

1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità

Corso di Laurea in Storia

Prima della rivoluzione?
La musica in Italia tra il 1966 e il 1967

Relatrice:

Ch.ma Prof.ssa Carlotta Sorba

Laureando:

Matteo Del Favero

Matricola: 1231017

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

Indice Generale

Introduzione	4
<i>Capitolo 1: I primi anni Sessanta</i>	7
<i>Capitolo 2: Il 1966</i>	15
2.1. Sanremo 66: tradizione contro innovazione	16
2.2. Influenze e distacchi dalla musica straniera	19
2.3 I giovani, protagonisti della rivoluzione beat	25
<i>Capitolo 3: Il 1967</i>	33
3.1. Sanremo 67: una morte rivoluzionaria	33
3.2. Nuovo formato per nuovi temi	42
3.3. La canzone d'autore	47
<i>Epilogo</i>	52
<i>Bibliografia</i>	56

Introduzione

La musica accompagna la vita di quasi tutti, soprattutto delle generazioni più giovani, e per questo potrebbe e dovrebbe venirle riconosciuto un ruolo importante nell'analisi della società e della cultura di un determinato contesto.¹ Nonostante questo, raramente la musica è stata usata come fonte storiografica o come oggetto di indagine.² Marco Peroni ritiene che la musica possa offrire opportunità storiografiche diverse dalle altre fonti “tradizionali” e la definisce così: “la musica come agente di storia, come strumento per poterla raccontare, come fonte per poterla studiare”.³

Ciò che probabilmente “blocca” gli storici nell'utilizzarla con maggiore frequenza è la soggettività della fonte. Infatti, la musica è interpretabile sotto molti punti di vista e non è sempre facile o scontato riuscire ad identificare i collegamenti che ci sono con la società e con la storia. Inoltre, le canzoni sono decine di migliaia per ogni anno che si prende in considerazione, costringendo lo storico che vuole usarle a sceglierne una piccola percentuale, facendo sorgere il problema del criterio della scelta.⁴ Innanzitutto, ci dice Peroni, lo storico deve scegliere i brani in base a quanto possono essere considerati inerenti al tema e al periodo che vuole considerare. In un secondo momento dovrà capire se considerare i brani sotto la luce del successo commerciale o focalizzarsi sui brani più innovativi o quelli che hanno ricevuto il miglior responso della critica. Sicuramente l'aspetto commerciale è importante⁵ ma non è tutto. Infatti, è fondamentale capire e riconoscere anche il valore artistico di una canzone, come lo storico già fa per il resto del panorama dell'arte: film, pittura, teatro, letteratura etc. Nel 1963 Umberto Eco aveva pubblicato un libro, “Apocalittici e integrati”, in cui cercava di compiere un'analisi rigorosa delle nuove espressioni della cultura di massa, come il cinema, i fumetti e la

¹ Marco Peroni, *Il nostro concerto: la storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Milano 2005, Mondadori, pag. 1.

² Marco Peroni, *Il nostro concerto...*, Milano, Mondadori, 2005, pag. 7.

³ Marco Peroni, *Il nostro concerto...*, Milano, Mondadori, 2005, pag. 2. L'autore sottolinea che nonostante i tentativi, la canzone è ancora distante dall'essere usata in sede scientifica. Infatti, anche la bibliografia di riferimento risulta piuttosto scarna, nonostante alcuni critici come Prato e Borgna che sono riusciti a intrecciare storia e musica nei loro lavori.

⁴ Marco Peroni, *Il nostro concerto...*, Milano, Mondadori, 2005, pag. 88.

⁵ Se un brano ha venduto milioni di copie, sicuramente sarà stato più conosciuto dalla comunità studiata e quindi avrà avuto un'influenza maggiore rispetto ad un brano che ha venduto poche migliaia di copie.

musica, provando ad evidenziare il possibile valore artistico intrinseco all'interno di ogni settore delle nuove arti.

L'altro grande problema che Peroni evidenzia è legato al fatto che la canzone è un mezzo composito. Al suo interno ci sono moltissimi elementi⁶ e ognuno di questi dovrebbe essere preso in considerazione da chi li utilizza. Ovviamente è quasi impossibile che qualcuno possa essere padrone di tutto ciò che compone una canzone⁷, però lo storico deve capire come utilizzare questa varietà. Ad esempio, potrebbe esserci una canzone con suoni nuovi ma contenuti vecchi e non è scontato capire come utilizzarla.⁸

Spesso i brani vengono analizzati dal punto di vista del testo, lasciando perdere il resto che lo compone. Bisogna però evidenziare che le canzoni non possono essere studiate tramite mezzi letterari, perché le parole della musica sono diverse da quelle della poesia. Le parole dei brani devono creare un connubio con il suono e hanno significato anche in funzione di esso, aspetto a cui i poeti non devono badare.⁹

“Le canzoni non sono altro che rappresentazioni prodotte e recepite da una determinata collettività che condivide un codice comune”.¹⁰ Così Marco Peroni descrive cosa sono le canzoni e quale sia la loro portata all'interno della società che le crea e le ascolta. Anche per questo la musica ha la grande capacità di sedimentarsi nella memoria collettiva ed è il motivo per cui anche gli storici dovrebbero più di frequente misurarsi con questo oggetto e con questa possibile fonte.¹¹

Nel corso dei capitoli cercheremo di analizzare un biennio molto particolare, il 1966-1967, utilizzando la musica, la scena musicale e i suoi protagonisti per provare a comprendere attraverso questo angolo di visuale il clima che precede le proteste giovanili e la scena sociale che porterà al 1968. Di solito il Sessantotto è visto come un punto di nuova

⁶ Per citarne alcuni: melodia, testo, arrangiamento, tempo, voce e canto, tecnica strumentale etc.

⁷ Gli artisti stessi, salvo rari casi, hanno bisogno di supporto e aiuto da fonici, arrangiatori, produttori e altre figure indispensabili per il loro lavoro.

⁸ Marco Peroni, *Il nostro concerto...*, Milano, Mondadori, 2005, pag. 8-9.

⁹ Marco Peroni, *Il nostro concerto...*, Milano, Mondadori, 2005, pag. 19-21. Peroni sottolinea che il significato stesso di un brano può cambiare di senso se analizzato senza il suono. Dello stesso parere sono Gino Paoli e Roberto Vecchioni che a più riprese hanno affermato di non voler prendere isolatamente le parti che compongono una canzone.

¹⁰ Cit. Marco Peroni, *Il nostro concerto...*, Milano, Mondadori, 2005, pag. 98.

¹¹ Più la musica ha partecipato al cambiamento culturale di una collettività, più si qualifica come fonte del cambiamento stesso. Peroni cita, ad esempio, il jazz per la nascita dell'identità afroamericana.

partenza, mentre qui quell'anno straordinario rimarrà il punto d'arrivo che non toccheremo direttamente. Cercheremo invece di capire come il biennio precedente sia stato una lunga preparazione a quel clima rivoluzionario che avrebbe cambiato per sempre il nostro paese e, ovviamente, non solo il nostro.

Capitolo 1: I primi anni Sessanta

La canzone italiana del dopoguerra era stata soprattutto di tipo melodico, spesso romantica, con ampio uso di termini che richiamassero a una certa idea di famiglia e a valori borghesi e spesso religiosi.¹² Ricordiamo che i primi due festival di Sanremo furono vinti da Nilla Pizzi con due brani, *Grazie dei fiori* nel 1951 e *Vola colomba* nel 1952, che rappresentavano al meglio gli ideali dell'epoca, di una certa stabilità garantita da Dio e dalla famiglia. Questo era anche un sintomo politico: a susseguirsi erano governi a guida democristiana, spesso attenti a questi valori che dovevano costituire il buon cittadino e il buon credente. La Chiesa stessa non evitava di mettere parola sull'uomo e la donna ideali per essere considerati positivamente.

La rivoluzione di fine anni '50 è quella del rock'n'roll. In Italia i *teddy boys* come Celentano furono i primi a portare il genere al successo, in ampio ritardo rispetto agli americani che avevano il rock come punto fermo dal 1954, quando Elvis Presley entrò in uno studio di registrazione per l'incisione di *Blue Moon of Kentucky*. Questo nuovo modo di far musica, di muoversi, di esprimersi fu accolto tiepidamente dalla critica italiana. I *teddy boys* presto divennero gli Urlatori. Il movimento, sempre secondo la critica, avrebbe usato l'urlo come modo di comunicare.¹³ Quel modo di esprimersi non era altro che l'"antipasto" di ciò che avremmo visto negli anni successivi ma era già considerato troppo rivoluzionario. Era evidente non solo la voglia, ma anche la necessità di ribellarsi, di scontrarsi con ciò che era stata la cultura musicale precedente, quella dell'immediato dopoguerra rappresentata da cantanti come Nilla Pizzi o Claudio Villa. Al Festival di Sanremo del 1962 Celentano e Little Tony si presentano col brano *24000 baci*. Era usanza, all'epoca, che la stessa canzone venisse portata da due artisti differenti per poterne apprezzare due diverse interpretazioni. A destare stupore e provocazione fu però l'esibizione di Celentano, il quale, dopo l'attacco della batteria, si era voltato mostrando la schiena al pubblico. Il gesto fu ritenuto oltranzista e maleducato, lasciando gli organizzatori e il pubblico a bocca aperta per lo stupore.¹⁴ La stessa sera Gino Paoli fu il

¹² Paolo Carusi e Manfredi Merluzzi, *Note tricolori, la storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, Pisa, Pacini, 2021 pag. 52-60.

¹³ Paolo Carusi e Manfredi Merluzzi, *Note tricolori...*, Pisa, Pacini, 2021, pag. 196-202.

¹⁴ Marco Peroni, *Il nostro concerto...*, Milano 2005, Mondadori, 2021, pag. 100-102.

primo concorrente nella storia di Sanremo a presentarsi senza il classico smoking e con la cravatta slacciata.

Gli urlatori e i rockers erano spesso ispirati dalla musica statunitense. Il mito americano in Italia vive grazie proprio ai primi rockers che imitano i colleghi d'oltreoceano. Altro modo che hanno gli italiani per avvicinarsi alla musica rock è tramite i film, spesso rifacimenti di altri come *Vai, Johnny vai*, traduzione della canzone di Chuck Berry *Go, Johnny go*.

Anche *i ragazzi del Jukebox* riscosse un ampio successo di pubblico, spesso giovanissimo.

¹⁵ Il cinema, all'epoca, rappresentava un punto fermo nell'attrazione mediatica per gli italiani. In quel periodo moltissimi registi, come Pier Paolo Pasolini, Zurlini, Ferreri, Olmi, Petri, Damiani e altri, diventeranno dei punti di riferimento per il pensiero italiano. Il loro successo è, talvolta, internazionale grazie ai grandi temi trattati. La critica sociale è evidente in ogni pellicola e pubblico e critica reagiscono positivamente a questo cambiamento in direzione di un maggiore impegno.

A fianco dei primi rockers, la musica italiana segue il grande boom economico. Gli italiani cominciavano ad avere più rimanenze a fine mese da spendere. È il periodo in cui si iniziano ad acquistare radio, televisioni, frigoriferi e anche a pensare alle pause dal lavoro.¹⁶ Così, quando gli italiani iniziano ad andare in vacanza al mare, anche le canzoni si adattano, diventando inni di quelle estati in spiaggia. La prima, nel 1961 è "Legata ad un granello di sabbia" di Nico Fidenco, poi arrivano tutte le hit di Edoardo Vianello, da "Pinne, fucile ed occhiali" ad "Abbronzatissima" e "I Watussi". Questo genere, più leggero certamente di quello degli Urlatori, è seguito anche da altri interpreti, come Jimmy Fontana con "Il Mondo" e Giuni Russo con "Un'estate al mare". Si iniziano a sentire chitarre e batterie in sottofondo, ma i suoni sono ancora molto distanti da quelli aggressivi che arriveranno di lì a pochi anni col beat.¹⁷

La voglia dei giovani di esprimersi, di ribellarsi era evidente fin da questi primi anni. Ma nessuno incarnava meglio l'idea di ribellione giovanile degli anni Sessanta dei Beatles.

¹⁵ Paolo Carusi e Manfredi Merluzzi, *Note tricolori...*, Pisa, Pacini, 2021, pag. 308-322.

¹⁶ Irene Piazzoni, *La musica leggera in Italia dal dopoguerra agli anni del "boom"*, Milano, L'Ornitorinco, 2011, pag. 438-439.

¹⁷ Tiziano Tarli, *Beat italiano - dai capelloni a Bandiera Gialla*, Roma, Castelvechi, 2007 pag. 21.

Allora diventa importante capire quanto i Beatles abbiano influenzato, o meno, la musica italiana. I 4 di Liverpool non ebbero un grande successo di vendite nel nostro Paese prima del loro arrivo per le loro uniche date italiane nella storia, nel 1965. I due 45 giri estratti dal loro primo album “italiano”¹⁸ arrivarono in top 10 ma mai oltre il quarto posto.¹⁹ Anche le loro otto date italiane non incontrarono grande successo di vendite, sebbene giustificate dal momento pessimo nel calendario, il prezzo altissimo dei biglietti e la paura per i disordini a Parigi in un concerto dei *Fab Four* di qualche giorno precedente. I media stessi non furono entusiasti dei Beatles e la Rai non se ne interessò proprio, ritenendoli un semplice fenomeno di passaggio destinato a essere presto dimenticato.²⁰ Ciò che ci comunicano i ragazzi coinvolti nell’evento è totalmente differente. Come riferisce anche Madeo in *I Beatles conquistano Milano* la maggior parte della folla presente era in delirio, carica di emozione, affascinata dal realizzarsi sul palco di questi nuovi idoli all’estero, che faticavano ad affermarsi in Italia. Molti giovani andarono ai concerti senza riferirlo ai genitori, trovandosi in quella che di fatto fu una mobilitazione giovanile simile a quelle che di lì a qualche anno lotteranno per ottenere nuovi diritti sociali. I giovani che presenziarono si prepararono con cartelloni scritti per attirare l’attenzione dei propri idoli, con l’uso collettivo di autobus che accentuò la comunicazione tra di loro, con un grande dialogo per conoscere gusti e opinioni dei coetanei. Questo rende evidente come i giovani fossero in una fase di forte cambiamento, necessitassero di qualcosa dedicato solo a loro, senza adulti a fraporsi, senza costrizioni. Sebbene i Beatles non abbiano sbancato in Italia, diventa palese come abbiano fatto parte di una crescita di consapevolezza della nuova generazione e della loro voglia di esprimersi autonomamente.

Questa necessità di aggregarsi, di fare gruppo, viene subito intercettata da Adriano Celentano che il 19 dicembre 1961, in ampio anticipo su tutti, crea un’etichetta discografica, la celeberrima “Clan Celentano”, che era anche un modo per riunire talenti giovani e farli sviluppare in un clima di solidarietà. Proprio sotto questa etichetta e sotto la

¹⁸ Si trattava in realtà di una “miscellanea” dei primi due album dei Beatles, *Please Please me* e *With the Beatles*.

¹⁹ Paolo Prato, *La musica italiana – Una storia sociale dall’Unità a oggi*, Roma, Donzelli, 2010 e G. Minà “Non Veniamo per i milioni” in “Tv Sorrisi Canzoni” 20/06/1965.

