'essere autentica, perché altrimenti sarebbe a malapena musica"<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> *Musica. Una breve introduzione, Nicholas Cook*

Questa idea di autenticità della musica è collegata allo spostamento, che sta avvenendo in questi anni, del repertorio musicale dal campo dell'intrattenimento al campo dell'arte. Nel repertorio della popular music entrano gli elementi di autenticazione che avevano già permesso l'autenticazione della musica "assoluta" eurocolta<sup>68</sup> in precedenza. Questi elementi e queste convinzioni in Italia vengono collegate all'immagine del cantautore e dell'urlatore.

Il valore estetico che viene dato alla figura del cantautore inizia ad essere legato al modo in cui la canzone ed il personaggio stesso che la canta sono intesi dal pubblico, ed in questo modo si lega all'autenticità: è come se la canzone essendo "autentica" dell'autore-cantante esprima direttamente la sua parte più intima, andando a creare nell'ascoltatore un coinvolgimento emotivo molto forte con la musica che ascolta e sente "sua".

Siamo naturalmente portati ad interpretare la musica che ascoltiamo come parte dell'io privato del cantautore e siamo abituati a far coincidere l'io del cantante con l'io dell'uomo che l'artista in realtà. La musica non è più vista come una messa in scena, una fiction od un'invenzione poetica, ma è un pezzo di vita vissuto<sup>69</sup>, per questo si ha la sensazione che l'autore entri con le sue canzoni nella nostra esperienza di vita personale, facendoci emozionare e riconoscere in esse.

Il cantante che scrive le canzoni rende più vere le parole che poi canterà.

Il cantautore non è più considerato come un professionista della musica, bensì come un genio romantico alle prese con i suoi demoni personali, che rende pubblica la sua parte più privata e nascosta, il che gli permette di avere

---

<sup>68</sup> *Theories of authorship, John Caughie*

<sup>69</sup> *Cosa Nostra Social Club. Mafia, malavita e musica in Italia, Goffredo Plastino*

delle regole comportamentali ed estetiche diverse da quelle degli altri cantanti<sup>70</sup>.

Grazie a tutte queste novità si ha un cambiamento anche da parte del pubblico nei confronti dei giovanissimi cantautori: le case discografiche mutano le loro strategie, puntando in maniera più aggressiva su interpreti diversi in modo da conquistare il nuovo mercato che sta mutando anche per l'espansione dei consumi essendo che questi sono anche gli anni del boom economico in Italia.

La nuova ideologia di autenticità fa allontanare la musica dalla dimensione di puro intrattenimento che aveva avuto fino a quel momento: le canzoni dei cantautori sono “da ascoltare”, anche più volte, facendo però attenzione al testo, tanto che esso viene letto, analizzato e citato più volte, in modo da poterlo comprendere appieno.

Questo è il primo passo che la canzone italiana fa per entrare tra le pratiche artistiche.

## **IV.1. Il club Tenco di Venezia**

La morte del cantautore Tenco è un momento fondamentale per la creazione e lo sviluppo della canzone d'autore e lo è anche per la codificazione stessa del genere.

La comunità giovanile nasce, grazie ad un sentimento comunitario che già esisteva precedentemente, e va a definirsi nei nuovi spazi di socialità a disposizione dei ragazzi, dove sboccia e si sviluppa la canzone d'autore come la si conosce oggi.

La crisi giovanile del 1967 porta con sé anche una crisi delle estetiche e delle categorie. Le riviste per giovani, fondamentali in questo momento per

---

<sup>70</sup> *Discoteca, Marisa Rusconi*

creare una comunità giovanile unitaria, forniscono un primo modello di parametri e di stile per questa nuova estetica.

Il 1° maggio 1967 nasce il club “Luigi Tenco” a Venezia, in seguito alla notizia del suicidio del cantautore, fondato da Ornella Benedetti, la quale ha l’idea di raccogliere le poesie dedicate all’autore in modo da pubblicarle sulla rivista *Big*, per omaggiare l’artista. Lei è colpita dallo smarrimento comune di molti giovani in quegli anni, perciò decide di fondare il Club in modo da poter “aiutare” questi ragazzi. In poco tempo Ornella Benedetti<sup>71</sup> diviene una figura fondamentale per i soci del Club e si mette alla testa di numerose iniziative legate ad esso.

Tra queste iniziative troviamo la stampa del libretto collettivo *In ricordo di Luigi Tenco*, una raccolta di poesie dedicate all’artista, in modo da permettere ai fan l’elaborazione del lutto, il quale è più simile ad un dolore per la scomparsa di un amico piuttosto che quella di un cantante di successo. Gli autori del libro provengono da tutta Italia, la scrittura è varia, poetica, ma anche “liceale” alle volte: questo conferma l’uniformità sentimentale da parte dei giovani italiani, l’esistenza di un sentimento comune e di una lingua comune tra tutti loro, una comunità molto vicina a quella proposta dalle riviste giovanili.

Nell’introduzione al libretto si legge che “vi è la volontà di realizzare qualcosa di nuovo nel campo della canzone, in modo che esprima i sentimenti di coloro che non vogliono essere schiacciati da una società alla ricerca dei soli beni materiali”<sup>72</sup>. Tenco è considerato come una divinità morta per la canzone e per i giovani, che si sentono rappresentati da lui.

Gli iscritti al Club si riconoscono in lui perché i giovani sentono che alcune loro parti nascoste vengono finalmente espresse con le parole con le

---

<sup>71</sup> *Ornella e il club legato a Tenco*, [mariavittoriaconconi.com](http://mariavittoriaconconi.com)

<sup>72</sup> *In ricordo di Luigi Tenco*, *Club Tenco di Venezia*

quali l'artista rappresenta sé stesso. Lo scopo del Club è quello di evitare che la morte dell'autore sia invano, perciò gli iscritti si impegnano a far conoscere ed apprezzare le sue canzoni ed ad insegnare a cercare valori ideali ed autenticità, rifiutando le scopiazzare, le banalità ed i temi ipocriti. In questo modo si possono combattere tre i grandi problemi legati al mercato musicale: buttare sul mercato qualsiasi pezzo d'effetto, per puro guadagno; far diminuire i cantanti che mandano avanti questa distorsione della musica; evitare che i giovani esposti a tale musica traggano da essa risultati negativi. Bisogna combattere questi elementi negativi dell'industria musicale e continuare sul cammino indicato da Tenco: onesto e preciso.

In questi anni si può notare ancora di più l'incompatibilità già esistente tra la "musica nostra", quella tipica italiana, e la politicizzazione della "nuova canzone" dei giovani; incompatibilità visibile anche nell'estetica musicale nel contesto politico del Sessantotto. Si legge sul bollettino del Club Tenco nel 1969: "in questi giorni tremendi, in cui dei giovani si lasciano bruciare vivi per amore della libertà, sembra assurdo ricordare e sottolineare il gesto di un ragazzo che si è suicidato *solo* per protestare contro il mondo della canzone. Eppure, quei principi e quegli ideali, tesi all'affermazione di certi diritti ed al richiamo di una maggiore presa di coscienza sono sostanzialmente gli stessi, e comuni a tutti i giovani di oggi"<sup>73</sup>.

Da queste parole sembra quasi che i ragazzi del Club Tenco siano degli adolescenti che pensano solo alla crisi della "musica nostra", ma in realtà ciò che loro vogliono è un salto di qualità nelle strategie della validazione estetica della canzone, in modo tale che ci sia un aggiornamento dei paradigmi della "musica nostra", con come scopo il riappropriarsi di quei valori solidaristici e comunitari "traditi" dal sistema.

---

<sup>73</sup> *Club Tenco di Venezia, gennaio 1969*

Questa necessità di riappropriazione dei valori passa anche attraverso nuovi luoghi di aggregazione, come può esserlo lo stesso Club Tenco o la nascita di nuove riviste e bollettini, con la funzione di spazio virtuale di incontro e discussione.

Il manifesto del Club parla di ricercare e sottolineare “nella corrente della produzione italiana, quegli elementi per cui, anche una canzone, può avere senso e significato”<sup>74</sup>. Questo discorso con il tempo porta alla definizione della canzone d'autore.

La morte di Tenco e la creazione del Club hanno cambiato anche la visione che si aveva di Sanremo: ora oltre agli intellettuali, anche i giovani non apprezzano più la musica che qui viene riprodotta, perché troppo collegata alla discografia e perciò di qualità bassa, motivo per il quale è anch'essa squalificata agli occhi dei ragazzi. A causa di tutto questo è necessario che sia creato un nuovo spazio, altro da Sanremo, per poter esprimere le nuove estetiche della canzone. Per la prima volta si palesa la presenza di due linee della musica italiana: una “ufficiale” ed una “diversa” che contrasta con le tradizioni e lo stesso mercato musicale.

Nel 1968 il Festival di Sanremo tenta comunque di poggiare le sue fondamenta su basi nuove, in modo da rimediare alla cattiva immagine ad esso ormai legata, ed in quello stesso anno viene fondata anche l'assegnazione del premio “Luigi Tenco” al testo del brano che dimostri di rispettare maggiormente la linea che l'artista aveva tracciato prima della scomparsa<sup>75</sup>. Il Festival ed il “controfestival” si stanno però separando sempre di più nonostante i tentativi di riallacciare i rapporti con i giovani da parte del Festival di Sanremo, ormai in decadenza. Quest'ultimo sopravvive agli anni Settanta a malapena, con la maggior parte delle star della canzone italiana che

---

<sup>74</sup> *Club Tenco di Venezia, luglio 1968*

<sup>75</sup> *Ciao Big, gennaio 1968*

si rifiutano di partecipare ed anche il suo spazio sulla Rai e sui media si riduce.

La nuova canzone, altra da quella del sistema di mercato e della tradizione, legata all' "autenticità" e "poeticità", entra di nuovo in crisi a causa della compresenza di varie etichette di genere in competizione fra loro. Una di queste etichette è proprio quella del "cantautore", che ha sia il significato di autore delle proprie canzoni, per quanto più debole, sia quello di intelligenza, con richiami ai cantautori di dieci anni prima.

Nasce in questo periodo l'idea di una "scuola di Genova" con poetiche coerenti a quelle di Tenco. La nuova scuola include alcuni cantautori, che fino a quel momento sono rimasti marginali sulla scena musicale, mentre quelli di inizio decennio vengono esclusi dalla definizione. Uno degli emergenti è Fabrizio de André che apre il suo primo lp d'esordio, *Volume 1°*, con un canzone dedicata allo scomparso amico Tenco, ed per questo motivo il nuovo cantante viene da tutti visto come l'erede naturale e designato per portare avanti le idee di Tenco.

Questa "nuova musica" viene spesso inserita sotto la definizione di "cabaret", perché ascoltando la canzone d'autore si ha spesso l'impressione che gli artisti con le loro canzoni facciano del cabaret. "Cabaret" però non ha la connotazione di satira moderna in quegli anni, tant'è che *Volume 1°* di Fabrizio De André vince un premio nella "categoria cabaret". Queste definizioni sono inventate solamente per delimitare campi della canzone separati dalla "musica di consumo", dato che a differenza dei primi cantautori, che nonostante siano innovativi ed all'avanguardia continuano ad essere considerati parte della "musica leggera", i nuovi cantautori si dissociano nettamente da quel gusto.

Nel libretto di poesie dedicato a Tenco viene scritto che "rinnovare la stantia musica italiana sul modello di quella francese era appunto ciò che si

proponeva il piccolo movimento genovese un po' bohémien cui Tenco dava vita” per poi arrivare al “nuovo geniale alfiere, cui ora affidiamo l’eredità di Tenco: Fabrizio de André”. È questa la definizione per sempre legata alla canzone d’autore: un tipo di canzone che sta avendo una riscoperta, andando contro la “spaventosa decadenza qualitativa della così detta ‘canzone di consumo’”<sup>76</sup> che dal principio ha plasmato su uno spirito schiettamente italico e folcloristico, a differenza dei moduli raffinati ed anticonformisti della scuola francese dei chansonniers, che hanno una natura estetica particolare e delicata.

Inizialmente essa viene considerata come un sottoprodotto della musica, valutato su “parametri banali come l’orecchiabilità o la pura piacevolezza sensuale”, ma poi si comprende che, al contrario, deve essere valutata secondo dei nuovi parametri, dato che valorizza più di ogni altra scuola il significato del testo poetico: “note e parole, le une al servizio delle altre devono compenetrarsi a vicenda per dare insieme, simultaneamente, una impressione, e provocare quindi uno e un solo giudizio”<sup>77</sup>.

In poche parole la “canzone d’autore” è un tipo di musica all’interno della quale possiamo trovare strategie di autenticazione basate sul modello della scuola francese, sull’anticonformismo e su un richiamo di ispirazione “popolare” e “folkloristica”. Tutto ciò fa sì che questa canzone venga considerata come un’ “arte minore”, data la nuova importanza data al testo, in particolare quando è in relazione con la parte musicale.

L’idea della locuzione “canzone d’autore” nasce da De Angelis in un articolo del 1969 e viene poi ripreso per parlare di De André qualche giorno dopo la sua prima apparizione. Dopo di queste apparizioni per anni cade in disuso, ed riappare nelle pagine del Club Tenco nel 1972, finendo per affermarsi nell’uso quotidiano del linguaggio musicale nel 1974, con la prima

---

<sup>76</sup> *L’Arena*, 1969

<sup>77</sup> *L’Arena* 1969

Rassegna della canzone d'autore. Per questa locuzione De Angelis si è ispirato all'idea del cinema d'autore, provando a rendere a parole la centralità della figura del cantautore nella musica italiana a partire dal 1969.

## **IV.2. Il club Tenco di Sanremo**

Il Club Tenco di Sanremo viene fondato da Amilcare Rimbaldi, dopo il Club Tenco di Venezia, ma si basa sulla stessa crisi delle categorie e delle estetiche che i vari personaggi musicali stanno attraversando in quel periodo, la quale ha portato alla creazione dell'altro Club Tenco, di Venezia. Questo progetto si delinea senza contatti con quello di Venezia, ma in ogni caso i due finiscono per gemellarsi.

Anche questo club è fondamentale per la costruzione del canone della "canzone d'autore", condiviso poi a livello nazionale, ed è un'influenza importante per la Rassegna della canzone d'autore.

