

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA  
DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE, GIURIDICHE E  
STUDI INTERNAZIONALI

Corso di laurea *Triennale* in  
SCIENZE POLITICHE



MUSICA E POLITICA NELL'ITALIA DEL LUNGO  
DOPOGUERRA. STUDI E TESTIMONIANZE

*Relatore:* Prof. ALESSANDRO SANTAGATA

Laureando: TOMMASO TACCONI

matricola N. 2018442

A.A. 2021/2022

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	3
<b>CAPITOLO I Il canto sociale e la canzone impegnata</b> .....	7
<b>1.1 Storia e significato di un genere musicale</b> .....	7
<b>1.2 Canzone o cantante: la storia di Bella Ciao</b> .....	9
<b>1.3 Dall'origine del canto sociale alla sua strumentalizzazione</b> .....	11
<b>CAPITOLO II Il canto politico dalla Grande Guerra alla Resistenza</b> .....	15
<b>2.1 Chitarre nelle trincee e canti patriottici dalla Prima guerra mondiale al fascismo</b> .....	15
<b>2.2 La Resistenza, Canti sociali e partigiani di ispirazione democratica e rivoluzionaria</b> .....	18
<b>2.3 Musica vecchia e nuova nell'immediato dopoguerra</b> .....	19
<b>2.4 Anni '50: periodo della spensieratezza</b> .....	21
<b>CAPITOLO III Musica e cantautorato del sessantotto italiano</b> .....	25
<b>3.1 Giovani e chitarre nei primi anni '60</b> .....	25
<b>3.2 Il canto investe le piazze e la Chiesa</b> .....	28
<b>3.3 Pacifismo e antimilitarismo</b> .....	32
<b>3.4 La rabbia popolare nelle canzoni di protesta</b> .....	35
<b>CAPITOLO IV Il canto politico tra radio libere, terrorismo e contestazioni</b> .....	39
<b>4.1 Continuità negli anni Settanta: dalle radio libere alla massima politicizzazione delle canzoni</b> .....	39
<b>4.2 Il cantautore ai tempi del terrorismo</b> .....	42
<b>4.3 Pubblico in rivolta e il cantautorato reagisce</b> .....	45
<b>CONCLUSIONI</b> .....	48
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	50
<b>INDICE DELLE CANZONI</b> .....	52



## INTRODUZIONE

Da sempre i manuali e le enciclopedie sono stati la fonte principale dell'insegnamento della storia. Dai semplici e brevi libri delle scuole di primo grado, ai corposi e approfonditi libri delle università, a noi è permesso avere un resoconto fedele e preciso della storia conosciuta. Un buono storico, oltre alla carrellata di informazioni e dati che compongono un suo elaborato, riesce a deliziare il lettore con l'aggiunta di riflessioni e critiche proprie. Anche il più bravo però difficilmente riesce a esprimere a semplici parole ciò che un soldato prova alla vista di un proprio compagno caduto, l'esaltazione di una folla in piazza vogliosa di rivoluzione, la tranquillità di un periodo pacifico o lo sconforto esasperato di un diritto privato o mai riconosciuto. A riempire il vuoto lasciato è uno strumento, o meglio un'arte, che accompagna da sempre le giornate di qualsiasi persona: la musica. Data la quantità esorbitante di generi che la definiscono, la tesi si soffermerà in particolare sull'analisi delle tappe che vanno dal canto sociale, partendo quindi dalla sua nascita, alla massima politicizzazione della musica d'autore, ovvero quella di protesta.

Il primo capitolo analizza il concetto e il significato della musica e dei generi scelti e mette in risalto come il canto sociale ha acquisito sempre più importanza comportando una sua evoluzione visibile di decennio in decennio. Dopodiché si utilizza la canzone *Bella Ciao* come esempio di canto intonato in tutto il mondo per simili obiettivi, analizzando la sua storia e le sue diverse interpretazioni. L'ultima parte prevede uno studio della strumentalizzazione inopportuna del canto partendo dalla sua nascita, coincidente con l'inizio della politica moderna, e continuando nell'epoca del Risorgimento in cui si passò dalla celebrazione di un evento a quella dei protagonisti del tempo come fu per Garibaldi. In quegli anni si crearono canti che vennero in seguito adottati da partiti politici o che diverranno inni ufficiali della propria nazione come fu per *Il canto degli italiani*.

Il secondo capitolo affronta inizialmente lo scoppio della Prima guerra mondiale in cui presero piede canti patriottici e canti che raccontavano la straziante vita dei militari in trincea. La produzione florida di quegli anni portò a canzoni come *La*

*legghenda del Piave o La povera rosetta*, ma venne bloccata dalle censure che il ventennio fascista iniziò a porre. Venir sorpresi a intonare inni di diverso colore rispetto a quelli del regime portava a un immediato arresto. Con l'inizio della liberazione dal fascismo e della Resistenza la speranza di tornare a cantare liberamente era vicina. La fine del capitolo è infatti incentrata sul periodo di stabilità, pace e serenità che finalmente arrivò dopo lunghi anni di conflitti e di regime. Negli anni Cinquanta, infatti, non c'era più bisogno di inni risorgimentali, canti di guerra o patriottici, ma di canti leggeri e felici che ben descrivevano e accompagnavano il decennio post Seconda guerra mondiale. Furono gli anni della nascita del Festival di musica leggera più importante in Italia, Sanremo, che presto trovò contestazioni da cantautori e puristi della musica italiana.

La tranquillità degli anni della ricrescita economica non durò a lungo, infatti il terzo capitolo si propone di analizzare gli anni '60, in cui una nuova generazione iniziava a manifestare sensibilità e tematiche lontane da quelle delle generazioni precedenti. I nuovi protagonisti erano i giovani e le loro continue proteste trovarono l'accompagnamento di canzoni ribelli e di protesta scritte da cantautori come Ivan Della Mea, Paolo Pietrangeli e Claudio Lolli. I giovani capirono da subito il ruolo importante che rivestiva la musica che, oltre a far luce su tutti i loro disagi, era un modo di sentirsi parte di una collettività. Anche negli ambienti più rigidi della Chiesa la musica riuscì a trovare un proprio spazio. Giovani cattolici trovarono il modo di protestare le incoerenze e le ipocrisie del mondo ecclesiastico attraverso suoni e melodie che entrarono direttamente in Chiesa con le celebrazioni delle messe beat. I temi che però mettevano d'accordo la maggior parte dei giovani erano il pacifismo e l'antimilitarismo. Cantautori come Fabrizio De André e Francesco Guccini scrissero canzoni che divennero poi dei veri e propri inni di protesta contro le continue guerre che insanguinavano ancora quegli anni, come quella combattuta in Vietnam. A iniziare le contestazioni furono quindi i giovani studenti che riempivano piazze e occupavano università, ma negli anni conclusivi del decennio sessantottesco anche un altro settore iniziò a provare un forte malcontento, quello operaio. Organizzando scioperi e occupando i loro luoghi di lavoro, anche gli operai trovarono un forte supporto dai grandi cantautori e parolieri dell'epoca. Le proteste

continuarono fino agli anni '80 e nel frattempo la musica vide sempre più una maggiore politicizzazione.

L'ultimo capitolo della tesi si concentra sulla continuità negli anni Settanta delle tematiche principali degli anni Sessanta. Oltre a questo, si analizza il periodo del terrorismo italiano che però non fu argomento che interessò musicalmente molti cantautori. Il decennio degli anni Settanta è infine caratterizzato dall'essere il periodo della massima politicizzazione della musica, che per la prima volta trovò delle forti contestazioni da parte del proprio pubblico.

Le domande a cui si cercherà di dare risposta sono prima di tutto se la musica sia davvero una fonte essenziale per gli storici nell'analisi dei fatti passati, e se, in quanto capace di indirizzare le masse, di raccontare criticamente alcuni momenti storici e di esaltare la popolazione in protesta, fosse in grado di fare o guidare una rivoluzione.



## CAPITOLO I

### Il canto sociale e la canzone impegnata

#### 1.1 Storia e significato di un genere musicale

Sin dall'inizio del Paleolitico superiore, lo strumento di manifestazione artistica tra i più significativi per la rappresentazione emotiva e sentimentale in tutte le culture esistenti ed esistite nel nostro pianeta è stata la musica. Nacque infatti dalla voglia dell'essere umano di esprimersi in maniera differente dalla semplice parola utilizzando diversi toni e suoni per riuscire a trasmettere al meglio le proprie emozioni e creare un immaginario artistico della situazione presente. Su questo Nietzsche scrive:

Ciò che nel linguaggio meglio si comprende non è la parola, bensì il tono, l'intensità, la modulazione, il ritmo con cui una serie di parole vengono pronunciate. Insomma la musica che sta dietro le parole, la passione dietro a questa musica, la personalità dietro questa passione: quindi tutto quanto non può essere scritto<sup>1</sup>.

Il canto, nella maggior parte dei casi, viene utilizzato quindi come sfogo della psiche, tramutandosi in uno strumento politico capace di attestare l'adesione a un ideale, di esprimere la fede politica di chi canta o scrive la canzone, oltre che a onorare il senso di appartenenza a un determinato gruppo o partito. Alla luce di quanto detto, emerge come il canto sia una delle manifestazioni più significative di condivisione di credo politico<sup>2</sup>. Per questi motivi il lavoro dello storico, che necessita di documenti d'archivio, fonti letterarie, iconografiche, reperti, cronache, non è completo se non manifesta un interesse per fenomeni artistici e culturali.

Per quanto riguarda la storia dell'Italia contemporanea, alcuni studiosi hanno integrato le loro ricerche con riferimenti al panorama musicale coevo, mentre altri come Cesare Bermani, Stefano Pivato e Alessandro Volpi hanno dedicato interi studi al canto sociale, riconosciuta la notevole importanza, soprattutto per la storia

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale* (Milano: RCS Quotidiani, 2010).

<sup>2</sup> Stefano Pivato, *Bella Ciao: Canto e politica nella storia d'Italia* (Roma-Bari: Laterza, 2005), p. VII.



del Novecento, della produzione, dell'ascolto, dello studio e della diffusione della musica. Antonio Fanelli sottolinea che: «Il canto sociale come tema di indagine e il rinnovamento teorico e metodologico degli studi, assieme a una costante polemica anti-idealista a favore di un approccio filologico-storicista, sono visti come il punto di partenza di una nuova visione della cultura popolare e di una fase radicalmente nuova nella ricerca e negli studi».<sup>3</sup> Senza dubbio la musica riesce a far maturare un'analisi più approfondita delle attività tradizionali dell'uomo, del livello di malcontento della popolazione o della serenità di un particolare periodo<sup>4</sup>. Osservando il rinnovamento e la riarticolazione del filone di studi sul canto sociale si prende coscienza del fatto che è possibile sviluppare una ricerca storica secondo un'analisi comparativa. Nella maggior parte dei testi presi in considerazione trattano di storie e vicende locali descritte utilizzando espressioni di antagonismo e conflitto, intonate da movimenti orientati storicamente a sinistra –come quello studentesco e operaio - e volti ad organizzare un'azione politica dal basso<sup>5</sup>.

Molto spesso canto sociale e canzone di protesta (o impegnata) vengono utilizzati come sinonimi, ma per una comprensione accurata della tesi, è necessario chiarire le caratteristiche che li rendono due generi differenti. Il primo indica una forma di cultura popolare, o meglio del Folklore<sup>6</sup>, nel periodo che coincide con l'acquisizione da parte delle masse di una coscienza di sé, autorappresentandosi come proletariato, sia contadino che urbano<sup>7</sup>. Generalmente, il canto sociale prevede forme musicali collettive e condivise, svolgendo un'importante funzione comunitaria volta a veicolare valori propri di determinate classi sociali o della società nella sua interezza. Il secondo genere, invece, comprende brani musicali associati a un movimento per un cambiamento sociale e politico o genericamente testi di denuncia sociale. Si può, perciò, concludere che una canzone di protesta

---

<sup>3</sup> Antonio Fanelli, "Il canto sociale dai Dischi del sole alle posse," in *L'Italia e le sue Regioni*, a cura di Loredana Sciolla e Mariuccia Salvati (Roma: Treccani, 2015).

<sup>4</sup> Lorenzo Santoro, *Musica e politica nell'Italia unita: Dall'Illuminismo alla repubblica dei partiti* (Venezia: Marsilio Editori, 2013), p. 11.

<sup>5</sup> Fanelli, 2015.

<sup>6</sup> l'insieme delle tradizioni (miti, riti, canti, danze, leggende, costumi ecc.) e dell'arte popolare di una regione, di un gruppo etnico o di un paese.

<sup>7</sup> Roberto Leydi, *Canti sociali Italiani. Volume I, Canti giacobini, repubblicani, antirisorgimentali, di protesta postunitaria, contro la guerra e il servizio militare* (Milano: Edizione Avanti!, 1963), p. 12.

faccia parte dei canti sociali, ma non che necessariamente un canto sociale appartenga alla categoria delle canzoni politicamente impegnate. In Italia, nel periodo prossimo al Dopoguerra fino agli inizi degli anni Ottanta, c'è stata una sovrapposizione fra cultura folk, con tutta la storia musicale delle classi subalterne, e canzone di protesta grazie a musicisti come Michele Straniero, Paolo Pietrangeli e Luigi Tenco<sup>8</sup>. I temi più ricorrenti in queste tracce musicali sono i diritti civili, il pacifismo, l'operaismo, la controcultura, il femminismo, l'ambientalismo e i problemi che si creano all'interno di contesti come quello familiare, scolastico ed ecclesiastico.