²⁰ Ferdinando Fasce, *I Beatles in Italia, popular music e lunghi anni Sessanta*, novecento.org, 2019.

sua attenzione nascono i primi “complessi”: i Ribelli, i Fuggiaschi e i Satelliti.²¹ Celentano e Mina sono i due pionieri del nuovo modo di fare musica. Da una parte Celentano interpreta il ribelle che canta i rock americani ballandoli in modo scanzonato, dall’altra Mina importa la musica americana mantenendo l’eleganza e la grinta unica della sua voce, unendo influenze jazz e blues ai suoi brani. Ma entrambi hanno qualcosa in comune: uniscono ai brani la loro capacità di utilizzare i media, il loro carisma e il loro talento per creare i due personaggi che otterranno più successo nella storia della musica italiana. Riescono a rappresentare un nuovo modello e, nonostante centellinassero le loro apparizioni, entrano a far parte dell’immaginario comune come simbolo di italianità e di musica italiana. Celentano abbina alla sua musica la sua irriverenza, la sua vivacità, diventa “il Molleggiato” per il modo di ballare. Diventa anche uno dei primi cantanti a inserire nelle sue canzoni temi d’attualità e protesta, aprendo la strada a molti che faranno di questo genere il loro cavallo di battaglia negli anni successivi. Mina, invece, fonde i suoi brani con interpretazioni memorabili e ovviamente con la sua voce, la più grande della musica italiana. Entrambi domineranno le classifiche nel decennio (e anche in quelli successivi saranno sempre presenti) a suon di 45 giri in testa alle vendite.²² Ad oggi, sono i due artisti italiani con più vendite in assoluto.²³

Alla musica straniera ci si apre ancor di più con l’arrivo a Sanremo degli stranieri. Nel 1964, infatti, gli organizzatori del Festival decidono di dare la possibilità anche agli stranieri di partecipare alla competizione. Con essi arrivano tanti nuovi generi e gli italiani ci fanno ben presto l’orecchio. Non è un caso che nel 1964 in Italia si vendano più di 30 milioni di dischi, un record per l’epoca. Il boom vale quasi mezzo miliardo di lire, una cifra totalmente inaspettata dalle case discografiche stesse.²⁴ Questo era sicuramente favorito dalla transizione che in Italia, grazie al cosiddetto “miracolo economico”, si stava completando da “paese agricolo” a “paese industrializzato”. Le fabbriche facevano registrare sempre più dipendenti e la produzione era in aumento, così anche quelle che lavorano nel settore musicale vedono ampliarsi il loro mercato. Nonostante questa apertura

²¹ Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvecchi, 2007 pag. 29.

²² Paolo Prato, *La musica italiana...*, Roma, Donzelli, 2010 pag. 327-350.

²³ Gianni Borgna, *L’Italia di Sanremo*, Milano, 1998 Mondadori, pag. 91.

²⁴ Gianni Borgna, *L’Italia di Sanremo*, Milano, 1998 Mondadori pag. 92.

alla musica d'oltreconfine, gli italiani non sembrano però entusiasti di sentire nelle canzoni altre lingue al di fuori della propria, come approfondirò nel prossimo capitolo.²⁵

La figura della donna, e l'immaginario ad essa collegato, subisce inoltre una grande trasformazione nella prima parte del decennio. Sebbene di donne e ragazze cantanti ce ne fossero moltissime, il loro ruolo era preciso, ben definito e, a oggi, diremmo stereotipato. Abbiamo già visto come Nilla Pizzi dovesse, nelle sue canzoni, parlare di famiglia, amore e valori. In generale, la donna era vista come madre o moglie che doveva essere perfetta agli occhi dell'uomo e soprattutto di Dio, un essere senza macchia o peccato. La donna poi doveva restare sempre in disparte, a fare la parte della "stupida" o dell'ingenua nei migliori dei casi, come quello di Gigliola Cinquetti quando canta "Io non ho l'età".²⁶ La sfera sessuale non doveva riguardare le ragazze, che dovevano restare pure e totalmente disinteressate ad avere rapporti frivoli per puro piacere.²⁷ Parallelamente a questa visione cattolico-maschilista si stava sviluppando un'idea di libertà femminile molto più moderna e al passo coi tempi. Le ragazze lottavano anche più dei ragazzi per ottenere libertà e liberazione sessuale, perché ne erano state maggiormente private. Erano stanche dei vecchi moralismi della società che le additava come "ninfette" per il semplice fatto che cominciavano, come i maschi, a divertirsi e ad avere libertà personale. La musica era veicolo di queste nuove idee.²⁸ A inizio decennio era stata la contagiosa energia giovanile di Rita Pavone a scatenare nelle ragazze la voglia di libertà. Il suo modo di cantare e il suo modo di ballare non lasciavano spazio alle pressioni degli adulti che vedevano in lei un modello femminile da non seguire.²⁹

"Non essere geloso se con gli altri ballo il twist,

Non essere furioso se con gli altri ballo il rock:

Con te, con te, con te che sei la mia passione

²⁵ Paolo Prato, *La musica italiana...*, Roma, Donzelli, 2010, pag. 317-318.

²⁶ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998 pag. 92-93.

²⁷ Diego Giachetti, *Anni Sessanta comincia la danza - Giovani, capelloni, studenti ed estremisti negli anni della contestazione*, Pisa, BFS, 2002, pag. 50-60-

²⁸ Irene Piazzoni, *La musica leggera in Italia dal dopoguerra agli anni del "boom"*, Milano, L'Ornitorinco, 2011. pag. 366-367.

²⁹ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002, pag. 82-83.

Io ballo il ballo del mattone.”

Questa parte di testo de “Il ballo del mattone” del 1963, certo non particolarmente trasgressivo, dimostra però una voglia nuova di libertà a cui Rita Pavone e tanti altri giovani aspiravano. A qualche adulto la Pavone piaceva, come a Palmiro Togliatti. Infatti, il leader comunista e il PCI in generale erano sempre attenti a osservare quali fossero i cantanti preferiti dai giovani perché avrebbero poi invitato quegli stessi artisti a partecipare alle feste dell’Unità per attrarre quanti più ragazzi possibile.³⁰ Nonostante questo, i giovani erano spesso in polemica anche col Partito Comunista, accusato di non interessarsi realmente ai loro problemi.

Tra i loro problemi c’era quello della scuola. Nel 1962 era stato introdotto l’obbligo di scolarizzazione fino ai 14 anni e così, anche i giovani iscritti alle scuole superiori erano in aumento.³¹ Purtroppo, però, la scuola non era all’avanguardia, i metodi d’insegnamento erano rimasti quello dei decenni precedenti. Gli insegnanti erano eccessivamente rigidi e severi, non lasciando nessuno spazio alla libera opinione degli studenti. Non esiste una vera interazione tra professori e alunni, il rapporto reciproco non esisteva. Anche per questa mancanza di attenzione degli adulti, i giovani cominciano a trovare nella scuola l’unico modo per sviluppare una coscienza collettiva, stando molte ore coi propri coetanei.³²

Il PCI non era l’unico partito a incontrare difficoltà nei rapporti coi giovani. I ragazzi, in genere, non erano attratti neanche dalla Democrazia Cristiana e così si ritrovavano fuori da ogni interesse politico partitico e per questo avrebbero trovato di lì a poco altri modi per fare politica. Questo, secondo Sartre, portava i giovani a diventare “cinici e volenterosi di spaccare una società vecchia e bigotta”.³³ Se la politica aveva perso il contatto col pubblico giovane, altrettanto aveva fatto la religione. I giovani erano ormai distanti dalla Chiesa e dalle sue imposizioni morali.³⁴

³⁰ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002 pag. 84.

³¹ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002 pag. 39.

³² Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002 pag. 40-41.

³³ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002 pag. 10-11.

³⁴ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002 pag. 61.

Le tabelle ISTAT dimostrano che la popolazione giovane era in leggera diminuzione negli anni '60. Moltissimi giovani, secondo la rivista "Big", lavoravano dall'età di 15 anni ma il loro lavoro era spesso sottopagato fino a diventare, talvolta, sfruttamento. I giovani si trovavano bene solo con i propri coetanei e gli adulti non tardarono a esprimersi. Infatti, spesso i ragazzi erano considerati come "una generazione perduta" e privilegiata, che non aveva mai dovuto affrontare difficoltà come la guerra o la fame. E anche la "smodata passione per la musica leggera" era considerata un problema. Ma i ragazzi non aspettarono e già tra il 1960 e il 1962 avevano cominciato a partecipare a moltissime manifestazioni sindacali, protestando per stipendi, condizioni di lavoro, parità di trattamento tra dipendenti etc. Spesso questi scioperi sindacali si trasformavano in attacchi a negozi, auto, polizia, come accadde durante la protesta contro il governo Tambroni³⁵ e nacque il movimento dei "ragazzi delle magliette a strisce".³⁶ Per gli adulti la generazione dei giovani diventa sinonimo di ribelli e la comunicazione tra vecchia e nuova generazione diventa quasi sempre più difficile. Le migrazioni da Sud a Nord avevano portato molti giovani meridionali a passare dalla vita in campagna in una società patriarcale alla vita di città in mezzo ai loro coetanei, confrontandosi con nuove mode e nuovi pensieri.

Proprio in quel periodo lo "ye-ye" divenne il simbolo della nuova generazione. I giovani cantanti usavano queste parole nelle loro rime. Gli adulti vedevano di pessimo gusto questo fenomeno visto che "ye-ye" non aveva alcun significato. Nei casi peggiori veniva addirittura definito "ritmo africano", nel senso più possibilmente razzista.

"Andavo a cento all'ora

Per trovar la bimba mia

Ye ye ye ye"

- Da "Andavo a cento all'ora" di Gianni Morandi, 1963

Sulla scia del successo dello "ye-ye" e su modello dei grandi concerti stranieri, anche in Italia arrivano i primi grandi eventi all'aperto. Nel 1965 le riviste come "Ciao amici" o

³⁵ I giovani erano critici soprattutto per il fatto che Tambroni riuscisse a governare grazie al supporto dell'MSI, un partito che era una specie di Partito Fascista rinato in veste democratica.

³⁶ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002 pag. 17-25.

“Big” organizzano nelle grandi città, come Roma, Firenze e Milano dei concerti con tutti i cantanti più famosi della scena. Era un modo per dare un’alternativa al Festival di Sanremo. Fiutando la necessità di un cambiamento, anche l’imprenditore Ezio Radaelli inventò una nuova competizione: il Cantagiuro. I concorrenti partecipavano a una specie di tour nelle varie città italiane e all’ultima tappa veniva decretato il vincitore, che, per la prima edizione nel 1962, fu Adriano Celentano con “Stai lontana da me”.³⁷

Era evidente come la scena musicale e sociale fosse pronta ad “esplodere”. I giovani erano sempre più distanti dai loro genitori e dagli adulti in generale; i problemi legati al loro modo di vivere, di relazionarsi erano sempre più evidenti. Soprattutto, era sempre più necessario per i ragazzi e le ragazze dei primi anni Sessanta, avere la libertà di potersi sentire sé stessi, esprimendosi senza censure o imposizioni di qualsiasi genere. La politica e la religione non interessavano più e la musica era uno dei mezzi di divertimento e di protesta privilegiato che sembrava accomunare i ragazzi di tutta Italia.

³⁷ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002 pag. 88-94.

Cap. 2: Il 1966

Il 1966 è uno degli anni più prolifici per la musica italiana. Molti furono i brani esportati all'estero ma molti furono anche quelli importati. Sebbene non avvenga ancora un punto di rottura con la cultura tradizionale italiana, è sempre più notevole il cambio di temi delle canzoni, che non si limitano più a parlare di sentimenti o relazioni, ma cominciano a trattare argomenti che potremmo definire delicati: la guerra del Vietnam, l'urbanizzazione, le armi nucleari. In questo ci fu sicuramente una presa di coscienza da parte di autori ed interpreti, che fino ad allora erano parsi completamente indifferenti ai problemi quotidiani del mondo.

Altro grande cambiamento fu il successo che cominciavano ad avere le band (o "complessi", all'italiana), sempre più numerose, come Equipe 84, i Ribelli, i Dik Dik, i Giganti etc... Questo era senz'altro segno che i giovani preferivano sempre di più l'associazione rispetto al solista, preferivano essere in un gruppo che li rappresentasse, piuttosto che soli. Moltissimi sono gli artisti al debutto nel 1966. Tra questi anche Patty Pravo, i Pooh, i Profeti, Gianni Pettenati, i Dik Dik e i Corvi.³⁸

Nel 1966 è anche l'anno della consacrazione per il regista Sergio Leone, che pubblica il suo capolavoro "Il buono, il brutto e il cattivo". La colonna sonora è opera di Ennio Morricone e diventerà uno dei temi musicali cinematografici più famosi ed influenti di sempre.

Il grande cambiamento che porta il 1966 è sicuramente da individuare nella nuova forza e volontà dei giovani di aggregarsi. Analizzeremo questo fenomeno tramite la nascita e la diffusione della musica beat. L'innovazione portata da questo movimento è fondamentale per capire lo sviluppo dell'aggregazione giovanile. Cercheremo anche di capire qual era il rapporto tra musica straniera e italiana; come la musica d'oltre confine influenzasse quella nostrana ma anche come accadesse il contrario. Nel nostro percorso il 1966 è un punto cruciale per comprendere la forte aria di cambiamento che stava travolgendo il mondo giovanile.

³⁸ Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvecchi, 2007, pag. 30.

2.1: Sanremo 1966: tradizione contro innovazione

La sedicesima edizione del Festival andò in onda dal 27 al 29 gennaio 1966. A vincere fu la canzone “Dio, come ti amo” interpretata da Domenico Modugno, che ottiene il quarto successo al Festival, e Gigliola Cinquetti, che replica il successo ottenuto due anni prima con “Non ho l’età” che le aveva garantito anche il successo all’Eurovision Festival.³⁹

L’edizione del 1966 è la prima trasmessa in Eurovisione e proprio per questo gli organizzatori fecero debuttare il beat nella competizione, perché servisse da attrazione per i giovani che seguivano dall’estero il Festival.⁴⁰

Mai vittoria fu più oscurata di quella di Modugno e la Cinquetti in questa edizione. Infatti, il vero successo commerciale lo ottennero altre due canzoni: “Nessuno mi può giudicare” nell’interpretazione di Caterina Caselli e “Il ragazzo della Via Gluck” nell’interpretazione di Adriano Celentano. Ma, se Caterina Caselli, grazie alla sua interpretazione, riuscì a raggiungere la seconda posizione al Festival, Celentano non rientrò nemmeno tra i finalisti. L’incapacità della giuria di comprendere un pezzo immortale della musica italiana sarà motivo di scontro con gli uomini del “Clan” di Celentano, che per protesta disturbarono diverse esibizioni e sostennero troppo calorosamente quella dei Ribelli, unico gruppo rimasto in gara e sotto contratto con la casa discografica di Celentano. Nonostante questo, la canzone divenne un vero e proprio inno ambientalista in un’epoca in cui ci si cominciava ad accorgere dei problemi che minacciavano l’ambiente, come l’inquinamento.

“È una fortuna per voi che restate

a piedi nudi a giocare nei prati

mentre là in centro

io respiro il cemento.

...

³⁹ Eddy Anselmi, *Il festival di Sanremo – 70 anni di storie, canzoni, cantanti e serate*, Milano, De Agostini, 2020.

⁴⁰ Gianni Borgna, *L’Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 100.

Torna e non trova

gli amici che aveva,

solo case su case,

catrame e cemento!”

(Estratto del testo de “Il ragazzo della Via Gluck in alcuni dei suoi versi più ambientalisti, tema che da lì in poi continuerà ad essere presente nelle canzoni di Celentano.)

Se il tema portato dal “Molleggiato” è un’assoluta novità per Sanremo, altrettanto lo è il linguaggio utilizzato dalla Caselli. Per lei si trattò della prima partecipazione al Festival e lo fece senza il consenso dei genitori, il che dimostra la mentalità dell’epoca oltre che il fermento della ribellione giovanile. Questo affronto non fu solo nei gesti ma anche nella canzone stessa, la quale esprime la possibilità di fare ciò che si desidera senza dover essere preoccupati del giudizio altrui. Il tema e il suono erano quindi completamente beat, completamente anni Sessanta, così come lo era Caterina Caselli, rinominata “caschetto d’oro” per via della sua acconciatura, in pratica identica a quella dei Beatles.

