Città su disco: Napoli, Roma, Milano

Giovanni Vacca

Abstract

Negli anni Sessanta del secolo scorso, l'etichetta discografica Durium pubblicò tre serie di album antologici e cronologici dedicati alla canzone urbana italiana. La prima fu la *Napoletana* di Roberto Murolo, dodici dischi che ripercorrevano la storia della canzone partenopea dal medio evo all'epoca moderna; la seconda fu la *Romana* di Sergio Centi, sulla falsariga della precedente raccolta, che tracciava un analogo percorso, ugualmente in dodici album, per la canzone romana; la terza fu la *Milanese*, di Nanni Svampa, ancora dodici dischi incentrati sulla canzone meneghina. Racchiusi tutti in eleganti cofanetti, dotati di ricchi apparati critici, con fotografie d'epoca e abbondanza di materiale illustrativo, questi materiali risultano ancora fondamentali per la conoscenza della canzone urbana italiana: pensati per un ascolto domestico e raccolto, ambiziosi nella loro veste editoriale, le tre proposte della Durium, nella loro omogeneità, ci dicono molto non solo sulla canzone di tre grandi città italiane ma anche su come si pensava si dovessero veicolare simili repertori e sul pubblico a cui l'industria della musica si rivolgeva nel proporre prodotti di questo tipo nel momento di massima espansione del disco in vinile nel nostro paese. Il saggio analizza in maniera comparata le tre antologie focalizzandosi sui brani, sugli stili interpretativi degli esecutori, sulle scelte editoriali (la selezione dei brani, gli arrangiamenti, la grafica degli album), sul senso e sulla fortuna dell'operazione nella storia della *popular music* italiana anche in rapporto ad altri repertori di canzone urbana per i quali non sono stati tentati sforzi simili.

Cities on Record: Naples, Rome, Milan. *In 1960s, the Italian label Durium put out three series of records about the urban Italian song. The first one was the* Napoletana*, by Roberto Murolo, twelve albums to retrace the history of the Neapolitan song from the Middle Ages to the Modern Era; the second one was the* Romana*, by Sergio Centi, in the wake of the former and following the same path, still in twelve albums, for the Roman song. The third one was the* Milanese*, by Nanni Svampa, again in twelve records, for the Milanese song. All set in elegant*

boxes, provided with rich, critical notes and plenty of artwork, such records are still fundamental to know and understand the Italian urban song: designed for home listening, ambitious in their graphic layouts, the three Durium collections say a lot not only about the Italian song but, also, about how such repertoires were circulated and about the audience which the music industry addressed them to when the Italian record markeet was at its peak. The essay analyzes, comparatively, the three collections focussing on the songs, on the performing styles, on the publishing choices (the selection of the material, the arrangements, the album artworks), on the meaning and on the success of such a project in the history of italian popular music, even in relation to other repertoiresof urban songs which have not benefited of such an attempt.

1. Musica e dischi negli anni Sessanta

Gli anni Sessanta del secolo scorso, gli anni del boom economico italiano, furono anche il periodo di massima espansione del disco in vinile nel nostro paese: un periodo favorevole all'industria discografica, dunque, che con gli alti profitti già assicurati soprattutto dalla vendita dei 45 giri nel settore della musica leggera poteva provare ad intercettare anche segmenti minoritari di consumatori, oppure portare a termine operazioni di prestigio e di immagine. Una veloce evoluzione tecnologica ed il mutare e il maturare del gusto musicale stavano allora avviando il 33 giri (Long Playing o LP) ad essere il formato privilegiato per un ascolto consapevole e qualitativo della musica: la sua lunghezza lo faceva infatti percepire, nella durata, simile ad un concerto, permettendo di incamerare in esso una tale quantità di informazioni da rendere possibile uno sviluppo tematico che aveva già avuto il risultato di farne il formato privilegiato per l'ascolto del repertorio classico. La capacità del nuovo supporto di immagazzinare molti più dati rispetto al vecchio 78 giri era dovuta all'adozione del microsolco, un'innovazione che si sposò alla crescente qualità sonora garantita dalle sempre più diffuse apparecchiature di alta fedeltà e che consentì al Long Playing di assumere velocemente un ruolo trainante in quella fase di grande diffusione dei consumi musicali in Italia.[1]