## **1.2 Canzone o cantante: la storia di Bella Ciao**

In molti casi il significato che la canzone vuole esprimere o la denuncia che porta avanti rendono il testo più rilevante del suo autore, che spesso viene marginalizzato. A tal proposito è esemplificativo il caso di *Bella Ciao*, di cui non si conoscono né l'identità dell'autore né l'anno di composizione, eppure viene considerata come la canzone di protesta per eccellenza, simbolo della Resistenza, delle contestazioni, delle imprese partigiane e della libertà. Canzone cantata in tutto il mondo: dalle manifestazioni contro Erdogan avvenute nella piazza Taksim di Istanbul come in tante altre città turche nel 2013, nell'attuale guerra siriana, proposta stavolta dagli indipendentisti curdi, nel 2019 nelle piazze in Cile, cantata per protestare contro il presidente Sebastián Piñera e per chiedere riforme economiche e cambiamenti politici, ne è stata fatta anche una versione ucraina per accompagnare la resistenza all'invasione russa o ancora nelle attuali proteste in Iran scoppiate dopo la morte di una ragazza, fermata e massacrata dalla polizia per aver indossato male il velo. Proprio in queste occasioni abbiamo la prova dell'importanza e della forza che una canzone o un inno può avere, a maggior ragione in un Paese come l'Iran in cui le donne dal 1979 non possono cantare in pubblico<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Maurizio Disoteo, "Il canto sociale e di protesta in Italia: un nuovo studio", *Contropiano*, 7 novembre 2017.

<sup>9</sup>Farian Sabahi, "Cantare la resistenza in Iran, le donne occupano le piazze," *Il Manifesto*, 26 settembre 2022.

Mentre in tutto il mondo si è capito l'utilizzo e il significato del canto di resistenza per eccellenza, in Italia è ancora un vero e proprio tabù. I valori che la canzone esprime e rappresenta sono quelli che nel 1946 hanno dato il via alla Repubblica italiana, fondata oltre che sul lavoro, sulla democrazia, sull'antifascismo e sulla libertà, ma viene classificata contraddittoriamente e incoerentemente da molti come inno comunista, ridicolizzata e molte volte scambiata per Bandiera rossa<sup>10</sup>. Un esempio a sostegno di quanto appena detto furono le contestazioni infondate da parte dell'attuale presidente del senato, Ignazio La Russa, alla proposta del Partito Democratico, del Movimento 5 Stelle e di Italia Viva di adottare *Bella ciao* come inno istituzionale italiano. Egli commentò con: «Non è la canzone dei partigiani, è la canzone solo dei partigiani comunisti»<sup>11</sup>. O ancora Laura Pausini, che in una trasmissione televisiva in Spagna si è rifiutata di intonarla perché «è una canzone molto politica» creando scandalo tra i suoi fan e non solo. *Bella ciao* è una delle canzoni con la storia più travagliata e sconosciuta di tutte oltre che ad essere una di quelle più utilizzate. Non viene cantata solo in piazza o nei cortei ma in molte occasioni è servita a singoli personaggi per denunciare atti o censure che colpivano direttamente la persona e indirettamente tutti. Michele Santoro, a prova di questo, intonò a cappella *Bella Ciao* in apertura di un'edizione straordinaria del programma *Sciuscià* da lui condotto, in contrasto con l'«editto Bulgaro», nome giornalistico che indicava una dichiarazione lasciata in una conferenza a Sofia da Silvio Berlusconi, all'epoca Presidente del Consiglio, in cui definì «criminoso» l'utilizzo della televisione da parte di tre giornalisti: Michele Santoro, Enzo Biagi e Daniele Luttazzi<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Francesco Merlo, «Tutto il mondo (Italia esclusa) canta in piazza 'Bella ciao',» *La Repubblica*, 24 gennaio 2015.

<sup>11</sup> Giovanni Gagliardi, «'Bella ciao', la canzone della Resistenza che ha conquistato il mondo,» *La Repubblica*, 10 giugno 2021.

<sup>12</sup> Il Post, «Cosa fu l'«editto bulgaro» di Berlusconi,» *Il Post*, ultimo accesso 18 aprile 2022, <https://www.ilpost.it/2022/04/18/editto-bulgaro/>

### 1.3 Dall'origine del canto sociale alla sua strumentalizzazione

I canali di comunicazione, i media e i luoghi con cui il canto sociale viene trasmesso sono vari: dal foglio volante ai canzonieri; dall'osteria, come da tradizione in Emilia-Romagna, alla piazza; dalle sezioni e dalle sedi dei movimenti, come quello operaio, o dei partiti ai luoghi di lavoro. Gli spazi e i periodi che più hanno determinato la creazione e la diffusione del canto sociale sono le rivoluzioni, soprattutto quella francese, che ha generato, oltre alla società moderna, anche il canto sociale<sup>13</sup>. Se all'epoca le celebrazioni e le feste religiose erano accompagnate da canti di stampo sacro e liturgico, anche la politica, completamente rinnovata e riformata, aveva bisogno di inni e canti.

All'origine del canto di ispirazione politica troviamo la Marsigliese, attuale inno francese. Inizialmente chiamata *Chant de guerre pour l'Armée du Rhin* per il suo forte richiamo al reclutamento alle armi dei cittadini, è diventata poi *La Marseillaise* poiché intonata dai marsigliesi per la loro marcia verso Parigi. Essa viene considerata la madre del canto sociale perché è stata la prima a godere di una diffusione vastissima, ma bisogna sottolineare che negli anni subito precedenti esistevano brani dello stesso genere come *Ça ira* e *La Carmagnola*. Questi ultimi due inni, tuttavia, risultavano problematici a causa dei fatti violenti esplicitamente descritti dal testo, elemento che li rendeva inadatti ad essere adottati come simbolo della Nazione e ad essere cantati da tutti<sup>14</sup>. In Italia il brano che meglio rappresenta l'inizio del canto sociale venne scritto tra il 1796 e il 1799. Si tratta di *Or che innalzato è l'albero*, noto anche come *Inno dell'albero*, in cui è presente il riferimento alla Rivoluzione Francese poiché la canzone celebra l'albero della libertà, piantato nelle piazze italiane all'arrivo delle truppe Napoleoniche come simbolo di un nuovo inizio. Con la caduta di Napoleone e con il ritorno dei governi assolutistici, molti repertori di musica sociale, in particolar modo quello giacobino, vennero messi al bando per lasciare spazio a ritmi di valzer che accompagnarono l'età della Restaurazione.

---

<sup>13</sup> Fanelli, 2015.

<sup>14</sup> Pivato, 2005, p. 10.

Il periodo del Risorgimento italiano è caratterizzato da una situazione geopolitica complessa e frammentata ma, nonostante ciò, il canto riesce a riflettere molto bene i diversi orientamenti politici. Spesso i canti risorgimentali più che rappresentare direttamente i valori o determinati eventi, celebrano i protagonisti dell'epoca, primo fra tutti Garibaldi, cui venne dedicato l'*Inno a Garibaldi*, che vanta di una grandissima fama fino ad oggi, ma che ha toccato l'apice della popolarità negli anni immediatamente successivi all'Unità d'Italia.<sup>15</sup>

La fine del XIX secolo vide una florida produzione di questi canti che si diffusero sempre di più acquisendo notevole importanza. Essi, infatti, iniziarono a rappresentare l'idea di Stato-Nazione e a far parte dell'apparato di simboli che definiscono l'identità di un Paese, assieme alla bandiera o ai miti nazionali. Esemplificativa è la storia del nostro inno, *Fratelli d'Italia*, o *Il canto degli italiani*, come chiamato in origine. Scritto in poche ore l'8 settembre del 1847 e messo in circolazione a partire da dicembre dello stesso anno, divenne inno ufficiale nazionale nel 1946.<sup>16</sup> Nel testo si intuisce il richiamo alla Marsigliese, dove il verso "*stringiamoci a coorte*" sembra essere la traduzione del francese "*Formez vos bataillon*".

Oltre all'inno nazionale, aumentò anche l'importanza di quello politico con la diffusione del movimento operaio italiano fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Gli psicologi osservatori del popolo dei militanti, infatti, spiegano come l'inno iniziò sempre di più ad avere una rappresentazione nazionale, tanto quanto la bandiera, e a trasmettere un effetto eccitante generatore di «un'energia, un potere, una magia che molte volte non hanno l'eguale [...] un sentimento unico, che pulsa e si ripercuote col battito di un cuore gigantesco».<sup>17</sup>

Il periodo in cui il movimento operaio iniziò ad avere rilevanza sociale fu caratterizzato da una forte trasversalità politica presente anche nell'arte musicale. Si pensi, per esempio, alla storica canzone *Bandiera rossa* che per tutto l'Ottocento circolò in versioni leggermente differenti. Il testo originario affonda,

---

<sup>15</sup> Pivato, 2005, pp. 13-20.

<sup>16</sup> *Ivi*, p.45.

<sup>17</sup> Ettore Ciccotti, *Psicologia del movimento socialista. Note e osservazioni* (Bari: Gius. Laterza & figli, 1903), pp. 113-114.

infatti, le proprie radici nella cultura politica degli ambienti mazziniani, fu successivamente cantato dai repubblicani in onore del loro vessillo di color rosso, fra gli anni Settanta e Ottanta dello stesso secolo, per poi essere definitivamente adottato come inno dal movimento comunista negli anni subito precedenti alla Prima Guerra Mondiale<sup>18</sup>. *Bandiera rossa* dimostra la facilità dell'appropriazione o della strumentalizzazione di un canto sociale, privandolo così del proprio significato originario.

È noto, per esempio, che alcuni partiti di destra abbiano ricevuto diverse contestazioni per aver provato ad adottare canzoni, inni e cantautori ideologicamente spostati a sinistra o non dichiaratamente esposti. Esempio è il caso di Alleanza Nazionale di Gianfranco Fini che cercò di appropriarsi del repertorio musicale di Lucio Battisti, il quale, pur non essendo un cantautore e non essendosi schierato politicamente, venne comunque considerato di destra. Episodi simili si verificarono anche con *Viva l'Italia* e *Il cuoco di Salò* di De Gregori, la prima interpretata come inno nazionalista e la seconda come un ricordo positivo degli ex combattenti della Rsi. Un altro esempio è l'inno nazionale *Fratelli d'Italia* che, grazie al richiamo all'ideologia nazionale, diventò uno dei brani più cantati dagli adepti di AN<sup>19</sup>. È necessario notare, tuttavia, che questi tentativi di riappropriazione si verificarono soprattutto da parte dei partiti di destra, essendo la maggior parte dei cantautori italiani tendente a ideologie spostate verso sinistra. Stando, invece, ad esempi più attuali, la leader di Fratelli d'Italia, Giorgia Meloni, ha adoperato come colonna sonora dei propri comizi le canzoni di Rino Gaetano, cantautore molto impegnato come testimoniano le canzoni *Nuntereggae più*, *Aida* e *Nel letto di Lucia* ma che, allo stesso tempo, non ha mai preso posizione o esplicitato una preferenza di partito. Questa strumentalizzazione ha comportato un profondo malcontento sia nei fans del cantante, che nei famigliari dello stesso. Alessandro Gaetano, nipote del cantautore sovracitato, in un'intervista rilasciata al quotidiano la Repubblica, ha sottolineato più volte che si è prodigato per far in modo che le canzoni di suo zio non venissero utilizzate a scopi prettamente politici dichiarando che: «Non si tratta di destra e sinistra. È un problema di uso

---

<sup>18</sup> Pivato, 2005, p. 59.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 313-314.

strumentale dell'amore che la gente ha per questo straordinario artista [...] a Rino, in fin dei conti, la cosa che interessava era che dalla politica venisse fuori qualcosa di buono per il popolo»<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Olivia Dabbene, "La famiglia di Rino Gaetano: "Giorgia Meloni smetta di festeggiare usando le sue canzoni. Nessuno dovrebbe farlo," *La Repubblica*, 26 settembre 2022.

## CAPITOLO II

### Il canto politico dalla Grande Guerra alla Resistenza

#### 2.1 Chitarre nelle trincee e canti patriottici dalla Prima guerra mondiale al fascismo

Oltre alle rivoluzioni, anche le due guerre mondiali sono state luogo di una vasta produzione artistico musicale. Durante la Prima guerra mondiale fu la musica patriottica il genere che più spiccava. Il canto che usciva dalle trincee o dalle lunghe marce dei combattenti era un intreccio di melodie popolari con forti intonazioni eroiche. Ben lo dimostra un canto scritto nel 1918 da Giovanni Gaeta che, conseguentemente alla vittoria italiana, subì varie modifiche come l'aggiunta di una strofa nel novembre dell'anno seguente e la cancellazione (imposta dal regime fascista) di ogni riferimento al "tradimento di Caporetto". L'autore, negli anni del fascismo, divenne un vero e proprio produttore di canzoni celebrative di Mussolini e un grande scrittore di inni che esaltavano la guerra d'Etiopia.

Un altro cantante dei primi decenni del Novecento fu Libero Bosio che, tramite i suoi brani, esprimeva tutta la sua avversione alla guerra accompagnata dalla sua passione per la musica. Le canzoni che meglio esprimono questi sentimenti sono *Surdate*, con la caratteristica frase: «*Pienzo a 'o paese mio ca sta luntano, e so' napoletano, e si nun canto i' moro!*» e *A' guerra* che, con il suo testo straziante e tormentoso, racconta l'afflizione delle madri costrette a lasciar partire i loro figli per il fronte<sup>21</sup>. Una delle fonti principali che ha permesso la conoscenza di molti canti del periodo del primo conflitto mondiale fu Benito Mussolini. Prima di diventare Duce dell'Italia fascista, infatti, Mussolini era un attento cronista dei canti che venivano intonati dai soldati. Egli appuntava scrupolosamente nel suo diario di guerra canzoni come *La bandiera dei tre colori*, *La povera Rosetta*, canto assai popolare sul tema della malavita in cui si racconta la tragica vicenda di una prostituta ingabbiata e uccisa dalla polizia, e *La Leggenda del Piave* che diventò l'inno per antonomasia della Grande Guerra<sup>22</sup>. Oltre ai canti di guerra e a una

---

<sup>21</sup> Alessandro Volpi, *La ballata della storia: Musica e politica nell'Italia contemporanea* (Lucca: Edizioni La Vela, 2017), pp. 51-55.