Questi artisti ribelli erano sicuramente di ispirazione per tutti i giovani che li seguivano, basti pensare che la Questura di Milano affermò che in quei mesi si registrarono oltre diecimila ragazzi scappati di casa, in pieno contrasto coi loro genitori che, a loro detta, non li capivano, non comunicavano e non li lasciavano liberi.⁴¹ Un altro ribelle di quel Festival fu certamente Lucio Dalla, altro debuttante. Si presentò con una barba disordinata e folta e con dei pantaloni che erano in pratica quelli del pigiama, destando sorpresa e sdegno. La sua canzone “Paff...bum” non lasciava presagire tutto ciò che sarebbe poi stato prodotto dal cantante bolognese. Gli altri interpreti di “Paff...bum” furono gli Yardbirds di Jeff Beck e Jimmy Page, che di lì a un paio d’anni avrebbe fondato i Led Zeppelin cambiando per sempre il rock. La loro esibizione fu però pessima, aggravata dal fatto che si presentarono ubriachi sul palco e furono trattati con sdegno da Mike Bongiorno stesso, che non aveva evidentemente apprezzato il loro comportamento.⁴² Dello stesso parere fu la

⁴¹ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002, pag. 133.

⁴² Gianni Borgna, *L’Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 101. Secondo Gianni Borgna, il modo in cui Mike Bongiorno presenta gli Yardbirds dimostra che l’Italia non era pronta alle grandi novità straniere, in particolare il rock più duro che di lì ad un paio d’anni sarebbe diventato corrente trainante nel Regno Unito.

critica che, anche a causa di questo evento, non perse la sua diffidenza verso i complessi. Proprio le band furono una delle altre grandi novità del Festival del 1966. Per la prima volta ottenevano un grande palcoscenico e grande visibilità gruppi di giovani. In particolare, debuttarono l'Equipe 84, i Ribelli e il Trio del Clan. I ribelli, per provocare, salirono sul palco con delle parrucche, salvo poi togliersele a metà esibizione. Moltissimi gli artisti dall'estero:

- Gene Pitney, in coppia con la Caselli, canta "Nessuno mi può giudicare"
- Les Surfs, con Wilma Goich, cantano "In un fiore" e, con Remo Germani, "Così come viene"
- The New Christy Minstrels, con Anna Identici, cantano "Una rosa da Vienna" e, con i Ribelli, "A la buena de Dios"
- Boone, con Giorgio Gaber, interpreta "Mai mai mai Valentina" e, con Peppino Gagliardi "Se tu non fossi qui"
- Chad and Jeremy cantano, con Sergio Endrigo, "Adesso sì"
- Richard Anthony, con Milva, interpreta "Nessuno di voi"
- Vic Dana, con Iva Zanicchi, canta "La notte dell'addio"
- Françoise Hardy, con Edoardo Vianello, interpreta "Parlami di te".

Ai vincitori fu riservata una polemica a parte dopo il finale. Durante i festeggiamenti Modugno prese in braccio Gigliola Cinquetti per festeggiare, alzandole il vestito e mettendo in mostra un piccolo pezzo del suo intimo. Questa è un'altra dimostrazione di come le cose stavano cambiando: di lì a un paio d'anni Nancy Sinatra avrebbe girato il video di "These boots were made for walking" con una gonna cortissima e l'intimo in vista. Il video, seppur con qualche polemica, fu trasmesso anche in Italia. Con la vittoria a Sanremo "Dio come ti amo" ottenne il diritto di essere portata all'Eurofestival (o Eurovision), dove ottenne il peggior risultato mai realizzato per una canzone italiana: 0 punti.

Questa arretratezza dal punto di vista dell'educazione e della libertà sessuale è ben evidente in un famoso caso del 1966, quello de "La Zanzara", dal nome del giornale scolastico del liceo Parini a Milano. Nel numero di febbraio 1966 della rivista si

analizzarono temi importanti e che stavano a cuore ai giovani, come sesso, divorzio e anticoncezionali. Gli studenti chiesero a gran voce una riforma scolastica con la quale si potesse introdurre tra gli insegnamenti anche qualche ora di educazione sessuale, se non altro per cercare di cambiare e rinnovare la mentalità corrente e per provare a dare la possibilità a tutti di parlare di determinati argomenti senza paura di giudizi. Il caso venne ampiamente preso di mira come catalizzatore dei problemi dei giovani, ma anche della loro impudenza. La maggior parte degli adulti si diceva preoccupata per i modi dei giovani, per il fatto che essi si mostrassero privi di pudore, senza valori, senza amore per sé o per Dio. Infatti, anche la Chiesa intervenne condannando senza mezzi termini l'intervento giovanile nella rivista scolastica. I giovani de "La Zanzara" furono costretti ad andare a processo ma il giudice li assolse, stabilendo che fosse loro diritto interrogarsi su temi importanti legati alla sfera sessuale.⁴³ Fu un vero e proprio trionfo per i ragazzi del liceo Parini, ma anche per tutti quelli che seguirono il loro processo in altre parti d'Italia. Avevano vinto una causa in tribunale che sembrava molto più grande del semplice caso: sembrava voler dire "siamo liberi, ci hanno dato il diritto alla libertà".

Il Festival di Sanremo 1966 può essere ricordato come il festival di un nuovo inizio: il beat mette in crisi la musica tradizionale italiana; Modugno vince con una canzone melodica, ma le migliori vendite le ottengono Celentano e Caterina Caselli; i gruppi entrano nella scena musicale e sociale e per molti anni ne resteranno protagonisti; si comincia a guardare al fenomeno delle ribellioni giovanili, al loro linguaggio e al loro significato e si ottiene in quei giorni anche una vittoria contro le imposizioni degli adulti e contro la morale religiosa corrente, che trovava l'argomento sessuale assolutamente riprovevole.

2.2 Influenze e distacchi dalla musica straniera

Il mito americano aveva già interessato l'Italia nel passato. Come già detto, i primi a ricevere con entusiasmo le nuove mode musicali sono i giovani, in particolare artisti come Celentano e Mina che interpretano in modo del tutto originale l'ondata del rock'n'roll. A partire dal 1963, però, non sono solo gli Stati Uniti a dar il via a nuove idee per i nostri artisti. Infatti, la nascita di gruppi come Beatles, Rolling Stones, Who e Kinks travolge la

⁴³ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002, pag. 48.

scena musicale mondiale e costringe, seppur in ritardo, anche gli italiani a dover considerare il cambio artistico preso dagli inglesi.

L'arrivo del *beat* è sostanzialmente diverso da quello del rock. Se il secondo fu solamente una nuova moda musicale per i giovani italiani, il primo segna anche diversi cambiamenti sociali. Dimostra ai giovani quanto essi siano importanti, quanto valga la loro opinione, il loro interesse, la loro partecipazione. E così cambia anche il linguaggio dei ragazzi, si smette di usare il pronome "io" e si inizia ad usare il "noi" (lo stesso avviene per "tu" contro "voi").⁴⁴ Questo uso delle parole è sicuramente frutto di una nuova immagine di collettività che hanno in mente i giovani, che capirono, forse per la prima volta, quanto fosse importante che la loro voce non rimanesse isolata ma che fosse necessario unirla a quella degli altri per farsi forza a vicenda. Patrizia Dogliani considera l'università come mezzo fondamentale per questo senso di comunità giovanile. In particolare, sottolinea come già alla fine dell'Ottocento i giovani che frequentavano l'università cercavano di creare movimenti che avevano come riferimento i grandi movimenti politici dell'epoca.⁴⁵ I movimenti giovanili degli anni Sessanta, però, si discostarono dai grandi movimenti politici e dai partiti, preferendo basarsi sulle idee che sui simboli.

La Rai propone un sondaggio agli italiani a metà degli anni Sessanta con l'obiettivo di capire i gusti musicali degli italiani stessi. Il risultato più evidente del sondaggio fu che gli italiani preferivano che nelle canzoni non venissero usati termini stranieri, in particolare in inglese (mentre il francese era più accettato). Questo dimostra un certo orgoglio per le proprie tradizioni musicali ma anche una certa freddezza, se non sdegno, per la musica straniera. Venivano invece accettati volentieri gli artisti stranieri che usavano la lingua italiana: i Rolling Stones debuttano in Italia con un singolo cantato in italiano (*Con le mie lacrime*), Paul Anka, Pat Boone e Gene Pitney partecipano al Festival (e questo uso continuerà nel corso dei decenni).⁴⁶ Il mercato richiedeva l'uso della nostra lingua e così altri grandi artisti stranieri debuttarono con singoli adattati per il nostro Paese: i Procol

⁴⁴ Edmondo Berselli, *Canzoni - Storie dell'Italia leggera*, Bologna, Il Mulino, 2007, pag. 352.

⁴⁵ Patrizia Dogliani, *Storia dei giovani*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pag. 53-54. L'autrice cita comunismo, fascismo, socialismo, nazionalismo e cattolicesimo politico come ispirazioni per questi primi movimenti politici di giovani universitari.

⁴⁶ Paolo Prato, *La musica italiana...*, Roma, Donzelli, 2010, pag. 317. L'autore cita "la cultura e i gusti musicali degli italiani", da Quaderno del servizio opinioni Rai.

Harum con “Il tuo diamante”, traduzione di “Shine on brightly”, David Bowie con “Ragazzo solo, ragazza sola”, versione italiana di “Space Oddity”, ma anche Paul Anka, Petula Clark, Tom Jones, Pat Boone e altri. Non accadeva solo con gli inglesi, i francesi che cantavano in italiano erano moltissimi e spesso riscuotevano grande successo. Tra gli altri, Charles Aznavour, Françoise Hardy, Antoine, Adamo, Dalida, Nino Ferrer, Alain Barrière e Richard Anthony. Anche spagnoli e portoghesi usarono questo metodo per cercare il successo in Italia, pensiamo a grandi nomi come Julio Iglesias, Chico Buarque de Hollanda, Roberto Carlos, Los Hermanos Rigual, Antonio Prieto e Toquinho.⁴⁷

Accadeva spesso che gli artisti italiani traducevano alcuni successi esteri, ma la scarsa accessibilità alla musica estera impediva agli ascoltatori di cogliere l’influenza da parte di inglesi, americani e francesi.⁴⁸ Tra gli esempi più famosi possiamo citare “Tutto Nero” di Caterina Caselli, traduzione di “Paint it black” dei Rolling Stones, “Pregherò” di Adriano Celentano, traduzione di “Stand by me” di Ben E. King, la famosissima “Sognando California” dei Dik Dik, traduzione di “California Dreaming” dei The Mamas & The Papas, o ancora la celebre “Bang Bang” di Cher (scritta da Sonny Bono) ma resa celebre da Nancy Sinatra, riadattata in italiano da Dalida, l’Equipe 84 e i Corvi. Possiamo dire che gli italiani erano ignari di quanti brani fossero in realtà rifacimenti di hit straniere, a volte semplicemente tradotte, a volte riadattate.

Ne deriva un’immagine generale di un’Italia che, almeno musicalmente, non fa altro che seguire due binari: seguire la tradizione da una parte e “copiare” gli stranieri dall’altra. In realtà gli artisti italiani furono anche in grado di esportare moltissime canzoni.⁴⁹ Alcune di queste ebbero addirittura dei risvolti incredibili. Ad esempio, nel 1966 esce “C’era un ragazzo che come amava i Beatles e i Rolling Stones”. Il brano era stato scritto da Migliacci su musica di Lusini ed interpretato da Gianni Morandi.⁵⁰ La canzone ottiene un successo notevole per quanto riguarda le vendite e, inoltre, segna un netto distacco dal mito americano, fino ad allora incrollabile, con la condanna della guerra del Vietnam, tema caro a moltissimi artisti in tutto il mondo. Il testo era abbastanza diretto per l’epoca e

⁴⁷ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa 2002, BFS, 2002, pag. 339.

⁴⁸ Paolo Prato, *La musica italiana...*, Roma, Donzelli, 2010, pag. 339.

⁴⁹ Paolo Prato, *La musica italiana...*, Roma, Donzelli, 2010, pag. 345-346.

⁵⁰ Paolo Prato, *La musica italiana...*, Roma, Donzelli, 2010, pag. 311.

questo portò anche alla censura in tv a causa dei chiari riferimenti alla guerra e all'antimilitarismo. Il brano era così riuscito che fu presto ripreso da Joan Baez, la quale ne diede un'interpretazione commovente all'isola di Wight nel 1970.

“C'era un ragazzo che come me

Amava i Beatles e i Rolling Stones

Girava il mondo, veniva da

Gli Stati Uniti di America

...

Han detto va' nel Vietnam

E spara ai Vietcong

C'era un ragazzo che come me

Amava i Beatles e i Rolling Stones

Girava il mondo, ma poi finì

A far la guerra nel Vietnam

Capelli lunghi non porta più

Non suona la chitarra ma

Uno strumento che sempre dà

La stessa nota "tatatata"

Non ha più amici, non ha più fans

Vede la gente cadere giù

Nel suo paese non tornerà

Adesso è morto nel Vietnam

...”

Alcune parti del testo che furono motivo di censura

Il mito americano, che in Italia era arrivato con “Tu vuo’ fa l’americano” di Carosone e con le messe in scena da gangster statunitense di Buscaglione, crolla sotto le pesanti

accuse di una guerra ingiusta.⁵¹ Gli americani subivano sempre più pressioni dalle proteste interne e internazionali, accusati come erano di condurre un conflitto che continuava da troppo tempo e, che nonostante i terribili mezzi messi in campo, come l'uso di elicotteri, napalm, mitragliatori, non erano in grado di risolvere. Le perdite, sia da una parte che dall'altra, erano ingenti e l'immagine "vergine" degli Stati Uniti finiva per esserne disintegrata.⁵² Gli artisti furono tra i primi a far sentire la propria voce contraria: Bob Dylan e Joan Baez aprirono la strada della protesta con canzoni come "Masters of War", "A hard rain's a-gonna fall", "I wish the wars were all over". Non tardarono risposte positive da ogni dove. L'Italia proprio con "C'era un ragazzo" sforna uno dei più grandi successi antimilitaristi dell'epoca.

Ma la musica italiana in generale piaceva anche all'estero. Si potrebbe pensare che questo accadesse soprattutto in quei paesi dove c'erano ampie comunità di italiani, come in Brasile, Argentina, Francia, Belgio dove le migrazioni avvenivano da più di un secolo, ma in realtà abbiamo testimonianze del contrario. Un esempio su tutti è quello del Giappone che apprezza la musica italiana a tal punto da creare cover e adattamenti di molte nostre canzoni: Claudio Villa era apprezzatissimo, poi la sarà anche il "progressive rock" della PFM, la canzone "Renato" di Mina venne tradotta e incisa da Mieko Hirota e "Una lacrima sul viso" di Bobby Solo venne ripresa da Mari Sono.⁵³ La canzone napoletana, poi, fu spesso motivo di interesse dei compositori inglesi e soprattutto americani. Basti pensare all'enorme successo di "It's now or never" di Elvis Presley, che altro non era che "O' Sole mio". Il re del rock'n'roll incise anche "Santa Lucia", altro classico della canzone napoletana.

Nonostante alcuni casi curiosi, possiamo comunque affermare che fossero molte di più le canzoni straniere tradotte in italiano che viceversa. Non dobbiamo credere però che si trattasse di operazioni semplici o che il successo fosse scontato. Anzi, per la maggior parte degli artisti e delle case di produzione fare una cover era un rischio. Innanzitutto, non è detto che un brano di successo oltreoconfine potesse essere un brano di successo anche in

⁵¹ Paolo Carusi e Manfredi Merluzzi, *Note tricolori...*, Pisa, Pacini, 2021, pag. 314-321.

⁵² Lucio Caracciolo e Adriano Rocucci, *Storia contemporanea - Dal mondo europeo al mondo senza centro*, Firenze, Le Monnier, 2017, pag. 584-585.

⁵³ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002, pag. 340-341.