Essendo ben coscienti del mondo della musica popular italiana, e del mondo in generale in quegli anni, il Club Tenco di Sanremo propone al Festival di Sanremo una serata dedicata ai cantautori, intitolata allo scomparso artista dal quale prende il nome. L'idea si sviluppa nell'assegnazione del "Premio Tenco", al quale si accompagna un "Premio Sanremo", creato per sostituire la vecchia gara<sup>78</sup>.

Questo dibattito è ben conosciuto da Rimbaldi, al quale arriva però filtrato e che lui a sua volta filtra secondo i propri gusti e le proprie logiche, molto lontane dal gusto della critica di quegli anni. Quest'uomo è infatti un semplice appassionato di musica, se ne occupa per piacere, per questo è lontano dai centri di potere dell'industria discografica, dai salotti culturali e

---

<sup>78</sup> *Nuovo sound*, luglio 1976

dall'ambiente Rai. È lui la figura centrale del Club, ma è attorniato da operatori culturali molto più giovani ad aiutarlo.

Rimbaldi è colui che sceglie la locuzione “canzone d'autore” per definire l'area d'interesse della Rassegna: “non credo possa ingenerare equivoci: sta entrando nell'uso comune considerare ‘canzone d'autore’ la composizione del cantante-autore”<sup>79</sup>. Da questo momento in poi si usa la locuzione per definire specificatamente la musica dei cantautori, dando un significato preciso al campo semantico della parola “cantautore” ed andando definitivamente a separarlo da quello della “musica leggera”.

Il nuovo discorso intorno alla canzone riconduce a quello sui parametri dell'arte, portando con sé una nuova idea di “autorialità” della canzone fino ad allora sconosciuto nel panorama musicale italiano, dato che si parlava solo di “parolieri” e “compositori”.

C'è uno spostamento del valore estetico che ora, grazie a questa locuzione, risiede nell'oggetto della canzone, e non nel suo interprete, come invece accadeva con la parola “cantautore”. Questa nuova idea dell'autorialità diventa il centro dell'autenticazione estetica della canzone.

### **IV.3. Cantautori fra arte e commercio**

Tra il 1967 ed il decennio successivo nasce una nuova generazione di cantautori, che andrà poi a costruire il primo canone della “canzone d'autore”. Molti di questi artisti sono già presenti nella scena musicale degli anni Sessanta, ma dopo la morte di Tenco si riposizionano, finendo col trattare altri generi, o raggiungono una nuova visibilità.

Dopo il 1968 la credibilità richiesta ai cantautori perché siano considerati tali sembra non possa essere trovata nell'industria musicale esistente, a causa

---

<sup>79</sup> *Rimbaldi 1974*

delle aspettative e delle convenzioni legate a questi artisti: non si sa come posizionarli sul mercato ed in quali spazi farli agire, suonare e pubblicare. Su *Oggi* esce un articolo dove viene riportato che “c’è sempre meno spazio per chi ha idee originali, per chi va controcorrente. Ma ce ne sono altri, malgrado tutto, che si rifiutano di scrivere versi banali per fare soldi. Scrivono solo quello che pensano, mettono in musica pagine di diario segrete, monologhi solitari in versi, senza preoccuparsi minimamente del gusto del pubblico. Piuttosto rinunciano a fare il cantante di professione”<sup>80</sup>.

A differenza degli anni passati in cui “chi ha idee originali” viene semplicemente criticato in questi anni le nuove canzoni di un certo livello sono impossibilitate a diffondersi attraverso i canali tradizionali dell’industria, per cui, secondo gli editori, non esiste un vera e propria domanda sul mercato.

L’espansione dell’industria discografica contribuisce alla diffusione della musica straniera con una conseguente maggiore vendita di dischi; in questo modo le case discografiche, che si arricchiscono, possono finanziare anche progetti nuovi, come quelli della musica d’autore, che viene lanciata proprio dalle grandi etichette, grazie ad i nuovi laboratori di sperimentazione, i quali non sono vincolati alla vendita immediata dei prodotti.

Uno di questi laboratori è la Arc, od alcune etichette come It, legate alla Rca di Roma.

I cantautori hanno difficoltà ad emergere nel mondo del mainstream anche a causa del ripensamento delle categorie musicali dedicate i giovani, e per questo sono relegati ad un mercato più di nicchia.

Con lo sviluppo del 33 giri, creato “per un ascolto diverso” dato che permette ai musicisti di sviluppare progetti musicali più ampi e di creare dei concept album, nei quali tutte le canzoni contribuiscono al significato finale del disco stesso, spesso ruotando attorno ad un unico tema o sviluppando

---

<sup>80</sup> *Oggi illustrato*, febbraio 1972

attraverso la musica una storia,<sup>81</sup> i cantautori iniziano la loro ascesa. Su questi nuovi dischi dal grande formato anche la copertina e la grafica sono molto importanti ed influenzano le pratiche d'ascolto. In più devono risultare accattivanti per i compratori.

L'ascolto che si fa dei 33 giri è simile alla lettura di un libro: silenzioso ed associato spesso a dei materiali paratestuali come i commenti dei musicisti o dei critici, i testi delle canzoni, le interviste o le note. Passando per questi grandi dischi la musica dei cantautori compie un viaggio, simile a quello compiuto dal rock'n'roll in America, che la permette con gli anni di entrare a far parte delle forme d'arte.

Viene sottolineato ancora di più come i canoni classici della discografia non vadano bene per sviluppare e diffondere la canzone d'autore. Anche il rifiuto per Sanremo aumenta, essendo considerato potenzialmente compromettente per la dignità artistica dei cantautori.

La nuova posizione che assumono i cantautori nella scena musicale italiana può essere spiegata attraverso il caso di Fabrizio De André. Aveva pubblicato già vari 45 giri prima di salire alla ribalta, ma il successo gli è arriva grazie agli lp: è il primo cantautore a riuscirci.

Nonostante molti suoi brani non convincono la Commissione d'Ascolto, che aveva ancora sotto controllo le canzoni da trasmettere in radio, l'autore si guadagna credibilità attraverso un pubblico più colto, formato da studenti di liceo e universitari, attratti dai riferimenti alla poesia francese e dallo spirito avventato delle sue prime canzoni. Con il tempo, nei primi anni Settanta, questo cantante entra anche nelle case del pubblico più di massa, ed inizia ad essere considerato un "vero artista" alternativo e colto. De André però continua a muoversi in uno spazio non commerciale e si rifiuta di esibirsi in pubblico fino al 1975.

---

<sup>81</sup> *Concept album. I dischi a tema da Sgt Pepper's al nuovo millennio, Daniele Follero*

Un altro cantautore emblematico è Giorgio Gaber. Lui ridefinisce la propria figura pubblica dopo la morte di Tenco, andando verso lo spettacolo del “teatro canzone” in cui i brani cantati sono alternati ad altri recitati, nel gusto del cabaret milanese: in questo modo rompe con il suo passato ed inizia una carriera alternativa ai canoni ed ai gusti già esistenti nell’industria discografica.

Altri cantautori esordiscono in contesti alternativi. Un esempio è il Folkstudio di Roma, di proprietà del pittore e musicista afroamericano Harold Bradley, dove alcuni artisti come De Gregori e Venditti incidono i propri dischi; a Bologna invece Guccini è solito suonare nell’Osteria delle Dame, nella quale registra una parte di un live, a rimostranza di come l’industria del disco sia consapevole dei nuovi luoghi e delle aspettative connesse ai cantautori della nuova generazione.

In ogni caso i canali tradizionali non vengono abbandonati. Guccini per esempio appare in tv, De Gregori partecipa ad *Un disco per l’estate*, una manifestazione canora che è andata in onda ogni anno dal 1964 al 2003<sup>82</sup>, mentre Vecchioni partecipa al Festival di Sanremo.

Tutti questi artisti sono accomunati dal fatto che nessuno di loro si presenta come un musicista di professione: Vecchioni è un professore di liceo, Guccini è inizialmente uno studente “all’ultimo anno di lettere” e poi un insegnante, Bennato è un architetto, De Gregori e Venditti sono degli studenti, Jannacci è un chirurgo, Conte invece un avvocato, ecc. L’impressione che si ha dei cantautori è che facciano musica per diletto e non per guadagno, a sottolineare ancora una volta l’autenticità delle loro canzoni. Questo elemento viene stressato al massimo anche dal marketing, che parla dei cantautori come se fossero delle persone normali che si sono avvicinate per sbaglio alla musica.

---

<sup>82</sup> *Un disco per l’estate*, [tutto80.it](http://tutto80.it)

Il fatto di non essere dei professionisti è un indice di “autenticità” dato che permette ai cantanti di non essere economicamente dipendenti dall’industria musicale e perciò di li rende più liberi di esprimere nei propri brani i temi per loro importati, e di scegliere come esprimerli, sottraendosi in questo modo alle critiche dovute alla loro diversità rispetto resto del mondo della musica italiana: il canto per i cantautori è una necessità e non un modo di fare soldi.

De Gregori esprime questo concetto in un’intervista: “per ora cerco di divertirmi in questo mondo di vinilite e di classifiche, come in un gioco che non deve diventare una cosa seria, e le cose sono quelle in cui obiettivamente io credo e che racconto alla gente a modo mio. Tutto qui”<sup>83</sup>.

Si completa in questo modo un rovesciamento dei valori, portando i cantautori ad agire in un “mondo economico ribaltato” nel quale è disconosciuto l’economico e di conseguenza le sanzioni positive o negative del mercato sono poco importanti, tant’è che il successo commerciale inizia ad essere considerato come una condanna, come squalificante, perciò ci si chiede come poterlo gestirle.

### **IV.3.1. La Rassegna della canzone d’autore**

Secondo l’idea dell’autenticità prima del successo bisogna metabolizzare cosa significhi diventare “pubblici”. Bisogna comprendere come e dove questi autori possano agire senza perdere quell’autenticità che li contraddistingue e che sembra essere necessaria perché siano definiti come dei cantautori, e che è la ragione del loro successo. Questo problema trova una soluzione nel club Tenco dato che permette la costruzione di uno spazio spettacolare con delle regole diverse da quelli già esistenti. Una tradizione come quella dei

---

<sup>83</sup> *Nuovo sound, luglio 1976*

cantautori e dei partecipanti al Club Tenco, che si costruisce sulla morte dell'omonimo autore, non può risolversi in spazi come quelli del Festival di Sanremo o quelli canonici del mercato.

Due dei nuovi spazi dedicati ai cantautori sono la Rassegna della canzone d'autore ed a chi attribuire il Premio Tenco. Alcuni cantautori prima considerati tali, ora vengono esclusi dalle liste create per chiedere agli artisti di presenziare a questi due eventi, in quanto definiti “non abbastanza “puri”. Secondo Enrico de Angelis del Club Tenco di Sanremo alcuni di loro “sono insomma dei cantanti e degli autori esclusivamente commerciali oppure solo di non eccessiva levatura artistica, che nulla, secondo me, hanno da spartire con Tenco”<sup>84</sup>.

Anche il Club Tenco di Venezia insiste su questo punto: “la manifestazione non può essere e non deve essere un festival come gli altri, per il fatto stesso di essere una passerella dedicata ai cantautori che hanno sempre onorato la canzone italiana e, soprattutto, dedicata alla memoria di un artista come Luigi Tenco che non ha mai abdicato alla propria dignità per scendere a compromessi”<sup>85</sup>.

La Rassegna non può essere affidata agli interessi delle case discografiche, dello spettacolo o dei cantanti stessi. Deve rimanere lontana dagli eventi puramente commerciali, anche se in questo modo potrebbe creare problemi a livello economico a causa di un pubblico non molto vasto, i creatori della Rassegna sono irremovibili: “si dovranno ammettere o, meglio, invitare alla serata esclusivamente cantautori meritevoli sia dal punto di vista artistico che da punto di vista della buona fede”.

È fondamentale capire quale debba essere l'oggetto della Rassegna; si sa solo che al centro di essa devono esserci i cantautori. Il problema è quale

---

<sup>84</sup> *De Angelis, giugno 1972*

<sup>85</sup> *Club Luigi Tenco di Venezia, giugno 1972*

connotazione si finisce a dare al concetto di “cantautore”. Nel 1960, il periodo dei primi cantautori, questi ultimi sono caratterizzati per essere considerati intelligenti, e non solo perché di scrivono le proprie canzoni, infatti i musicisti a appartenenti a questa seconda categoria sono definiti come “autori-cantanti” e non sono considerati veramente dei cantautori.

A partire dal 1972 si sviluppa un nuovo canone di cantautori, incentrato sulla scuola di Genova. Anche per quanto riguarda loro non tutti gli autori delle proprie canzoni sono considerati tali, così come non tutti gli esponenti del movimento sono gli unici autori delle proprie canzoni.

Lucio Battisti è l'esempio perfetto per poter comprendere in parte su cosa si basi questa divisione, dato che è difficile inserirlo tra i cantautori, nonostante scriva da sé le sue musiche, a causa del suo legame con il paroliere Mogol, che secondo il club Tenco scrive musica commerciale, non viene inserito all'interno della Rassegna.

Questi canoni sono ovviamente basati su pregiudizi e ideologie fittizie, dato che come Battisti, anche Fabrizio de André, e non è il solo tra i cantautori, collabora con vari musicisti e parolieri per confezionare le proprie canzoni<sup>86</sup>, ma nonostante ciò è uno degli esponenti più conosciuti della Scuola di Genova. La differenza fra i due è principalmente la popolarità che hanno e la fama che hanno i loro collaboratori: Battisti ne ha in maggior quantità rispetto gli altri cantautori, e questa è considerato degli ultimi come un qualcosa di negativo, ed il fatto che il suono delle sue canzoni sia più simile a quello di una band che non a quello di un cantautore è un atro elemento negativo che lo mantiene lontano dalle classifiche dei cantautori.

Questo cantante diventa il punto critico su cui viene stabilito il confine tra musica “autentica” e “commerciale”.

---

<sup>86</sup> *Fabrizio De André. Accordi eretici, Franco Fabbri*

Le convenzioni legate alla canzone d'autore vengono create in base ad una riproposta dell'ideologia dell'autorialità, che ora ha, nei confronti del mercato, un senso contrario rispetto a prima, essendo legata ad un nuovo senso politico e civile e ad un sound specifico.