<sup>22</sup> Pivato, 2005, pp. 129-131



riscoperta del repertorio musicale risorgimentale come l'*Inno di Garibaldi* e l'*Inno di Mameli*, trovarono una buona diffusione anche canti di altro genere meno impegnato che accompagnavano la vita straziante da trincea come *Quel mazzolin di fiori* o *I tre alpini*<sup>23</sup>. Una canzone molto nota del repertorio antimilitaristico, divenuta famosa anche anni dopo al Festival dei Due Mondi di Spoleto del 1964, è *O Gorizia*, scritta nel 1916 da un autore rimasto sconosciuto. Il testo parla del massacro di circa 50.000 soldati e 1760 ufficiali italiani durante la presa di Gorizia del 1916 e inizialmente ebbe una circolazione nascosta per via delle censure e dei divieti dei comandi militari che ne proibivano l'esecuzione.

La fine della Prima guerra mondiale e l'avvento del fascismo segnarono l'inizio di un lungo periodo di censura e di clandestinità del canto sociale. All'epoca poteva essere motivo d'arresto cantare *Bandiera rossa* o altri inni considerati sovversivi e con idee politiche avverse al fascismo. È noto che vennero chiuse più di 25.000 osterie<sup>24</sup>, luogo principale di produzione e circolazione del canto di protesta e del movimento operaio. Oscurata una buona parte di canti del periodo fascista, iniziarono a fiorire canti che esaltavano quella nuova. Oltre alle parodie di inni comunisti volte ad alterare il loro significato come *Bandiera Nera* o a quelli anarchici come *Addio a Lugano*, iniziò una produzione massiccia di canti e inni con il compito di irrobustire il sentimento di adesione alla nuova fede politica. La maggior parte di questi provengono direttamente dalle trincee con richiami alla Prima guerra mondiale e in parte riscritti come *All'armi, all'armi siam fascisti*. I motivi più presenti sono il culto della patria, della nazione, della morte, del sangue, della violenza e della voglia di vendetta, come nella canzone dedicata a Giovanni Berta, uno dei primi martiri fascisti, in cui si denigrano i comunisti per averlo ucciso durante gli scontri del Pignone: «hanno ammazzato Giovanni Berta / fascista tra i fascisti / vendetta sì vendetta / farem dei comunisti»<sup>25</sup>.

Un caso simile è quello di *Giovinezza*, considerato l'inno fascista per antonomasia, scritto nel 1909 con fini goliardici e senza alcun riferimento alla politica e noto con il titolo di *Commianto*. Nel 1911 *Giovinezza* fu adottata dagli Alpini come canto

---

<sup>23</sup> Volpi, 2017, pp. 57-58.

<sup>24</sup> Pivato, 2005, p. 147.

<sup>25</sup> Anonimo, *Hanno ammazzato Gianni Berta*, 1921

ufficiale e guadagnò popolarità soprattutto durante la guerra, quando il testo venne cambiato per adattarlo alla vita da trincea. Infine, dopo un'accurata rielaborazione da parte di Marcello Nenni, nel 1919 venne adottato dalle prime squadre fasciste. In seguito a tutte queste modifiche, solo la musica e il ritornello rimasero uguali alla versione originale<sup>26</sup>. Oltre alla maggior parte dei canti sociali, vennero messi al bando anche quei generi, quei ritmi e quelle danze che provenivano dall'esterno, soprattutto dagli Stati Uniti. Il genere che più di tutti subì la repressione fascista fu il jazz. Nel 1935 l'EIAR, Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche, mandò in onda programmi e trasmissioni radio in cui si esplicitò il divieto per: "la musica di carattere negro e la musica da ballo con ritornelli cantanti in inglese"<sup>27</sup>. Dopo *Giovinezza*, è *Faccetta Nera* l'altro inno fascista per eccellenza. Scritta nel 1935 a Roma, divenne il canto più famoso e caratteristico degli anni Trenta e celebra la colonizzazione e la cessazione dello sfruttamento del popolo abissino. Nonostante ciò Benito Mussolini non approvava il significato della canzone, tanto da ordinare di modificarne il testo e addirittura di censurarla. *Faccetta nera*, oltre a far quasi intendere un'uguaglianza di abissini e italiani, celebrava ed esaltava l'amore interraziale, valore inconciliabile per il progetto fascista di Italia imperiale, che presto avrebbe sancito le leggi razziali<sup>28</sup>. Dopo il decisivo discorso dal balcone accompagnato dalla celebre parola d'ordine "Vincere!" del 10 giugno 1940, l'Italia entrò in guerra. Ritornarono le canzoni che esaltavano l'amore e la famiglia come un lontano ricordo, tra queste *Mamma*, scritta da Beniamino Gigli, e *Lili Marlèn*, composta nel 1915, musicata nel 1938 e divenuta famosa nel 1941<sup>29</sup>. Non appena la guerra si trasformò in una tragedia e l'opinione degli italiani in merito al conflitto mondiale cambiò, iniziarono a circolare clandestinamente canzoni che esprimono sentimenti di rabbia e odio come *Il disertore* o delle parodie come quella fatta per la famosa canzone *Mamma*. Il 25 luglio 1943 ci fu la destituzione di Mussolini e nella lettura radio del comunicato non c'è giovinezza come da prassi a fare da colonna sonora. Il fascismo entrò in una profonda crisi, o meglio si avvicinò alla sua fine.

---

<sup>26</sup> Pivato, 2005, pp. 147-155.

<sup>27</sup> Volpi, 2017, pp. 105-106.

<sup>28</sup> Igiaba Scego, "La vera storia di Faccetta nera," *Internazionale*, 6 agosto 2015.

<sup>29</sup> Pivato, 2005, p. 165.

## 2.2 La Resistenza, Canti sociali e partigiani di ispirazione democratica e rivoluzionaria

Dopo un lungo periodo di censura, di violenza e di odio portati dal fascismo, la voglia di libertà, di tranquillità e di cambiamento coinvolse tutti gli italiani. Il crollo del regime permise ai partiti antifascisti di uscire dalla clandestinità e di costituire il Comitato di Liberazione Nazionale, struttura politico-militare che diede inizio alla Resistenza italiana e quindi al periodo della guerra di liberazione dall'occupazione tedesca collaborante con la neonata Repubblica di Salò di Mussolini. Oltre ai partiti, anche i ritmi e la musica tornarono ad essere uno dei mezzi per esprimere il proprio orientamento politico, soprattutto per quanto riguarda i partigiani. I canti del prefascismo di ispirazione democratica e rivoluzionaria come *Bandiera rossa* e l'*Internazionale* furono di nuovo proposti. Nelle formazioni socialiste si riscoprì l'*Inno dei lavoratori* e nei gruppi anarchici risuonarono gli *Stornelli dell'esilio*. In questo periodo vennero intonati motivi ottocenteschi come *Fratelli d'Italia* e l'*Inno di Garibaldi*, ma oltre al recupero di vecchi canti, si verificò anche un aggiornamento, se non un radicale mutamento, dei testi tradizionali rispetto al cambiamento della situazione politica che si verificò negli ultimi due anni di guerra. *La mia canzone al vento* infatti modificò il suo significato diventando un augurio di scomparsa a Mussolini: «*Vento, vento / portalo via con te*». La Resistenza venne caratterizzata da due generi molto legati fra di loro: la satira e la parodia. Negli anni Quaranta la figura più colpita fu il generale Badoglio, celebre è infatti la canzone *La Badoglieide*, scritta dal gruppo partigiano Giustizia e Libertà, famoso per il vasto e originale repertorio musicale della Resistenza. Il brano fu composto nella primavera del 1944 e, definendo Badoglio come un «gran porcaccion», mostra chiaramente il suo tono ironico, sarcastico e irriverente. Il canto però più popolare fra i combattenti partigiani è *Fischia il Vento*, scritto da Felice Cascione, giovane poeta e medico bolognese. Anche se scritto prima dell'8 settembre 1943, divenne poi inno semi-ufficiale delle Brigate Garibaldi<sup>30</sup>. Impossibile non citare *Bella ciao* tra le canzoni della Resistenza, ma bisogna sottolineare che veniva raramente intonata dai partigiani. Su questo si espresse chiaramente Giorgio Bocca in un'intervista del 2018 per il Corriere della

---

<sup>30</sup> Pivato, 2005, pp. 170-178.

Sera: «*Nei venti mesi della guerra partigiana non ho mai sentito cantare Bella ciao, è stata un'invenzione del Festival di Spoleto*»<sup>31</sup>. Il canto partigiano conobbe una grande fortuna per via della quantità di nuovi brani, ma allo stesso tempo dimostrò scarsa originalità. Canzoni come *Fischia il Vento* e *Sutta a chi tucca*, infatti, venivano cantate su melodie di canzonette sovietiche, la prima riprende le note di *Katiuscia*, mentre la seconda quelle di *Partizan*. I repertori regionali tramandano invece canzoni più originali che però ebbero una scarsa circolazione. Il filone regionale più ricco e variegato è quello friulano, analizzato anche da Pier Paolo Pasolini. Se si dovesse cercare un sostantivo capace di riassumere sia i sentimenti dei partigiani e dei cittadini di un Paese straziato dalla guerra che i significati dei testi della Resistenza, questo sarebbe “libertà”. Questa parola si carica ancor più di significato nei canti che nascono da una delle tragedie più orribili e agghiaccianti della storia contemporanea, l’olocausto, come ne *Il canto dei deportati*. Scritta probabilmente da un gruppo di politici dissidenti nel campo di concentramento di Dachau nel 1933, venne tradotta in italiano nel gennaio del 1945. Una delle frasi più significative è: «Pure un giorno la sospirata / primavera tornerà / dei tormenti desiata / libertà rifiorirà. / Dai campi del dolore / rinascerà la vita doman»<sup>32</sup>.

Nel periodo che va dal 1943 al 1945 l’Italia conobbe una grande riscoperta dei canti risorgimentali e sociali che spesso venivano intonati negli anni subito antecedenti all’arrivo delle censure fasciste. I canti in stile satirico con l’utilizzo di varie parodie, quelli antimilitaristi e i canti di denuncia che ben enfatizzavano i sentimenti della popolazione e della situazione estrema portata dalla guerra, videro un’ampia produzione accompagnati da vasta importazione di generi sconosciuti iniziata dagli Americani con lo sbarco in Sicilia nel 1943.

### **2.3 Musica vecchia e nuova nell’immediato dopoguerra**

All’indomani del referendum del 2 giugno 1946 che consegnò all’Italia la repubblica, i partiti allora esistenti iniziarono a sentire il bisogno di adottare dei loro inni. Il Fronte popolare impiegò come proprio motivo ufficiale l’*Inno di Garibaldi* che fece risuonare costantemente nei comizi della campagna elettorale di una delle

---

<sup>31</sup> Dino Messina, “La vera storia di “Bella ciao”, che non venne mai cantata nella Resistenza,” *Corriere della Sera*, 10 luglio 2018.

<sup>32</sup> Pivato, 2005, pp. 178-188.

elezioni più calde della prima repubblica, quella del '48. *L'Inno a Oberdan* venne invece preso dal Partito Repubblicano per la sua forte tradizione ottocentesca. Il Partito Liberale adottò invece *La bandiera tricolore*, canto del 1848. Arrivò poi il movimento di Guglielmo Giannini, il Fronte dell'Uomo Qualunque, che con la sua critica pungente e satirica contro ogni partito creò un proprio inno, omonimo del movimento. Oltre agli inni, tornarono ad essere utilizzate moltissimo le parodie per sbeffeggiare e deridere il partito avversario. In questo ambito uno scontro acceso avvenne tra il partito dei cattolici, la Democrazia Cristiana, e le sinistre. La parodia che trovò più successo fu quella di Bandiera Rossa: «Bandiera rossa la trionferà / sui gabinetti della città». Questi contrasti si articolano sia con l'esclusione del Partito Comunista e del Partito socialista dal governo da parte di Alcide De Gasperi, leader della DC, come in «Con De Gasperi non se magna», sia con l'arrivo delle elezioni del '48 che videro una grande produzione satirica originale da parte dei partiti della sinistra ma allo stesso tempo una vittoria schiacciante da parte della Democrazia Cristiana. A chiudere la stagione breve del canto sociale del secondo dopoguerra fu una canzone dedicata a un episodio drammatico dell'inizio della prima repubblica, l'attentato che il leader comunista Palmiro Togliatti subì nel 1948 ad opera del fanatico nazionalista Pallante. Il brano si intitola *L'attentato a Togliatti*, scritta dal cantastorie emiliano Mariano Piazza. Assieme a *Son la mondina*, altro celebre e originale canto di lavoro del 1950, si chiuse la parabola del canto sociale italiano<sup>33</sup>.

Negli anni del secondo dopoguerra anche tutto il repertorio straniero, che il fascismo aveva vietato, iniziò a ricomparire. Dall'America arrivarono soprattutto il jazz, lo swing e il boogie accompagnati da un ritorno al ballo, altra pratica proibita dalle autorità poiché non idonea al momento grigio che l'Italia stava attraversando. Ci si trova in un periodo molto particolare dato che i sentimenti dei comunisti nei confronti degli americani erano di forte critica, ma allo stesso tempo, come fa notare Pasolini, i giovani comunisti friulani intonavano accanto a canti tradizionali come *Bandiera Rossa* i motivi del boogie-woogie<sup>34</sup>. Questo fa capire come sul piano

---

<sup>33</sup> Pivato, 2005, pp. 191-198.