Proprio questa centralità del disco nella nascente *affluent society* italiana, il suo accresciuto prestigio culturale, e la sua funzione di collante sociale con la prassi dell'ascolto condiviso, fanno sì, pertanto, che nello studio di un repertorio registrato su tale supporto non ci si possa limitare a un'analisi che riduca quest'ultimo a mero veicolo di contenuti: la lettura critica anche di un singolo episodio della produzione discografica dell'epoca, quando pure la si voglia limitare a un prodotto esclusivamente musicale (su disco, infatti, venivano registrate opere teatrali, fiabe, discorsi storici, corsi di lingue straniere, ecc.), deve necessariamente impiegare una griglia multidisciplinare in grado di cogliere la complessità di funzioni, di valori e di aspettative che ruotavano attorno a quest'oggetto in quel particolare momento in un intreccio di prospettive che possa cogliere il dato strettamente musicale, al di là del tipo di genere, quello prettamente sociologico, già evidente dalle prime riflessioni che abbiamo avanzato, e quello eminentemente storico,

[1] Il crollo delle vendite dei 45 giri (da 34 a 20,5 milioni di pezzi) si verificò tra il 1969 e il 1974: nel 1964 le vendite dei dischi delle canzoni del festival di Sanremo raggiunsero i 6 milioni di copie. Cfr. Silva e Ramello 1999: 58; Borgna 1980: 139.

ove se ne presenti la necessità. È il caso, per esempio, delle tre antologie discografiche dedicate alla canzone napoletana, romana e milanese che l'etichetta Durium registrò su Long Playing e mise sul mercato tra il 1963 e il 1977: un progetto nuovo, in cui i repertori in oggetto erano stati registrati evidentemente, come vedremo, con criteri pensati per l'occasione e corredati da ricchi apparati critici nei cartonati degli album che ospitavano i dischi. Un progetto insolito, dunque, in anni in cui ancora si guardava alla canzone come parte integrante di quella che veniva spesso stigmatizzata come "musica di evasione" e a cui raramente si accordava dignità culturale. La produzione sanremese, infatti, una delle principali fonti di investimento per l'industria, continuava ad essere incisa prevalentemente su 45 giri, così come del resto quella degli "urlatori", pionieri del rock'n'roll nel nostro paese, intenti a svecchiare la tradizione del bel canto all'italiana. E mentre la stagione di questi ultimi si stava rapidamente concludendo per cedere il passo a forme musicali più complesse e ambiziose con il diversificarsi dei generi del rock (progressive, hard rock, rock psichedelico ecc.), le uniche canzoni che cominciavano ad avere una sorta di patente di legittimità culturale erano quelle folk, comprese all'interno di quel complesso fenomeno che fu il cosiddetto "folk music revival", e quelle della canzone d'autore, un genere che si stava definitivamente consolidando in reazione alla tradizione sentimentale della canzone italiana, la quale includeva anche la tradizione della canzone urbana in gran parte presente nelle tre antologie in oggetto.

È in questo quadro che la Durium, attiva già dagli anni Trenta, decideva il lancio di una prima grande raccolta discografica cronologica dedicata alla canzone urbana, la *Napoletana*, incisa da Roberto Murolo tra il 1963 e il 1965.[2] Il successo ottenuto dall'opera[3] spingeva la casa discografica a ritentare l'operazione con un repertorio meno conosciuto ma anch'esso ricco ed importante, quello romano: tra il 1965 e il 1967, infatti, prendeva vita la *Romana*, a nome del cantante e chitarrista Sergio Centi, pensata anch'essa in dodici volumi. La scelta da parte della Durium del considerevole investimento in prodotti discografici di questo genere si situava quindi in un momento di profonda trasformazione del mercato musicale in Italia, contrassegnato dall'emergere di istanze di consumo "critico", reattive nei confronti di quella che già veniva etichettata come musica "gastronomica",[4] e dall'interesse per le culture locali e regionali ingenerato dal successo del revival del canto popolare. Combinando tutto ciò con una veste grafica elegante e ricercata si giungeva a rendere l'album discografico, così inteso, a tutti gli effetti equivalente al libro, presupponendone la stessa dignità e legittimità culturale ed affrancandolo definitivamente, per quanto riguardava la canzone, dall'effimero formato

[2] Promotore della *Napoletana* fu, soprattutto, Aurelio Airoldi, nipote di Alberto Airoldi (titolare della Durium), esplicitamente ringraziato da Murolo sulla copertina di uno dei dischi in vinile.