Un'altra cosa da decidere è come debba svolgersi questa Rassegna perché si vuole evitare di renderla commerciale e di farle perdere la sua autenticità. Non si sa se invitare la Rai o meno, invitare artisti famosi o meno. Il Club Tenco di Venezia vuole che la manifestazione sia “pura ed impegnata”<sup>87</sup>, perciò si inizia a pensare ad un formato di esibizione differente da quello classico televisivo, come può esserlo quello del Festival di Sanremo: si pensa di dare almeno 10-15 minuti ad ogni artista per esibirsi, magari invitando a salire sul palco meno artisti di quelli che si sarebbero saliti con delle esibizioni più corte, in modo che ognuno sia libero di fare ciò che vuole dato che “i cantautori hanno sempre un discorso preciso e coerente da fare, che non può esaurirsi in 2 minuti e mezzo di canzonette”<sup>88</sup>. Una cosa è sicura: non è una competizione. In questo modo si va a rompere con i canoni pop di Sanremo, a favore della “autenticità” per mettere in risalto i testi, a scapito delle soluzioni musicali dell'arrangiamento.

Per rendere l'esecuzione autentica e per permettere agli artisti di esprimere chiaramente ciò che hanno da dire, si propone di far cantare gli invitati solo con l'accompagnamento della chitarra o del piano<sup>89</sup>.

L'idea della Rassegna non viene attuata, ma torna nel 1974, quando alcuni nomi di artisti che nel 1972 erano esordienti, sono ormai famosi grazie alle incisioni con le quali hanno debuttato, diventando perciò artisti che richiamano il pubblico loro stessi; in più la Rai ha lasciato perdere l'evento,

---

<sup>87</sup> *Rimbaldi, maggio 1972*

<sup>88</sup> *De Angelis, giugno 1972*

<sup>89</sup> *Rimbaldi, giugno 1972*

rendendo possibile seguire l'idea di purezza che implicava la lontananza dalla televisione. La Rassegna del 1974 punta sui cantautori di nuova generazione.

Quando la prima edizione della Rassegna prende effettivamente vita, essa diviene oggetto di critiche in quanto considerata troppo commerciale e a causa del tentativo di operare un compromesso fra arte e mercato, a rimostranza di quanto l'idea di canzone d'autore come "musica altra" e distinta dalla "musica di consumo" sia ormai parte della cultura del panorama musicale italiano. Tutto questo a causa del contesto nel quale la Rassegna si sviluppa: all'interno dell'Ariston e con biglietti venduti a prezzi popolari. C'è bisogno che il contesto della Rassegna sia un altro, "realmente alternativo", perché la "dimensione di 'cantautore' si è definitivamente staccata" dai vari festival già esistenti<sup>90</sup>, ed è perciò necessario un nuovo spazio che sia basato sui valori di condivisione ed amicizia, come era nello spirito di Tenco.

Uno degli elementi caratteristici della Rassegna, che contribuisce al suo successo, è che non è una gara competitiva, il che è compatibile con l'idea di "autenticità" ed "individualismo" legata agli artisti. I premi sono dei premi alla carriera dati a persone già artisticamente riconosciute e validate, e vengono dati da una commissione composta da critici ed organizzatori, così che i cantanti possano esibirsi liberamente, senza la interessarsi di giudizi o di giurie.

Un altro elemento distintivo è la gratuità dei partecipanti: i cantanti invitati non sono effettivamente pagati per l'esibizione che andranno a fare durante lo sviluppo della Rassegna, tuttavia ad essi è segnata una somma di denaro, basata sull'importanza artistica del cantautore, perché ci si possano pagare albergo e tutto ciò di cui necessitano nel periodo di soggiorno. In più non è detto che le case discografiche non paghino i loro artisti perché si esibiscano, dato che anche la Rassegna è un modo per aumentare la visibilità,

---

<sup>90</sup> *Ciao 2001, agosto 1974*

così come la “garanzia di qualità” dei cantautori e, perciò, per aumentare le vendite ed i profitti.

Fin dalla prima edizione il Club Tenco porta avanti un’idea di intimità tra cantautore e pubblico, andando a sostituire ai rapporti professionali quelli di amicizia, per aumentare la sensazione di vicinanza con gli artisti da parte della platea. Si vuole ricreare quell’atmosfera “da osteria”, luogo dove alcuni cantautori avevano effettivamente iniziato la propria carriera, nella quale l’ambiente è pieno di leggerezza ed è amichevole. Anche gli eventi non ufficiali della Rassegna vanno formalizzandosi in appuntamenti fissi, come ad esempio la cena dopo il concerto, i quali vanno ad aumentare l’idea di autenticità, esprimendo un’idea di convivialità non legata al lavoro ed al contesto teatrale, ma basata sui rapporti interpersonali.

Anche i giornalisti sembrano assimilare senza problemi lo stile colloquiale ed informale utilizzato dalla Rassegna per parlare di musica, in un clima conviviale e di condivisione in cui gli artisti non sono divi lontani dagli ascoltatori, ma dei pari e degli amici. Questo modo di intendere la canzone si riflette nello stile dei testi dei cantautori.

Si vuole ricreare uno spazio “popolare” lontano e nostalgico, assente e rimpianto, di una socialità perduta nel mondo contemporaneo, ma che in realtà è solo un’ideologia, in quanto mai esistita. Si proietta in questo modo l’idea di un desiderio, di una nostalgia, di innocenza, di un tempo migliore e di valori passati ormai perduti. È questo che si propone di fare il Club Tenco, come se il desiderio di intimità potesse svilupparsi solo grazie ad uno spazio esplicitamente concepito per quella finalità, alla ricerca del mondo ideale pensato da Tenco e “fatto di soli amici”.

Questo spazio idealizzato dal Club si trasforma in quello simbolico della canzone d’autore ed ha un impatto molto forte su tutta la musica popolare italiana da quel momento in avanti. Grazie ad esso si codifica l’estetica ed il

canone della canzone d'autore, così come le sue convenzioni, confermando l'autenticità e l'autorialità di questo tipo di canzone. Ad essere autenticato è però anche il pubblico, fatto ormai di "pari" ed "amici": la comunità che ascolta i cantautori si separa definitivamente dalla massa che ascolta la "musica leggera".

## **V. Come la canzone d'autore diventa poesia**

Il fatto che il Club Tenco provi fin dai primi anni a promuovere una tradizione inventata, attraverso la formazione di un canone e definendone le basi, fa sì che l'idea che la canzone d'autore sia considerata da noi italiani come se fosse poesia in musica già dalla metà degli anni Settanta.

Con le Rassegne delle canzoni d'autore si pongono le basi per una congiunzione tra la canzone d'autore e la tradizione della canzone politica. La canzone d'autore prende una nuova forma grazie ai novelli spazi simbolici e fisici messi a disposizione dal club Tenco, attraverso dei nuovi riti e delle nuove modalità di spettacolo: la formula stessa della Rassegna, la cena dopo il concerto, il presentatore e quel modo particolare di parlare di questo genere sono convenzioni esistenti fin dalla prima edizione che vanno seguendo un "processo di ritualizzazione e formalizzazione caratterizzato dal riferimento al passato"<sup>91</sup>, come accade spesso nelle tradizioni inventate.

Il canone di questo genere cambia con Francesco Guccini, che viene premiato nel 1975, evento importante perché in questo modo riesce a far passare la canzone dall'influenza francese a quella anglosassone. Viene in questo modo riconosciuta l'importanza di Bob Dylan per l'ispirazione dei

---

<sup>91</sup> *L'invenzione della tradizione, Erico Hobsbawm*

cantautori di seconda generazione, mentre i modelli americani dei primi esponenti del genere vengono messi in secondo piano.

Guccini è ora, con tutti i cambiamenti che apporta alla canzone d'autore, il punto d'arrivo del genere, ma adesso si riconosce il punto di partenza di essa addirittura in Omero e nei lirici greci, passando per i trovatori ed i giullari, andando a creare un filone unico e consecutivo con la musica-poesia. Il fatto che i cantautori siano legati ad un'aria di convivialità "da osteria" fa sì che siano visti come sono visti i cantastorie, alludendo in questo modo all'immaginario del trovatore francese<sup>92</sup>.

Esistono numerosi esempi di questo collegamento tra trovatori e cantautori: Fabrizio De André è considerato l' "ultimo trovatore" già dai primi singoli che aveva fatto uscire negli anni Sessanta, tant'è che è ritratto spesso con liuti e flauti in mano, a sottolineare questa visione che si ha di lui. Nel 1965 lo si descrive dicendo: "non è forse il primo tra i cantautori italiani, ad avere usato, come un Trovatore, la canzone per esprimere sentimenti antichi in linguaggio moderno?"<sup>93</sup>. Anche la stampa insiste su questa sua peculiarità, dicendo che ha aggiornato le fascinazioni francofile dei primi cantautori in una direzione meno esistenzialista e più medievale.

Secondo l'artista però la definizione di cantautore non significa nulla, tant'è che lui stesso si definisce un trovatore in un'intervista, dicendo che la parola cantautore è un "termine vago che non definisce nulla. Se proprio fa comodo un'etichetta preferirei si dicesse trovatore"<sup>94</sup>. Grazie a questo genere di affermazioni fatte dall'autore e grazie al Club Tenco nasce una nuova visione dei cantautori.

---

<sup>92</sup> *Il Cantautore, 1974*

<sup>93</sup> *Note di copertina di Fabrizio De André*

<sup>94</sup> *Sorrisi e canzoni, luglio 1967*

Il mito dei cantautori come trovatori fa sì che la canzone d'autore si affermi definitivamente come una forma di poesia. Una poesia popolare, almeno nei primi tempi, portata in una pratica musicale non d'élite, come poteva essere quella degli antichi trovatori. Pensando la canzone in questi termini si dà maggiore spazio al testo, al significato che si vuole far arrivare agli ascoltatori, a discapito della musica. Il cantautore è come “un poeta che usa la musica come supporto alla parola” e non un “musicista che ‘completa’ attraverso il testo il suo messaggio musicale”<sup>95</sup>.

Questa nuova idea del genere musicale precedentemente menzionato rende la canzone d'autore più vicina alla “nuova canzone politica” che è impegnata socialmente dato che si pensa in quegli anni che “non c'è vera poesia - nel nostro tempo - che non sia poesia sociale e l'unica espressione valida di essa è la canzone d'autore”<sup>96</sup>. La canzone politica, così come la canzone d'autore, vede nel testo e nel messaggio che con esso si vuole esprimere la parte importante della canzone, al posto della musica, la quale è semplicemente un mezzo per la trasmissione del messaggio.

Le performance dei cantautori degli anni Settanta sono asciutte, con solamente voce e chitarra come strumenti, riprendendo esattamente l'immaginario dello stile “da osteria”, popolare ed improvvisato, che contraddistingue questo movimento. È una scelta di sound in controtendenza con il resto del pop italiano di quegli anni, che invece usa strumenti elettronici ed elettrici insieme ad arrangiamenti orchestrali, sul modello del rock sinfonico e progressive inglese. È però una scelta in contraddizione anche con il sound dei cantautori negli anni precedenti alla Rassegna.

Per quanto i cantautori dal vivo portino avanti questa idea di “purezza” si possono trovare anche arrangiamenti differenti dalla semplice chitarra, quando

---

<sup>95</sup> *Musica e Parole*, Mario De Luigi, Michele Straniero

<sup>96</sup> *Il Cantautore*, 1975

si ascoltano le canzoni incise sul disco, più variegati grazie a musicisti di studio ed ad i collaboratori di alto livello che lavorano con gli artisti e grazie alle migliori strumentazioni disponibili negli studi d'incisione.

I critici vedono la musica come ridotta a “scarna cornice” di “discorsi poetici sociali e politici” in quanto messa in secondo piano dato che deve essere totalmente funzionale al messaggio del testo.

Anche in questa fase più moderna dei cantautori, con la costruzione di un nuovo canone e di una nuova tradizione, purtroppo le donne sono prese poco in considerazione. Basta guardare i numeri della Rassegna: tra il 1974 ed il 2018 meno del 16% dei partecipanti sono state donne<sup>97</sup>. Tutto questo perché il canone dei primi cantautori continua ad essere comunque seguito, anche durante la Rassegna, ed esso vede nell'idea del cantautore un genio maschio; in questo modo le donne, le quali in ogni caso sono poche per quel che riguarda questo genere, vengono escluse dal canone stesso.

Le donne principalmente interpretano i brani degli altri, difatti alle Rassegne si sono aggiudicate la metà dei riconoscimenti per quanto riguarda il “miglior disco di interprete di brani altrui”, con 17 premi su 35.

Nonostante siano principalmente escluse, almeno nel primo periodo del Premio Tenco, si può notare una nuova emergente corrente di cantautrici nella discografia italiana, probabilmente anche perché stanno diventando famose molte cantautrici americane. Le canzoni si basano appunto su quelle delle cantanti americane, cioè un modello di canzone alternativo al “femminile”, collegato anche al movimento del Sessantotto, un movimento civile esploso nell'anno 1968 che vede gruppi eterogenei di persone aggregarsi, in vari Paesi, per combattere contro la società del tempo<sup>98</sup>: tra i temi più importanti per i quali si combatte c'è il superamento del moralismo, autoritarismo ed

---

<sup>97</sup> *Il Cantautore, 2017*

<sup>98</sup> *Il sessantotto, [pernon dimenticre.net](http://pernon dimenticre.net)*

emarginazione della donna. Molte canzoni delle cantautrici infatti riguardano temi come la violenza di genere, l'identità femminile, l'aborto e l'omosessualità.

Queste musiciste purtroppo non ottengono grandi riscontri. L'unica a poter vantare una lunga carriera è Gianna Nannini, tutt'ora una cantante affermata, la quale canta temi di ispirazione femminista e politica.

La cosa interessante è che i dischi delle cantautrici, per tematiche e suoni, sono totalmente coerenti con quelli degli interpreti uomini degli stessi anni: le tematiche sono impegnate per entrambi i generi, così come gli arrangiamenti e i musicisti con i quali collaborano sono i medesimi, ma nonostante tutto ciò nessuna cantautrice in questi anni viene inclusa nel canone della canzone d'autore. Bisogna attendere gli anni Novanta perché si possa incontrare un filone continuativo di cantautrici in Italia, ed anche in questo caso resta difficile vedere una donna considerata parte del canone della canzone d'autore.

## **Conclusioni**

La musica è un'arte in continua evoluzione. Nata in tempi antichi, è sempre stata collegata a molte fasi della vita umana ed in particolare della religione fino ad arrivare, al termine della sua evoluzione, ad avere come scopo principale quello di essere ascoltata e compresa.