<sup>34</sup> Piero Brunello, *Storia e canzoni in Italia: il Novecento* (Venezia: Comune di Venezia, 2000), p. 236.

ideologico ci sia un aperto dissenso verso l’America, importatrice di capitalismo e consumismo, ma contemporaneamente sul piano pratico rimasero affascinati dal modello della cultura pop americana. Negli italiani, soprattutto nelle generazioni più giovani, inizia ad esserci una forte voglia di discernere tra un’America buona, portatrice di valori democratici, di nuove mode e di nuovi generi, e un’America cattiva, portatrice di una mentalità razzista e consumistica. Oltre alla musica in sé, nell’immediato dopoguerra iniziò a riapparire anche l’informazione musicale grazie alla comparsa di nuove testate giornalistiche, che però scrivevano articoli più per svago e spensieratezza, lasciando da parte la trattazione politica della musica. Un’eccezione era rappresentata dalla rivista *Il Mondo* che vide la partecipazione di Eugenio Montale e che nel giro di un anno e mezzo dedicò ben 94 articoli alla musica esprimendo riflessioni su come poter ricostruire il patrimonio musicale italiano dopo il collasso del fascismo<sup>35</sup>.

#### **2.4 Anni '50: periodo della spensieratezza**

Con gli anni Cinquanta la vena artistica del canto di ispirazione politica si rivelò scarsa, lasciando spazio a quella che oggi chiamiamo musica leggera o della spensieratezza. I motivi sono abbastanza evidenti, l’Italia stava attraversando il periodo di massima crescita economica. Superati gli orrori della guerra e della dittatura, iniziò un’epoca di ottimismo e benessere per gli italiani. Grazie alle nuove tecnologie iniziarono a formarsi le prime radio a trasmissione regionale, tra queste vi è Radio Trieste Zona Jugoslavia, nata ufficialmente nel 1949 con lo scopo di dar voce agli italiani residenti in Slovenia o in Croazia. Nel 1952 prese il nome di Radio Capodistria ed era l’unico canale radiofonico che permetteva la trasmissione e quindi la possibilità di ascoltare i canti della tradizione comunista. La musica degli anni Cinquanta trovò la sua massima rappresentazione in quella che da lì a poco sarebbe diventata la più importante e famosa manifestazione canora nazionale: il Festival di Sanremo. Nato nel 1951, Sanremo si staccò notevolmente dal repertorio musicale della resistenza, che si chiuse in questi anni in un breve letargo, presentando canti leggeri, orecchiabili al primo ascolto e scritti con l’obiettivo di

---

<sup>35</sup> Volpi, 2017, pp. 151-152.

comunicare sentimenti di tranquillità e di rassicurazione, portando a ignorare la cronaca e la realtà. Sanremo fu il palco della smemoratezza italiana e vide di anno in anno una continua crescita di popolarità, dovuta anche dallo scoppio del boom economico e quindi dall'avvento delle televisioni nel 1954. Il genere semplice, leggero, per niente impegnato che presentava il Festival fece sì che quest'ultimo subì da subito molte critiche che si prorogano fino ai giorni nostri<sup>36</sup>. Recensioni e commenti molto duri arrivarono soprattutto da cantautori come Fabrizio De André e Francesco Guccini i quali, oltre a non aver mai partecipato alla competizione, in più interviste, come quella trasmessa nel programma Linea Diretta di Enzo Biagi per la Rai del 1980, sostennero che le emozioni non potevano essere strumento di competizione, oltre al fatto che il loro stile di scrittura e di impegno non era adatto a Sanremo. La protesta più sconvolgente ai danni del palcoscenico sanremese venne da Luigi Tenco. Egli partecipò all'edizione del 26 gennaio del 1967 con la canzone divenuta negli anni un classico della musica italiana: *Ciao amore, ciao*. Quel giorno prese solamente 38 voti su 900. Finita la prima serata del Diciassettesimo Festival di Sanremo, Tenco tornò nella sua camera d'albergo e decise di togliersi la vita dopo aver lasciato una lettera con scritto<sup>37</sup>:

«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»<sup>38</sup>.

Il caso Tenco verrà poi ridiscusso da molteplici scoperte e inchieste che anni più tardi fecero emergere dubbi sul fatto che si fosse suicidato, ma la lettera che scrisse era un'aperta presa di posizione contro quel modo di proporre la musica. Un'altra definizione polemica giunse da un gruppo che, nonostante la breve vita, lascerà una grande eredità al repertorio della musica italiana: I Cantacronache. Il gruppo venne fondato a Torino nel 1957 da Fausto Amodei, Sergio Liberovici e Michele Straniero e godé della partecipazione di poeti e intellettuali come Italo Calvino, Umberto Eco

---

<sup>36</sup> Pivato, 2005, pp. 205-206.

<sup>37</sup> Enzo Biagi, *Linea Diretta*, 7 febbraio 1985.

<sup>38</sup> Luigi Tenco, lettera, 26 gennaio 1967.

e Franco Fortini. Il complesso si limitò a definire Sanremo come il palco della musica “gastronomica” «volta alla soddisfazione di esigenze banali, epidermiche, immediate, transitorie e volgari»<sup>39</sup>. Importante fu il contributo del gruppo torinese per quanto concerne la riscoperta e il recupero della memoria della Resistenza come dimostra la canzone *Partigiani fratelli maggiori*. Dopo un '58 in cui proposero numerosi concerti e una larga produzione discografica, la loro esperienza naufragò nell'estate del 1962 sia per motivi organizzativi che per un debole supporto economico<sup>40</sup>.

Dall'inizio del fascismo all'inizio degli anni '60 la musica ha dato prova di essere una pratica sempre al passo con i tempi. Il ventennio fascista con le sue innumerevoli censure in molti settori, da quello sociale a quello artistico, ha sicuramente diminuito la produzione canora in quel lasso di tempo. Diminuzione che però non arrivò mai a una completa sparizione del canto, che continuò in modo clandestino a descrivere gli anni di violenza, di guerra e di forte restrizione. Il calo di composizioni musicali è esso stesso la prova di ciò che fu il fascismo, un regime caratterizzato da una totale mancanza di libertà di espressione. È evidente infatti l'aumento esponenziale della produzione musicale coincidente all'inizio della Resistenza e con il successivo dopoguerra con canti che vanno da riscoperte prefasciste, a inni di partito, a generi d'oltreoceano. L'inizio degli anni '50 è invece caratterizzato dalla serenità e dalla ritrovata libertà concessa ormai da cinque anni con la fine della Seconda guerra mondiale e perfettamente rappresentata dalla musica leggera e spensierata del Festival di Sanremo.

---

<sup>39</sup> Michele L. Straniero et al., “*le canzoni della cattiva coscienza*”, (Milano, Bompiani, 1964), p. 5.

<sup>40</sup> Pivato, 2005, pp. 207-211.





## CAPITOLO III

### Musica e cantautorato del sessantotto italiano

#### 3.1 Giovani e chitarre nei primi anni '60

Gli anni Sessanta videro un cambiamento sociale, economico e politico che investì gran parte degli stati del mondo: dagli Stati Uniti raccontati da Bob Dylan, che non esitò a incidere la canzone del 1964 *The Times they are A-changin'*, all'Europa, soprattutto in Inghilterra e in Francia in cui migliaia di ragazzi e ragazze iniziarono a manifestare nuove sensibilità come quella per il pacifismo. In Italia il cambiamento avvenne in modo più lento e meno eclatante rispetto agli stati del nord Europa, ma abbastanza da rendere incomprensibili i comportamenti dei figli agli occhi dei propri genitori. Come scrive Giorgio Bocca, le nuove generazioni intuirono che «sul terreno dei partiti, dei sindacati, delle lotte di classe sarebbero stati schiacciati. E hanno inventato un modo di resistere con la moda, il costume, la non violenza, la sorpresa o l'happening».<sup>41</sup> In questi anni iniziarono a fiorire nuove riviste per giovani, la prima fu *Ciao Amici*, un giornale caratterizzato dall'attenzione per i nuovi fenomeni musicali. Fu il primo che dedicò nel 1967 un intero articolo a un cantautore che iniziava a far parlare sempre più di sé, Fabrizio De André. Nata nel 1963 con cadenza mensile, si fuse in seguito con *Big* formando *Ciao 2001*. I temi principali che offriva la rivista si presenteranno di continuo per tutto il decennio: la libertà di scelta nel campo delle amicizie e del matrimonio, la richiesta di abbassamento della maggiore età, la riforma della scuola, l'aborto, l'educazione e la libertà sessuale e accenni politici concentrati sulla guerra in Vietnam accompagnati da un crescente antiamericanismo<sup>42</sup>.

Dopo una prima fase di ribellione culturale, molte volte senza un vero e proprio motivo se non per delinquere come fu per i Teddy boys<sup>43</sup>, e di comportamenti che risultano anormali per la società adulta e duramente osteggiati dalla polizia alla fine

---

<sup>41</sup> Giorgio Bocca, "Le rivoluzioni del 1966. La provocazione dei provos," *Il Giorno*, 20 dicembre 1966.

<sup>42</sup> Volpi, 2017, pp. 165-166.

<sup>43</sup> Alessandro Volpi, *Parole ribelli: storia di una frattura generazionale (1950-1960)*, (Pisa: Pisa University Press srl, 2019), p. 109.

anni '50 e nei primi anni '60<sup>44</sup>, iniziava una seconda fase che anno dopo anno vide aumentare la politicizzazione su nuovi sistemi di valori etici e di interessi sociali. A caratterizzare in modo preciso il cambiamento che si stava vivendo, fu la generazione dei “capelloni”, ovvero migliaia di ragazzi e ragazze che abbandonarono il nucleo familiare spinti da una grande insofferenza, per confluire in un primo momento a Roma, in piazza Spagna, e a Milano, in piazza San Babila. I ragazzi erano accomunati da lunghe chiome, da un abbigliamento scandaloso per i loro genitori e dalla voglia di trasgredire le regole e vivere una vita al di fuori degli schemi imposti dalla famiglia e dalla società. Custodi della cultura beat e accusatori dell'ipocrisia borghese, diedero inizio al '68 italiano. Tra il 1965 e il 1966 si registrò un dato assai significativo: le chitarre vendute aumentarono di otto volte e i principali acquirenti sono i giovani. Il rapporto che vi è tra questi e gli strumenti non fu un semplice fenomeno consumistico, poiché la chitarra divenne uno strumento di aggregazione con cui cantare e discutere su temi più o meno attuali. I brani che si intonavano erano per lo più canzoni di protesta, di ribellione nei confronti degli adulti e dei genitori e canzoni contro la guerra condite da scenari apocalittici e scritte per lo più da cantautori come Francesco Guccini e Luigi Tenco. Tracce di questo genere venivano categorizzati dalle riviste musicali come brani di “linea gialla” per non confonderli con le canzoni cosiddette sanremesi di “linea verde”. I gruppi che occupavano le classifiche in questi anni oltre ai nuovi cantautori erano: The Beatles con *Yellow Submarine*, The Rolling Stones con *Paint it Black*, i Giganti con *Tema*, l'Equipe 84 con *Bang Bang* e *Io ho in mente* e i Dik Dik con la loro traduzione di *California dreamin'* dei Mamas & Papas. È evidente dalle classifiche che dagli anni '50 della musica leggera e smemorata si passi a una musica più impegnata e ribelle dando prova del radicale cambiamento e delle capacità di spiegare di un'intera generazione, i suoi sogni e le sue aspettative<sup>45</sup>. La musica entrò così profondamente nel rapporto tra le nuove generazioni e la politica che essere giovani e ascoltare appassionatamente musica implicava un rifiuto delle convenzioni e della propria contemporaneità. Nel 1967 il gruppo Giganti si presentò

---

<sup>44</sup> Alessandro Volpi, “Ribelli senza motivo. I Teddy boys nel dibattito politico italiano” in *Note tricolori: La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, a cura di Paolo Carusi e Manfredi Merluzzi, (Pisa, Pacini Editore Srl, 2021), p. 188.

<sup>45</sup> Pivato, 2005, pp. 215-217.

a Sanremo con la canzone *Proposta* che, grazie al suo ritornello pacifista *mettete dei fiori nei vostri cannoni* e alle sue strofe, vennero messe alla luce sul palco più famoso d'Italia le condizioni del mondo giovanile, il disagio che lo investivano e le loro aspettative. Il testo è una sorta di raccolta di interviste a ragazzi di diverse categorie sociali che esprimono una comune insoddisfazione tramutatasi in conflitto contro il mondo adulto: «con mamma non parlo, col vecchio nemmeno: lui mette le mie camicie e poi mi critica se vesto così»<sup>46</sup>.

Un ulteriore elemento che enfatizza il distacco dei giovani dal mondo adulto è il sentirsi diversi e uniti sintetizzato in quel “noi” che ricorrerà sempre più spesso nei testi delle canzoni in contrapposizione al “voi”, rappresentazione dell'ipocrisia sociale e della chiusura mentale della generazione precedente. Questa contrapposizione semantica la ritroviamo in canzoni come *Ognuno è libero* di Luigi Tenco («cosa c'è di strano da guardare tanto? Forse perché noi non siamo vestiti bene, pettinati come voi»<sup>47</sup>), *Ma che colpa ne abbiamo noi* dei Rokes, *l'antisociale* di Guccini arrivando perfino a generare impeti di ribellione e di coscienza politica come in *ma voi ma voi ma voi* di Giorgio Gaber<sup>48</sup>. Dai testi delle canzoni si intuisce che i giovani degli anni '60 oltre ad autodefinirsi in relazione alla critica del sistema preesistente, hanno ben chiari i profili delle loro aspettative e delle loro speranze per quel mondo nuovo che sognavano. La canzone, o più precisamente la ballata che più avanza questo tipo di analisi sul modo e sulle modalità con cui riformare il mondo è *Non maledire*, incisa dai Gufi nel 1967 e composta da Luigi Lunari. Conosciuta anche con il titolo *25 aprile*, anticipa tutti i valori che animeranno la protesta del '68: pacifismo, rifiuto dell'autorità, partecipazione, uguaglianza sociale e terzomondismo. «l'uomo ha due patrie: una è la sua casa l'altra è il mondo e tutti siamo fratelli»<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> I Giganti, *Proposta*, 1967.