Italia e poi molti dei nostri cantanti andavano a pescare tra i brani meno conosciuti dei cataloghi esteri e cercavano di trasformarli in un successo. I Nomadi, ad esempio, con “Come potete giudicar” prendono in prestito la musica di una ballata semi-sconosciuta di Sonny Bono del 1966 e la trasformano in un inno al beat apprezzato da centinaia di migliaia di ragazzi. Mogol portò fortuna ai Rokes con “È la pioggia che va”, traduzione di “Remember the rain” di Bob Lind. Caterina Caselli aveva grande intuito per trovare brani stranieri minori e trasformarli in canzoni da numero 1 in classifica, come fece con la versione italiana di “The days of Pearly Spencer”, tradotta in “Il volto della vita”. Un caso quasi unico fu quello di Rita Pavone e “Cuore”, la sua versione italiana di “Heart” di Barry Mann e Cynthia Weill. Nel 1966, la canzone ottenne tanto successo da entrare nelle classifiche britanniche proprio nella versione tradotta dalla Pavone.⁵⁴

L’arrivo del beat segna sicuramente una stagione di grande interesse per ciò che accade negli altri paesi. Soprattutto le nostre band si ingegnano per trovare quanti più brani possibili da coverizzare. Per citarne alcune, l’Equipe 84 rifà “Time is on my side” e “Tell me” dei Rolling Stones intitolandole “La fine del libro” e “Quel che ti ho dato”, “Don’t worry baby” dei Beach Boys diventa “Sei già di un altro”, “Tired of waiting for you” dei Kinks diventa “Sei felice”. Anche alcuni dei loro successi più famosi sono in realtà cover, come “Bang Bang” presa da Cher, “Io ho in mente te” la cui originale era “You were on my mind” di Five/Barry McGuire e “Tutta mia la città” era la versione italiana di “Blackberry way” dei Move. I Giganti furono meno propensi a questo uso e ricordiamo solo “In paese è festa”, traduzione di “A taste of honey” dei Beatles. I Nomadi, invece, traducono “The revolution kind” di Sonny Bono e rendono la loro “Come potete giudicar” un successo, così come “Che colpa abbiamo noi” ripresa da “Cheryl’s goin’ home” di Bob Lind e “Ti voglio” dalla “I want you” di Bob Dylan. I Dik Dik coverizzarono “A whiter shade of pale” dei Procol Harum per la loro “Senza luce” e “California Dreamin” dei Mamas & The Papas per la loro “Sognando California”. Gianni Morandi riprese “Eleanor” dei Turtles per la celeberrima “Scende la pioggia”.

⁵⁴ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002, pag. 347.

Insomma, la musica italiana prendeva sempre più spunto dalla musica inglese e americana ma allo stesso tempo si allontanava dal mito americano; le cover erano sempre più utilizzate ma anche la musica esportata era in aumento. Importare successi stranieri sembrava l'unico modo per diffondere in Italia ciò che accadeva all'estero. Gli italiani sembravano ancora "sospettosi" verso l'inglese ed è forse anche per questo che Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan e altri non ottennero l'immediato successo che avevano ottenuto anche in paesi non anglofoni.

2.3 I giovani, protagonisti della rivoluzione beat

Non c'è dubbio che il beat sia stato uno degli elementi più destabilizzanti degli anni Sessanta. Innanzitutto, cerchiamo di capire cosa si intende per beat. Il termine deriva dal verbo inglese "to beat" che potremmo tradurre come "battere", con lo stesso doppio significato che ha in italiano.⁵⁵ In questo caso "beat" si riferisce alla battuta musicale. Il genere musicale, infatti, utilizza spesso il 4/4 ponendo maggiore enfasi sulla seconda e sulla quarta battuta. Potremmo definirlo un genere elettrificato e accentuato ritmicamente.⁵⁶ Ma il termine, in realtà, deriva da un movimento poetico, filosofico e intellettuale nato alla fine degli anni '50 negli Stati Uniti. I poeti beat sono coloro che si definiscono "battuti" (sconfitti) dalla vita e per questo cercano di affrontare la realtà senza preconcetti morali e senza restrizioni, in un certo senso perché non hanno nulla da perdere. Il primo a parlarne è Jack Kerouac nella sua opera del 1958 "The Subterraneans" (I sotterranei). Altra opera fondamentale per il genere fu "Howl" di Allen Ginsberg. L'opera fu ritenuta così scandalosa da provocare anche l'arresto del suo editore.⁵⁷ I poeti beat vivevano la vita in modo quanto più libero possibile: barbe lunghe, capelli mai in ordine, uso di droghe leggere, jeans etc. Alcuni giovani cominciarono ad imitarli, più per moda che per ideali, nei modi e nel look ma senza davvero contribuire al pensiero e alla filosofia del movimento. Questi ragazzi erano definiti "beatniks".⁵⁸ Quando il beat arriva in Italia, c'è da subito una grande confusione sulla terminologia. Si comincia a confondere beat con beatniks e per questo nel vocabolario quotidiano entrano in uso termini come "occhiali

⁵⁵ Colpire o sconfiggere, ad esempio "Muhammad Ali ha battuto Joe Frazier".

⁵⁶ Nicola Sisto, *C'era una volta il beat - Gli anni '60 della canzone italiana*, Roma, Lato side, 1982, pag. 9.

⁵⁷ Nicola Sisto, *C'era una volta il beat...*, Roma, Lato side, 1982, pag. 10.

⁵⁸ Nicola Sisto, *C'era una volta il beat...*, Roma, Lato side, 1982, pag. 12.

beat” o “ragazzo beat”, “raduno beat” etc.⁵⁹ Tutto poteva diventare beat, bastava fosse fatto da giovani che in un modo o nell’altro si scontravano con la tradizione (musicale o stilistica) dei loro padri e dei loro nonni. I cosiddetti “capelloni” erano, in pratica, i beatniks. Ma la stampa italiana utilizzava il termine soprattutto per identificare ragazzi ritenuti immorali o, addirittura, pericolosi.⁶⁰

Partendo dal modo di suonare di Chuck Berry, il termine musicale e il genere nascono in Inghilterra agli inizi degli anni '60 ma ottiene successo soprattutto grazie alla British Invasion iniziata da gruppi inglesi come Beatles, Rolling Stones e Kinks. La British Invasion altro non era che l’invasione del mercato americano (e poi del resto dell’occidente) da parte di queste nuove band inglesi. Questa volta, però, la nuova moda musicale porta con sé anche nuovi aspetti sociali. Prendiamo come esempio proprio il debutto dei Beatles nelle tv americane all’Ed Sullivan Show del 9 febbraio 1964. I Fab Four, forti del successo del loro primo album nel Regno Unito (22 marzo 1963 “Please Please Me”) e col bis del secondo (22 novembre 1963 “With the Beatles”), entrambi pubblicati dalla Parlophone, ottennero la pubblicazione dei loro principali singoli (Love me do, Twist and Shout, Please please me e I saw her standing there) anche negli Stati Uniti tramite la Vee-Jay, un’etichetta della Capitol Records. Il successo arrivò e il conduttore televisivo Ed Sullivan li invitò alla sua trasmissione. Al loro debutto americano i Beatles sono guardati da 73 milioni di telespettatori, un numero record per l’epoca che sarà battuto solo dal Live Aid nel 1985. Per capire quanto fu rivoluzionaria questa esibizione dobbiamo renderci conto di com’era la situazione precedente per quanto riguarda il panorama musicale. Gli artisti di grande successo erano solisti (Frank Sinatra, Sammy Davis Jr, Elvis Presley, Chuck Berry) o proponevano complessi con un protagonista (Bill Haley and his Comets, Rory Storm and the Hurricanes o, un esempio italiano, Fred Buscaglione e i suoi Asters). I Beatles invece si presentano come 4 ragazzi simili nel look, con più o meno la stessa età, senza un leader preciso e con un’energia sprezzante nei loro concerti. Tutto ciò è un vero e proprio shock per gli spettatori americani, che si trovano di fronte a un modello nuovo. E la spinta beatlesiana

⁵⁹ Nicola Sisto, *C’era una volta il beat...*, Roma, Lato side, 1982, pag. 9-12.

⁶⁰ Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvecchi, 2007, pag. 15.

non dà vita solo a un nuovo modo di intendere i gruppi musicali (da lì in poi tutti imiteranno la formazione basso, batteria, chitarra ritmica e chitarra solista) ma anche ad un nuovo modo di rappresentare la gioventù. Per la prima volta i giovani possono avere un punto di riferimento, avendo la dimostrazione che possono farcela anche loro in un mondo che non li lascia abbastanza liberi. Così nasce la moda dei gruppi musicali, che arriva anche in Italia. Basti pensare che anche nel nostro Paese, tra il 1965 e il 1966, si registra un fortissimo aumento nella vendita di chitarre elettriche ed acustiche a sfavore di quelle classiche. Addirittura, si arriva a vendite che sfiorano otto volte tanto quelle degli anni precedenti. Il merito di questo risultato è anche della Eko. La casa marchigiana produttrice di strumenti musicali, infatti, mise in commercio un modello di chitarra acustica (o, come direbbero gli americani, chitarra folk) ad un prezzo accessibile a tutti.⁶¹

“Cominciam a suonar le chitarre

ou ou

cantiam fra di noi

e chi non vuol ballare

oh potrà guardar”

Probabilmente è con questo verso di “Cominciamo a suonar le chitarre” dell’Equipe 84 che il genere prende vita in Italia.⁶² Abbiamo già tutti gli elementi che poi diventeranno caratteristici del beat italiano: un gruppo di ragazzi si riunisce per suonare, lo fa nella nuova formazione “alla Beatles”, e canta parole direttamente rivolte ai loro coetanei. Non c’è spazio per i genitori, non c’è spazio per le vecchie idee. Il più grande merito della formazione composta da Maurizio Vandelli (voce e chitarra ritmica), Victor Sogliani (voce e basso), Franco Ceccarelli (voce e chitarra solista) e Alfio Cantarella (batteria) fu proprio quello di essere la band italiana più avanti dell’epoca, più aperta alle novità, introducendo (di fatto) un nuovo genere in Italia. Il gruppo, in realtà, nasce nel 1962 facendo rock d’importazione. Ma quando i Beatles raggiungono il successo internazionale,

⁶¹ Ernesto Assante, *The Beatles Revolution*, Editoriale L'Espresso 2012.

⁶² Nicola Sisto, *C'era una volta il beat...*, Roma, Lato side, 1982, pag. 6.

anche loro sono costretti ad adattarsi. Questo portò loro una buona fetta di fama: suonavano cose simili a quelle dei Beatles, si vestivano come loro, erano giovani come loro, vivevano insieme come loro⁶³, ma erano più accessibili. Li si poteva incontrare per strada, scrivergli e magari ottenere una risposta. E, soprattutto, cantavano in italiano.⁶⁴ Anche Fausto Leali è tra i primi folgorati dal successo del beat e dei Beatles soprattutto, registrando la prima cover italiana di una canzone del quartetto di Liverpool: “Please please me” nel 1963.⁶⁵ Come visto nel capitolo precedente, i Dik Dik furono tra i migliori nell’opera di coverizzare e tradurre brani inglesi e americani.⁶⁶ Altri gruppi di giovani, invece, come i Nomadi, compresero a pieno e immediatamente le possibilità del beat ed entrarono subito in contatto col pubblico grazie ad alcune caratteristiche, come i testi, le sonorità e, in questo caso, la voce di Augusto Daolio, sempre carica di emozione per esprimere i propri sentimenti e i propri ideali. Al Cantagiro 1966 i Nomadi si presentarono con “Come potete giudicar”, canzone che divenne ben presto uno dei manifesti del beat.⁶⁷

“Come potete condannar,

Chi vi credete che noi siam,

Per I capelli che portiam”

Questo estratto del testo dimostra quali fossero i temi cari alla nuova generazione: c’era bisogno di libertà, non solo fisica ma anche e soprattutto mentale. Ognuno doveva poter essere in grado di esprimere sé, le proprie idee come voleva, senza la paura di essere giudicato da chi non comprendeva, che per la beat generation erano i genitori.

Il Cantagiro 66 fu importante anche perché fu la prima edizione che scelse di aggiungere un terzo blocco alla competizione, dedicato solo ai gruppi. Così, a rubare la scena sono i Corvi. Il gruppo suscita rapidamente l’interesse per diversi motivi. In primis, i loro abiti particolari, sempre neri, col mantello, simili a quelli del Dracula di Stoker. Poi, era sempre

⁶³ In realtà ogni Beatle aveva una casa propria a Londra ma i loro tour interminabili li facevano di fatto vivere insieme nelle stanze d’hotel, com’è visibile anche in “A hard day’s night”, il loro primo film, tradotto in italiano col titolo “Tutti per uno”.

⁶⁴ Nicola Sisto, *C’era una volta il beat...*, Roma, Lato side, 1982, pag. 77-79.

⁶⁵ Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvecchi, 2007, pag. 29.

⁶⁶ Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvecchi, 2007, pag. 58-59.

⁶⁷ Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvecchi, 2007, pag. 62-63.

presente un corvo sul palco che spesso stava appoggiato sulla testa del basso. Infine, avevano un modo originale di intendere il beat, molto duro, più crudo. Capitava spesso che usassero strumenti distorti e i loro testi, come quello di “Un ragazzo di strada”, ricordavano la ribellione dei Rolling Stones.⁶⁸

I Giganti invece furono innovativi nel modo di fondere le loro voci. Riuscirono in imprese canore degne dei Beach Boys e questo permise loro di ottenere il successo generale, accompagnato di solito da grandi pezzi, come “Tema” o “Una ragazza in due”.⁶⁹ Il loro look, con barbe curate e vestiti da intellettuali, oltre che un atteggiamento da esistenzialisti, li rende interessanti anche per i meno giovani. Le loro canzoni non sono mai banali, né nella musica né nelle parole. I loro testi arrivano a trattare di amore universale, di rapporti familiari, ma anche di lavoro o contemporaneità, come faranno in pezzi come “La bomba atomica”.⁷⁰

Alcuni sono più rapidi di altri a captare il successo che può avere il beat. Nascono così riviste di settore per la prima volta dedicate solo ed esclusivamente ai giovani. La prima rivista a farlo fu “Big”, che nacque il 1° giugno 1965. Essa cercava di creare un mondo attorno alla giovinezza e agli interessi dei ragazzi, dalla musica al cinema, dagli ideali agli avversari. I nemici della rivista erano: quasi tutti gli adulti e i genitori (a parte coloro che si adeguavano al cambiamento, che erano pochissimi) e Sanremo che rappresentava un’Italia frivola, impostata e senza ideali.⁷¹ Inoltre, Big cercava di muoversi anche politicamente a fianco dei ragazzi parlando di ideologie, di proposte, di cambiamenti necessari. Non mancarono i ritrovi nelle piazze organizzati dalla rivista stessa, che spesso vedevano un’ampia partecipazione.⁷²

Questa ribellione giovanile di cui continuiamo a parlare, è anche contro un modo di fare ingessato, contro i vestiti eleganti a tutti i costi e anche contro i conservatori musicali che “imponivano” le loro regole e le loro precisioni. I ragazzi si sentivano molto più liberi a vestirsi a proprio gusto, senza imposizioni di nessun genere, nemmeno musicali. Per questo

⁶⁸ Nicola Sisto, *C’era una volta il beat...*, Roma, Lato side, 1982, pag. 57-58.

⁶⁹ Nicola Sisto, *C’era una volta il beat...*, Roma, Lato side, 1982, pag. 60-61.

⁷⁰ Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvevchi, 2007, pag. 149.

⁷¹ Nicola Sisto, *C’era una volta il beat...*, Roma, 1982, Lato side, pag. 17.