Nel XX secolo le canzoni in Italia sono cambiate molto.

Il punto di partenza della musica in lingua italiana sono le canzoni della tradizione popolare in dialetto, che si sono evolute nella musica leggera. Questo ultimo genere musicale è legato alla leggerezza della vita, in particolare si parla di amore ed del conseguente struggimento dovuto a questo sentimento. Questo tipo di musica è considerata principalmente un qualcosa di "ballabile".

Si prova a divulgare la nuova musica attraverso la radio, le riviste e la televisione. Proprio quest'ultima è un mezzo importante in quanto trasmette il Festival di Sanremo, il quale si prefigge lo scopo di spostare la musica dalla dimensione di intrattenimento a quella di arte, facendo suonare sul palco della musica che richiede di essere ascoltata con attenzione. Il Festival diventa parte della tradizione italiana, essendo stato trasmesso tutti gli anni, e continuando anche al giorno d'oggi.

I primi cantanti che si allontanano dalla dimensione di musica leggera sono gli urlatori, chiamati così per essere per l'appunto distinti dai restanti cantanti italiani ancora conformi alle regole. Molti urlatori poco dopo diventano cantautori, i quali oltre ad essere lontani dalla classica musica considerata "all'italiana" portano nelle canzoni dei temi più impegnati, più attuali e legati ai sentimenti generali della popolazione, come per esempio la ricerca del sentimento patriottico, o temi sensibili per la parte più giovane del popolo italiano, come ad esempio l'emancipazione femminile, le guerre, la crisi delle estetiche, l'anticonformismo e molti altri.

Il movimento dei cantautori è uno dei più importanti per la musica italiana, tanto che tutt'oggi ancora se ne parla e le loro canzoni vengono ancora riprodotte alla radio.

La novità per quanto riguarda i cantautori è che sono i cantanti stessi a scrivere i propri testi e le proprie musiche, le quali spesso non vengono mandate in radio perché considerate poco adatte ad essere trasmesse attraverso questo mezzo.

Questo movimento sconvolge i canoni esistenti della musica, in quanto la voce non è sempre perfetta, spesso si possono sentire delle stonature, ed i testi non hanno più un linguaggio pulito, ricercato e poetico, ma è più simile al linguaggio parlato di tutti i giorni. Nonostante tutte queste differenze rispetto alla musica leggera, i cantautori, proprio per i temi da loro trattati, iniziano ad

essere considerati dei poeti, tanto che la loro musica viene ascoltata più volte dai loro fan in modo da essere compresa appieno. La loro fama finisce per influenzare il resto della musica italiana, che non sarà mai più la stessa.

La “musica italiana” non è però un qualcosa di puro e legato alle tradizioni italiane in quanto è stata costruita con il tempo inizialmente per far sentire la popolazione del Bel Paese unita. Le musiche italiane hanno potuto difatti svilupparsi grazie alle musiche provenienti da altri paesi stranieri.

Ad oggi la musica italiana ancora prende spunto dagli altri stati del mondo, in particolare dagli Stati Uniti d’America, ma non solo: dal Sud America, dalla Gran Bretagna e dalla Francia. Essa continua a svilupparsi ed a cambiare, solitamente seguendo i vari movimenti giovanili che nascono e muoiono, per trasporre nei propri testi ciò che le generazioni più giovani sentono e spesso non riescono a comunicare, esattamente come hanno fatto i cantautori nella loro epoca.

# **ENGLISH SECTION**

# Italian music in the 20th century

## Introduction

The word music comes from the Greek and is linked to the muses, nine young girls who, in Greek and Roman mythology, were the daughters of the father of the gods and who eased the torments of the world by dancing and singing. Music is the production and creation, thanks to musical instruments, of sounds that are pleasing to those who listen to it.

This type of art probably comes from in Africa, where in the past people reproduced the galloping sound of animals or the sound of running feet or of the pounding of grain, taking up the spontaneous sounds of everyday life. In fact, the first musical instruments were probably percussions.

The music of ancient civilisations like Egypt, Persia, India and China is called 'ancient music'. These civilisations have a common thread in music: they see it as something spiritual that can bring the deepest part of souls back to life.

For the Egyptians, music comes from the god Thot, which is why they associate it with spirituality.

The Greeks, on the other hand, give music an important role related to poetry, dance and magical practices. They believe that Orpheus invented this art, and that he used it to escape from Hades. In addition to this dimension linked to other forms of arts, Greeks associate music with education, since they believe it can enrich people's souls. The Greeks attach such importance to

music that they created some rules for it; they invented the musical notes, which, after being developed, became those used today.

Chinese people, on the other hand, associate music to philosophy and, consequently, to the soul and spirit of human beings. Moreover it has a particular importance in religious ceremonies, which are, in turn, linked to the fundamental stages of both human and spiritual life.

In Ancient Rome, music had a new function: that of recreation. The Romans used music mainly during performances and exhibitions. It had a role which is less important than the one it had for the other ancient people, as the music they produced was more lively and it was often performed by large music ensembles.

When the monotheistic religions spread, the art of music returned to the religious role, linked to ceremonials, but during the Middle Ages, on the contrary, a great deal of non-sacred music was produced to accompany performances, non-sacred ceremonies or simply to dance, an act that was very much in vogue at the time.

In 1300 polyphony was created, which gave a new importance to the text being sung, giving a new value to this art, and in 1500 there is the first printed volume of music, in Venice. From 1600 onwards there was a rapid improvement in music until the creation of classical music between 1750 and 1850, with the development of symphonies and of new, greater, opportunities of sound expression.

In 1900, new importance was given to 'popular music', which was spread by the mass media of that time: radio and television. This enabled the invention of new and varied musical genres which gave way to many functions, with the exception of religious ones, which are now specifically linked to religious music.

# **I. Music in Italy**

Dante Alighieri in *De Vulgari Eloquentia* says that the 'song' is the completed work of one who composes art with words harmonised by a modulation. This word takes on another meaning when juxtaposed with certain words, for example 'the Italian song', becoming in this way a label for a genre with coherent characteristics.

The Italian song is linked to the idea of lightness and, when considered 'pure', is characterised by melodies with a specific vocality: tenor and melodic; but there is also another 'Italian song', this one is influenced by foreign music, such as American swing or country music.

The musical genre of 'Italian song' was born at a time when Italy was still divided politically and also linguistically.

The Italian language began to develop during the war, and continued afterwards, to enable soldiers from different regions to understand each other. Before then, dialects were the most widely spoken, and in fact the existing Italian songs were usually in dialect: the most famous, even outside Italy, were Neapolitan, Florentine and Venetian songs, or opera arias. All these spread around the world thanks to the purchase of sheet music by tourists, and thanks to the emigration of Italian people to other countries, such as America.

When the leisure market begins to spread in the first thirty years of the 1900s, a repertoire of Italian entertainment music is created, and it has nationalistic themes as its main focus, since in this period Italy was trying to create a new popular unity shared by all citizens.

## **I.1. Music in Italy during Fascism**

During the Fascist era, music becomes a way of making propaganda, which is why both the themes and the musicality of songs in general, such as the voice, are modified. Politicians attempt to create a new idea of ‘nation’ among Italians and they do this through the use of mass media, in particular the radio, the most widespread medium in Italy.

Foreign music, in particular Anglo-Saxon music, is played as little as possible until it is banned in 1942, the year America enters the war. The *Radiocorriere*, a magazine in 1939 writes that there has been a reduction of “foreign music to an absolutely negligible percentage” by Fascism, which has even “banned the music of certain Jewish and Negro composers”. This aversion was due to the autarky thought of the fascists, so initially foreign music was avoided because it is not Italian, and then because it is the music of the enemies.

The importance of music for the fascists is explained by the words of the Minister of Popular Culture of the Kingdom of Italy: “the *canzonetta* is as good an index as any of the mentality of a people and its voice on certain occasions is also useful”, i.e. it is useful to keep people calm. Since there are very few Italian songs that can be played regularly on the radio there is the need for new music, which is created thanks to the translation of foreign songs that are more rhythmic and less melodic, so that the different musical genres can be varied even when we refer to ‘*musica leggera*’, the classic Italian song, so that the needs of a greater number of people can be met.

When Germany invades Italy, the radio goes under German control and the music played changes: it was now related to national identity more than it was before and it is generally about an idealised past that never existed.

## **I.2. Italian Music in the Post-war Period**

The structure of the Rai, the Italian radio and television, in the post-war period remains the same it was during Fascism, the only thing that changed was that it was now it is controlled by the Christian Democrats, who wanted to create popular support for their political movement through this medium.

A 'listening commission' is created to decide which songs are suitable to be played on the radio, which remains hostile to foreign music. The Italian melodic song returns and the *Festival della Canzone Italiana*, the Italian song Festival of Sanremo, is created in order to promote it. It also has the aim of describing contemporary post-war Italy: the alienation of the individual, the need to rediscover lost ideals and a lost sense of nation. In this way, the Festival becomes a cultural symbol for Italian people, contributing to the creation of the Italian song by crystallising its elements and associating it with certain meanings, such as the national spirit.

This music circulates through the media: not only on television and on radio, but also in newspapers. Gossip magazines, in fact, are created in this period: they are mainly music magazines, one of which is *Sorrisi e Canzoni*, which still exists today.

The media enables the creation of a 'mass Italian society' by creating new markets and national networks, common to all citizens: the song is now seen as something specific of Italian people, an integral Italian citizens.

## **II. The Typical Italian Song**

It is difficult to define an 'Italian song', but if you pay attention, you can see some peculiarities that the songs of the rest of the world do not have.

There are two types of Italian songs: one is more melodic, the other more rhythmic. The vocality of the melodic song is full of trills, tenor or falsetto: this type is considered to be more Italian type of the two. The other one, which is more rhythmic, on the other hand, is linked to an awareness of the need for Italian people to listen to music of a different type from the melodic, a more modern kind.

The themes sung, however, are always the same: nostalgic, recalling an idealised, agricultural, pre-war past, with traits of simplicity, which never existed, and an exalted 'Itlianness' which ends up creating stereotypes of the Italians.

We can find contradictory elements in this type of songs, since alongside the voice, which can be typically melodic, we can find rhythmic and modern music coming from other countries, such as the American swing, Caribbean beguine, habanera or Latin American tango. Latin American music in particular facilitates the singing in Italian, as it is slow enough to be able to use flat words, which make up most of the Italian vocabulary, without problems. These elements are used so much by Italian musicians that they crystallise over time, becoming 'typical Italian music' themselves.

In the 1950s, the lyrics of the songs changed, becoming simpler and more linear, imitating the spoken language, and the melody follows this kind of song without forcing the voice.

Because of all the external influences that Italian music has had, we can say that the 'typical Italian song' is merely an ideological construction that allows Italian people to feel nationally united by a specific and nationalistic music and not something that is naturally fully Italian .

## **II.1. The Importance of the Italian song Festival of Sanremo**

With the Italian song Festival of Sanremo a new way of experiencing the song comes into play. The radio has given the song the connotation of 'danceable', whereas the Festival aims to make people concentrate on listening to the song. The aesthetics of the Festival demonstrate this: initially the scenography is that of a night club, with spectators not only listening but also eating and chatting, then gradually over the years it has been transformed into a theatre, where people do nothing but listen to the music.

The themes of the songs remain those linked to the idea of the nation, with the exaltation of the 'superiority' of the Italian culture and, at the same time, a self-condemnation for the inferiority that the population feels compared to other countries. The songs, in fact, have both negative and positive traits within them, which allow the delineation of a new national identity, and this is also promoted by newspapers, radio and television; the latter broadcasts the Festival every year, creating a new national tradition.

The new songs presented at the Festival have old school traits, because of the nostalgic elements and the conservative taste, but nevertheless these songs are very important to create the new national unity that Italian people need: the Italian song as it is understood today is created thanks to Sanremo, and it is a very radiophonic, media type of music, around which the ideas linked to the feelings of the citizens about what it means to be Italian are modelled.

## **III. The Birth of the Cantautori**

### III.1. First Come the Urlatori

During the 1950s, some new record companies wanted to modernise Italian music based on the model of American music. Walter Gürtler is a Swiss-born publisher looking for new ways of singing. One day he decides to call his errand boy to perform a new song: *Come Prima*. The boy, Tony Dallara, sings it as if he were screaming, as he is used to having to sing loudly in dance halls in order to be heard by everyone, even the ones in the back of the room: it this way the first '*canzone urlata*', which means screamed song, is created. The new genre became successful after some time, thanks to word of mouth of young people and the jukeboxes in which the song is played.

This *urlato* genre became very popular among young people, who were greatly influenced by American music, which influenced the singers of this genre too, the *urlatori* or the screamers. For the first time the Italian youth feel represented by an artist. They sing these songs on the notes of a rock'n'roll base with a slower rhythm than the original in order to allow the Italian language maximum expression, contrasting the Italian music that had existed up until then.

The *urlatori* despite being a youth movement, which is not looked upon favourably by the music industry, is distinguished from the American rock'n'roll linked to misspent youth, so that the singers, who are also very young, are portrayed as good guys, workers or students, and the media awards them a positive image.

The movement of the *urlatori* lasts about ten years, until the beginning of the 1960s, when the singers associated with this movement move on to other genres.

## III.2. Then Come the Cantautori

The *cantautori* play an important role in the Italian tradition, as they revolutionised the way of making music: their songs are considered to be 'poetry in music'. The movement was so important that it is still talked about today and the label *cantautore* is still used in some cases.

The artists belonging to this movement are related to the 'identity crisis' which accompanies the creation and the development of the Italian 'cultural unity', something they often talk about in their lyrics.

### III.2.1. The First Cantautori

The first *cantautori* are initially singers that are part of other movements: Giorgio Gaber, Gianni Meccia, Umberto Bindi and Gino Paoli.

#### **Giorgio Gaber**

Giorgio Gaber is an important exponent of the *urlatori* movement, so much so that he creates the hymn of the *urlatori*: *Ciao ti dirò*. However in 1959 he begins to sing more romantic songs, much different from those of the aforementioned current, thanks also to a 'progress in the public's taste' as well as in his own, which allows him to develop and grow as an artist. In this way, he moves from shouting to the melody to following the of the model of French singers.