<sup>47</sup> Luigi Tenco, *Ognuno è libero*, 1966.

<sup>48</sup> Pivato, 2005, pp.219-221.

<sup>49</sup> I Gufi, *Non maledire*, 1966.

### 3.2 Il canto investe le piazze e la Chiesa

Le rivolte e le contestazioni del sessantotto interessarono sin da subito soprattutto i giovani delle università, luoghi in cui si svolsero le prime occupazioni, e influenzarono i pensieri e le azioni collettive anche grazie all'esperienza sociale delle comuni, rurali e cittadine<sup>50</sup>. A far da colonna sonora alle proteste che si prorogarono fino alla fine degli anni '70, fu la cosiddetta "musica ribelle". I conflitti da un luogo privato come quello familiare, si allargarono velocemente ad ambienti pubblici iniziando così una vera e propria rivolta contro le autorità politiche e istituzionali coprendo tutto l'intero sistema di valori creato dagli enti collettivi che istruirono e formarono le generazioni precedenti. Gli spazi in cui queste azioni collettive si manifestarono erano soprattutto le strade, le piazze, i quartieri e i luoghi di lavoro. Dall'esperienza dei capelloni si intuisce come questi ambienti divennero effettivamente le nuove case di molti ragazzi dando il via a una nuova cultura: la cultura on the road<sup>51</sup>. Il vivere in comunità influenzò molto la musica del tempo, nei testi delle canzoni d'autore e dei gruppi rock erano sempre presenti questi luoghi di aggregazione. D'altronde la vita del vagabondo, l'uomo senza radici, senza patria e soprattutto senza famiglia, sintetizza bene il voler sottrarsi dal sistema del mondo degli adulti e dal sistema di valori contemporaneo. Le prime canzoni che raccontarono la vita on the road sono *El portava i scarp del tennis*, scritta in dialetto milanese nel 1964 da Enzo Jannacci, *la Zingara* di Iva Zanicchi portata a Sanremo nel 1969 e *Vagabondo* di Nicola di Bari. In queste tre canzoni però è ancora poco evidente la protesta sociale e politica. Ad allinearsi maggiormente con le nuove tendenze giovanili sono invece *Oggi qui, domani là* di Patty Pravo scritta nel 1968 e il barbone di *Piazza Grande*, scritta e cantata da un giovane Lucio Dalla in cui viene proposta chiaramente la contrapposizione tra la strada o la piazza e la famiglia: «Una famiglia vera e propria non ce l'ho e la mia casa è Piazza Grande».<sup>52</sup> Una terza canzone, divenuta forse più famosa, è *Io Vagabondo* dei Nomadi, scritta nel 1972<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Miguel Gotor, *Generazione Settanta: Storia del decennio più lungo del secolo breve 1966-1982*, (Torino, Einaudi Editore, 2022), p.16.

<sup>51</sup> Pivato, 2005, p. 227.

<sup>52</sup> Lucio Dalla, *Piazza Grande*, 1972.

<sup>53</sup> Pivato, 2005, pp. 228-229.

Un altro tema di rifiuto o di protesta all'autorità riguarda il sistema educativo. Gli studenti contestavano la poca democraticità dell'università a causa della scarsa partecipazione giovanile e volevano la fine dell'autoritarismo gerarchico del corpo dei docenti che trasferiva di padre in figlio il posto di lavoro<sup>54</sup>. La produzione musicale in questo ambito fu però esigua, forse per un fattore prettamente sociologico dato dal fatto che gli autori più popolari del momento non erano più studenti o non furono mai studenti universitari. I pochi a essersi impegnati sull'argomento furono Paolo Pietrangeli che nella canzone *Valle Giulia* dice: «No alla scuola dei padroni»<sup>55</sup>, Giorgio Gaber nella canzone *Immagini* del 1968 e infine Luigi Tenco con la canzone *Cara Maestra*, il brano più impegnato nell'argomento. Il pezzo venne diviso in tre strofe in cui si esalta il rifiuto dell'autorità in campo scolastico, politico e religioso, anticipando già nel 1962 un ulteriore motivo di protesta, quello contro e dentro la Chiesa. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, infatti, si verificò l'incontro tra le nuove tendenze musicali e il mondo cattolico in tre distinte modalità.

La prima è la critica all'autorità e alla falsa etica degli enti collettivi della Chiesa, ovvero la capacità degli artisti di svelare le incoerenze, le ipocrisie e la morale opportunistica del mondo cattolico. Esempi ben riusciti sono *Ho visto un re* scritta da Enzo Jannacci e Dario Fo nel 1968, *Cara maestra* di Tenco, la quale fa riferimento alla chiesa come casa dei poveri ma tutta adornata d'oro e una canzone molto satirica e pungente di Giorgio Gaber, *la chiesa si rinnova*, la quale rivolge l'attenzione alle gerarchie ecclesiastiche.

Una seconda modalità risulta evidente dal sincretismo tra la cultura beat e la chiesa per cui alcuni brani entrarono perfino negli oratori e nei repertori dei gruppi giovanili cattolici anche grazie a studenti universitari che frequentavano circuiti associativi parrocchiali. Una canzone che rappresenta una sorta di inno per i giovani credenti interessati e impegnati nella politica e nel sociale è *Dio è morto*, canzone scritta da Francesco Guccini nel 1967 e interpretata successivamente dai Nomadi. Una frase significativa del testo è: «mi han detto che questa mia generazione ormai

---

<sup>54</sup> Gotor, 2022, p. 17.

<sup>55</sup> Paolo Pietrangeli, *Valle Giulia*, 1969.

non crede a ciò che spesso è mascherato con la fede, ai miti eterni della patria e dell'eroe»<sup>56</sup>. La traccia mette in luce anche la voglia di quella nuova generazione di cattolici, animati da una forte speranza cristiana, di combattere quel nuovo consumismo importato dall'America<sup>57</sup>. Oltre ai testi, a influenzare e contaminare il mondo cattolico e lo spazio sacrale sono le nuove sonorità che vanno dal beat al rock con l'uso di chitarre elettriche e sintetizzatori. Si arrivò addirittura alla concessione da parte di alcuni parroci di celebrare le messe beat generando stupore e scandalo in benpensanti e i conservatori. Il genere si caratterizzava dall'associare nuovi ritmi e strumenti della cultura beat con testi di stampo religioso che venivano intonati in Chiesa. La prima messa beat fu nel 1966 con l'esecuzione del gruppo The Bumpers.

L'ultima modalità viene rappresentata dalle sonorità che escono direttamente dal mondo cattolico, ovvero a giovani credenti desiderosi di trattare argomenti di fede attraverso l'uso della musica. Questo comportò a una produzione di canti di esperienze politiche che si affiancarono ai canti delle classiche celebrazioni liturgiche. Un gruppo che nel giro di cinque anni dal 1963 fece uscire ben sette dischi erano i Ora Sesta. Nelle copertine dei loro dischi usavano mettere una sorta di presentazione della loro matrice ideale in cui spiegano che assieme al Movimento operaio e contadino «hanno riconosciuto la base comune per l'approfondimento culturale dei grandi temi su cui si gioca il destino dell'umanità»<sup>58</sup>. I temi di maggior spicco erano: i preti operai e il fariseismo di certi ambienti cattolici, l'ecumenismo e la solidarietà internazionale, il razzismo e il malgoverno democristiano, la guerra in Vietnam e la libertà, la partecipazione democratica e la fratellanza<sup>59</sup>.

Un cantautore che venne influenzato per tutta la sua carriera artistica dai temi delle contestazioni sessantottesche, soprattutto quelli che vanno dall'emarginazione, alla criminalità e alla prostituzione e dalla religione dedicandoci quasi internamente il suo repertorio musicale fu Fabrizio De André. Nato a Genova nel 1940, fu sicuramente uno degli artisti più influenti e noti della storia della musica italiana.

---

<sup>56</sup> Francesco Guccini e I Nomadi, *Dio è morto*, 1967.

<sup>57</sup> Gotor, 2022, p.30.

<sup>58</sup> Dalla copertina del disco *Mai più la guerra*, Ora Sesta, Foligno 1967.

<sup>59</sup> Pivato, 2005, pp. 234-238.

Nel 1970 fece uscire un concept album intitolato *la buona novella*, un disco in cui si affrontano tematiche di impegno sociale e politico legate da un filo conduttore: Maria e Gesù di Nazareth tratti dai Vangeli apocrifi. Questo album fu la prova che i giovani artisti avevano compreso molto bene i valori più identificativi della nuova cultura giovanile ma soprattutto fu la prova della loro capacità di trasferire questi temi nelle loro opere. Cosa evidente dopo un'analisi accurata dei testi e dei significati delle canzoni che compongono gli album. Infatti, in pochi, o quasi nessuno all'epoca riuscì a capire quello che De André voleva veramente dire con *La buona novella*. In uno dei suoi ultimi concerti, nell'estate del '98, raccontò la sua esperienza del '68 e delle contestazioni che ricevette per il suo album. Narrando la sua vicenda alla partecipazione a scontri contro la polizia negli anni della contestazione fece capire che la violenza non faceva per lui. A questo punto dovette trovare un altro metodo per continuare a combattere e utilizzò la cosa che gli riusciva meglio, la musica. Disse che si chiuse in uno studio profondo delle tematiche sociali nella storia e nella religione per realizzare un disco che potesse trarre spunto dai sentimenti e dai valori del movimento che aveva abbandonato fisicamente ma non ideologicamente. Finito, registrato e fatto uscire nel novembre del 1970, l'album venne sommerso dalle critiche sia dai settori cattolici e conservatori che lo trovavano scandaloso e blasfemo, sia dai compagni di movimento e dai gruppi dell'estrema sinistra che lo riempirono di accuse per aver trascurato le lotte studentesche e degli operai emulando un argomento di sfondo religioso che poco o niente aveva a che fare con le esigenze dei giovani. De André continuò a spiegare che nessuno aveva colto il vero significato allegorico dell'album che poneva a paragone le istanze migliori e più significative della rivolta del sessantotto e le istanze che «un signore mille e novecentosessantanove anni prima aveva fatto contro gli abusi del potere e contro i soprusi dell'autorità. Si chiamava Gesù di Nazareth e, secondo me, è stato ed è rimasto il più grande rivoluzionario di tutti i tempi.»

Decifrando le parole di De André e analizzando le canzoni dell'album, soprattutto *Il testamento di Tito* e *Via della Croce* si nota la sua destrezza nel sviluppare temi che nel movimento studentesco costituiscono terreno di incontro tra giovani cattolici e laici.



### 3.3 Pacifismo e antimilitarismo

Come riportato nel primo capitolo, il canto e molte volte lo spettacolo musicale riuscirono a far capire al pubblico come diversi temi, ad esempio la guerra, se raccontati e cantati dai loro protagonisti, in questo caso quindi i soldati, assumano un significato diverso da quelli riportati nei rapporti degli alti comandi o della grande stampa italiana<sup>60</sup>. Nel 1964 Giancarlo Menotti, compositore e librettista italiano, organizzò la settima edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto, manifestazione di grande importanza per la musica e lo spettacolo. L'evento divenne significativo poiché si proposero spettacoli di canti popolari interpretati da numerosi folksingers che andavano da quelli di lavoro e protesta, a quelli politici e della Resistenza. Le accuse di aver trasformato uno spettacolo culturale in un evento politico di sinistra arrivarono già prima che il festival iniziasse con la lettura del programma e del nome che gli era stato dato, *Bella Ciao*. A far scuotere definitivamente il pubblico fu Michele Straniero, che durante la seconda serata intonò sul palco la canzone *O Gorizia*. La prima strofa proponeva un classico schema tradizionale del canto popolare dedicato alla guerra in cui si rilevano i disagi e le paure dei soldati al fronte e i tristi pensieri per i compagni caduti. La seconda si staccò molto dalla prima per il tono accusatorio e per l'utilizzo di quel "noi" e "voi" tanto usato nelle canzoni del '68. La folla iniziò a scaldarsi creando un'atmosfera tesa. L'arrivo della terza strofa con versi nuovi che stravolsero tutto il significato della canzone e non prevista per lo spettacolo, fece precipitare il festival in interminabili proteste che il pubblico fece esplodere<sup>61</sup>. Se nella versione precedente il bersaglio risultava ambiguo dall'uso del "voi", in quella nuova divenne chiaro: «Traditori signori ufficiali / che la guerra l'avete voluta / scannatori di carne venduta / e rovina della gioventù / voi chiamate il campo d'onore / questa terra di là dai confini / qui si muore gridando assassini / maledetti sarete un dì»<sup>62</sup>. Il caos clamoroso generato dalla folla ebbe come conseguenze strascichi giudiziari e una denuncia per oltraggio alle forze armate nei confronti di Straniero e di Leydi.

---

<sup>60</sup> Paolo Carusi, "Storia, popular music e immaginario. Un melting pot interdisciplinare" in *Note tricolori: La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, a cura di Paolo Carusi e Manfredi Merluzzi (Pisa, Pacini Editore Srl, 2021), p. 15.

<sup>61</sup> Volpi, 2017, p. 193.

<sup>62</sup> Michele Straniero, *O Gorizia*, Festival di Spoleto 1964.

L'episodio fu la prova dell'impegno e del legame che si creò tra i canti sociali, tradizionali e popolari e le proteste pacifiste del tempo<sup>63</sup>.