[3] Non è stato possibile ottenere dalla Siae alcun dato di vendita. Che l'affermazione della *Napoletana* sia stata decisiva per il lancio della *Romana* è dichiarato da S. G. Biamonte su un foglio «a cura della Durium» incluso nei cofanetti di Centi. Il lavoro realizzato da Roberto Murolo è in ogni caso, da sempre, un punto di riferimento per chiunque si occupi di canzone napoletana.

[4] La definizione, di derivazione brechtiana, si trova in Straniero, Jona, Liberovici e De Maria 1964.

a 45 giri. Tale obiettivo apparteneva sicuramente anche a gruppi rock oltre che a quelli che vennero chiamati "cantautori", ma questi lo ottenevano per lo più tramite l'idea di *concept album*, cioè di dischi tematici corredati da fantasiosi disegni su copertine e buste interne, i primi (e comunque già molti anni dopo), o caratterizzati da spartane pubblicazioni, che però includevano quasi sempre la stampa dei testi, i secondi. Gli esponenti del folk revival, invece, e quelli della incipiente canzone politica, avevano già mostrato fin dagli anni Sessanta una notevole attenzione alla veste grafica, spesso molto raffinata, come per esempio nel caso del gruppo torinese Cantacronache o delle produzioni dell'etichetta I Dischi del Sole. Nel caso delle due antologie in oggetto lo scopo era raggiunto con un ancor più dispendioso apparato storico ed iconografico accluso agli album, concepiti in un robusto formato cartonato apribile, ricco di fotografie, disegni e testi scritti. Nel caso delle due antologie in oggetto, invece, lo scopo era raggiunto con un ancor più dispendioso apparato storico ed iconografico accluso agli album, concepiti in un robusto formato cartonato apribile, ricco di fotografie, disegni e testi scritti. Tale apparato, vistoso ed elegante, illustra le canzoni non solo con la trascrizione delle parole ma anche attraverso note didascaliche e lunghe introduzioni affidate a riconosciuti uomini di cultura. Non mancano informazioni sui cantanti d'epoca e sugli autori dei brani, nonché, ovviamente, sugli artisti che avevano realizzato il lavoro. Successivamente, in un contesto politico, sociale e culturale completamente mutato, la Durium proporrà, nello stesso numero di dodici album, anche una *Milanese*, commissionata al cantautore e cabarettista Nanni Svampa, che uscirà tra il 1970 e il 1977.[5]

Queste tre antologie restano uniche, esclusive e mai più replicate da altri interpreti. Grazie a questi prodotti discografici un gran numero di canti popolari e di brani moderni, a volte poco noti, veniva fatti conoscere ad un ampio pubblico, stabilendo anche un canone di esecuzione, uno stile, cioè, che avrebbe, da un lato, ripreso in parte un vecchio modo di proporre la canzone urbana, quello dei cantanti e dei suonatori ambulanti (e cioè uno stile asciutto e privo di orchestrazioni) e, dall'altro, contribuito a imporre una figura, quella dello *chansonnier*, ancora sostanzialmente estranea alla musica italiana in un'epoca in cui nel nostro paese si stavano affermando la figura del "cantautore" e nuovi modelli di vocalità. I tre lavori presentano insomma un cospicuo numero di tratti comuni, indice che sono figli del medesimo progetto editoriale, anche se è evidente che il successo arriso alla *Napoletana* di Murolo, la prima antologia ad apparire, abbia poi influenzato la realizzazione delle altre due. Le esecuzioni di tutti e tre i repertori sono sempre essenziali: le voci sono accompagnate da una chitarra, al massimo due, dal contrabbasso o da altri pochi strumenti usati con estrema discrezione, come si vedrà più in dettaglio. In tutti e tre i casi, la moderna canzone è vista in continuità con i repertori precedenti, anche molto lontani nel tempo, fraintendendone sostanzialmente il carattere di novità storica ed etichettando

[5] La *Milanese* era uscita inizialmente in quattro volumi nel 1970: il successo convinse la Durium e gli autori a proseguire il lavoro negli anni successivi.