#### **Gianni Meccia**

Gianni Meccia debuts with ironic songs, with an unusual language, which can be included in the repertoire of the adult cabaret, and with arrangements made exclusively with the classical guitar. In addition to his

music, his audience is also different from Giorgio Gaber's, also because he is eight years older than him.

Meccia is considered a "singer-guitarist" who sings ironic, yet delicately poetic songs. The singer is considered the standard bearer of the innovation of Italian 'modern harmonies' going against 'melodic influences'. He also takes inspiration from French singers.

### **Umberto Bindi**

Umberto Bindi starts as a songwriter, he wrote *Nel blu dipinto di blu*. In 1959 he became a member of the record company Ricordi and he is defined as 'the voice that shocks' singing songs in which we can find words, cries, silences, looks and gestures all together.

He easily enters the new youth market as a 'singer-guitarist' even though he is often portrayed at the piano, an image that contributes to making him a 'real' artist, since he is both a musician and a singer.

When his first LP is released, his audience is more mature than it was before, and therefore he is looking for music other than the Italian melodic music. In order to satisfy his public, Bindi turns into something new: a 'singer-songwriter' or 'performing author' or 'singer-composer'. He also follows the footsteps of French artists.

### **Gino Paoli**

Gino Paoli debuts in 1959 and he is immediately recognised as an 'author and performer'. He follows the American trend which is very popular among young people.

His singing is more natural than that of Bindi, similar to speech, and his intonation is imprecise, with a few out-of-tune notes covered by reverberation. He is initially very much influenced by American music, but then begins to

follow the French trend, moving to slower rhythms and more sentimental lyrics.

With his song *Gatta*, he gives for the first time to the image of the new characteristics of the *cantautori*: they are now bohemians, non-conformists, existentialists and intellectuals.

Bindi is one of the exponents of the *cantautori* movement: he is the one who broke all the clichés linked to Italian pop music with his diversity and ostentatious Frenchness; he is also the first one to slow down the tempo of his songs, following the typical Gregorian model of the church, which will be later taken up by most *cantautori*.

### **III.3. The Neologism: Cantautore**

In this period, it is not common in Italy for singers to be also authors of their own songs, so they look for a way to distinguish these types of singers from the others.

The word '*cantautore*' (singer-songwriter) appeared for the first time in the magazine *Sorrisi e Canzoni*, in 1960, to describe these singers who were also authors of their own songs, which had 'at all stupid' lyrics, in order to underline the importance that the music of these artists has.

It is not known who actually invented this word, but it is certain that it came into use in the late 1960s as a commercial label for collective projects including some artists from the two record companies RCA in Rome and Ricordi in Milan.

From the beginning the term had other meanings than the simple etymological one: a *cantautore* is synonymous with 'intelligent' and 'authentic' songs and is linked to the very interpretation that the *cantautori* make of their songs, underlining how different it is from traditional Italian music.

The lyrics are different from previous Italian lyrics: the disenchanting and amorous themes have a new melancholic lightness and the references to sexual acts are explicit, making these songs unsuitable for radio broadcasting, according to the listening commission. The language used is a standard, everyday language, far from the poetic language of previous Italian songs; the melody follows the text which often seems to be written in prose, so much so that in some cases there are no stanzas or refrains, as in the case of Gino Paoli's *Il cielo in una stanza*. The voice of these songs has a leading role compared to the music and is not set up: the voice is often out-of-tune and the intonation is imprecise, these things were not allowed in music before, but they are accepted now.

Because of the small budgets the *cantautori* have a new way of making music is created: now noises and effects are used, like the sound of a can in the song *Barattolo*, repeated throughout the song. This leads to a growing interest in the audio part of the song; all of this is possible thanks to the new technologies of recording studios that are being developed at this time.

The *cantautore* figure is that of a naïve, serious, somewhat asocial and non-conformist person, as it is Gino Paoli, the new role model of the *cantautori*, so much so that the irony and lightness of some previous exponents of the movement no longer fits to the current idea of these artists, which is moving more and more towards French models, in particular on the subject of behavioural norms.

We can distinguish 'several waves' of *cantautori*: the 'first wave' with a popular style, the 'second wave' with a more sophisticated style, the 'third wave' starting from 1961, with a style taking up the characteristics of both of the previous waves.

### **III.4. Female Cantautrici**

The idea of the *cantautore* has always been linked to the male author-genius, which is why women are not very successful. Despite this, female *cantautrici* do exist. Two of the most important are Maria Monti and Daisy Lumini.

The latter starts out as an *urlatrice* or screamer and then moves on to a more intimate style. Her lyrics are innovative since, speaking of the break-up of relationships, the woman is seen as the strong element of the couple.

Maria Monti, on the other hand, is extremely of ironical in her songs as a *cantautrice*, giving the image of the modern and non-conformist woman of that period, in order to underline how women are acquiring a new importance in society. Unlike other *cantautori*, she plays a character in her songs, she does not talk about her own past experiences.

Female *cantautrici* overturn existing stereotypes with their voices, the themes of their songs, and the style and behaviour they take up, as is the case of gender identity: women are considered strong, while men with their vocals allude to a weak masculinity; in this way they also give voice to some important themes for young people in these years, who are revolutionary and transgressive.

Unfortunately, female aesthetics does not include being the authors of what they sing; this is also why female *cantautrici* have a very short life, moving their careers towards performing other people's songs or songs from the folk tradition.

## **IV. A Change in the Music Industry**

For the first time in the history of the Italian music industry, new importance is given to the image and the age of the singers, they are in magazines and on television, since young people, who are their peers, are fundamental to the new music market, see themselves in their favourite artists.

The record takes on a new importance: the 33 rpm record becomes popular. It is much appreciated by young people, and in this way the Rai loses its power over national music, since it is no longer being the main purchaser and consumer of music.

The *cantautori* did not need songwriters and composers as they write their songs themselves, so the record companies that have them under contract decided to maximise their profits by selling their editions directly through the *cantautori*'s own record section. The record of an artist is bought because it is the record of that specific singer and not because of the songs on it: the writer of the songs is a crucial element of the record, in fact his picture is present on the cover and on the record. In this way between the singer and his audience a new bond is created.

In the new music market, a song written by the singer is better than one written by a professional songwriter, because in this way it is as if the singer and songwriter expresses their innermost feelings, emotionally involving the listener as well: the music becomes a lived piece of life. The *cantautore* is seen as a romantic genius struggling with his demons and making his deepest side public, so that his listeners are moved and recognise themselves in his words.

The music moves away from the entertainment dimension: the songs of the *cantautori* must be listened to carefully, even several times, paying attention to the lyrics and analysing them in order to fully understand the message they want to convey.

## IV.1. The Tenco Club of Venice

After the death of Luigi Tenco, a *cantautore*, a new community of young people is born and develops, with new spaces for socialising, in which the ‘*canzone d’autore*’, which is how the *cantautori*’s songs are called, becomes the one we know today in Italy.

In 1967 the "Luigi Tenco" club is founded thanks to Ornella Benedetti, who has the idea of collecting and publishing all the poems related to the singer in the magazine *Big*. In this way she tries to help young people who feel lost because of the crisis they are going through in these years. She becomes a very important figure for young people and she is at the forefront of various initiatives of the club.

Tenco is a divinity for young people because they feel represented by him, his words and his ideas. Among the ideas of the dead artist we can find that of fighting commercial music made for the only purpose of selling, without depth in the lyrics; they try to promote authentic music that can give something to those who listen to it, expressing the feelings of the society in which they live in; for this reason the members of the club are committed to promoting and making known the songs of the *cantautore*.

Through music, young people want to regain possession of the ideals betrayed by the system, which is now only interested in profit. In order to complete their task, young people take possession of some common and virtual spaces of aggregation, such as the Tenco club or some magazines for the youth.

Thanks to the new importance of young people for the music market, two approaches of Italian music emerge: a ‘mainstream’ or ‘official’ one and a ‘different’ one, the latter is that of young people who want songs full of meaning and significance. Because of this difference in Italian music young

people disqualify Sanremo and the music played there because it is not considered authentic, and they try to create a new festival for the 'different' music they love.

Between the '60s and the '70s Sanremo barely survives, precisely because it cannot meet the needs of young people, so it loses its audience and visibility despite trying in every way to remedy the existing problems with its music and trying to attract young people.

The music of youth is linked to the authenticity and poetic nature of the lyrics. The idea of a 'School of Genoa' is born in this period, it is linked to *cantautori*, many of whom have not yet fully emerged on the market, and of whom Fabrizio De André seemed to be the standard bearer and the spokesman for his friend, Tenco. The new *cantautori* completely separate themselves from 'pop music' to which the first exponents of the movement were instead attached, because it is too avant-garde: the aim of the Genoese movement was to renew Italian music on the model of the French bohemian music, going against the decadence of the 'commercial song'. The lyrics take on a new importance for this reason and they, in their songs, follow the strategies of the French model, which were combined with 'popular' and 'folk' inspiration.

The term '*canzone d'autore*' was based on the model of '*cinema d'autore*' to show the centrality of the figure of the *cantautore* in Italian music from 1969 onwards.

## **IV.2. The Tenco Club of Sanremo**

This club is established thanks to Amilcare Rimbaldi, a simple music lover who lives far away from the cultural salons of the record industry's power, and it is based on the same crisis of categories that has inspired the one in

Venice, and initially it has no contact with it, but then, the two clubs end up twinning.

Aware of popular music in Italy and in the world, the club's participants ask the Sanremo Festival for an evening dedicated to *cantautori* in memory of Tenco, and this idea develops into the 'Premio Tenco', awarding the person who wrote the song most alike to the late *cantautore's* ideas.

It was Rimbaldi who created the term 'canzone d'autore', which leads to a shift of interest from the author, central in the word '*cantautore*', towards the song itself and its authenticity.

### **IV.3. Cantautori and the Market**

The problem with the new *cantautori*, who have nothing to do with 'pop music' and are linked to the idea of 'authorship', is that the producers neither know in which spaces these singers should act, perform or publish, nor how to position them on the market.

Since there is not a real demand for the music of the *cantautri*, due to the difficulty of getting them through the traditional channels of the music industry, record companies have decided to create experimental laboratories that do not need to make an immediate profit from what they produce.

This leads to the development of the 33 rpm record, which allows singers to create broader musical projects or concept albums around specific themes, which could lead to a different, more committed listening experience.

33 rpm records need to be listened to silently, they are often linked to textual references within the record itself, such as interviews, song lyrics or the artist's notes. The listeners are generally educated people, like high school or university students, attracted by the references to French poetry and the reckless spirit of some of the songs, which enable the *cantautori* to be

considered ‘real artists’, a condition influenced also by the fact that they are not present on the radio or at Sanremo.

Many *cantautori* make their debut in private and alternative record companies, such as that of the American painter and musician Harold Bradley in Rome: the music industry is now more aware of the expectations and new scenes associated with this new generation of artists.

A peculiarity of the *cantautori* is that none of them is considered a professional musician, they all have a job or are students, and this is emphasised at the most by marketing to show the authenticity of their songs, it seems like if the singers have a need to write their songs and they do not do it for profit, as they are not economically dependent on the music industry, also because these artists discredit success. In this way, far from the traditional music industry, the *cantautori* are free to express as they wish the issues that are important to them, away from any criticism due to the diversity of their music compared to that of the *canzonetta*.

### **IV.3.1. The Rassegna of the Cantuatori**

It is important to understand how to deal with *cantautori* once they become famous, since what distinguishes them is their authenticity, which is linked to the small fame they have. They sought for a solution for a space in which these singers can act, and this space is found in the Tenco club, as it provides a space for entertainment and different rules from those already existing.

Among the new environments created for the *canatutori* are the *Rassegna della canzone d'autore* and the Tenco Award in Sanremo. The problem now is who to invite to these events, since not all *cantautori* are considered ‘pure’, ergo they do not entirely follow the idea of music in which

Luigi Tenco believed: some artists are considered too commercial or not artistically good enough, people who have abdicated their dignity to make compromises. This idea of purity is also encouraged for the *Rassegna* itself. They want it to develop away from purely commercial interests, those of the record companies or of some singers themselves, despite the fact that this can create economic problems.

Only the *cantautori* are admitted to the festival. This word, however, describes intelligent artists who write lyrics with meaning. It is not enough to write one's own songs to be considered a *cantautore*, even because the *cantautori* themselves are often helped to write their lyrics and music. Another element that distinguishes *cantautori* is their lack of popularity, as fame is seen as something that disqualifies authenticity.

The *Rassegna* is an event far from the canons. They want it to be 'pure and committed', which is why they do not invite many singers on stage. In this was everyone will be given 10-15 minutes to sing so that all authors can have the freedom and time to express whatever they want through their songs, thus highlighting the lyrics.

Two years later, in 1974, the idea of the *Rassegna* returned, but this time the artists that they wanted to invite have now become famous. In spite of this, the Rai lost any interest it had in the event, which can therefore come to life without losing its 'purity'.

The *Rassegna* is not a competition. The awards are for the careers of the *cantautori* who have already been artistically validated, so that the singers do not feel the pressure of being judged by juries and can feel free. Among other things, the invited artists are not paid to perform, although their accommodation for the event is paid for.

From the very first edition, the event was put on a convivial level, as if the singers and the audience were friends and not professional singers and

their fans. This idea of friendship is also taken up by some unofficial events linked to the *Rassegna*, such as the dinner after the concert, separated from the working context.

The idea of nostalgia, innocence, better times and lost past values, things that never really existed and that actually are an ideology contrasting with the contemporary society of the period, is taken up again. Thanks to these ideas, the *canzone d'autore*, and all those who listen to it and those who create it, definitively separate from the typical Italian pop music, and end up changing the country's entire popular music.

## **V. How the Canzone d'Autore Becomes Poetry**

Since the early years, the Tenco Club has been trying to promote an invented tradition that has led to the thought of the *canzone d'autore* as something poetic since the 1970s, thanks to the new symbolic spaces and rituals of the Festival, which refer to an idealised past, as it is typical of invented traditions.

The idea of conviviality to which the *cantautori* are linked ensures that they are seen as storytellers. This sets the stage for the *canzone d'autore* among the Greek lyricists, and then through the jesters and troubadours.