⁷² Nicola Sisto, *C’era una volta il beat...*, Roma, 1982, Lato side, pag. 18.

molti giovani imbracciano una chitarra e suonano senza la paura di giudizi.⁷³ L'arrivo del beat porta con sé anche segnali di cambiamenti sociali alla portata di tutti, quotidianamente. Al ruolo centrale della musica si affiancano altre novità. I giovani, ad esempio iniziano ad usare il pronome “noi” per parlare di sé e il “voi” per riferirsi a chi gli è contro, in particolare agli adulti.⁷⁴ L'uso del “noi” al posto del “io” dimostra che i ragazzi si sentivano per la prima volta parte di un gruppo, di un insieme. A comprendere questo bisogno di libertà musicale e di cambiamento sociale è, in particolare, un locale romano: il Piper Club. Fu proprio il Piper a inventare la “discoteca”. Era presente un palco sul quale si esibivano gli artisti in voga del momento (alcuni erano ospiti fissi). I giovani erano entusiasti di questa novità perché era una possibilità di fuggire dalla realtà, dalle lotte sociali e dai genitori. Il Piper era una sorta di “zona franca”, dentro non c'erano problemi, solo musica e spensieratezza.⁷⁵ Nei primi tempi il titolo di “ragazza del Piper” venne dato a Caterina Caselli, presente quasi tutte le sere come ospite fisso. Al pubblico piaceva la sua grinta e la sua dinamicità. Ma venne presto spodestata del suo titolo da una giovane cantante in ascesa: Patty Pravo. Nicoletta Strambelli (questo il vero nome della ragazza) rappresentava perfettamente cosa dovesse essere il beat: era ribelle, usava un linguaggio nuovo, non aveva paura di esprimere le proprie idee, usava atteggiamenti ritenuti spregiudicati e portava sul palco una sensualità femminile al limite del proibito su altri grandi palchi.⁷⁶ Sebbene cantasse con tutta l'energia che aveva in corpo, la prima Patty Pravo non era certo speciale per la sua voce. Era spesso stonata e fuori tempo, ma a renderla speciale e amata era l'onestà con cui si esprimeva in tutto ciò che faceva.⁷⁷ Oltre ad aver superato ogni limite imposto alle donne fino ad allora (pensiamo alla Cinquetti quando cantava “Io non ho l'età”), supera anche i limiti di genere. Infatti, il suo debutto discografico avviene con “Ragazzo triste”, una canzone che parla dei problemi sentimentali di un giovane uomo che non si nasconde ma anzi, esprime questi pensieri. Viene sdoganata l'idea che gli uomini dovessero essere imperturbabili, resistenti a qualsiasi difficoltà, che non potessero piangere o essere tristi. I loro dubbi, le loro

⁷³ Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvecchi, 2007, pag. 6.

⁷⁴ Edmondo Berselli, *Canzoni - Storie dell'Italia leggera*, Bologna, Il Mulino, 2007, pag. 352.

⁷⁵ Nicola Sisto, *C'era una volta il beat...*, Roma, Lato side, 1982, pag. 31-33.

⁷⁶ Nicola Sisto, *C'era una volta il beat...*, Roma, Lato side, 1982, pag. 51.

⁷⁷ Nicola Sisto, *C'era una volta il beat...*, Roma, Lato side, 1982, pag. 52-55.

insicurezze erano esattamente le stesse di quelle delle donne.⁷⁸ E non poteva esserci miglior interprete di Patty Pravo per questo nuovo modo di vedere il dualismo uomo-donna.

“Ragazzo triste, sono uguale a te

A volte piango e non so perché

Tanti son soli come me e te

Ma un giorno spero cambierà

Nessuno può star solo, non deve stare solo

Quando si è giovani così

Dobbiamo stare insieme, parlare tra di noi

Scoprire insieme il mondo che ci ospiterà.”

Molti ragazzi cominciano a interessarsi a temi che non li riguardavano direttamente. Iniziano a protestare contro l'uso delle armi, contro la guerra nel Vietnam e contro le differenze di genere.⁷⁹ Queste battaglie sociali dimostrano, se mai ce ne fosse ancor bisogno, di come la società stesse cambiando rapidamente. Solo a inizio decennio erano in pochi quelli che avrebbero pensato ad un'emancipazione (fisica e mentale) così rapida dei giovani. Così, quando gli scontri coi genitori diventavano troppo continui, molti ragazzi e soprattutto ragazze, decidevano di fuggire di casa. Si allontanano dal proprio nucleo per cercare la libertà di cui si sentono privati.⁸⁰ Sebbene nessun caso si sia poi risolto in tragedia o in qualcosa di grave, il fatto ha interessato molti giovani, non solo italiani.⁸¹

Non tutti i giovani cantanti furono però felici della rivoluzione beat. Celentano, ad esempio, non fu entusiasta delle ambiguità portate dal nuovo movimento. Così, proprio lui che era stato tra i più criticati dalla vecchia guardia musicale quando cominciò a cantare i primi brani rock in Italia, decide di mettersi l'abito da conformista e cantare la fine del beat. In “Tre passi avanti” Celentano esprime tutta la sua frustrazione per la nuova moda.⁸²

⁷⁸ Nicola Sisto, *C'era una volta il beat...*, Roma, Lato side, 1982, pag. 51-52.

⁷⁹ Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvechi, 2007, pag. 80-92.

⁸⁰ Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvechi, 2007, pag. 89-93.

⁸¹ Il fenomeno venne ripreso anche dai Beatles. In una canzone, “She’s leaving home” dall’album “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, cantano di una giovane che lascia casa per “trovare la felicità che i suoi genitori non potevano darle”.

⁸² Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvechi, 2007, pag. 23-24.

“Caro Beat
mi piaci tanto,
sei forte perché hai portato
oltre alla musica
dei bellissimi colori
che danno una nota di allegria
in questo mondo pieno di nebbia.
Però se i ragazzi
che non si lavano,
quelli che scappano di casa,
e altri che si drogano
e dimenticano Dio
fanno parte del tuo mondo.
O cambi nome.
O presto finirai.”

L’inizio di Tre passi avanti, recitato da Celentano come se fosse una lettera aperta indirizzata al beat.

Ma, se dobbiamo decretare quando muore davvero il beat, perlomeno musicalmente, probabilmente dobbiamo indicare il marzo 1967. In particolare, è un brano, “29 settembre”, scritto da Lucio Battisti ma interpretato dall’Equipe 84, a cambiare le carte in tavola. Per la prima volta dopo l’inizio del beat, un brano in Italia segue archi e tastiere e non più chitarre elettriche.⁸³ Il brano è così importante che viene anche definito “il Sgt Pepper’s italiano” per l’influenza nell’ambiente musicale.⁸⁴ Non è un caso che di lì in poi la coppia Battisti-Mogol segnerà la scena musicale italiana.

⁸³ Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvecchi, 2007, pag. 110.

⁸⁴ Ezio Guaitamacchi, *Mille canzoni che ci hanno cambiato la vita*, Milano, Rizzoli, 2009.

Non possiamo negarlo: il beat è stato, almeno in Italia, una meteora.⁸⁵ Ma questo non significa che non sia stato anche una vera e propria rivoluzione culturale. Cambiò il pensiero dei giovani che, per la prima volta, capirono di essere importanti, che la loro partecipazione poteva contare e fare la differenza, che se avessero fatto parte di qualcosa avrebbero potuto raggiungere obiettivi più grandi. Ed è evidente che i traguardi sociali raggiunti in quegli anni sono anche frutto di questo spirito di unità che il beat aveva portato con sé.

⁸⁵ Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvechi, 2007, pag. 5.

Capitolo 3: Il 1967

Il 1966 ci aveva lasciato la grande innovazione del beat. Il successo delle band sull'onda del successo dei gruppi inglesi era ormai diffuso in tutta Italia e i giovani cominciavano a interessarsi a temi quali la pace, l'ambiente, i diritti sociali, i diritti dei lavoratori, l'uguaglianza di genere.

Quello che ci porta il 1967, però, è la maturità dei nuovi movimenti giovanili. I ragazzi sembrano prendere coscienza e nelle università e nelle piazze cominciano a parlare di temi politici come mai avevano fatto prima. La distanza dalla politica tradizionale restava alta, ma l'interesse per i problemi del mondo era sempre più diffuso tra i giovani. A rendere possibile questa presa di coscienza può aver contribuito anche la tragica fine di Luigi Tenco. Dalla sua morte traggono coraggio moltissimi cantautori che cominciano a scrivere e cantare di attualità, giustizia, politica.

L'analisi del 1967 è fondamentale per capire come i movimenti giovanili visti nel 1966 maturino a tal punto da essere pronti alle rivoluzioni del 1968.

Capitolo 3.1: Sanremo 67: Una morte rivoluzionaria

Prima di analizzare il Festival 1967, è necessario fare una premessa, visto il triste epilogo di Luigi Tenco che analizzeremo in seguito. Fino al 1957 il Festival di Sanremo era stato direttamente controllato dalla Rai, che ne gestiva l'organizzazione, la pubblicizzazione e le successive opere pubblicate, sulla quale aveva sempre una parte di diritti. Dopo le numerose accuse incorse durante gli anni di manipolare la competizione in favore dei propri artisti, cioè quelli sotto etichetta Cetra, la Rai decise di lasciare la direzione artistica e amministrativa a degli enti privati. Nonostante questo, l'influenza esercitata restava altissima in vista soprattutto del fatto che la Rai era controllata dalla direzione politica del momento, che non poteva quindi lasciare che al Festival della canzone italiana venissero diffusi determinati messaggi. Bisogna sottolineare che fino a quel momento storico, i governi italiani sono stati tutti democristiani o, al massimo, di alleanza con la Democrazia Cristiana comunque in testa.⁸⁶ Diventa chiaro come per la DC fosse necessario mantenere

⁸⁶ Marco Santoro, *Effetto Tenco – Genealogia della canzone d'autore*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 62-63.

un certo rigore negli argomenti, nei valori anche cattolici di cui il Festival si interessava. Inoltre, restava altissimo l'interesse per far passare artisti etichettati Cetra, quindi Rai, piuttosto che cantanti di altre case discografiche.

La diciassettesima edizione del Festival di Sanremo andò in onda dal 26 al 28 gennaio 1967. A vincere fu la canzone "Non pensare a me" cantata da Claudio Villa e Iva Zanicchi. Tra i debuttanti c'erano molti nomi importanti: Peppino di Capri, Don Backy, Nico Fidenco, i Giganti, Mino Reitano e soprattutto Luigi Tenco, di cui analizzeremo il triste epilogo. Anche gli stranieri erano, come sempre, numerosi e di primo piano: si ripresentò Gene Pitney, debuttarono i Bachelors (gruppo irlandese), Sonny & Cher e anche Marianne Faithfull, al tempo compagna di Mick Jagger e dal quale venne accompagnata nella serata di presentazione. Ci fu anche un tentativo di portare Bob Dylan al Festival, ma il suo secco rifiuto ebbe come conseguenza il debutto di Antoine, scelto come compagno di Gian Pieretti per cantare "Pietre". Il fatto curioso è che Gian Pieretti scrisse la canzone proprio ispirandosi a "Rainy Day Women #12 & 35" di Dylan, brano che apriva l'album "Blonde on Blonde" del 1966.⁸⁷ La versione di Antoine, più allegra e giocosa di quella di Pieretti, ottenne più successo. Anche Giorgio Gaber presentò la sua "E allora dai" in modo scanzonato, sebbene il testo fosse uno dei più seri e ricercati del Festival, segnando anche la strada a Gaber stesso per il Teatro Canzone che avrebbe cominciato a fare di lì a qualche anno.

"Questa è una canzone di protesta

Che non protesta contro nessuno, anzi

Siamo tutti d'accordo

...

Le cose giuste tu le sai

E allora dai, e allora dai

Dimmi perché tu non le fai"

(Un estratto dal brano di Gaber)

⁸⁷ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 122.

La coppia Johnny Dorelli e Don Backy portò “L’immensità”, scritta da quest’ultimo. La canzone ottenne successo commerciale ma venne ripetutamente accusata di plagio, ritenuta troppo simile a “I put a spell on you” dell’inglese Alan Price. Sono in molti a puntare sul successo di Peppino di Capri che canta “Dedicato all’amore” o su quello di Bobby Solo che interpreta “Canta ragazzina”, ma entrambi non ottengono nemmeno l’accesso alla finale. Dopo il successo dell’anno precedente, i giovani e i gruppi legati al beat e al nuovo movimento del *flower power*⁸⁸ vennero nuovamente invitati a Sanremo. In particolare, ottennero successo i Giganti con “Proposta” in cui era inserita una delle frasi più rappresentative del nuovo movimento: “mettete dei fiori nei vostri cannoni”.⁸⁹ Celentano aveva introdotto il tema ambientalista l’anno precedente col “Ragazzo della via Gluck” e, forse grazie anche a quel successo, di canzoni di protesta “verde” ce n’erano sempre di più. A Sanremo 1967 fu Caterina Caselli, grande protagonista dell’edizione del ‘66 a portarne una, “Il cammino di ogni speranza”. Il brano era stato scritto da Umberto Napolitano e, sebbene il pubblico avesse grandi aspettative per la vincitrice morale del Festival precedente, si rivelò essere un flop. Chi ottenne il grande successo commerciale fu senz’altro Little Tony con la sua “Cuore Matto”, regalando un’interpretazione magistrale del brano, con tanto di battiti del cuore imitati dal cantante battendosi il microfono sul petto e le chitarre che seguivano questa trovata ritmica della canzone, scritta dalla coppia Ambrosini-Savio. La canzone vincitrice, “Non pensare a me”, di Claudio Villa garantì al cantante la quarta vittoria al Festival (raggiungendo Domenico Modugno). Arrivò solo undicesimo, però, all’Eurofestival.⁹⁰

Purtroppo, l’edizione di Sanremo del 1967 è tristemente nota e ricordata soprattutto per la morte di Luigi Tenco. Il cantante piemontese risultava noto nell’ambiente già da diversi anni. Godeva della stima dei colleghi, soprattutto come autore. Accettò di presentarsi al Festival con la canzone “Ciao amore ciao”, che era almeno alla decima stesura. I suoi fans più affezionati criticarono la sua scelta di partecipare a una manifestazione così

⁸⁸ il “flower power” è un movimento pacifista che basa le proprie idee di armonia e pace sui fiori, ritenuti esempi di bellezza, di tranquillità e di inoffensività.

⁸⁹ Dario Salvatori, *Sanremo 50 - La vicenda e i protagonisti di mezzo secolo di festival della canzone*, Roma, Rai-Eri, 2000, pag. 70-71

⁹⁰ Dario Salvatori, *Sanremo 50...*, Roma, Rai-Eri, 2000, pag. 73-74

commerciale come Sanremo. Tenco si giustificò dicendo che il pubblico stava cambiando e che così era anche per l'ambiente. Insomma, era ormai ora di portare un suo brano al grande pubblico.⁹¹ La canzone, riguardante il tema della migrazione interna, non era certo una delle migliori opere di Tenco e, anche per questo, non ottenne l'accesso alla finale. Il tema era sicuramente molto forte, trattava con amarezza il tema della partenza e della separazione partendo da un fenomeno tipico dell'epoca: le migrazioni dal Sud al Nord Italia. A migrare erano soprattutto ragazzi giovani, volenterosi di lavorare e di cambiare le loro condizioni di vita. Così, andavano in grandi città come Torino e Milano per lavorare nelle grandi aziende ed erano "costretti" ad affacciarsi ad un nuovo modo di vivere e di pensare. Ma la canzone dava in generale molto fastidio alla Commissione del Festival, che la riteneva una specie di affronto musicale dato che utilizzava parole bisillabiche dove sarebbe stato bene il monosillabo. Fino a quel momento la "regola" a Sanremo prevedeva che fosse la parola ad adattarsi alla musica e non viceversa. Ma Tenco utilizza questa strategia anche e soprattutto per evidenziare l'importanza del testo del suo brano.⁹² Tenco inoltre aveva "abolito" il ritornello, non utilizzandolo. Altro elemento che dava sicuramente fastidio alla giuria.⁹³ Non possiamo pensare, comunque, che il cantante piemontese fosse partito per Sanremo con pensieri negativi o suicidi. Anzi era molto entusiasta e credeva davvero di poter raggiungere un risultato apprezzabile. Tanto per sfatare un mito, Tenco partì senza la sua pistola, che gli verrà portata a Sanremo da un uomo della sua casa discografica, la RCA.⁹⁴ Una volta arrivato, però, è travolto da grandi dubbi e insicurezze, forse anche per la poca familiarità con un pubblico molto vasto. Così, prima di salire sul palco assume del Pronox (era solito farlo) e beve della grappa. Viene quasi spinto sul palco da Mike Bongiorno e un attimo prima di entrare in scena afferma "Ecco, faccio questa canzone e poi ho finito".⁹⁵ L'esibizione non è delle migliori: Tenco è fuori tempo, probabilmente per l'agitazione e per le sostanze assunte. Una volta nel backstage, si addormenta. Viene svegliato qualche ora dopo quando gli comunicano che

⁹¹ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 108-109.