I vari avvenimenti che si succedevano negli anni '60 come la crisi dei missili nucleari di Cuba, il dibattito sull'obiezione di coscienza sulla guerra che si svolse in Italia e soprattutto l'interminabile guerra in Vietnam, trasformarono il sentimento pacifista da un'esigenza morale di una ristretta cerchia di persone a un vero e proprio tema di urgenza politica sentita particolarmente dai settori giovanili. Inizia quindi una produzione musicale molto ampia sul tema del pacifismo e dell'antimilitarismo. Ancora prima di *Gorizia*, altre canzoni pacifiste furono scritte e cantate da molti come la *Canzone della marcia della pace* scritta da Fausto Amodei che accompagnò la marcia tenutasi tra Perugia e Assisi nel 1961 e *La ballata dell'eroe* di Fabrizio De André. L'argomento toccò anche cantanti della musica leggera che iniziarono a produrre canzoni contro la guerra, un esempio è *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* che accende un tono duro che mai si era sentito da un interprete come Gianni Morandi. Il brano parla di un ragazzo statunitense girovago del mondo che viene richiamato in patria per essere poi spedito a combattere in Vietnam dove perse la vita.

Tornando ai cantautori, Guccini e De André scrissero dei veri e propri inni pacifisti, tra i brani più impegnati si trovano *Auschwitz* e *La guerra di Piero* che godono di una fama immediata tra i giovani. Sul tema scrissero canzoni anche cantanti come Tenco con *Li vidi tornare*, una prima versione della canzone che diventò poi celebre *Ciao amore ciao*, Lucio Dalla, Enzo Jannacci, Francesco De Gregori e gruppi come I Nomadi, i New Trolls, I Giganti e i Gufi. Quest'ultimi presero spunto dai sacri simboli dell'amor di patria per scrivere *La ballata del milite ignoto*.<sup>64</sup> Caratteristico delle canzoni pacifiste è il fatto che non per forza devono appartenere a ideologie politiche, se non al movimento pacifista. Su questo diede una spiegazione la rivista *Mondo beat* che scrisse:

Noi siamo contro la guerra come metodo di risoluzione nelle controversie internazionali, lottiamo contro l'aggressione dovunque si presenti. Se siamo accusati di pacifismo generico perché siamo

---

<sup>63</sup> Pivato, 2015, pp. 249-252.

<sup>64</sup> Pivato, 2015 pp. 253-256.

contro l'aggressione americana nel Vietnam, ma siamo anche contro l'aggressione sovietica in Ungheria [...] allora siamo d'accordo<sup>65</sup>.

Nella maggior parte dei testi e delle canzoni si associa l'antimilitarismo alla non violenza, ma non tutte ripudiavano necessariamente l'esercizio di quest'ultima. Un esempio di questo tipo di canzone è *Soldato vestito d'ulivo*, interpretata da Milly Carla Mignone. Il testo da una parte viene costruito con strofe chiaramente pacifiste dall'altra contiene un ritornello in cui invita il soldato a prendere in mano il fucile per sparare al colonnello.<sup>66</sup>

Un disco che ebbe una storia brevissima e travagliata fu *Le canzoni del no* di Maria Monti. Un EP contenente quattro canzoni di stampo antimilitaristico in cui si istigano i militari a disobbedire la legge. Le tracce erano *Inno Abissino* di Ulisse Barbieri, scritto nel 1887 fu una parodia del più famoso *Inno a Garibaldi* contro la campagna coloniale italiana in Etiopia, *Ninna nanna della guerra*, brano preso da una canzone popolare piemontese e basato sui versi scritti da Trilussa nel 1914, *Stronzio 90*, canzone composta da due sorelle californiane per la loro battaglia civile antinucleare e infine *La marcia della pace*, canzone che provocò la censura del disco. Fe proprio la canzone di Fausto Amodei e Franco Fortini a far scattare un'ordinanza nel 1965 per il sequestro in tutto il territorio italiano del disco. Le canzoni insite nell'album attirarono così tanto l'attenzione che vennero presentate e discusse in Senato. Un senatore dell'MSI, infatti, chiese al ministro della difesa di allora, Giulio Andreotti, di esprimere i suoi pensieri sulla carrellata di canzoni e inni contro l'esercito e contro la guerra che di giorno in giorno si intonavano sempre di più. In quegli anni le repressioni della magistratura aumentarono proporzionalmente all'aumentare delle contestazioni studentesche<sup>67</sup>. L'episodio del disco delle canzoni del no e del festival di Spoleto del '64 con l'aggiunta di una denuncia di diecimila lire di multa nei confronti di un ragazzo che in Romagna intonò *La Badoglieide* fecero capire bene come le forze dell'ordine e la magistratura avessero ripreso a dedicare attenzione ai testi delle canzoni, agli spettacoli musicali

---

<sup>65</sup> Andrea Valcareghi, "Discorso sulla pace generica", *Mondo Beat*, n.1, 1° marzo 1967.

<sup>66</sup> Pivato, 2015, p. 257.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 260.

e ai luoghi di aggregazione giovanile come le piazze e le osterie nelle modalità simili a quelle utilizzate nel ventennio fascista.

### 3.4 La rabbia popolare nelle canzoni di protesta

La tensione sociale iniziò ad essere incontenibile dalla seconda metà degli anni Sessanta. Le innumerevoli proteste in piazza e le continue occupazioni di università portarono anche momenti tragici come accadde nella manifestazione pacifista del 1962, in cui morì uno studente durante la violenta repressione della polizia. L'episodio ispirò il cantante Ivan Della Mea che scrisse nello stesso anno *La ballata dell'Ardizzone*. Le contestazioni venivano dapprima portate avanti dagli studenti che successivamente si trovarono affiancati da nuovi protagonisti: gli operai dell'autunno caldo del 1969. A sostenerli si trovarono pronti musicisti e cantautori che da subito inserirono nel loro repertorio musicale canzoni che esprimevano la rabbia popolare di quegli anni. Primo fra tutti fu Paolo Pietrangeli che scrisse la canzone simbolo della protesta operaia e studentesca, *Contessa*. Traccia che nel 1966 fece ascoltare a Michele Straniero e che divenne poi una presenza costante nei cortei dei movimenti popolari<sup>68</sup>. Il testo prese spunto dalle prime occupazioni universitarie che abilmente Pietrangeli trasferì in una fabbrica da parte di operai. La canzone comincia con una riflessione dell'episodio da parte di un personaggio aristocratico alla propria contessa «che roba contessa all'industria di Aldo / han fatto lo sciopero quei quattro ignoranti» per poi caricarsi di un sentimento rivoluzionario nel ritornello «Compagni dai campi e dalle officine / prendete la falce e portate il martello / scendete giù in piazza e picchiate con quello / scendete giù in piazza e affossate il sistema»<sup>69</sup>. Una seconda memorabile canzone che scrisse Pietrangeli fu *Valle Giulia*, dedicata a uno degli avvenimenti simbolo del Sessantotto. Valle Giulia è il quartiere dell'università di architettura in cui avvenne un tragico scontro il primo marzo di quell'anno tra circa quattromila manifestanti e la polizia. Il delirio durò ben due ore e mezzo tra sangue e violenza ma non ci furono morti<sup>70</sup>. Indimenticabile fu la poesia di Pier Paolo Pasolini a riguardo, *Il PCI ai*

---

<sup>68</sup> Guido Festinese, "Paolo Pietrangeli, voce resistente," *Il Manifesto*, 23 novembre 2021.

<sup>69</sup> Paolo Pietrangeli, *Contessa*, 1966.

<sup>70</sup> Gotor, 2022, p. 22.

*giovani*, in cui prese le difese di quei poliziotti per lo più giovani meridionali emigrati per la ricerca di un posto di lavoro sicuro contro quegli studenti provenienti dalla piccola e media borghesia cittadina.

Dopo un'attenta analisi, le canzoni di protesta del tempo si potrebbero suddividere in tre gruppi: Il primo contiene i canti che celebrano momenti singoli della protesta che prendono maggiormente spunto da episodi di scioperi nelle grandi fabbriche come quelli dei lavoratori della Fiat o della Montedison, o nelle fabbriche medio-piccole locali. I brani più significativi sono *I treni per Reggio Calabria* di Giovanna Marini in cui racconta la grande manifestazione che si tenne nel capoluogo della regione calabrese da oltre quattromila operai provenienti da ogni parte della penisola italiana nell'ottobre del 1972 contro il pericolo neofascista e *Giudecca*, canzone di Alberto D'Amico che racconta le proteste dei lavoratori dei cantieri e della Montedison nell'isola vicino a Venezia contro il tentativo di creare una gigante residenza di lusso che avrebbe sgomberato completamente la Giudecca. Il secondo gruppo è caratterizzato da quelle canzoni che fanno riferimento al rapporto tra il lavoratore e il padrone. *Mio caro padrone domani ti sparo*, altra canzone di Pietrangeli e *O cara moglie*, scritta da Ivan Della Mea sono le due canzoni più caratteristiche di questa categoria. La prima di stampo classico rivoluzionario tipico dello stile di Pietrangeli, la seconda è una ballata popolare che fa riferimento alle difficili condizioni degli emigrati italiani con richiami anche alla sfera sessuale. L'ultimo gruppo di canzoni è quello che narra delle condizioni di vita e di lavoro pietose e miserevoli che porta la catena di montaggio delle grandi industrie, della disoccupazione e della dimensione affettiva. La canzone di Gualtiero Bertelli, reinterpretata poi nel 2002 da Giovanna Marini e De Gregori, *Nina ti te ricordi* divenne molto popolare negli anni 70. Una canzone di protesta contro le condizioni difficili del tempo che non permettevano neanche il sentimento dell'amore o di far famiglia «e intanto ti Nina te speti e mi mi so disocupà»<sup>71</sup>. Sempre dal Veneto venne incisa nel 1973 da Alberto D'Amico *Cavarte dal freddo*. La canzone mette in luce i differenti punti di vista della unica e spettacolare Venezia per i turisti e di quella

---

<sup>71</sup> Gualtiero Bertelli, *Nina ti te ricordi*, 1966.

vissuta dagli operai costretti a lavorare in condizioni estreme in ambienti continuamente umidi e poco igienici<sup>72</sup>.

Alla luce di queste riflessioni risulta evidente il cambio di registro che portò il sessantotto rispetto agli anni '50. Si passò da un decennio spensierato e tranquillo, di innovazione tecnologica e di stabilità economica colorato da una serie di canzoni leggere, con testi semplici e poco impegnati, orecchiabili già da un primo ascolto e con temi che parlano perlopiù di amore e di serenità, a un decennio caratterizzato dalla cessione del miracolo economico che lasciò il posto a una crisi temporanea, e da lotte studentesche e operaie che andranno avanti per tutti gli anni '70, in cui la musica era presente ma con caratteristiche e funzioni totalmente diverse dal decennio precedente<sup>73</sup>. Nel periodo sessantottesco italiano apparirono nuovi cantautori impegnati, parolieri che creavano canzoni di protesta e di lotta per i protagonisti delle contestazioni e artisti che riuscivano a rappresentare fedelmente episodi tragici nelle loro opere musicali. Il ruolo del canto crebbe di molto e fino dall'inizio degli '60 non ci fu un solo episodio di contestazione che non fosse accompagnato da una colonna sonora fatta di vecchi canti sociali e di nuove canzoni impegnate<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Pivato, 2005, pp. 270-276.

<sup>73</sup> Guido Crainz, *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni Ottanta* (Roma: Donzelli editore srl, 2003), p. 3.

<sup>74</sup> Pivato, 2005, p. 262.



## CAPITOLO IV

### Il canto politico tra radio libere, terrorismo e contestazioni

#### 4.1 Continuità negli anni Settanta: dalle radio libere alla massima politicizzazione delle canzoni

Il lungo decennio sessantottesco stava finendo e a metà degli anni '70 un fenomeno quasi esclusivamente al giovanile stava per irrompere nel panorama della comunicazione e della musica: la nascita delle radio libere. Il basso costo di investimento per l'avvio, qualche introito garantito dalle piccole e brevi inserzioni pubblicitarie e la possibilità di esprimersi liberamente e facilmente raggiungendo territori anche distanti furono i motivi principali che stimolarono un maggiore interesse tra i giovani. Le prime radio ad acquisire successo furono Radio Parma, con trasmissioni sperimentali che iniziarono nel dicembre del 1974 per poi continuare regolarmente l'anno seguente, e Radio Milano international. Con la sentenza della Corte del 28 luglio 1976 le emittenti vennero liberalizzate e nel giro di un anno ne vennero create 1.176<sup>75</sup>. Radio Alice, nata a Bologna nel 1976, fu una delle stazioni libere italiane più note, ma ebbe una vita brevissima, infatti chiuse a marzo dell'anno dopo con un'irruzione della polizia. Con la libertà di trasmissione vennero messe da parte la musica commerciale e le canzonette sanremesi per quella musica ribelle, antisistema e di controcultura. Passavano generi che vanno dal rock al punk inglese, dal reggae al blues e soprattutto un generoso spazio andava al cantautorato. Le radio libere divennero subito un nuovo strumento di comunicazione basato sulla creatività e sulla spontaneità in cui tutto quello che si diceva non era sottoposto alla censura dai proprietari. Lo slogan molto significativo di Radio Alice era: "Dare voce a chi la voce non l'ha avuta mai".