Linking the *cantautori* to troubadours means that the music they produce, ergo the *canzone d'autore*, is recognised as 'poetry in music', where the important part is the text, which is intended to send to the listeners a message, which is conveyed through music. The played part is seen as a 'meagre frame' of a 'social and political poetic discourse' and is therefore overshadowed. In this period, in fact, when the *cantautri* sing live, they only play the classic guitar. As far as recorded music is concerned, on the contrary,

they use the new technologies of the recording studios very much as well as many high-level instrumentalists and collaborators.

Even today, since the idea of the *cantautore* as a male genius still exists, women are not very successful, although the themes of their records are as committed as those of their male colleagues: among the themes most developed by women are gender violence, marginalisation of women, female identity and abortion, all important themes to which the youth of the period is committed.

## Conclusion

Music in Italy in the 20th century developed and changed, in terms of the themes it dealt with, the way it was sung and written, and the sounds in general.

We went from “musica leggera”, a type of music linked to levity and love, to a more committed and serious kind of music.

The new themes are linked to the present in which they are sung, and the first singers to shine a light on them are the “cantautori”, who in their songs mainly over themes that are important for the youth of the period, such as war, non-conformism, the crisis of aesthetics or female emancipation, and many others.

These new singers move away from the classic Italian music, “musica all’italiana”, and this makes them more appealing to the ears of young people who are not in synch with the adult world. The “cantautori” are so important that they change the rules of Italian music forever, rules that are still used today by Italian singers. Their music is different in that it needs to be listened to several times in order to understand it, thus moving this art from an entertainment dimension to a more artistic one, a dimension that is also achieved thanks to the Sanremo Festival, which is committed to ensuring that

music is no longer considered only as something that can be danced to, trying to make people listen to and appreciate it for its lyrics and sounds.

Today, Italian music continues to evolve, generally according to the feelings and movements of the younger generations, who feels represented by modern singers since they are able to transpose into music what they themselves are unable to express on their own.

# **SECCIÓN EN ESPAÑOL**

# La música italiana en el siglo XX

## Introducción

La palabra música deriva del griego y está vinculada a las musas, nueve jóvenes que en la mitología griega y romana eran las hijas del padre de los dioses, y que aliviaban el dolor del mundo bailando y cantando. La música es la producción y creación, gracias a los instrumentos musicales, de sonidos agradables para el oyente.

Este tipo de arte se originó probablemente en África, mediante la reproducción de sonidos para imitar el galope de los animales o el sonido de los pies que corren o el sueno que se hace cuando se amasa el grano, imitando los sonidos espontáneos de la vida cotidiana. Los primeros instrumentos musicales fueron probablemente las percusiones.

La música de las civilizaciones antiguas se llama “música antigua”: la de Egipto, Persia, India y China. Estas civilizaciones tienen un pensamiento común sobre la música: es considerada algo espiritual que puede dar vida al “yo” más profundo.

Para los egipcios, la música procede del dios Thot, por lo que está vinculada a la espiritualidad.

Los griegos, en cambio, otorgan a la música un papel importante vinculado a la poesía, la danza y las prácticas mágicas. Creen que ha sido Orfeo quien ha inventado este arte, y que la ha utilizada para escapar del Hades. Además de esta dimensión ligada a otras artes, en Grecia la música está vinculada a la educación, ya que los griegos creen que puede enriquecer el alma de las personas. Ellos dan tanta importancia a la música que son los

primeros en construir unas reglas para ella: inventan las notas musicales, que, al desarrollarse, se convierten en las que se utilizan hoy en día.

En China, en cambio, la música está cerca de la filosofía y, por consiguiente, del alma y el espíritu del ser humano, y tiene una importancia especial en las ceremonias religiosas, que a su vez están vinculadas a las etapas fundamentales de la vida humana y espiritual.

En la antigua Roma, la música adquiere una nueva función: la de recreo. Los romanos utilizan la música principalmente durante las representaciones. Se le otorga un papel menos importante que el que tenía para los otros pueblos, ya que la música que producen es más animada y a menudo es interpretada por grandes conjuntos musicales.

Cuando las religiones monoteístas se difunden, el arte de la música vuelve a tener un papel religioso y ceremonial, pero durante la Edad Media, por el contrario, se produce una gran cantidad de música no sagrada para acompañar espectáculos, ceremonias no sagradas o simplemente para bailar, un acto muy en boga en la época.

En 1300 nace una música cantada a varias voces, que da una nueva importancia al texto que se canta, dando un nuevo valor a este arte, y en 1500 se imprime por la primera vez un volumen de música, en Venecia. A partir de 1600 se produce un rápido refinamiento de la música hasta el nacimiento de la música clásica entre 1750 y 1850, gracias al desarrollo de las sinfonías y las nuevas y mayores posibilidades expresivas del sonido.

En 1900 se da una nueva importancia a la “música del pueblo”, que se difunde a través de los medios de comunicación de masas: la radio y la televisión. Esto permite la aparición de nuevos y variados géneros musicales y le entrega muchas funciones, pero no la religiosa, que ahora está específicamente ligada a la música religiosa.

# I. La música en Italia

El “canto” según Dante en *De Vulgari Eloquentia* es la obra completa de quien compone el arte con palabras armonizadas por una modulación. Pero esta palabra adquiere otro significado cuando se yuxtapone con ciertas palabras, por ejemplo “la canzone all’italiana”, la canción italiana, convirtiéndose así en una etiqueta para un género musical con características coherentes.

La canción italiana está vinculada a la idea de ligereza y, cuando se considera “pura”, se caracteriza por melodías con un tenor y una voz con timbre melódico específicos, pero también existe una canción italiana influenciada por la música extranjera, como el swing o el country americanos.

El género musical de la “canzone all’italiana” nace en una época en la que Italia aún está dividida políticamente y lingüísticamente.

La lengua italiana comienza a desarrollarse durante la guerra, y continua después, para permitir que los soldados de diferentes regiones se entiendan entre ellos. Antes, los dialectos eran los más hablados, y de hecho las canciones existentes eran generalmente en dialecto: las más famosas, incluso fuera de Italia, eran las napolitanas, florentinas y venecianas, o las arias de ópera. Todo ello se difunde gracias a la adquisición de partituras por parte de los turistas, y gracias a la emigración de italianos a otros países, como América.

Cuando el mercado del entretenimiento comienza a extenderse en los primeros treinta años de 1900, se crea un repertorio de música de entretenimiento italiana, con como protagonistas los temas nacionalistas, ya que en este periodo Italia está intentando crear una nueva unidad popular compartida por todos los ciudadanos.

## **I.1. La música en Italia durante el fascismo**

Durante la época fascista, la música se convierte en una forma de hacer propaganda, por lo que se cambian tanto los temas y la musicalidad en general como la voz. Se intenta crear en los italianos una nueva idea de lo nacional y esto se hace mediante el uso de los medios de comunicación, en particular la radio, el medio más común en Italia.

La música extranjera, sobre todo la anglosajona, se toca lo menos posible hasta que se prohíbe por completo en 1942, el año en que los Estados Unidos entran en guerra. El *Radiocorriere*, una revista, en 1939 escribe que el fascismo ha reducido la música extranjera a un porcentaje absolutamente insignificante y que incluso ha eliminado la música de ciertos compositores “judíos y negros”. Esta aversión se debe al pensamiento de autarquía que llevan adelante los fascistas, por lo que inicialmente se evita la música extranjera por no ser italiana, y luego por ser la música de los enemigos.

La importancia de la música para los fascistas se explica en las palabras del Ministro de Cultura Popular del Reino de Italia que dice que la “canzonetta” es un índice tan bueno como cualquier otro para comprender la mentalidad de un pueblo, ya que su voz en ciertas ocasiones también es útil: es decir que sirve para mantener la gente calma; por eso, como las canciones italianas no son lo suficientemente numerosas para ser reproducidas en la radio de forma continuada se necesita música nueva, que se crea gracias a la traducción de canciones extranjeras más rítmicas y menos melódicas, para permitir de variar los distintos géneros musicales, incluso cuando hablamos de música ligera y, en esta manera, complacer a un mayor número de personas.

Cuando Alemania invade Italia, la radio pasa bajo el control alemán y la música que se toca cambia: ahora está más vinculada a la identidad nacional y habla de un pasado idealizado que nunca existió.

## **I.2. La música italiana de la posguerra**

La estructura de la radio en la posguerra sigue siendo la misma que durante el fascismo, lo único que cambia es que ahora esta en manos del partido Demócrata Cristiano italiano, que quiere crear consenso con la población a través de este medio.

Se crea una “comisión de escucha” para decidir qué canciones son aptas para ser difundidas por radio, y se mantiene la aversión a la música extranjera. De este modo, se vuelve a la canción melódica italiana y, para promoverla, nace el Festival della Canzone Italiana, o Festival de Sanremo, que también tiene como objetivo narrar la contemporaneidad de la Italia de posguerra: la alienación del individuo, la necesidad de redescubrir los ideales y el sentido perdido de la patria. De esta manera, el Festival se convierte en un símbolo cultural para el pueblo italiano, contribuyendo a la creación de la canción italiana, cristalizando sus elementos y asociándola a precisos significados, como el espíritu nacional.

Esta música se difunde a través de los medios de comunicación: no sólo la televisión y la radio, sino también los periódicos. En esta época nacen las revistas de cotilleo, que son principalmente musicales, una de las cuales es *Sorrisi e Canzoni*, que aún existe.

Los medios de comunicación permiten el nacimiento de una sociedad italiana de masas al crear nuevos mercados y redes nacionales, comunes a todos los ciudadanos y por eso la canción empieza a verse como algo específicamente característico y parte integrante del pueblo italiano.

## II. La “canzone all’italiana”

Es difícil definir una “canzone all’italiana”, que es la canción típica italiana, pero si se presta atención, se pueden detectar peculiaridades que no tienen otras canciones del mundo.

Hay dos tipos de canciones italianas: una es más melódica y la otra más rítmica. La canción melódica está repleta de voces de tenor o falsete: este tipo se considera el más italiano de los dos. La canción más rítmica, en cambio, está vinculada a la conciencia de la necesidad de que el pueblo italiano escuche una música de carácter diferente, más moderna.

Los temas que se cantan, sin embargo, son siempre los mismos: nostálgicos, que evocan un pasado idealizado, agrícola, anterior a la guerra, con rasgos de sencillez, que nunca existió, y un espíritu italiano exaltado, que acaba creando estereotipos del pueblo mismo.

Podemos encontrar elementos contradictorios en estas músicas, ya que junto a la voz, que puede ser típicamente melódica, podemos encontrar músicas rítmicas y modernas que llegan de otros países, como el swing americano, el beguine caribeño, la habanera o el tango latinoamericano. La música latinoamericana en particular facilita el canto en italiano, ya que es lo suficientemente lenta para utilizar sin problemas las palabras llanas, que son la mayoría en el vocabulario italiano. Los músicos utilizan tanto estos elementos que con el tiempo cristalizan y se convierten en ser considerados elementos típicos de música italiana.

En los años ’50, las letras de las canciones cambian, volviéndose más sencillas y directas, a imitación del lenguaje hablado, y la melodía sigue este nuevo canto.

A causa de todas las influencias externas que ha tenido la música italiana, se puede argumentar que la canción típica italiana es simplemente una

construcción ideológica que permite al pueblo sentirse unido nacionalmente por una música específica y nacionalista y no algo que sea totalmente italiano por naturaleza.

## **II.1. La importancia de Sanremo**

El Festival de Sanremo establece una nueva forma de vivir las canciones. La radio había dado a la canción la connotación de “poder ser bailada”, mientras que el Festival tiene el objetivo de que la gente se concentre en escuchar la canción. La estética del Festival lo demuestra: al principio, el escenario es el de un club nocturno, con espectadores que no sólo escuchan sino que también consuman, y luego, poco a poco, con el paso de los años, se transforma en un teatro, donde lo único que se hace es escuchar la música.

Los temas de las canciones siguen siendo los ligados a la idea de nación, con la exaltación de la “superioridad” de la cultura italiana y, al mismo tiempo, una condena por la “inferioridad” que siente la población italiana con respecto a otros estados. De hecho, las canciones tienen en su interior rasgos tanto negativos como positivos, lo que permite delinear una nueva identidad nacional, que tanto los periódicos como la radio y la televisión, que cada año retransmite el Festival, promueven, creando de esta manera una nueva tradición nacional.

Las nuevas canciones presentadas en el Festival tienen algo de antiguo, por los elementos nostálgicos y el gusto conservador, pero a pesar de ello, estas canciones son muy importantes para desarrollar la nueva unidad nacional que el pueblo necesita: la canción italiana tal y como se entiende hoy en día nace gracias al Festival di Sanremo, y es un tipo de música muy radiofónica, mediatizada, alrededor de la cual se configuran las ideas relacionadas con los sentimientos de los ciudadanos, con respecto a lo que significa ser italiano.

### **III. El nacimiento de los Cantautori**

#### **III.1. Antes: los “urlatori”**

En los años '50, algunas nuevas compañías discográficas quieren modernizar la música italiana siguiendo el ejemplo de la música estadounidense. Walter Gürtler es un editor de origen suizo que busca nuevas formas de cantar. Un día decide llamar a su chico de los recados para que interprete *Come Prima*. El chico, Tony Dallara, canta casi a gritos, ya que está acostumbrado a tener que cantar fuerte en los salones de baile para que se le escuche hasta el fondo de la sala: así nace la primera canción “urlata”, que es decir gritada. El nuevo género alcanza el éxito después de algún tiempo, gracias al boca a boca de los jóvenes y a las máquinas de discos en las que se había insertado la canción.

Este género “urlato” se convierte en un fenómeno entre los jóvenes, influenciados por la música estadounidense, retomada por este género, y que por primera vez se sienten representados por un artista. Las canciones se cantan en las notas de un rock'n'roll con un ritmo más lento que el original para permitir la máxima expresión de la lengua italiana, en contraste con la música italiana que había existido hasta entonces.

Aunque se trate de un movimiento juvenil y por lo tanto impopular según la industria musical, se distingue del movimiento rock'n'roll estadounidense de la juventud de los rebeldes sin causa, y por eso los cantantes, que también son muy jóvenes, son presentados como buenos chicos, trabajadores o estudiantes y se les da una imagen positiva.

La corriente de los “urlatori” dura unos diez años, hasta principios de de 1960, cuando los cantantes asociados a este movimiento pasan a otros géneros.