⁹² Marco Peroni, *Il nostro concerto...*, Milano, Mondadori, 2005, pag. 22 e Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano 1998, Mondadori, pag. 112.

⁹³ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 116.

⁹⁴ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 109. Questa testimonianza è stata raccolta oralmente dall'autore in un dialogo con Mimma Gaspari, allora capo ufficio promozione della RCA.

⁹⁵ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 110.

non ha avuto l'accesso alla fase finale della competizione.⁹⁶ Viene invitato fuori a cena da un gruppo di artisti, tra cui Dalida, la sua amante, ma rifiuta. Terminata la cena, nella notte tra giovedì 26 e venerdì 27 gennaio, Dalida rientra all'Hotel Savoy. Raggiunge Tenco nella stanza 219 ma lo trova a terra privo di sensi. Sospettando un malore cerca di alzarlo ma si accorge di una pozza di sangue sotto il suo corpo. Luigi Tenco è morto. Quando Dalida se ne accorge esce dalla camera e grida aiuto. Il primo a sentire le grida della ragazza è Lucio Dalla, che stava in una delle stanze a fianco. Dalla corre a vedere la situazione ma, non vedendo il sangue, crede si tratti solo di un mancamento. Si accorge della gravità solo quando vede arrivare l'ambulanza insieme ai carabinieri.⁹⁷ Viene contattato immediatamente il fratello di Luigi, Valentino, e gli viene comunicato di andare all'obitorio per poter riconoscere il corpo del fratello. Ma, giunto all'obitorio, Valentino non trova nessun cadavere, visto che Luigi Tenco è appena stato riportato in albergo dopo alcuni macabri (e sospetti) errori della polizia.⁹⁸ Nel frattempo, in hotel, è stata trovata una lettera d'addio di Tenco. Quando Dalida la legge, comincia a gridare "assassini" nei corridoi.⁹⁹ Evidentemente è necessario spiegare perché Dalida pensasse questo e perché il fratello Valentino si trovò di fronte a degli errori così gravi da parte delle forze dell'ordine. Innanzitutto, il biglietto ritrovato recitava così:

«Io ho voluto bene al pubblico italiano e gli ho dedicato inutilmente cinque anni della mia vita. Faccio questo non perché sono stanco della vita (tutt'altro) ma come atto di protesta contro un pubblico che manda Io tu e le rose in finale e ad una commissione che seleziona

La rivoluzione. Spero che serva a chiarire le idee a qualcuno. Ciao. Luigi.»

⁹⁶ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 110-111.

⁹⁷ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 111.

⁹⁸ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 110.

⁹⁹ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 112 e da "Inchiesta sul caso Tenco" su Rai.it

Io ho voluto bene alla
pubblica italiana e gli ho dedicato
trent'anni della mia
vita.
Faccio questo non perché sono
stanco della vita (tutt'altro) ma
come atto di protesta contro un
pubblico che manda Totò e la sua
via finale e ad una commissione
che seleziona Lavinia Piccoli.
Sono de novo a chiedere la
vita a qualcuno
Addio
Luigi

I problemi principali relativi a questo “testamento” sono 3. La firma, prima di tutto, non era quella di Luigi Tenco riportata in centinaia di altre lettere o documenti. Così anche la scrittura, sensibilmente diversa da quella del cantautore. Il secondo problema è relativo alla grammatica. Possiamo pensare che un letterato coltissimo come Tenco possa scrivere “selleziona” anziché “seleziona”? Difficile. L’ultimo problema è relativo al luogo di ritrovamento. Ci si aspetta che un biglietto d’addio venga trovato vicino al cadavere, o perlomeno nella stessa stanza. Invece il biglietto è stato ritrovato, inspiegabilmente, in un’altra camera.¹⁰⁰

Inoltre, è evidente che il caso sia stato chiuso troppo in fretta. Il corpo era stato spostato subito (tanto che viene detto al fratello di Luigi, Valentino, di andare in obitorio) dalla scena, ma quando viene fatto notare alla polizia che non sono state rispettate tutte le procedure, il cadavere viene riportato sulla scena. Non erano stati fatti il guanto di paraffina e neanche delle fotografie adeguate, né un’osservazione del punto in cui Tenco si sarebbe sparato, cioè sotto il padiglione auricolare, un luogo strano per un suicidio secondo molti criminologi. Le fotografie fatte in seguito avrebbero anche delle macchie di

¹⁰⁰ Gianni Borgna, *L’Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 113, secondo Sandro Ciotti - e da Aldo Fegatelli Colonna, *Luigi Tenco: vita breve e morte di un genio musicale*, Milano, Oscar Mondadori, 2002,

sangue in meno rispetto alle prime.¹⁰¹ Il caso fu chiuso così in fretta che Dalida, prima testimone del ritrovamento del corpo, venne lasciata andare immediatamente (e venne riportata in Francia dall'ex marito) senza nemmeno essere interrogata. Va aggiunto che in un primo momento nei rapporti ufficiali furono riportati due colpi sparati, quando in realtà era solo uno. Lo sparo, comunque, non fu sentito né da Sandro Ciotti né da Lucio Dalla che dormivano in due camere a fianco, mentre sentivano chiaramente qualcuno strimpellare la chitarra.¹⁰²

Sarebbe stata l'influenza di Ugo Zatterin, uomo di potere Rai e legato alla DC, a volere il ripescaggio de "La Rivoluzione", una canzone, nonostante il titolo, assolutamente inoffensiva e ininfluyente e inoltre di un artista Cetra, Gianni Pettenati. Sarebbe stata sempre la sua influenza a mettere fretta e a condurre agli errori la polizia locale, che si trovava indifesa di fronte ad un uomo, di fatto, del governo.¹⁰³

La morte di Tenco capitò in un momento in cui era quasi necessario drammatizzarla. Il ricordo del caso de "La Zanzara" era ancora fresco, le ribellioni giovanili erano in aumento e pochi mesi prima durante una rivolta universitaria uno studente socialista era stato assassinato da un gruppo di neofascisti. Gli altri studenti si riunirono per protestare e chiedere le dimissioni del rettore. Il giorno stesso del suicidio di Tenco, il ministro dell'Interno Taviani aveva ribadito che la polizia era tenuta a intervenire anche con la forza se necessario per sedare le proteste giovanili.¹⁰⁴ Evidentemente il suicidio di un uomo di sinistra, che aveva compiuto l'estremo gesto in segno di ribellione, alimentava il fuoco di quel momento storico. Il giorno dopo i giornali cercarono di dare una valida interpretazione di quel gesto. Se la stampa conservatrice riduceva Tenco a "un elemento portato al suicidio, malinconico e triste di per sé", anche Ugo Zatterin, in veste di presidente della commissione di ripescaggio di Sanremo, si pronunciò in un indegno discorso, dicendo che Tenco era "un debole e clinicamente disadattato". Insomma, il caso era di un semplice malato mentale che non meritava attenzione. Le stesse inchieste iniziate

¹⁰¹ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 112, secondo Aldo Fegatelli.

¹⁰² Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 113, secondo Sandro Ciotti e da "Il caso Luigi Tenco" su Rai.it

¹⁰³ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 72.

¹⁰⁴ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 103-105.

dal Parlamento videro la risposta democristiana di D'Antonio e Greggi che etichettarono Luigi Tenco come “dedito agli stupefacenti” e la sua morte come una “semplice manifestazione di debolezza”.¹⁰⁵ *Il Corriere della Sera* e *Il Giornale d'Italia* ampliano il caso e polemizzano dicendo che i giovani non hanno più valori né senso della realtà, pensano a propagandare frasi in favore dell'amore e contro alla guerra, dimenticandosi lo spirito di sacrificio e così finiscono per suicidarsi per motivi futili come una canzone che non ottiene il successo sperato. Dai giornali di sinistra il caso è invece presentato sotto tutt'altra luce. Tenco viene visto come umanamente debole ma anche e soprattutto come vittima di un sistema che non voleva cambiamenti, che si interessava solo del successo economico e non dell'aspetto sentimentale e personale delle cose. E così, Daniele Ionio sull'*Unità*, Sergio Saviane su *L'Espresso* e Enzo Forcella su *Il Giorno* cominciano a porsi domande più alte. Si chiedono se questo giovane, magari eccessivamente romantico, non si sia suicidato per protestare veramente contro una società ingiusta a cui non importa dei problemi sociali, dei problemi comuni e anche per protesta contro “gli affari loschi dietro le quinte del Casinò di Sanremo”. Allora, da questo punto di vista, il caso assume connotati completamente diversi. Non è più il gesto di un folle, di un malinconico, è il gesto rivoluzionario di un giovane coraggioso, per alcuni un martire, che sacrifica la propria vita pur di lottare contro il mondo industriale che fa del profitto l'unico motivo di interesse.¹⁰⁶

Il giorno dopo a Sanremo tutto prosegue senza troppi intoppi, Gene Pitney addirittura si sposa. Solo la Caselli si ritira dalla competizione.¹⁰⁷ Ma in realtà non tutti restarono fermi. Un meccanismo silenzioso si era attivato e cambierà per sempre la canzone d'autore italiana, ma questo lo approfondiremo in un capitolo successivo. Il nome di Tenco divenne di successo dopo la morte e venne portato avanti da coloro che avevano capito il significato simbolico più profondo del suo gesto estremo. E non erano solo giovani, anzi. Ci sono testimonianze come quella di Salvatore Quasimodo o di Salvatore Gatti che dimostrano come la morte del cantautore piemontese fosse ritenuta “importante” da

¹⁰⁵ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 106.

¹⁰⁶ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 107-111.

¹⁰⁷ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 118-119.

moltissimi in Italia. A Venezia venne anche fondato il “Club Tenco” che aiutò a mantenere vivo l’interesse del pubblico tramite la pubblicazione di libri, poesie e canali radio dedicati alla figura di Luigi Tenco.¹⁰⁸

Il Festival si conclude. Come spesso accade, la canzone vincitrice vende meno di altre che ottengono più successo. “Non pensare a me” di Claudio Villa vende appena 200 mila copie, “Cuore matto” di Little Tony arriva a oltre un milione.¹⁰⁹ A diventare un best seller è la morte di Tenco. La sua casa discografica aveva previsto una vendita di circa 40 mila copie ma, per errore, ne aveva stampate 80 mila. Un mese dopo la tragedia, la RCA ha già dovuto effettuare altre due ristampe perché le vendite sono arrivate a più di 300 mila dischi.¹¹⁰

Capitolo 3.2: Nuovo formato per nuovi temi

L’industria discografica in Italia aveva risentito positivamente, come tutte le altre, del grande boom economico degli anni Cinquanta. Nel 1954 la musica aveva mosso un business da 3 miliardi di lire nel nostro paese e gli italiani cominciarono ad avere nuove abitudini, come comprare dischi e ascoltare la radio. Inizialmente tutte le case discografiche producevano dischi a 78 giri.¹¹¹ I minuti a disposizione su questi dischi erano pochi, circa 10 minuti a faccia, ma sempre più di quelli di un singolo. Negli Stati Uniti intorno al 1955 parte il boom dei dischi in vinile a 45 giri, grazie ad artisti come Elvis Presley, Chuck Berry, Frank Sinatra e Little Richard. In Italia, invece, a convincere l’industria che il 45 giri fosse il formato su cui puntare fu Fred Buscaglione col suo singolo “Che bambola”, il primo a raggiungere 1 milione di copie vendute.¹¹² Fu quello il periodo dei grandi singoli, tutti i nuovi cantanti di musica leggera puntavano su grandi pezzi che potessero fare successo immediato. Pensiamo a Mina e Celentano che fecero dei loro 45 giri un’arma di battaglia in grado di battere qualsiasi record di vendite. Esisteva un

¹⁰⁸ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 120-124.

¹⁰⁹ Gianni Borgna, *L’Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 125.

¹¹⁰ Gianni Borgna, *L’Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, pag. 119.

¹¹¹ Il disco a 78 giri al minuto fu inventato nel 1889 da Emile Berliner e rimase a lungo l’unico supporto valido per registrare musica con un audio di qualità. L’invenzione aveva preso il posto del cilindro fonografico di Edison grazie alla maggior semplicità nel trasporto e nella produzione. Il disco a 78 giri poteva essere fatto di cera, di gommalacca e in seguito anche in vinile.

¹¹² Marco Peroni, *Il nostro concerto...*, Milano, Mondadori, 2005, pag. 158.

altro formato, il 33 giri, che poteva contenere almeno 6 o 7 brani per lato ma che veniva utilizzato come pura e semplice raccolta di singoli. Quando un'artista raggiungeva una quindicina di 45 giri di successo, venivano riuniti in una compilation venduta nel formato 33 giri. Le sue vendite, però, erano piuttosto scarse. Per citare alcune vendite del 1967: Luigi Tenco 33mila album e 242mila singoli, Gianni Morandi 108mila album e 5 milioni di singoli, Rita Pavone 189mila album e 4,5 milioni di singoli.¹¹³ Il confronto nelle vendite è assolutamente impietoso, l'album era visto come un prodotto troppo costoso e meno fresco rispetto alla semplicità del singolo. Il boom del 45 giri aveva portato l'industria ad arrivare ad un movimento da 32 miliardi di lire nel 1967. Le case editrici erano più di 800, i cantanti quasi 3000, 500 gli autori, oltre 6000 i nuovi dischi annui, 1300 impiegati nelle case editrici, 4500 nelle case discografiche, 3500 lavoratori delle aziende stampatrici e più di 5000 negozi di dischi specializzati.¹¹⁴

Nel frattempo, due avvenimenti importanti sconvolgono l'industria musicale negli Stati Uniti e nel Regno Unito. Oltreoceano comincia il successo di un giovane folksinger, Bob Dylan, che utilizza le canzoni per mandare messaggi chiari e precisi a chi le ascolta. Il folk aveva sempre utilizzato i 33 giri negli USA ma il successo del menestrello di Duluth influenza moltissimi artisti americani ad utilizzare maggiormente questo formato, per un motivo in particolare: l'album diventa una sorta di manifesto, di messaggio di protesta e permette di non interrompere un discorso nei 3 minuti massimi di un singolo. E così nel suo primo *Long Playing* Dylan propone una serie di canzoni di protesta contro razzismo, guerra, discriminazioni, lobby delle armi. Tra i brani ricordiamo “Blowing in the wind”, “Masters of war”, “A hard rain's a-gonna fall” e “World War III Blues”. Dylan sembra preoccupato da una possibile terza guerra mondiale e da un'eventuale guerra atomica, ed espone la sua paura come nessun altro giovane cantante aveva osato fare. La sua paura era evidentemente fondata sulle continue pressioni che la guerra fredda poneva sui cittadini. La crisi d'armi missilistiche a Cuba tra il 16 e il 28 ottobre 1962 aveva provocato un'ansia generale sul pericolo concreto di una guerra atomica e nell'immaginario comune ogni

¹¹³ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 100-101.