L'avvento delle radio libere fu lo spartiacque tra il movimento del '68 e il movimento cosiddetto dei "non garantiti" del '77. Una differenza che si può scorgere tra i due fu il ripudio del ruolo dell'intellettuale e l'esplosione della critica della scuola e dei saperi nata nel '68 ma passata fin da subito in secondo piano. I

---

<sup>75</sup> Mauro Forno, *Informazione e potere: Storia del giornalismo italiano* (Bari-Roma: Laterza, 2012), pp. 197-198.



valori della società degli anni '70 sembravano allontanarsi sempre di più da quelli del bagaglio teorico dei vecchi intellettuali, non più ritenuti in grado di rivestire il ruolo-guida per la rivoluzione. Gli esempi di cantautori che dedicarono canzoni al tema sono molti: da Ivan Graziani con *Pigro*, in cui parla dell'intellettuale che si limita a citare classici a memoria, a Edoardo Bennato con *i Dotti medici e sapienti* del 1977, agli «arguti intellettuali»<sup>76</sup> della canzone scritta da Francesco Guccini omonima all'album *Via Paolo Fabbri 43* e a *Gli intellettuali* di Giorgio Gaber di alcuni anni prima. Il ripudio del ruolo formativo dell'intellettuale era strettamente collegato al sistema educativo scolastico. I cantautori si trovarono in sintonia nel criticare l'obsolescenza dei saperi che venivano trasmessi alle nuove generazioni. Infatti, gli insegnamenti ripetitivi e raramente aggiornati fecero sì che la scuola diventasse un luogo inutile e inadeguato per comprendere un mondo sottoposto a continue trasformazioni<sup>77</sup>. Un cantante che tratta spesso questo argomento è Edoardo Bennato. Infatti, tra i suoi brani più famosi risulta *In fila per tre* del 1974 in cui si descrive la scuola come una palestra di sottomissione gerarchica e si condanna il modo tradizionale con cui si insegnava la storia, trasmessa sempre dal punto di vista della cultura nazionale o comunque dominante: «ricordatevi i libri di storia: noi siamo i buoni perciò abbiamo sempre ragione, andiamo dritti verso la gloria»<sup>78</sup>. Un altro tema interno alla critica della scuola e dell'intellettuale fu la contrapposizione tra il sapere teorico e il sapere pratico che troviamo ancora in Bennato con *Venderò* e con *Il bombarolo* di Fabrizio De André in cui sono presenti frasi del tipo: «intellettuali d'oggi idioti di domani / ridatemi il cervello che basta alle mie mani / profeti molto acrobati della rivoluzione / oggi farò da me senza lezione»<sup>79</sup>.

Come è noto, i temi degli anni Sessanta trovarono una perfetta continuità nei cantautori degli anni Settanta con l'aggiunta di un maggior impegno critico, di un numero più elevato di artisti e soprattutto di una maggiore politicizzazione dei testi.<sup>80</sup> Francesco Guccini nel 1972 incise una canzone che presto divenne un

---

<sup>76</sup> Francesco Guccini, *Via Paolo Fabbri 43*, 1976.

<sup>77</sup> Pivato, 2005, pp. 282-285.

<sup>78</sup> Edoardo Bennato, *In fila per tre*, 1974.

<sup>79</sup> Fabrizio De André, *Il bombarolo*, 1973.

<sup>80</sup> Pivato, 2005, p.286.

simbolo dell'innovazione politica di questo periodo, *La locomotiva*. Cantata e ricantata nei suoi concerti, è possibile notare come migliaia di giovani soprattutto all'arrivo della frase «trionfi la giustizia proletaria»<sup>81</sup>, ripetuta tre volte, alzino al cielo il pugno chiuso.

Gli anni delle contestazioni giovanili avevano portato un grosso carico di nuove ideologie e tematiche che, concentrate in pochi anni, aumentarono la sensibilità degli artisti e del loro pubblico in merito. Uno dei temi più importanti del '68 fu la libertà che venne ripresa in molte canzoni degli anni '70 ma con un approccio più critico e politico. Se prima si trattava di libertà individuale ottenuta con l'abbandono del proprio nucleo familiare, poi veniva considerata da un punto di vista collettivo e soprattutto politico. Giorgio Gaber spiegò nel 1972 che «la libertà non è star sopra a un albero, non è neanche avere un'opinione, la libertà non è uno spazio libero: libertà è partecipazione»<sup>82</sup>. Allo stesso modo, anche il tema che contrapponeva la strada e la piazza dalla casa venne sviluppato in modo più politico. Ora la strada veniva rappresentata come il luogo simbolo della lotta contro il potere. Giorgio Gaber nella canzone *C'è solo la strada* dipingeva la casa come un posto per nascondersi e delegare senza speranze di cambiamento, e la strada, come la piazza per Claudio Lolli o l'osteria per Francesco Guccini, come il luogo in cui ci si espone e si partecipa.<sup>83</sup>

Affianco alla contrapposizione generazionale del noi-voi, negli anni '70 se ne aggiunse una individuale rappresentata dall'"io" in opposizione alla dimensione dell'azione collettiva del "noi". De André vi accennò nella canzone *Il bombarolo* in cui si narra di un impiegato che, dopo aver perso il suo appuntamento con le manifestazioni sessantottesche, decise di combattere individualmente i nemici della classe nemica fabbricando bombe e progettando un attentato al Parlamento. La storia finisce col fallimento dei suoi intenti e, trovatosi in carcere, il protagonista imparò l'importanza dell'azione collettiva.

---

<sup>81</sup> Francesco Guccini, *La locomotiva*, 1972.

<sup>82</sup> Giorgio Gaber, *La libertà*, 1977.

<sup>83</sup> Pivato, 2005, pp. 287-289.

Tra i nuovi attacchi sferrati dai cantautori ai già noti temi del '68, anche l'istituzione familiare ne fu una vittima. Guccini nel 1976 scrisse e incise *Una piccola storia ignobile*, canzone nata come riflessione su un tema che stava iniziando a prendere sempre più voce, l'aborto. Nella traccia, Guccini criticò pesantemente il bigottismo della sua società, mise in luce l'inutile severità paterna nel controllo della vita sessuale dei figli, e denunciò il menefreghismo dei politici che «han ben altro a cui pensare»<sup>84</sup>.

#### **4.2 Il cantautore ai tempi del terrorismo**

L'album di Fabrizio De André *Storia di un impiegato*, oltre ad aver messo in luce la nuova contrapposizione del "io" individualista e del "noi" collettivo e del rifiuto del ruolo dell'intellettuale, fu una vera e propria analisi sociologica di un tragico fenomeno che scosse l'Italia dagli inizi del 1969 fino agli anni Ottanta, il terrorismo. La riflessione del cantautore partì da un innalzamento importante del livello di violenza che interessò soprattutto ai giovani, per poter fronteggiare il nemico di classe o di partito anche sul campo militare. Le motivazioni e le conclusioni a cui giunse le espose attraverso il personaggio di un impiegato trentenne non affiliato a gruppi eversivi e che porta avanti il suo progetto terroristico da solo. L'album, formato da ballate e musica progressiva uscì nel 1973, un anno prima della continuazione più massiccia del terrorismo nero e dell'innalzamento di violenza delle Brigate Rosse, ma anni dopo l'inizio della strategia della tensione<sup>85</sup>. Il primo ordigno esploso in Italia fu il 15 aprile del 1969 nell'ufficio del rettore e filosofo del diritto di Padova, Opocher. Non ci furono vittime come previsto dagli attentatori ma grossi danni al mobilio e al suo contenuto. All'inizio i primi ad essere accusati furono gli anarchici, ma l'idea che convinceva maggiormente era una responsabilità di matrice neofascista. In effetti, tra i laureati del magnifico rettore vi era Franco Freda che descriveva essere «uomo intelligente, ma fanatico e su posizioni antisemite»<sup>86</sup>. Freda e il suo principale collaboratore Massimiliano Fachini vennero

---

<sup>84</sup> Guccini, *Una piccola storia ignobile*, 1976.

<sup>85</sup> Pivato, 2005, p. 296.

<sup>86</sup> Paolo Morando, *Prima di Piazza Fontana: La prova generale* (Roma-Bari: Laterza, 2019), pp. 41-45.

dichiarati responsabili di questo piccolo attentato, ma fu solo l'inizio di una loro grande carriera terroristica che vide già lo stesso anno alzare vertiginosamente la gravità e la pericolosità delle loro azioni<sup>87</sup>.

Il 12 dicembre del 1969 dentro la Banca dell'Agricoltura di piazza Fontana esplose una bomba che causò diciassette morti. Questa volta, diversamente dall'ordigno di Padova, l'obiettivo era il massacro delle persone presenti al mercato degli agricoltori del venerdì pomeriggio. L'attentato ispirò molti cantanti dell'epoca come Paolo Pietrangeli, che nel 1974 scrisse *È finito il '68* in cui cita il commissario Calabresi. Quest'ultimo fu un personaggio chiave dei giorni immediatamente successivi alla strage di Piazza Fontana. Fu lui infatti che interrogò il primo sospettato della strage, Giuseppe Pinelli. Come per Padova, i primi ad essere accusati furono nuovamente gli anarchici. Pinelli, ferroviere anarchico animatore del circolo milanese di Ponte della Ghisolfa, dopo tre giorni di stato di fermo, precipitò dalla finestra dell'ufficio di Calabresi morendo in circostanze mai definite<sup>88</sup>. L'episodio fece scalpore e fu motivo di una larga e differenziata produzione musicale. Il primo brano che poté godere di una discreta diffusione fu *La ballata del Pinelli*, in cui da una parte si ripercorrono gli ultimi momenti della vita del ferroviere, condannando l'intimidazione e le minacce di un interrogatorio prolungato illegalmente di un giorno, dall'altra vi è una chiara indicazione dei presunti responsabili di quella tragica defenestrazione. La ballata venne scritta nel 1969 da quattro compagni del movimento anarchico "Gaetano Bresci" (Giancorrado Barozzi, Dado Mora, Flavio Lazzarini e Ugo Zavanella) con un tono ironico e accusatorio come nella frase iniziale: «Quella sera a Milano era caldo / ma che caldo, che caldo che faceva / "Brigadiere, apra un po' la finestra" / ad un tratto Pinelli cascò»<sup>89</sup>.

Nel 1972 ci fu un altro episodio che scosse nuovamente giornalisti e cantanti, il commissario Calabresi fu vittima di un agguato. Il quotidiano *Lotta Continua* intitolò l'edizione del 18 maggio 1972 con «Ucciso Calabresi, il maggior

---

<sup>87</sup> Gotor, 2022, p. 36.

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 41-43.

<sup>89</sup> Giancorrado Barozzi, Dado Mora, Flavio Lazzarini e Ugo Zavanella, *La Ballata del Pinelli*, 1974.

responsabile dell'assassinio di Pinelli».<sup>90</sup> Lo stesso anno il futuro premio Nobel Dario Fo, assieme a Paolo Ciarchi, scrisse la canzone *Non si sa, non si deve sapere*, che gli causò una denuncia per oltraggio dopo le prime rappresentazioni nei suoi spettacoli. La canzone, da come si intuisce dal titolo, parla dell'impossibilità di trovare un filo logico che permetta di individuare i responsabili della morte del commissario. Una simile impronta la si trova nella canzone scritta da Sandro Portelli *Povero Calabresi*. Le canzoni trovarono diffusione in ambienti piuttosto ristretti e politicamente definiti piuttosto che tra i giovani<sup>91</sup>. La strage di Piazza Fontana e le successive morti di Pinelli e Calabresi rappresentarono una sorta di perdita d'innocenza di una generazione in cui la voglia di potere portò una serie di carneficine che macchiarono di nero la storia italiana.

Come è ben noto, le stragi continuarono. Per comprendere appieno la situazione devastante che si stava manifestando in Italia, Miguel Gotor sottolineò che solo in quel pomeriggio del 12 dicembre del 1969 si registrarono altri quattro attentati tra bombe inesplose a Milano presso la Banca commerciale italiana e ordigni a Roma nel sottopassaggio sotterraneo della Banca nazionale del lavoro, sull'Altare della patria e all'ingresso del museo del Risorgimento, causando altri feriti<sup>92</sup>. Ulteriori episodi tragici si verificarono nel 1974, quando nella notte tra il 3 e il 4 agosto esplose una bomba facendo deflagrare il treno Italicus. I responsabili delle dodici vittime erano nuovamente esponenti di formazioni eversive di estrema destra. Dopo due anni, il cantautore Claudio Lolli scrisse e incise uno dei suoi album più riusciti, *Ho visto anche degli zingari felici*, in cui è presente la traccia dedicata alla strage dell'Italicus *Agosto*. Il brano contiene una descrizione dell'atmosfera che si respirava nei momenti subito successivi allo scoppio della bomba e soprattutto fu la prima volta in cui venne utilizzata l'espressione "strage di Stato" in un panorama musicale: «Si muore ancora di guerra / non certo d'amore / si muore di bombe / si muore di stragi / più o meno di stato»<sup>93</sup>. Altri esempi di canzoni possono essere

---

<sup>90</sup> Oreste Pivetta, "L'uccisione del commissario Luigi Calabresi, cinquanta anni fa," *Striscia rossa*, 18 maggio 1972.

<sup>91</sup> Pivato, 2005, pp.298-301.

<sup>92</sup> Gotor, 2022, p.42.

<sup>93</sup> Claudio Lolli, *Agosto*, 1976.