## **III.2. Después: los “Cantautori”**

Los “cantautori” desempeñan un papel importante en la tradición italiana, ya que revolucionan la forma de hacer música: sus canciones se consideran “poesía en música”. El movimiento fue tan importante que todavía se habla de él y la etiqueta “cantautore” se sigue utilizando en algunos casos.

Los artistas pertenecientes a este movimiento están vinculados a la “crisis de identidad” que acompaña al nacimiento y desarrollo de la unidad cultural italiana, que a menudo es expresada en sus textos.

### **III.2.1. Los primeros entre los “cantautori”**

Los primeros “cantautori” nacen como cantantes de otros géneros: Giorgio Gaber, Gianni Meccia, Umberto Bindi y Gino Paoli.

#### **Giorgio Gaber**

Giorgio Gaber es un importante exponente del movimiento de los “urlatori”, tanto que suyo es el himno del género: *Ciao ti dirò*. En 1959, sin embargo, empieza a cantar canciones más románticas y menos parecidas a las de la corriente mencionada, gracias también a un progreso en el gusto del público y en el suyo propio, que le permite desarrollarse y crecer como artista. De esta manera pasa del grito a la melodía, siguiendo el modelo de los cantantes franceses.

#### **Gianni Meccia**

Gianni Meccia debuta con canciones irónicas, con un lenguaje insólito, colocadas en el repertorio del “cabaret adulto”, y con arreglos realizados

exclusivamente por la guitarra clásica. Además de su música, también su público es diferente al de Giorgio Gaber, siendo ocho años mayor que él.

Meccia se considera un “cantante-guitarrista” que canta canciones irónicas, pero al mismo tiempo delicadamente poéticas. El cantante se considera el abanderado de la novedad de las “armonías modernas” frente a las “influencias melódicas”, inspirándose, él también, en los cantantes franceses.

### **Umberto Bindi**

Umberto Bindi comienza como compositor: él escribe *Nel blu dipinto di blu*. En 1959 entra a formar parte de la compañía discográfica Ricordi y es definido como una voz que escandaliza, gracias a sus canciones en las que encontramos palabras, gritos, silencios, miradas y gestos, todo junto.

Entra con facilidad en el nuevo mercado juvenil como “cantante-guitarrista”, aunque a menudo es fotografiado al piano, una imagen que hace que se le considere un artista “real”: músico y no sólo cantante.

Cuando su primer disco sale, su público es más maduro que antes y, por tanto, busca otra música que no sea la usual melódica italiana. Para satisfacer a su público, Bindi se convierte en algo nuevo: un “cantautore” o “autor intérprete” o “cantante-compositor”, siguiendo los pasos de los artistas franceses.

### **Gino Paoli**

Gino Paoli debuta en 1959 y se reconoce inmediatamente como “autor e intérprete”. Él también sigue la tendencia americana que es muy popular entre los jóvenes.

Su canto es más natural que el de Bindi, similar al habla, y su entonación es imprecisa, con algunas notas desafinadas ocultadas por la reverberación. Al

principio él está muy influenciado por la música americana, pero luego empieza a seguir la tendencia francesa, pasando a ritmos más lentos y letras más sentimentales.

Con su canción *Gatta*, se crea por primera vez la imagen de los “cantautori” como bohemios, inconformistas, existencialistas e intelectuales.

Bindi es uno de los exponentes del movimiento de los “cantautori”: es el que rompe todos los estereotipos de la música pop italiana con su diversidad y su ostentoso vínculo con el estilo francés; él es también el primero en ralentizar el ritmo de las canciones, siguiendo el modelo gregoriano típico de la iglesia, que luego será retomado por la mayoría de los “cantautori”.

### **III.3. El neologismo: Cantautore**

En esta época no es común en Italia que los cantantes sean también autores de sus propias canciones, por lo que se busca la manera de distinguirlos de los demás cantantes.

La palabra “cantautore” aparece por primera vez en la revista *Sorrisi e Canzoni* para hablar de un espectáculo itinerante, en 1960, para describir a estos cantantes que también son autores de sus propias canciones, cuyas letras no son “fatuas”, para subrayar la importancia de la música de estos artistas.

No se sabe precisamente quién inventó esta palabra, pero es seguro que empezó a utilizarse a partir de finales de 1960, como etiqueta comercial para proyectos colectivos que incluían a algunos artistas de las dos compañías discográficas RCA de Roma y Ricordi de Milán.

Desde el principio, el término tiene otros significados además del etimológico: un “cantautore” es sinónimo de canciones “inteligentes” y “auténticas” y está vinculado a la interpretación que los “cantautori” hacen de

sus propias canciones, lo que subraya lo diferente que son de la música tradicional italiana.

Las letras son diferentes de las anteriores italianas: los temas desencantados y amorosos tienen una nueva ligereza melancólica y las referencias a actos sexuales son explícitas, lo que hace que estas canciones no sean aptas para su difusión por radio, según la “comisión de escucha”. El lenguaje utilizado es un lenguaje estándar y cotidiano, muy lejos del lenguaje poético de las canciones italianas anteriores, la melodía sigue al texto, que a menudo parece estar escrito en prosa, tanto que en algunos casos no hay estrofas ni estribillos, como en el caso de *Il cielo in una stanza* de Gino Paoli. La voz está en primer plano respecto a la música y no está fijada: a menudo desafina y la entonación es imprecisa, cosas que antes no se permitían en la música, pero que ahora se aceptan.

Debido al mínimo presupuesto de los cantautores, se inventa una nueva forma de hacer música: ahora se utilizan ruidos y efectos, como el sonido de una lata en la canción *Barattolo*, que en italiano significa lata, que se repite a lo largo de la misma. Esto permite que el interés por el audio crezca y es posible gracias a las nuevas tecnologías de los estudios de grabación, que se están desarrollando en este momento.

La figura del “cantautore” es la de una persona naïf, seria, algo misántropo e inconformista, como es Gino Paoli, el nuevo modelo del movimiento, hasta el punto de que la ironía y ligereza de algunos de los exponentes anteriores del ya no se ajusta a la nueva idea de “cantautore”, que se acerca cada vez más a los modelos franceses en cuanto a normas de comportamiento.

Se pueden distinguir varias oleadas de “cantautori”: la primera con un estilo popular; la segunda con un estilo más sofisticado; la tercera, después de 1961, con un estilo que retoma lo de las dos oleadas anteriores.

### **III.4. Las “cantautrici”**

La idea del “cantautore” siempre ha estado ligada al autor-genio masculino, por lo que las mujeres no han tenido mucho éxito. A pesar de ello, existen mujeres “cantautrici”: dos de las más importantes son Maria Monti y Daisy Lumini.

Esta última empieza como “urlatrice” y luego pasa a un estilo más íntimo. Sus letras son innovadoras en el sentido de que, al hablar de las rupturas de las relaciones, la mujer es vista como el elemento fuerte de la pareja.

María Monti, por su parte, utiliza mucha ironía en sus canciones como “cantautrice”, dando una imagen de la mujer moderna e inconformista de la época, para resaltar cómo la mujer está adquiriendo una nueva importancia en la sociedad. A diferencia de otros cantautores, interpreta un personaje y no habla de sus propias experiencias pasadas.

Las “cantautrici” alteran los estereotipos existentes con sus voces, los temas de sus canciones, el estilo y el comportamiento que asumen, al igual que ocurre con la identidad de género: las mujeres son vistas como fuertes, mientras que los hombres con sus voces aluden a una masculinidad débil; de este modo dan voz a los temas importantes para los jóvenes de estos años y que son revolucionarios y transgresores.

Desgraciadamente, la estética femenina no incluye ser la autora de lo que canta; por eso también las “cantautrici” duran poco. Sus carreras pasan a la interpretación de canciones de los demás o de tradición folclórica.

## IV. Un cambio en la industria de la música

Por primera vez en la historia de la industria de la música italiana, se da importancia a la imagen y a la edad de los cantantes, que aparecen en las revistas y en la televisión, ya que los jóvenes, sus coetáneos y fundamentales para el nuevo mercado de la música, se reconocen en sus artistas favoritos.

El disco adquiere una nueva importancia: el disco de 33 rpm se hace popular entre los jóvenes y, por esto la Rai que tenía el monopolio de la música nacional pierde su poder, dejando de ser el principal comprador y consumidor de música.

Los “cantautori” no necesitan letristas ni compositores, ya que escriben sus propias canciones, por lo que las compañías discográficas que los tienen contratados deciden maximizar los beneficios vendiendo las ediciones de estos cantantes directamente a través de la sección de discos propia de los “cantautori”. El disco de un artista se compra porque es *suyo* y no por las canciones que contiene: el autor de las canciones es un elemento determinante del disco, de hecho su imagen está presente en la foto de portada y en el interior. De este modo, se crea una nueva conexión entre el cantante y su público.

En el nuevo mercado de música la canción escrita por el cantante es mejor que la escrita por un autor profesional, porque así es como si el cantante y autor expresara sus sentimientos más íntimos, captando también las emociones del oyente: la música se convierte en un trozo de vida vivida. El “cantautore” es visto como si fuera un genio romántico que lucha con sus demonios y hace pública su faceta más oculta, para que su público se emocione y se reconozca en sus palabras.

La música se aleja de la dimensión del entretenimiento: las canciones de los cantautores deben escucharse con atención, incluso varias veces, prestando

atención a las letras y analizándolas para comprender totalmente el mensaje que quieren transmitir.

## **IV.1. El Club Tenco de Venecia**

Con la muerte de Luigi Tenco, uno de los “cantautori”, nace y se desarrolla una nueva comunidad de jóvenes, con nuevos espacios de socialización, en la que la “canzone d’autore” se define y se convierte en la que hoy se conoce en Italia.

En 1967 se funda el club “Luigi Tenco” gracias a Ornella Benedetti, que tiene la idea de coleccionar y publicar todos los poemas relacionados con este autor muerto en la revista *Big*. De esta manera intenta de ayudar a los jóvenes que se sienten perdidos a causa de la crisis que están atravesando en estos años. Ella se convierte en una figura muy importante para los jóvenes y está a la cabeza de varias iniciativas del club.

Tenco es como una divinidad para los jóvenes porque ellos se sienten representados por él, por sus palabras y por sus ideas. Entre las ideas del ya fallecido artista está la de combatir la música comercial que tiene como único fin el de vender, hecha sin profundidad, y la de promover la música auténtica que pueda aportar algo a quienes la escuchan, expresando los sentimientos de la sociedad en la que vivimos; por eso los miembros del club se comprometen a promocionar y dar a conocer las canciones de autor.

A través de la música, los jóvenes quieren recuperar los ideales traicionados por el sistema al que ahora sólo le interesa el beneficio. Para tener éxito en sus intenciones, los jóvenes se apropian de algunos espacios comunes y virtuales de agregación, como el club Tenco o algunas revistas para jóvenes.

Gracias a la nueva importancia de los jóvenes para el mercado de la música aparecen dos líneas de música italiana: una “oficial” y otra “diferente”,

la segunda es la de los jóvenes que quieren canciones con sentido y significado. Debido a esta diferencia en la música italiana los jóvenes descalifican el Festival de Sanremo y la música que allí se interpreta porque no es “auténtica” e intentan crear un nuevo festival para la música “diferente” que les gusta.

Entre los años ‘60 y ‘70, el Festival de Sanremo apenas sobrevive, precisamente porque no consigue satisfacer a los jóvenes, y pierde público y visibilidad a pesar de intentar por todos los medios remediar los problemas creados por su música y atraer a los jóvenes.

La música de los jóvenes está ligada a la autenticidad y al carácter poético de sus letras. En esta época nace la idea de una “escuela de Génova”, vinculada a los “cantautori”, muchos de los cuales aún no han emergido en el mercado, y de los cuales Fabrizio De André parece ser el abanderado y portavoz de su amigo Tenco. Los nuevos “cantautori” se desvinculan por completo de la “música ligera”, típica italiana, a la cual los primeros exponentes del movimiento eran relacionados, por ser demasiado vanguardista: el objetivo del movimiento genovés es renovar la música italiana según el modelo de la bohemia francesa, yendo contra de la decadencia de la canción de consumo. Por ello, la letra adquiere una nueva importancia y sigue las estrategias del modelo francés, que se mezclan con una inspiración “popular” y “folclórica”.

El término “canzone d’autore” nace siguiendo el modelo del “cinema d’autore”, en español el cine de autor, para subrayar la centralidad de la figura del personaje del “cantautore” en la música italiana a partir de 1969.

## **IV.2. El Club Tenco de Sanremo**

Este club se desarrolla gracias a Amilcare Rimbaldi, un simple apasionado de música que pero no forma parte de los salones culturales del poder de la industria discográfica, y este club también se basa en la crisis de categoría que ha inspirado al de Venecia, con el que inicialmente no tiene contacto, pero luego los dos clubes acaban hermanándose.

Los participantes del club, conscientes de la música popular italiana y de la del mundo, piden al Festival de Sanremo una velada dedicada a los “cantautori” en memoria de Tenco, y esta idea se convierte en el “Premio Tenco”, un premio para la persona que haya escrito la canción más adaptable a las ideas del “cantautore” muerto.

Fue el propio Rimbaldi quien creó la expresión “canzone d’autore”, canción de autor, la que permite desplazar el interés del autor, central si se utiliza la palabra “cantautore”, hacia la propia canción y su autenticidad.

### **IV.3. Los “cantautori” y el mercado de música**

El problema de los nuevos “cantautori”, totalmente alejados de la típica música italiana que se llama “musica leggera” y ligados a la idea de “autoría”, es que en este periodo no se sabe en qué espacios pueden actuar, tocar o publicar, ni se sabe cómo posicionarlos en el mercado de música.

Como no existe una demanda real de música de “cantautori”, debido a la dificultad de promoverla a través de los canales tradicionales de la industria de música, las compañías discográficas deciden crear talleres experimentales que no necesitan obtener un beneficio inmediato de lo que producen.

El desarrollo de los vinilos de 33 rpm permite a los cantantes crear proyectos musicales más amplios o álbumes conceptuales en torno a temas específicos, que permiten una experiencia auditiva diferente y más comprometida.

Los discos de 33 rpm deben escucharse en silencio, a menudo son vinculados a referencias textuales dentro del propio disco, como entrevistas, letras de canciones o notas del artista. Los seguidores de los “cantautori” son generalmente personas cultas, como estudiantes de secundaria o universitarios, atraídos por las referencias a la poesía francesa y al espíritu temerario de algunas de las canciones que hacen que los cantautores sean considerados “verdaderos artistas”, condición en la que también influye el hecho de que no están presentes en la radio ni en Sanremo.