¹¹⁴ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 91.

momento poteva essere quello fatale.¹¹⁵ La sua influenza sarà fondamentale per moltissimi artisti mondiali, tra cui Fabrizio De Andrè, di cui parleremo in seguito. Nel Regno Unito i Beatles, invece, compiono una scelta coraggiosa: basta singoli negli album. Decidono di inserire nei 33 giri solo ed esclusivamente canzoni inedite. Questo gli permetterà di sperimentare molto di più, lasciando le hit ai 45 giri e potendo sfogare la propria immaginazione tra i brani più nascosti degli album. Proprio in quegli anni i Beatles pubblicano i loro più famosi e riconosciuti album: “Rubber Soul”, “Revolver” e “Sgt. Pepper’s Lonely Heart’s Club Band”.¹¹⁶

In Italia Luigi Tenco pubblica, nel 1962, un LP 33 giri omonimo con l’etichetta “Dischi Ricordi”. Sembra essere il primo nel nostro paese che capisce le possibilità artistiche che offre l’album rispetto ai singoli. Capta tutti i possibili sbocchi di un progetto univoco, un unico grande lavoro diviso in pezzi, come un’opera. Immagina che l’album sia un libro e le canzoni i suoi capitoli, così decide di firmare una sorta di presentazione sul retro di copertina per affermare la proprietà morale del prodotto e per fare una richiesta molto specifica all’ascoltatore.¹¹⁷

“Le mie canzoni vanno viste non tanto nel quadro della *musica leggera o da ballo*, quanto in quello della musica popolare. Il sentirne una di seguito all’altra, riunite in un long playing, spero contribuirà maggiormente a chiarire questo punto, cui evidentemente tengo molto...”

Per la prima volta in un disco italiano l’autore chiedeva espressamente che le canzoni venissero ascoltate una dietro all’altra, nel loro insieme, come un’unità e non come un insieme di pezzi divisi. La presentazione sarà fondamentale anche per l’evoluzione della musica d’autore, ma questo lo vedremo nel capitolo successivo.

Nonostante questa apparente ondata rivoluzionaria, l’iniziativa di Tenco vide poco seguito. I singoli continuarono a essere più importanti. Anzi, a crescere. In più Tenco era

¹¹⁵ Lucio Caracciolo e Adriano Rocucci, *Storia contemporanea – Dal mondo europeo al mondo senza centro*, Firenze, Le Monnier, 2017, pag. 591-595.

¹¹⁶ Stando a quello che dice Paul McCartney in “Beatles Anthology” la scelta fu presa perché, in quanto ascoltatori di musica, i 4 di Liverpool odiavano spendere soldi per comprare un album che conteneva molti singoli che avevano magari già acquistato. Volevano regalare ai fan un’esperienza differente da quella che loro avevano avuto da giovani.

¹¹⁷ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 42-43.

ritenuto un cantautore di minore importanza nel panorama musicale italiano, sia dalle case discografiche, sia dal pubblico. I suoi dati di vendita erano piuttosto scarsi e molti produttori consideravano Tenco poco più che un ragazzo di sinistra eversivo e pericoloso per gli affari.¹¹⁸ Luigi Tenco aveva però tra i suoi stimatori molti colleghi scrittori di canzoni, in particolare Fabrizio De Andrè, un cantautore genovese che aveva già provato a farsi strada nel mondo della musica, senza grande successo commerciale. Nel 1966 viene pubblicato il primo disco 33 giri a suo nome, “Tutto Fabrizio De Andrè”, che è però una raccolta di alcuni suoi brani precedenti fatta uscire soprattutto grazie al successo ottenuto da Mina con la sua interpretazione de “La Canzone di Marinella”. Nel maggio 1967 viene pubblicato il suo secondo LP, intitolato semplicemente “Vol 1°”. Si tratta del vero album spartiacque per la musica italiana, molto più di quello di Tenco che era passato in sordina. “Vol 1°” prende ciò che di innovativo avevano fatto Dylan, Tenco e i Beatles. Non inserisce nell’album canzoni già pubblicate in precedenza¹¹⁹ e tratta l’opera come un lavoro d’insieme che serve a comunicare con l’ascoltatore. L’album è il primo grande successo di De Andrè¹²⁰ e il fatto che fosse un lavoro “lungo” per gli standard dell’epoca¹²¹ permise al cantautore genovese di trattare nuovi temi, con una cura dei dettagli che non avrebbe potuto usare nella costruzione di un singolo. Uno dei temi ricorrenti dell’album è l’attenzione per la categoria delle prostitute, trattate con dignità come nessun altro cantautore aveva fatto prima. Anzi, nessuno aveva mai parlato di prostituzione nelle proprie canzoni. In “Vol 1°” De Andrè lo fa sia su “Bocca di Rosa” che su “Via del Campo”.

“Via del Campo, c’è una puttana

Gli occhi grandi color di foglia

¹¹⁸ Aldo Fegatelli Colonna, *Luigi Tenco: vita breve e morte di un genio musicale*, Milano, Oscar Mondadori, 2002, pag. 143-144.

¹¹⁹ Ad esclusione di “Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers” che viene però modificata con una nuova registrazione e un arrangiamento differente.

¹²⁰ Paolo Prato, *La musica italiana...*, Roma, Donzelli, 2010, pag. 327-350.

¹²¹ Il disco dura effettivamente 30 minuti, non moltissimi come LP ma molti come album di inediti in Italia, quando lo standard erano singoli da 2 minuti circa. I dischi dei Beatles duravano circa 40 minuti, mentre Bob Dylan nel 1966 aveva pubblicato “Blonde on blonde”, il primo album doppio della storia della musica, con una durata totale di 71 minuti.

Se di amarla ti vien la voglia
Basta prenderla per la mano
E ti sembra di andar lontano
Lei ti guarda con un sorriso
Non credevi che il paradiso
Fosse solo lì al primo piano”

Anche in “Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers” compare ad un certo punto una fanciulla che chiede dei soldi all’eroe in cambio di prestazioni sessuali. Carlo Martello si limita ad una lamentela sull’aumento dei prezzi, ritenuto in quel momento il problema più importante.

Altri temi che De Andrè tocca in questo primo album sono quello religioso e quello della morte. In “La morte” Faber canta reinterpretando e riscrivendo un testo di Georges Charles Brassens, permettendosi di parlare di un tema che non avrebbe mai potuto affrontare in un singolo. Il 45 giri aveva l’obiettivo di vendere e la morte non è certo un tema adatto al successo personale.

“Di fronte all'estrema nemica
Non vale coraggio o fatica
Non serve colpirla nel cuore
Perché la morte mai non muore
Non serve colpirla nel cuore
Perché la morte mai non muore”

Il coraggio di De Andrè di cantare argomenti mai trattati prima apre la strada a moltissimi cantautori¹²², che cominciano a scrivere su ogni ambito, dai problemi quotidiani alla malattia, da un litigio in famiglia alle grandi guerre. Guccini, ad esempio, di lì a pochi

¹²² Paolo Prato, *La musica italiana...*, Roma, Donzelli, 2010, pag. 331-332.

mesi avrebbe pubblicato “Noi non ci saremo”, una canzone di protesta che condannava le armi atomiche.¹²³

Proprio in quel periodo iniziava la collaborazione tra Lucio Battisti e Mogol che avrebbero segnato una nuova strada, una via di mezzo tra Mina/Celentano e De André¹²⁴: singoli che riuscissero ad arrivare tra le prime posizioni in classifica, ma anche album in grado di soddisfare la critica.

Capitolo 3.3: La canzone d'autore

Come abbiamo visto nei due capitoli precedenti, la morte di Luigi Tenco è stata un vero e proprio trauma culturale, come sostenuto soprattutto da Marco Santoro in “Effetto Tenco”, un testo a cui faremo spesso riferimento in questa parte dedicata ai cambiamenti che la canzone d'autore ha subito dopo il suicidio del cantante piemontese. Santoro utilizza, per spiegare cos'è un trauma culturale, una ricerca del sociologo statunitense Jeffrey Alexander, il quale asserisce che un trauma di questa portata si verifica quando una comunità nel suo insieme viene travolta da un evento, positivo o negativo, che provoca cambiamenti “profondi e irreversibili”.¹²⁵

Innanzitutto, è giusto chiarire cosa si intende per musica d'autore e per cantautore. Secondo Franco Fabbri¹²⁶ ogni genere musicale ha delle norme precise su cui la comunità che opera in quel settore si è tacitamente accordata. Per Fabbri, la musica d'autore nasce alla fine degli anni '50, quando autore e interprete iniziano a coincidere. Bisogna specificare però che questa definizione, quella letterale, è poco chiara e poco distintiva di ciò che si intende realmente per cantautore. La parola “cantautore” è un neologismo che nasce nel 1960 e viene usato per la prima volta sulla copertina di un disco della RCA¹²⁷. A inventarlo sarebbe stato il direttore Ennio Melis insieme a Vincenzo Micocci, dopo aver sentito negli studi una battuta di Maria Monti¹²⁸. Il termine era stato pensato come un

¹²³ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002, pag. 123. Le armi atomiche erano una preoccupazione abbastanza comune e moltissimi cantautori e artisti comunicavano questa paura: Bob Dylan, Joan Baez, Guccini, Daolio, Mogol etc.

¹²⁴ Paolo Prato, *La musica italiana...*, Roma, Donzelli, 2010, pag. 334.

¹²⁵ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 8. L'autore fa riferimento in particolare ad un'opera di Alexander intitolata “Cultural Trauma and Collective Identity”.

¹²⁶ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 27-28. Fabbri è un musicologo che ha dedicato molti lavori alla canzone d'autore italiana, ricevendo anche il Premio Tenco per il suo operato nel 2019.

¹²⁷ La RCA al tempo aveva appena aperto la sua filiale in Italia.

¹²⁸ Maria Monti era un'autrice e cantante milanese, all'epoca compagna di Giorgio Gaber.

metodo per distinguersi dalla rivale “Casa Ricordi” e ai suoi artisti come Gino Paoli e Giorgio Gaber. Il neologismo è un evidente successo, solo un anno dopo la Rai crea un programma intitolato proprio “Il cantautore”, invitando ospiti importanti come Gaber stesso, Maria Monti e Umberto Bindi.¹²⁹

A sconvolgere per primo il mondo del cantautorato italiano fu Domenico Modugno, con la canzone “Volare” e la sua conseguente vittoria al Festival di Sanremo 1958. Fino ad allora nessuno aveva osato sfiorare così tanto i limiti della canzone italiana. “Volare” utilizza un linguaggio comune e molto meno impostato di quello fino ad allora usato per i brani, inoltre l’arrangiamento è una novità: coniuga una struttura tradizionale con lo swing e Modugno ci mette il suo modo di cantare che sembra quasi diventare quello di un “Urlatore” *ante litteram* per poi rimettersi nei binari classici. Pubblico e critica rimangono scioccati e tutti gli scrittori di canzoni prenderanno spunto da Volare per creare il proprio brano. Proprio grazie a Modugno “cantautore” perde il suo significato letterale¹³⁰ e diventa un termine utilizzato per identificare coloro che riuscivano a percorrere una nuova strada, sia dal punto di vista del testo che della musica, evitando quella classica o quella commerciale e “di consumo”.¹³¹

La diffusione della canzone d’autore fu favorita anche dalla diminuzione del tasso di analfabetismo¹³² che spinse per un nuovo interesse verso la cultura, l’arte e la letteratura. Questo permise di sviluppare un nuovo tipo di canzone che non aveva più bisogno delle vendite per dimostrare la propria qualità. Comincia a essere molto più importante il valore artistico.¹³³

Marco Santoro sostiene che tra il 1935 e il 1940 è nata una serie di cantautori, che definisce “nuova generazione”, che avevano in comune una serie di caratteristiche:

¹²⁹ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 39.

¹³⁰ Cioè di cantante e autore nella medesima persona.

¹³¹ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 40-41.

¹³² A proposito, è giusto ricordare che tra il 1962 e il 1963 era stata portata a termine la riforma di unificazione della scuola media. Di fatto, l’obbligo scolastico era stato esteso fino ai 14 anni, spingendo molti ragazzi a proseguire gli studi. Il tasso di analfabetismo tra gli anziani era diminuito anche in seguito a diverse iniziative pubbliche, la più famosa era una trasmissione televisiva, “Non è mai troppo tardi”, condotta dal professor Alberto Manzi che aveva come obiettivo quello di insegnare a leggere e scrivere agli anziani che non avevano avuto la possibilità di imparare in precedenza.

¹³³ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 38-39. Non era di certo scontato attribuire valore artistico alla musica “leggera”. Ad esempio, Theodor W. Adorno sosteneva, producendo anche un’ampia letteratura, che la popular music non era degna di ottenere l’etichetta di “arte”.

- Avevano quasi tutti origine borghese o medio-alta
- Avevano un titolo di studio elevato (diploma o laurea)
- Erano dei musicisti dilettantisti
- Avevano passione per altre arti, come la pittura o la filosofia
- Spesso, erano inseriti in una realtà locale che li sosteneva

Questa nuova generazione sarebbe stata fondamentale per rivoluzionare il panorama musicale italiano e la canzone d'autore.¹³⁴

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, nel 1962 Luigi Tenco pubblicò un LP omonimo e firmò anche una lettera indirizzata all'ascoltatore in cui gli chiedeva di riprodurre le canzoni dell'album in ordine per sentirle come un lavoro d'insieme. Nello stesso messaggio, però, Tenco proponeva anche di ascoltare la sua musica non rifacendoci a stilemi della musica leggera, ma a quella popolare perché “la canzone deve essere il mezzo per esprimere reazioni e sentimenti in modo schietto, sincero e immediato.”¹³⁵

Sebbene possa sembrare una proposta di poco conto, in realtà i connotati della canzone d'autore subiscono un grande cambiamento grazie al modo di scrivere di Tenco.¹³⁶ Le canzoni di Tenco sono tra le prime che affrontano con parole chiare e cariche di significato temi di denuncia, di protesta ma anche di sentimenti veri, di situazioni reali, il tutto scritto con un linguaggio asciutto e realistico, ma allo stesso tempo comprensibile per chiunque ascoltasse le sue canzoni. Inoltre, Tenco proponeva di attingere al patrimonio folk italiano, che era ricco di proposte, anziché rifarsi sempre al successo degli stranieri.¹³⁷ Tenco, però, non ottiene successo commerciale perché le sue canzoni erano troppo malinconiche per l'epoca. Bisogna aggiungere anche il fatto che la canzone d'autore divenne per la prima volta politica¹³⁸ e questo non sempre piaceva al pubblico.¹³⁹ Nonostante questo, i suoi

¹³⁴ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 44-45.

¹³⁵ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 42-43.

¹³⁶ Lo stile di Tenco, per sua stessa ammissione, era molto ispirato allo stile letterario di autori come Montale e Pavese.

¹³⁷ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 88-91.

¹³⁸ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002, pag. 7-8. Tenco non aveva limitazioni; parlava di qualsiasi argomento: dalle migrazioni interne all'abbandono delle terre e a valori che l'uomo comune doveva avere. Questo schieramento aveva fatto sì che il pubblico catalogasse Tenco come autore di sinistra, se non direttamente comunista. Tenco in realtà non si era mai direttamente schierato ma all'epoca esisteva un fenomeno che Stan Cohen definì “panico morale”. Questo era una paura collettiva che gli adulti avevano dei giovani e dei loro comportamenti. Questa paura aumentò quando i giovani si politicizzarono, così il pericolo divenne “rosso”.