quindi come "canzoni" brani che apparterrebbero ad altri generi. Mentre, però, l'opera di Murolo e quella di Centi presentano molte somiglianze, legate come sono a un vecchio modo di concepire la canzone e il canto popolare, quella di Svampa, più tarda, risente fortemente, in tutti i sensi e nonostante l'apparente uniformità alle altre due, dei cambiamenti avvenuti in Italia alla fine degli anni Sessanta e del nuovo approccio di ricerca e di studio che si stava affermando nell'ambito della canzone e della musica di tradizione orale. La *Milanese* si colloca quindi in una fase più vicina ai nostri tempi, risultando più attuale e perciò, paradossalmente, meno interessante dal punto di vista storiografico. Il fatto che l'impresa non sia stata ulteriormente proseguita (sarebbe stata necessaria, se non altro per il suo ricco patrimonio di canto folklorico e industriale, almeno una "torinese"; cfr. Nigra 1974; Jona, Liberovici, Castelli e Lovatto 2008; Zoppi 2009),[6] è probabilmente anche il segno dello scemare dell'interesse del pubblico verso questo tipo di operazioni, perché, con la fine degli anni Settanta, tanto il folk quanto la canzone d'autore cominceranno a declinare a favore di altri generi musicali.

2. *Napoletana* (1963-1965) e *Romana* (1965-1967)

A diesen la canzon la nass a Napuli
e francament g'han minga tutti i tort
Surriento, Margellina tucc'i popoli
i avran cantà almen un miliun de volt
mi speri che se offendera nissun
se parlom un cicin anca de num

[…]

Ades ghè la canzon de Roma magica
de Nina er Cupolone e Rugantin
se sbaten in del tever, roba tragica
esageren, me par un cicinin
Sperem che vegna minga la mania
de metes a cantà "Milano mia"

[Dicono che la canzone nasca a Napoli / e francamente non hanno mica tutti i torti / Sorrento, Mergellina tutti i popoli / l'avranno cantate almeno un milione di volte / io spero che nessuno si offenda / se parlo un po' anche di noi // […] // Adesso c'è la canzone di Roma magica, / di Nina, "er Cupolone" e Rugantino / si buttano nel Tevere, cosa tragica / esagerano un po', mi sembra / speriamo che non arrivi la moda / di mettersi a cantare "Milano mia"]

(*O mia bela madunina*, canzone milanese di Giovanni Danzi, 1934)

[6] Di recente, un'approfondita indagine sulla canzone palermitana è stata fatta da Consuelo Giglio, in Sorgi 2016: 51-315.

Pur nel loro tono ironico, le parole della più famosa canzone milanese finiscono per ricordare che la città italiana in assoluto più legata a questa forma d'arte è Napoli. Esse ci informano anche di una certa popolarità del repertorio romano, almeno negli anni Trenta, quando *O mia bela madunina* fu composta ("Adesso c'è la canzone di Roma magica"). Se la canzone napoletana ha sempre goduto di ampia fama e diffusione, quella romana è però senz'altro meno conosciuta e questo vale sicuramente anche per quella milanese. È possibile mettere a confronto questi tre repertori di moderna canzone urbana, un genere nato a fine Ottocento a varie latitudini e con storie diverse (e riportato oggi in auge dal successo della cosiddetta "world music"), recuperando dunque queste tre antologie discografiche pubblicate dall'etichetta milanese Durium tra gli anni Sessanta e Settanta su dischi a 33 giri: la *Napoletana* di Roberto Murolo, la *Romana* di Sergio Centi e la *Milanese* di Nanni Svampa.[7] Tali ponderosi lavori, nonostante i loro limiti, risultano tuttora imprescindibili per chi studi la musica italiana: pensati per un ascolto domestico e raccolto, ambiziosi nella loro veste editoriale, le tre proposte, nella loro omogeneità, ci dicono molto non solo sulla canzone urbana di tre grandi città italiane ma anche su come si pensava essa dovesse essere storicizzata, su come si dovessero veicolare simili repertori e su quale pubblico l'industria della musica puntava nel proporre prodotti di questo tipo.