Muchos “cantautori” debutan en compañías discográficas privadas y alternativas, como la del pintor y músico estadounidense Harold Bradley en Roma: la industria musical empieza a ser consciente de las expectativas y los nuevos lugares asociados a estos artistas de nueva generación.

Una peculiaridad de los cantautores es que ninguno de ellos se considera un músico profesional: todos tienen un trabajo o son estudiantes y esto es enfatizado a lo máximo por el marketing para mostrar la autenticidad de las canciones, como si los cantantes tuvieran la necesidad de escribirlas y no lo hicieran para ganar dinero, ya que no dependen económicamente de la industria musical, y también porque el éxito para estos artistas es visto como algo que desacredita. De este modo, lejos de la industria de música tradicional, los “cantautori” son libres de expresar como quieran los temas que les importan, escapando a las críticas por la diversidad de su música en comparación con la típica italiana.

#### **IV.3.1. La “rassegna della canzone d’autore”**

Es importante comprender cómo tratar a los “cantautori” una vez famosos, ya que lo que les distingue es la autenticidad misma, que se une a la poca fama que tienen. Se busca una solución para un espacio en el que estos

cantantes puedan actuar, y esta solución se encuentra en el club Tenco<sup>99</sup>, ya que permite un espacio de entretenimiento y unas reglas diferentes a las existentes.

Entre las nuevas escenas creadas para los “cantautori” están la “Rassegna della canzone d’autore”<sup>100</sup> y el “Premio Tenco” de Sanremo. El problema ahora es a quién invitar a estos eventos, ya que no todos los “cantautori” se consideran “puros”, que es decir que no siguen completamente la idea de música en la que creía Luigi Tenco: algunos artistas se consideran demasiado comerciales o no lo suficientemente elevados artísticamente, gente que ha abdicado de su dignidad para llegar a un acuerdo con la industria de música. Esta idea de pureza se sigue también para la “Rassegna della canzone d’autore”. Se intenta desarrollarla al margen de los intereses puramente comerciales, los de las compañías discográficas o los de los propios cantantes, a pesar de que esto podría crear problemas económicos.

Sólo se admiten “cantautori” en el festival. Esta palabra, sin embargo, describe a los artistas inteligentes que escriben letras con sentido. No basta con escribir las propias canciones para ser considerado un “cantautore”, también porque los propios “cantautori” suelen recibir ayuda para escribir sus letras y su música. Otro elemento que distingue a los cantautores es su falta de popularidad, ya que la fama se considera como algo que desacredita la autenticidad de su música.

La “Rassegna della canzone d’autore” es un evento alejado de los cánones. La Rassegna tiene que ser algo puro y comprometido, por eso no se invitan a muchos cantantes al escenario, de forma que todos tengan 10-15

---

<sup>99</sup> un club que reúne todos los seguidores de los “cantautori” que quieren cambiar la manera de producir música para hacerla más genuina

<sup>100</sup> un Festival dónde pueden tocar solo los “cantautori”, lejos de los medios de comunicación para que sea más auténtico y coincida con las ideas musicales de estos artistas

minutos para cantar, para que todos tengan la libertad y el tiempo de expresar lo que quieren a través de sus canciones, resaltando así las letras.

Dos años más tarde, en 1974, vuelve la idea de la Rassegna, pero esta vez los artistas a los que se invita se han hecho famosos. A pesar de ello, la televisión pierde todo el interés en el evento, que por lo tanto puede cobrar vida sin perder su “pureza”.

La Rassegna no es una competición. Los premios se conceden a las carreras de los “cantautori” que ya están validados artísticamente, para que los cantantes no sientan la presión de ser juzgados por los jurados y se sientan libres. Entre otras cosas, a los artistas invitados no se les paga por exhibirse, aunque se les da algo de dinero para mantenerse durante su permanencia para el periodo del evento.

Desde la primera edición, el evento se sitúa en un nivel sociable, como si los cantantes y el público sean amigos y no cantantes profesionales y aficionados. Esta idea de amistad también se recoge en algunas actividades no oficiales vinculadas a la Rassegna, como la cena después del concierto, sin relación con el contexto laboral.

Se retoma la idea de la nostalgia, la inocencia, los tiempos mejores y los valores pasados perdidos, cosas que nunca existieron realmente, sino que son sólo una ideología que contrasta con la sociedad contemporánea de la época. Gracias a estas ideas, la “canzone d’autore”, y todos los que la escuchan y la crean, se separa definitivamente de la típica “musica leggera” italiana, y acaba cambiando toda la música popular del País.

## **V. Cómo la “canzone d’autore” se convierte en poesía**

El Club Tenco intenta promover una tradición inventada desde los primeros años, haciendo que la gente piense en la canción como algo poético desde los años '70, gracias a los nuevos lugares simbólicos y rituales de la Rassegna, que se refieren a un pasado idealizado, como es típico de este tipo de tradiciones ficticias.

La idea de convivencia a la que adhieren los “cantautori” hace que se les considere como trovadores. Esto permite ver el punto de partida de la composición de canciones en los poetas líricos griegos, pasando por los bufones y los trovadores.

Vincular a los cantautores con los trovadores significa que la música que producen, que es la “canzone d'autore”, se reconozca como poesía en música, donde lo importante es el texto, con el cual se quiere transmitir a los oyentes un mensaje que es enviado a través de la música. La parte tocada se considera un simple marco del discurso poético, social y político que se hace con esta música y, por lo tanto, queda en segundo plano. En esta época cuando los cantautores cantan en vivo sólo se acompañan de la guitarra. En cuanto a la música grabada, por el contrario, los “cantautori” hacen un gran uso de las nuevas tecnologías de los estudios de grabación, así como de varios instrumentistas y colaboradores de alto nivel.

Incluso en estos años, ya que todavía existía la idea del “cantautore” como genio masculino, las mujeres no tienen mucho éxito, a pesar de que los temas de sus discos son tan comprometidos como los de sus colegas masculinos: entre los temas más desarrollados por las mujeres tenemos la violencia de género, la marginación de la mujer, la identidad femenina y el aborto; todos ellos son temas comprometidos e importantes para los jóvenes de aquellos años.

## Conclusiones

La música en Italia en el siglo XX evoluciona y cambia mucho en cuanto a los temas que trata, la forma de cantar, escribir las letras y los sonidos.

Pasamos de la “musica leggera”, un tipo de música ligada a la ligereza y en particular al amor, a una música más comprometida y seria.

Los nuevos temas tratados están relacionados al presente en el que se cantan y los primeros cantantes que hacen este tipo de música son los “cantautori”, que en sus canciones hablan principalmente de temas importantes para los jóvenes de la época como la guerra, el inconformismo, la crisis de la estética o la emancipación femenina, y otros.

Estos nuevos cantantes se alejan de la “musica all’italiana” típica y esto los hace más fascinantes para los jóvenes que se sienten lejos del mundo de los adultos que escuchan a la música “típica” italiana. Los “cantautori” son tan importantes que cambian las reglas de la música italiana para siempre, reglas que siguen siendo diferentes a las de la “musica leggera”. Su música es diferente, ya que necesita ser escuchada varias veces para ser comprendida, lo que hace que este arte pase de una dimensión de entretenimiento a otra más artística, una dimensión que también se alcanza gracias al Festival de Sanremo que se compromete a que la música no se considere sólo como algo que se puede bailar, sino como algo que tiene que ser escuchado y apreciado principalmente por sus letras y sonidos.

Hoy en día, la música italiana sigue evolucionando, generalmente en función de los sentimientos y movimientos de los jóvenes que se sienten representados por los cantantes modernos capaces de transponer en música lo que la juventud contemporánea siente y no sabe expresar por sí misma.

## *Ringraziamenti*

*Ringrazio mio padre e mia madre, i quali mi hanno permesso di percorrere questa strada.*

*Mio fratello Davide che ha condiviso con me questi anni universitari.*

*I miei colleghi, con i quali ci siamo aiutati nei momenti più difficili.*

*I miei amici, i quali mi sono sempre stati a fianco.*

*I miei professori, che ci hanno seguito con competenza, anche durante il periodo difficile di lezioni a distanza, insegnandoci tutto quello che potevano.*

## ***Bibliografia***

- *Ancora della musica leggera, Radiocorriere, marzo 1939*
- *Breve storia della musica, Massimo Mila*
- *Cantare all'italiana. Problemi e prospettive della canzone italiana attorno al 1950, Gianfranco Salvatore*
- *Ciao 2001, agosto 1974*
- *Ciao Big, gennaio 1968*
- *Club Luigi Tenco di Venezia, giugno 1972*
- *Club Tenco di Venezia, gennaio 1969*
- *Club Tenco di Venezia, luglio 1968*
- *Concept album. I dischi a tema da Sgt Pepper's al nuovo millennio, Daniele Follero*
- *Cosa Nostra Social Club. Mafia, malavita e musica in Italia, Goffredo Plastino*
- *Cultura di massa e società italiana 1936-1954, David Forgacs, Stephen Gundle*
- *Cultura di massa e società italiana, David Forgacs, Stephen Gundle*
- *De Angelis, giugno 1972*
- *De Angelis, giugno 1972*
- *De Vulgari Eloquentia, Dante*
- *Discoteca, Marisa Rusconi*
- *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore, Marco Santoro*
- *Fabbri 2015*
- *Fabrizio De André. Accordi eretici, Franco Fabbri*
- *Giullari e Fo, Michele Straniero*
- *Il cantautore con due voci, Franco Fabbri*
- *Il Cantautore, 1974*
- *Il Cantautore, 1975*
- *Il Cantautore, 2017*

- *Il dizionario della canzone italiana, Andrea Castaldo*
- *Il festiva di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione, Serena Facci, Paolo Soddu, Matteo Piloni*
- *Il musicchiere, aprile 1960*
- *Il musicchiere, dicembre 1960*
- *Il musicchiere, settembre 1960*
- *Il musicchiere, settembre 1960*
- *Il musicchiere, settembre 1960*
- *Il secolo breve, Eric Hobsbawm*
- *Il signor G e la musica, Luciano Ceri*
- *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music, Franco Fabbri*
- *In ricordo di Luigi Tenco, Club Tenco di Venezia*
- *intervista ad Alessandro Pavolini, 1941*
- *intervista ad Alessandro Pavolini, 1942*
- *L'arte di arrangiar(si). Trascrizioni e adattamenti storici dell'Archivio Musicale Rai, Andrea Malvano*
- *L'Arena, 1969*
- *L'invenzione della tradizione, Erico Hobsbwam*
- *La musica di Roma antica, Giampiero Tintori*
- *La musica è leggera. Racconto su mezzo secolo di canzoni, Luigi Manconi*
- *La musica nel medioevo, Gustav Reese*
- *La prima generazione: ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano, Simonetta Piccone Stella*
- *Le canzoni della cattiva coscienza. La musica leggera in Italia, Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona, Giorgio De Maria*
- *Lo strano mondo di Gino Paoli, Oreste Gregorio*
- *Made in Italy: Studies in Popular Music, Franco Fabbri, Goffredo Plastino*
- *Malinconia, Eugenio Borgna 1992*

- *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos, Philip Tagg*
- *Musica e Parole, Mario De Luigi, Michele Straniero*
- *Musica. Una breve introduzione, Nicholas Cook*
- *Note di copertina di Fabrizio De André*
- *Note di Recital, Vincenzo Micocci*
- *Nuovo sound, luglio 1976*
- *Nuovo sound, luglio 1976*
- *Oggi illustrato, febbraio 1972*
- *Rimbaldi, 1974*
- *Rimbaldi, giugno 1972*
- *Rimbaldi, maggio 1972*
- *Sorrisi e canzoni, agosto 1960*
- *Sorrisi e canzoni, aprile 1961*
- *Sorrisi e canzoni, dicembre 1959*
- *Sorrisi e canzoni, dicembre 1960*
- *Sorrisi e canzoni, febbraio 1959*
- *Sorrisi e canzoni, giugno 1960*
- *Sorrisi e canzoni, luglio 1967*
- *Sorrisi e canzoni, maggio 1959*
- *Sorrisi e canzoni, ottobre 1958*
- *Sorrisi e canzoni, ottobre 1961*
- *Sorrisi e canzoni, settembre 1959*
- *Sorrisi e canzoni, settembre 1960*
- *Sorrisi e canzoni, dicembre 1958*
- *Storia Culturale della Canzone Italiana, Jacopo Tomatis*
- *Storia dell'età contemporanea, Peppino Ortoleva, Marco Repelli*
- *Storia della canzone italiana, Gianni Borgna*
- *Storia della lingua, Treccani*

- *Theories of authorship, John Caughie*
- *Vita e pensiero, Rick Altman*
- *“Che cosa è la musica (e perché, forse, non dovremmo più chiamarla ‘musica’)”, Marcello Keller*
- *L'antico Egitto e la musica, Maurizio Agrò*
- *La musica cinese: le tradizioni e il linguaggio contemporaneo, Enzo Restagno, François Picard*
- *La musica nella cultura greca e romana, Giovanni Comotti*
- *Storia della musica occidentale, Mario Carrozzo, Cristina Cimagalli*
- *Storia della musica, Società Italiana di Musicologia*

### **Sitografia**

- *Benzina e cerini, [leparoledisanremo.it](http://leparoledisanremo.it)*
- *Il sessantotto, [pernondimenticre.net](http://pernondimenticre.net)*
- *La beguine, [beguine.it](http://beguine.it)*
- *La censura musicale durante il Fascismo, [medium.com](http://medium.com)*
- *La Rai e le canzoni oscurate, [musicaememoria.com](http://musicaememoria.com)*
- *La romanza da salotto: il genere musicale dell'800, [musicandosite.com](http://musicandosite.com)*
- *La storia del canto cristiano nel primo millennio, [nuoveproduzioni.it](http://nuoveproduzioni.it)*
- *La storia del festival di Sanremo, [focus.it](http://focus.it)*
- *Le daze del folklore argentino, [tacchisolitari.altervista.org](http://tacchisolitari.altervista.org)*
- *Ornella e il club legato a Tenso, [mariavittoriaconconi.com](http://mariavittoriaconconi.com)*
- *Storia del tango, [danzadance.com](http://danzadance.com)*
- *Un disco per l'estate, [tutto80.it](http://tutto80.it)*