*Nuntereggae più* di Rino Gaetano con le «pitrenttoto» o *Viva l'Italia* «del 12 dicembre» di Francesco De Gregori.<sup>94</sup>

Nel 1978 si verificò un terribile evento di matrice e di esecuzione completamente diverse da quelle della strategia della tensione nera: il rapimento e la successiva uccisione di Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse. Nel 1980 Giorgio Gaber riprese il caso con la sconvolgente canzone *Io se fossi Dio* in cui si riflette sulle trasformazioni che la vittima delle BR subì nella memoria collettiva «Aldo Moro insieme a tutta la Democrazia Cristiana è il responsabile maggiore di trent'anni di cancrena italiana»<sup>95</sup>. Il caso Moro assieme alla strage di Bologna di due anni dopo vide l'inizio di un'attenuazione della violenza politica che si trasformò in un declino dello scontro politico e in un ritorno a stili di vita più disimpegnati, il "riflusso".<sup>96</sup>

### **4.3 Pubblico in rivolta e il cantautorato reagisce**

Come spesso ripetuto all'interno della tesi, il cantautore ha sempre avuto un ruolo centrale nel raccontare del suo presente, facendo luce sulle controversie e sulle sensazioni che dipingevano un evento o un periodo. Tale ruolo portava ad avere una grande responsabilità che a molti degli stessi cantautori non piaceva. Nel 1976 alcuni gruppuscoli della sinistra extraparlamentare iniziarono una pesante contestazione nei confronti di alcuni artisti. I motivi erano abbastanza semplici, volevano un abbassamento dei prezzi dei biglietti considerati troppo alti e per gente abbiente e accusavano gli artisti di produrre testi non più abbastanza impegnati solamente per compiacere le grandi case discografiche e lasciare i valori della rivoluzione studentesca per un guadagno economico più immediato<sup>97</sup>. Il 2 aprile dello stesso anno Francesco De Gregori venne addirittura processato durante il concerto che tenne al Palalido di Milano dalla parte del pubblico più estremista e politicizzata, facente parte di movimenti come *Lotta Continua* o *Re Nudo*. L'accusa principale era di essere di sinistra per finta e per soldi. Il concerto venne interrotto di continuo da grida e risse tra il pubblico. I contestatori arrivarono perfino a

---

<sup>94</sup> Pivato, 2005, p. 301.

<sup>95</sup> Giorgio Gaber, *Io se fossi Dio*, 1980.

<sup>96</sup> Pivato, 2005, p. 303.

<sup>97</sup> *Ivi*, p.305.

occupare il palco e strappare la chitarra dalle mani del cantante per leggere un comunicato contro l'arresto a Padova di un militante della sinistra estrema.<sup>98</sup> Finito il concerto, De Gregori tornò in camerino in cui venne nuovamente assediato e minacciato. Più che una contestazione, fu una vera e propria aggressione. In quegli anni De Gregori non fu l'unica vittima di queste nuove contestazioni. Vennero attaccati anche le grandi star del rock internazionale come i Led Zeppelin in tour in Italia nel 1971 al Vigorelli, interrotti alla terza canzone dalle proteste per il costo troppo elevato del biglietto. Simile sorte toccò a Lou Reed, che il 14 febbraio del 1975 fu costretto ad abbandonare il concerto dopo soli 10 minuti per i continui lanci di pietre e bottiglie sul palco. Il motivo questa volta era per l'organizzatore dell'evento, David Zard, israeliano e accusato di essere il torturatore nelle forze di Moshe Dayan. Ancora il chitarrista messicano naturalizzato statunitense Carlos Santana fu accolto come il servo della Cia e fatto scappare da un continuo lancio di pietre e molotov che incendiarono il palco<sup>99</sup>. Episodi analoghi toccarono anche agli italiani Antonello Venditti e Edoardo Bennato. Il clima nuovo indusse i cantautori a riflettere sul loro ruolo portandoli a creare una vasta produzione musicale che usarono come arma di difesa. Parteciparono in tanti e molte di queste canzoni diventarono delle vere e proprie hit indimenticabili. È il caso di Guccini che nel 1976 scrisse e fece uscire *L'Avvelenata*, una canzone rabbiosa che esprime chiaramente l'aria di tensione che si respirava nei rapporti tra i cantautori e il loro pubblico<sup>100</sup>. Una frase che racchiude in poche parole il significato della canzone è: «Secondo voi, ma a me cosa mi frega di assumermi la bega di star quassù a cantare?». <sup>101</sup> Sempre nel '76 anche Edoardo Bennato fece uscire una canzone inerente al tema: *Cantautore*. L'anno dopo arrivò un'altra canzone sul medesimo argomento e contenente una sintesi sarcastica del rapporto tra il cantante e la parte più politicizzata del pubblico, *Vaudeville* con addirittura un sottotitolo, *Ultimo mondo cannibale*, di Roberto Vecchioni. Il proliferare di nuovi brani impegnati a difesa degli interessi dei loro stessi compositori fu il segno che la canzone d'autore si stava emancipando da quel sistema che la induceva a dover essere come solo il

---

<sup>98</sup> Mario Luzzatto Fegiz, "La storia siamo noi," *Corriere della sera*, 3 aprile 1976.

<sup>99</sup> Luigi Bolognini, "Il processo al cantautore «De Gregori suicidati sei di sinistra solo per finta»", *La Repubblica*, 5 dicembre 2018.

<sup>100</sup> Pivato, 2005, p. 306.

<sup>101</sup> Francesco Guccini, *L'Avvelenata*, 1976.

pubblico voleva. Iniziarono gli anni Ottanta e con essi una nuova realtà che stabilì una volta per tutte il ruolo della canzone impegnata.<sup>102</sup> A dichiararlo fu Edoardo Bennato nel 1980 con *Sono solo canzonette* con il verso «Ma che politica! Ma che cultura! Sono solo canzonette».<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Pivato, 2005, p. 307.

<sup>103</sup> Edoardo Bennato, *Sono solo canzonette*, 1980.



## CONCLUSIONI

Il canto sociale e il cantautorato hanno sempre racchiuso nei loro testi e nelle loro melodie una parte invisibile e trascurata dai manuali di storia. Grazie a cambi di toni e di intensità della voce e di accordi che vanno dal più basso al più alto, la musica ci permette di percepire i sentimenti, le paure, le gioie e le lotte di intere generazioni. Strumento di apprendimento per noi contemporanei, lontani da fatti e avvenimenti storici descritti e strumento di accompagnamento per i protagonisti che quei fatti e avvenimenti hanno vissuto in prima persona. Il ruolo della musica e del cantante cambiò spesso di decennio in decennio. La storia del canto sociale parte da canzoni piene di grinta e ritmate da un tempo rapido come *La Marsillaise*, adatto per accompagnare l'esercito nelle marce e nelle bande militari e soprattutto per esaltare e richiamare i cittadini in preparazione alla grande rivoluzione. Si trovano poi canzoni cariche di significati sia per via del testo che per via dei momenti in cui sono state utilizzate come *Bella ciao*, diventata il simbolo della libertà e cantata tutt'ora in tutto il mondo per protesta contro diritti privati e regimi illiberali.

La musica con i suoi testi poetici e metaforici non sempre chiari e immediati al primo ascolto, lontana quindi dallo stile del libro storico, può essere vittima di strumentalizzazione a favore di ideologie opposte al significato originale. Gli esempi purtroppo sono molti, dall'Italia in cui sono soprattutto i cantautori ad essere stati abusati da questa pratica, si ricorda De Gregori o Rino Gaetano, all'America come accadde per la canzone *Born in the U.S.A* di Bruce Springsteen che Ronald Reagan chiese di utilizzare per la campagna elettorale trovando l'opposizione del cantante.

A causa del suo forte potenziale di indirizzo delle masse, il canto sociale attraversò anche un periodo di censura nel ventennio fascista, ma sopravvisse grazie a una circolazione clandestina. Gli animi stanchi ed esausti delle persone in tempo di guerra vennero rinvigoriti da canti partigiani di ispirazione democratica e rivoluzionaria che accompagnarono la Resistenza. Il canto si politicizza sempre di più diventando a tutti gli effetti strumento di espressione della propria fede politica e i partiti iniziarono ad adottare tutti un loro inno. Finita la guerra la musica subì un

drastico cambio di genere in linea con il cambiamento dei tempi. Un periodo, infatti, come gli anni '50 caratterizzato da tranquillità e voglia di dimenticare gli anni passati, venne accompagnato da una musica leggera senza o con scarso impegno nei testi.

Gli anni Sessanta e gli anni Settanta, segnati dal movimento del '68 e dal movimento dei “non garantiti” furono il periodo dei cantautori. Le innumerevoli contestazioni frutto di nuove tematiche che investirono questi due decenni rappresentarono una preziosa risorsa al potenziale creativo di molti parolieri. Il ruolo che acquisirono fu sempre più importante, il pubblico vedeva come necessarie le loro canzoni politiche e di protesta per portare avanti i loro ideali, così che iniziarono delle contestazioni agli stessi cantautori. Non capirono però che la canzone serve per descrivere, testimoniare, esaltare, accompagnare e protestare e come disse Guccini nella sua più famosa canzone *L'Avvelenata* «Non ho mai detto che a canzoni si fan rivoluzioni».

## BIBLIOGRAFIA

Bolognini, Luigi. “Il processo al cantautore «De Gregori suicidati sei di sinistra solo per finta»”. *La Repubblica*, 5 dicembre 2018.

Brunello, Piero. *Storia e canzoni in Italia: il Novecento*. Venezia: Comune di Venezia, 2000.

Carusi, Paolo, e Merluzzi Manfredi. “Storia, popular music e immaginario. Un melting pot interdisciplinare” in *Note tricolori: La storia dell’Italia contemporanea nella popular music* a cura di Paolo Carusi e Manfredi Merluzzi, p.15. Pisa: Pacini Editore, 2021.

Ciccotti, Ettore. *Psicologia del movimento socialista: Note ed osservazioni*. Bari: Laterza, 1903.

Dabbene, Olivia. “La famiglia di Rino Gaetano: «Giorgia Meloni smetta di festeggiare usando le sue canzoni. Nessuno dovrebbe farlo»”. *La Repubblica*, 26 settembre 2022.

Disoteo, Maurizio. “Il canto sociale e di protesta in Italia: un nuovo studio.” *Contropiano*, 7 novembre 2017.

Fanelli, Antonio. “Il canto sociale dai Dischi del sole alle posse,” in *L’Italia e le sue Regioni*, Treccani a cura di Loredana Sciolla e Mariuccia Salvati. Roma: Treccani, 2015.

Fegiz, Mario Luzzatto. “La storia siamo noi”. *Corriere della sera*, 22 settembre 2013.

Festinese, Guido. “Paolo Pietrangeli, voce resistente”. *Il Manifesto*, 23 novembre 2021.

Forno, Mauro. *Informazione e potere: Storia del giornalismo italiano*. Bari-Roma: Laterza, 2012.

Gagliardi Giovanni. “‘Bella ciao’, la canzone della resistenza che ha conquistato il mondo”. *La Repubblica*, 10 giugno 2021.

Gotor, Miguel. *Generazione Settanta: Storia del decennio più lungo del secolo breve 1966-1982*. Torino: Einaudi, 2022.

Il Post. “Cosa fu l’“Editto Bulgaro” di Berlusconi.” *Il post*. 18 aprile 2022.

Leydi, Roberto, *Canti sociali italiani. Volume I Canti giacobini, repubblicani, antirisorgimentali, di protesta postunitaria, contro la guerra e il servizio militare*. Roma: Edizione Avanti!, 1963.

Merlo, Francesco. “Tutto il mondo (Italia esclusa) canta in piazza 'Bella ciao””. *La repubblica*, 24 gennaio 2015.

Messina, Dino. “La vera storia di “”Bella ciao”, che non venne mai cantata nella Resistenza.” *Corriere della Sera*, 10 luglio 2018,

Morando, Paolo. *Prima di Piazza Fontana: La prova generale*. Roma-Bari: Laterza, 2019.

Nietzsche, Friedrich. *Su verità e menzogna in senso extramorale*. Milano: RCS Quotidiani, 2010.

Pivato, Stefano. *Bella Ciao: Canto e politica nella storia d'Italia*. Roma-Bari: Laterza, 2005.

Pivetta, Oreste. “L’uccisione del commissario Luigi Calabresi, cinquanta anni fa.” *Striscia rossa*, 17 maggio 2022

Sabahi, Farian. “Cantare la resistenza in Iran, le donne occupano le piazze.” *Il Manifesto*, 26 settembre 2022.

Santoro, Lorenzo. *Musica e politica nell'Italia unita: Dall'Illuminismo alla repubblica dei partiti*. Venezia: Marsilio Editori, 2013.

Scego, Igiaba. “La vera storia di Faccetta nera.” *Internazionale*, 6 Agosto 2015.

Straniero Michele L., Sergio Liberovici, Giorgio De Maria, and Emilio Jona. *Le canzoni della cattiva coscienza*. Milano: Bompiani, 1964.

Volpi, Alessandro. *La ballata della storia: Musica e politica nell'Italia contemporanea*. Lucca: La Vela, 2017.

## INDICE DELLE CANZONI

- Anonimo, Hanno *ammazzato Gianni Berta*, 1921.
- Barozzi, Giancorrado. Dado Mora, Flavio Lazzarini e Ugo Zavanella, *La Ballata del Pinelli*, 1974.
- Bennato, Edoardo. *In fila per tre*, 1974.
- Bennato, Edoardo. *Sono solo canzonette*, 1980.
- Bertelli, Gualtiero. *Nina ti te ricordi*, 1966.
- Dalla, Lucio. *Piazza Grande*, 1972.
- De André, Fabrizio. *Il bombarolo*, 1973.
- Gaber, Giorgio. *Io se fossi Dio*, 1980
- Gaber, Giorgio. *La libertà*, 1977.
- Guccini, Francesco. e I Nomadi, *Dio è morto*, 1967.
- Guccini, Francesco. *La locomotiva*, 1972.
- Guccini, Francesco. *L'Avvelenata*, 1976.
- Guccini, Francesco. *Una piccola storia ignobile*, 1976.
- Guccini, Francesco. *Via Paolo Fabbri 43*, 1976.
- I Giganti, *Proposta*, 1967.
- I Gufi, *Non maledire*, 1966.
- Lolli, Claudio. *Agosto*, 1976
- Pietrangeli, Paolo. *Contessa*, 1966.
- Pietrangeli, Paolo. *Valle Giulia*, 1969.
- Straniero, Michele. *O Gorizia*, Festival di Spoleto, 1964.
- Tenco, Luigi. *Ognuno è libero*, 1966.