¹³⁹ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 106-107.

colleghi receperono perfettamente il messaggio e l'influenza di Tenco in moltissimi cantautori italiani è evidente. Poi, però, a Sanremo 1967 la morte di Tenco sconvolge il panorama artistico italiano. Il trauma culturale che ne scaturisce è quello che cambia per sempre la musica d'autore. Alcuni parolieri persero la voglia di scrivere canzoni impegnate, come Mogol che tornò a parlare d'amore.¹⁴⁰ La maggior parte, invece, si prese l'impegno di continuare a sostenere la causa di Tenco, quella che lui aveva iniziato con le sue canzoni, i suoi album e anche con la sua lettera d'addio. I cantautori si resero conto di dover iniziare ad attingere alla tradizione e alla cultura italiana, di esprimere nelle proprie canzoni i problemi reali, anche quotidiani, anche d'amore se necessario. La morte di Tenco, come abbiamo già visto, fu un successo commerciale e le vendite del suo ultimo brano andarono oltre ogni più rosea aspettativa. Ora gli ascoltatori cominciarono ad aver bisogno della musica d'autore perché Tenco aveva lasciato un certo vuoto nel panorama musicale e intellettuale. Non si fatica certo a trovarne, la "nuova generazione" di cui parlava Santoro esce allo scoperto e, su influenza di Tenco, iniziano a distinguere i propri brani dalle "canzonette" grazie a testi più impegnati, talvolta poetici, che permettessero alle persone di empatizzare con l'artista.¹⁴¹ La nuova canzone d'autore inizia a trattare temi nuovi, diversi e anche sociali¹⁴². Ne nasce della letteratura¹⁴³ che le altre canzoni di "musica leggera" non potevano permettersi.¹⁴⁴

Il 1967 ci consegna la tragica morte di Tenco, che abbiamo visto come abbia cambiato il panorama musicale italiano, ma anche il primo album di inediti di Fabrizio De André.¹⁴⁵ Fabrizio De André diventa il modello di cantautore che quasi tutti i suoi colleghi imiteranno. Oltre alle novità nel contenuto delle sue canzoni di cui abbiamo già parlato, è necessario mettere in luce altri due aspetti del cantante genovese che fecero scuola. Una delle principali innovazioni fu quella di cercare un verso libero per permettere al testo di

¹⁴⁰ Tiziano Tarli, *Beat italiano...*, Roma, Castelvechi, 2007, pag. 67-68.

¹⁴¹ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 193-194.

¹⁴² Abbiamo visto che De André nel suo primo album parla tranquillamente di prostitute e morte, temi mai visti prima nella canzone italiana.

¹⁴³ I testi di De André, di Tenco e di Gaber si trovano in moltissimi libri di letteratura italiana per le scuole superiori e vengono insegnati come se fossero poesie.

¹⁴⁴ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 42.

¹⁴⁵ Come abbiamo visto nel capitolo precedente parlando di "Vol 1°".

essere messo in primo piano¹⁴⁶ e di non essere più messo al servizio della melodia. In precedenza, infatti, era uso comune che fossero le parole ad adattarsi alla musica, ma De Andrè sconvolge il panorama musicale dando il via ad una strada che, secondo critici come Umberto Fiori, cambiò per sempre la canzone italiana, non solo quella d'autore.¹⁴⁷ L'anticonformismo di De Andrè è anche nella voce e nel modo di cantare: non urla, non grida, mantiene un tono solenne, profondo e caldo.¹⁴⁸ Va contro tutto ciò che era la scena musicale dell'epoca, evita i gorgheggi e i tecnicismi vocali che andavano di moda tra beat e rock, preferisce mantenere una voce distaccata da ciò che narra, quasi come se si volesse mantenere moralmente un gradino sopra rispetto al resto dei cantanti. Insomma, mentre anche in Italia fioriva la Summer of Love¹⁴⁹ De Andrè andava in controtendenza cantando di temi come la crudezza della vita, della difficoltà, delle paure, dei dubbi, del suicidio, di prostituzione, ladri, droga e laicità.¹⁵⁰

La diffusione della musica d'autore sensibilizza gli ascoltatori e in particolare i giovani che, anche grazie ad essa, presero coscienza e coraggio, cominciando a battersi per i propri ideali e i propri valori, per la giustizia, le idee e la politica.¹⁵¹

¹⁴⁶ Probabilmente per De Andrè furono d'ispirazione Tenco a Sanremo 1967 e Bob Dylan che spesso ignorava la corretta metrica pur di inserire pezzi di testo in un verso.

¹⁴⁷ Marco Peroni, *Il nostro concerto...*, Milano, Mondadori, 2005, pag. 23. L'autore cita proprio l'intervento di Fiori in "Parole e musica in De Andrè".

¹⁴⁸ Marco Peroni, *Il nostro concerto...*, Milano, Mondadori, 2005, pag. 25.

¹⁴⁹ Così fu chiamata l'estate del 1967, caratterizzata da moltissimi movimenti pacifisti contro la guerra nel Vietnam e ogni forma di violenza e dai nuovi movimenti dei figli dei fiori che presto diventeranno hippies.

¹⁵⁰ Romano Giuffrida e Bruno Bigoni, *Fabrizio De Andrè: accordi eretici*, Milano, Rizzoli, 2008, pag. 24-52.

¹⁵¹ Non è un caso che la ribellione che porterà al Sessantotto parta da due mondi molto legati alla musica d'autore. L'ambiente universitario, che ascoltava in gran parte quella musica e l'ambiente operaio che ne era il tema. Patrizia Dogliani, *Storia dei giovani*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pag. 190-194. L'autrice afferma che tra il 1966 e il 1967 le università italiane da nord a sud vivono un periodo di grande fermento creativo, politico e rivoluzionario. Ogni ragazzo comincia a interessarsi dell'attualità e si avvicina gradualmente ad attività legate al mondo politico, quello extra-parlamentare. Inizia così un momento di rivolte di ragazzi che, a differenza dei ribelli beat, avevano una coscienza politica e sociale come mai avevano avuto prima i giovani; conoscevano alla perfezione la propria realtà e quella degli altri, lottando per raggiungere nuovi obiettivi e nuovi diritti. Come ci dice Diego Giachetti in "Anni Sessanta", all'università in quegli anni quasi tutti gli studenti ascoltavano Tenco, De Andrè, Gaber etc. Questo fu di certo uno dei veicoli di sensibilizzazione dei ragazzi dell'epoca.

Epilogo

Abbiamo cercato, nel corso dei capitoli, di mettere in evidenza la stretta relazione che c'è stata tra la musica e la nascita di movimenti giovanili oltre che l'evoluzione compiuta dalla canzone popolare e anche da quella d'autore.

A inizio decennio la canzone era diventata un prodotto industriale di successo¹⁵² e questo permise a moltissimi giovani di avvicinarsi al mondo musicale.¹⁵³ Come ci dice Patrizia Dogliani in "Storia dei giovani", i ragazzi avevano a disposizione un reddito che gli permetteva di spendere i soldi in divertimento e hobby: i principali erano sicuramente musica e cinema. Questo favorì l'incremento di vendite di dischi e diede la possibilità di ascoltare la musica anche a casa, quando in precedenza si era obbligati ad andare in concerto per sentirla.¹⁵⁴

I giovani vedevano sempre più lontana la politica dei partiti e iniziarono ad organizzarsi in altre maniere per raggiungere i propri obiettivi.¹⁵⁵ In particolare, cominciarono ad aggregarsi distanti dagli adulti, liberi di potersi esprimere senza repressioni. Inizialmente lo fanno per la musica, poi diventerà abitudine farlo per battaglie politiche. Per Diego Giachetti, i giovani che nel 1966 organizzano i raduni per i concerti sono gli stessi che riescono ad organizzare le ribellioni sessantottine nelle piazze e nelle università.¹⁵⁶ Fino ai primi anni Sessanta i ragazzi avevano cercato di evitare di avvicinarsi troppo alla politica,

¹⁵² Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 38. L'autore riferisce che, nel momento in cui la canzone diventa prodotto industriale, l'unico modo per valutarne il successo sono le sue vendite.

¹⁵³ In parte, il successo musicale fu dovuto anche all'uso astuto della pubblicità. Come spiega Silvio Lanaro in "Storia dell'Italia repubblicana" (pag. 255-256), la pubblicità era un mezzo molto usato in Italia ed esistevano veri e propri esperti per ogni settore di vendita, dai liquori alle corse dei cavalli. Anche musica e cinema furono molto influenzati dall'uso massiccio di mass-media pubblicitari.

¹⁵⁴ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 39. Per Marco Santoro sta proprio qui l'importanza del disco, nell'aver permesso a chiunque di ascoltare la musica nell'intimità della propria abitazione. L'autore utilizza la frase "il disco cattura la musica come la fotografia cattura l'immagine" per sottolineare le possibilità che i dischi hanno come fonte, al pari di quelle della fotografia.

¹⁵⁵ Abbiamo visto, ad esempio, quali problemi interessassero i giovani nella sfera sessuale, in quella dei rapporti sociali o dei diritti egualitari.

¹⁵⁶ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002, pag. 170. Per Giachetti tutti movimenti precedenti, soprattutto quello beat, erano stati presi alla leggera ma si rivelano essere alla base dell'organizzazione e dell'aggregazione sessantottina.

mentre dal 1966 cominciano a prendere coscienza dei problemi che affliggevano il mondo.¹⁵⁷

Abbiamo poi visto che nel 1967 la musica d'autore subisce un enorme cambiamento: la morte di Luigi Tenco è un trauma culturale. La svolta è rapida ed evidente. A Sanremo 1968 vince un cantautore, Sergio Endrigo¹⁵⁸, e le vendite di dischi d'autore passano dal 2% di inizio decennio all'8% del totale nel 1968.¹⁵⁹ Il cantautorato diventa il genere di riferimento per molti anni in Italia e i cantautori come De Andrè, Gaber, Dalla e Battisti influenzeranno la generazione musicale successiva. I nuovi temi portati da cantautori come Fabrizio De Andrè si diffondono soprattutto in ambiente universitario, proprio il luogo, insieme alle fabbriche, da cui partirà la Rivoluzione del Sessantotto. Per Gianni Borgna l'apporto dei cantautori è fondamentale per sensibilizzare ancor di più gli studenti e portarli all'insubordinazione.¹⁶⁰

Se uniamo quindi la voglia e la necessità di aggregazione portati dal beat¹⁶¹ alla sensibilità e ai temi della nuova musica d'autore, avremo come risultato una buona base per ciò che accadrà l'anno successivo. A ciò va unito l'interesse dei giovani per la politica e il disinteresse crescente verso i partiti tradizionali. I giovani prendono coscienza ed emergono alcune idee: la sfiducia negli adulti, la denuncia al vuoto della società, il rifiuto del consumismo, la negazione di qualsivoglia forma di discriminazione e ingiustizia, la visione rinnovata del Terzo Mondo affamato, dolorante e odiato e la contestazione come strumento. Il 1968 diventerà famoso per il movimento studentesco, la cui nascita fu sintomo di due grandi fenomeni: l'avvicinamento dei giovani alla politica extra-partitica e lo sviluppo di un associazionismo politico non istituzionale.¹⁶² Possiamo però pensare che

¹⁵⁷ Patrizia Dogliani, *Storia dei giovani*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pag. 182. In particolare, dice Dogliani, i giovani cominciano a preoccuparsi anche di problemi che all'apparenza non li toccavano direttamente come la guerra, i diritti degli operai, il Terzo Mondo etc.

¹⁵⁸ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 126. Secondo Santoro, la vittoria di Endrigo è condizionata quasi esclusivamente dal cambiamento voluto da Tenco l'anno prima.

¹⁵⁹ Marco Santoro, *Effetto Tenco...*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 158-159.

¹⁶⁰ Marco Peroni, *Il nostro concerto...*, Milano, Mondadori, 2005, pag. 21-22.

¹⁶¹ Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002, pag. 167. Per Diego Giachetti il ballo, lo shake, il beat e la musica in generale scatenano il bisogno di vedere i propri coetanei e si rivelerà l'arma fondamentale per il 1968.

¹⁶² Diego Giachetti, *Anni Sessanta...*, Pisa, BFS, 2002, pag. 165-169.

la musica sia stata un tassello fondamentale per unire i ragazzi, dar loro degli ideali e degli obiettivi.

Gli studenti universitari fanno dell'occupazione delle scuole un vero e proprio mantra nel 1968¹⁶³, da cui si scateneranno dei cambiamenti anche fondamentali per la storia del nostro Paese, come il “compromesso storico” che, per Patrizia Dogliani, è anche merito della ribellione di giovani e operai che fecero sentire chiaramente la propria opinione.¹⁶⁴

“E se vi siete detti

Non sta succedendo niente

Le fabbriche riapriranno

Arresteranno qualche studente

Convinti che fosse un gioco

A cui avremmo giocato poco

Provate pure a credervi assolti

Siete lo stesso coinvolti”

-Da “Canzone del maggio” di Fabrizio De Andrè.

Non possiamo sapere se la musica sia stata veramente fondamentale per il raggiungimento del clima adatto alle rivoluzioni sessantottine ma possiamo affermare che si rivela essere una fonte importante e capace di dirci molto, al pari di molte altre più utilizzate dagli storici. Nonostante la difficoltà di un'analisi quanto più obiettiva possibile, la musica anticipa determinati temi, movimenti e ideali; accompagna nel loro percorso i giovani di metà anni Sessanta, permettendo loro di uscire per la prima volta dagli schemi imposti dalla società e offrendo un momento di condivisione di una nuova cultura giovanile sui cui semi si costruisce l'evento 1968.

¹⁶³ Silvio Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana*, Venezia, Marsilio, 1996, pag. 343.

¹⁶⁴ Patrizia Dogliani, *Storia dei giovani*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pag. 188. Per “compromesso storico” si intende l'alleanza di governo tra la Democrazia Cristiana e il Partito Comunista Italiano di Berlinguer. Sebbene l'alleanza inizi effettivamente nel 1973, è evidente che le basi per il dialogo vengano gettate proprio dopo le ribellioni del Sessantotto.

Bibliografia

Anselmi Eddy, *Il festival di Sanremo – 70 anni di storie, canzoni, cantanti e serate*, Milano, De Agostini, 2020.

Assante Ernesto, *The Beatles Revolution*, Editoriale L'Espresso 2012.

Berselli Edmondo, *Canzoni - Storie dell'Italia leggera*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Borgna Gianni, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998.

Caracciolo Lucio e Roccucci Adriano, *Storia contemporanea – Dal mondo europeo al mondo senza centro*, Firenze, Le Monnier, 2017.

Carusi Paolo e Merluzzi Manfredi, *Note tricolori, la storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, Pisa, Pacini, 2021.

Dogliani Patrizia, *Storia dei giovani*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

Fasce Ferdinando, *I Beatles in Italia, popular music e lunghi anni Sessanta*, novecento.org, 2019.

Fasce Ferdinando, *La musica nel tempo. Una storia dei Beatles*, Torino, Einaudi, 2018.

Fegatelli Colonna Aldo, *Luigi Tenco: vita breve e morte di un genio musicale*, Milano, Oscar Mondadori, 2002.

Giachetti Diego, *Anni Sessanta comincia la danza – Giovani, capelloni, studenti ed estremisti negli anni della contestazione*, Pisa, BFS, 2002

Giuffrida Romano e Bigoni Bruno (A cura di), *Fabrizio De André: accordi eretici*, Milano, Rizzoli, 2008.

Guaitamacchi Ezio, *Mille canzoni che ci hanno cambiato la vita*, Milano, Rizzoli, 2009.

Lanaro Silvio, *Storia dell'Italia repubblicana*, Venezia, Marsilio, 1996.

Levi Giovanni e Schmitt Jean Claude, *Storia dei giovani vol 2: l'età contemporanea*, Bari, Laterza, 1994.

McCartney Paul, *The Beatles Anthology*, Milano, Rizzoli, 2000.

- Peroni Marco, *Il nostro concerto: la storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Milano, Mondadori, 2005.
- Piazzoni Irene, *La musica leggera in Italia dal dopoguerra agli anni del "boom"*, Milano, L'Ornitorinco, 2011.
- Prato Paolo, *La musica italiana – Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Roma, Donzelli, 2010.
- Salvatori Dario, *Sanremo 50 - La vicenda e i protagonisti di mezzo secolo di festival della canzone*, Roma, Rai-Eri, 2000.
- Santoro Marco, *Effetto Tenco – Genealogia della canzone d'autore*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- Sisto Nicola, *C'era una volta il beat – Gli anni '60 della canzone italiana*, Roma, Lato side, 1982.
- Tarli Tiziano, *Beat italiano – dai capelloni a Bandiera Gialla*", Roma, Castelvechi, 2007.