All'epoca della *Napoletana*, Roberto Murolo è già un interprete affermato, noto per la sua voce sussurrata dalla scansione chiara e dalle linee melodiche essenziali in contrasto con quanto, nello stesso periodo, accadeva per altri interpreti napoletani. Murolo aveva girato il mondo con il suo quartetto Mida e, tornato in Italia, aveva cominciato a registrare e ad esibirsi in pubblico, passando spesso anche in radio e lavorando nel cinema come attore per dedicarsi poi allo studio di materiali poco frequentati della tradizione musicale napoletana. Per la sua antologia egli si affida per l'apparato critico, a Max Vajro (che firma anche le introduzioni ai dischi) e ad Ettore De Mura mentre, per la parte musicale, a Eduardo Caliendo, un chitarrista molto noto a Napoli con il quale si erano formati non pochi musicisti poi diventati famosi soprattutto nel campo del folk revival. Vajro era uno storico della canzone napoletana, autore di diversi ormai datati ma ancora pregevoli libri sull'argomento, mentre De Mura stava in quegli anni lavorando a quella che sarebbe poi diventata la grande *Enciclopedia della canzone napoletana*, in tre volumi, che resta, nonostante numerose imprecisioni e approssimazioni, un lavoro imprescindibile su questo repertorio. I quattro sono sintonizzati sulla stessa lunghezza d'onda: il prodotto finale deve essere gradevole ma colto, innovativo e conservatore allo

[7] Le tre antologie sono state poi ristampate in CD: la *Napoletana* nel 1997 in sette CD, la *Romana* nel 1999 in otto CD, la *Milanese* nel 2001 in sei CD da Ricordi BMG. La *Milanese* è stata poi di nuovo ristampata in un'edizione allegata a *Il Corriere della Sera* nel 2009, in cofanetto con otto CD con l'aggiunta di due dvd, e finalmente, nel 2011, in tre CD in forma ridotta da Sony Music (che nel 2004 aveva acquisito il gruppo Ricordi BMG). Ne approfitto per ringraziare Roberto Catelli e Catia Poggi, dell'Istituto per i beni audiovisivi di Roma, che mi hanno aiutato nelle ricerche e Claudio Vedovati, Giovanni Giuriati, Sergio Bonanzinga e Antonello Mercurio per aver letto questo testo e averne discusso con me.

stesso tempo. Lo si vede già dalla scelta del repertorio: un repertorio originariamente immenso e molto diversificato che viene selezionato rispondendo, sotto ogni profilo, a criteri di assoluta gradevolezza ed evitando qualsiasi tipo di asperità sia nei testi che nelle musiche. Colpisce, per esempio, l'assenza di almeno qualche composizione di un cantante, autore e attore di grande successo popolare come Raffaele Viviani (citato solo occasionalmente nelle note), al quale Murolo dedicherà diversi anni dopo, e forse a mo' di compensazione, un intero album: Viviani è infatti un personaggio disturbante, sottoproletario, dalle tematiche dure e poco in linea con lo spirito della *Napoletana*, tutta protesa a dare un'immagine "nobilitata", come abbiamo visto, ma tutto sommato rassicurante e oleografica della canzone napoletana. La scelta dei brani rispetta quindi, per lo più, canzoni rinomate composte da autori come Salvatore Di Giacomo, Libero Bovio, E. A. Mario ed Ernesto Murolo (padre di Roberto), risultando più interessante nei primi tre dischi, dove vengono rielaborati e riproposti alcuni antichi canti poco o per niente conosciuti e che potrebbero essere considerati forse come il primo momento, benché embrionale, del folk revival napoletano, movimento che esploderà solo nei primi anni Settanta. L'apparato critico è, paradossalmente, totalmente "acritico", in quanto teso soltanto a magnificare la canzone napoletana, della quale si limita a dare, in chiave idealistica, notizie di tipo storico su quella che viene considerata l'evoluzione del repertorio, con aneddoti gustosi ma totalmente inutili a leggere correttamente il fenomeno. Ovviamente l'aspetto popolare della canzone napoletana (quello, cioè, elaborato dalle classi subalterne) viene o ignorato o travisato, ma di questo non si può fare una colpa agli autori in quanto non erano ancora disponibili gli strumenti analitici che verranno successivamente applicati a questi repertori dalla ricerca etnomusicologica.

L'antologia parte dunque con alcuni brani misconosciuti o normalmente non eseguiti in quegli anni, canti popolari, villanelle e diverse canzoni del periodo pre-classico.[8] L'ambientazione è intima, quasi cameristica: la voce di Murolo si regge sulla sua chitarra di accompagnamento e su quella solista di Caliendo e nessun altro strumento è coinvolto nelle registrazioni delle oltre 150 canzoni, salvo un tamburello in funzione ritmica nel brano *Cicerenella*. Per i brani più antichi e per quelli di matrice folklorica, i due musicisti, evitando la trappola di una banale rielaborazione in chiave moderna, scelgono di provare a rispettare, forse un po' ingenuamente, le supposte atmosfere originarie, utilizzando soluzioni armoniche tradizionalmente etichettate come "napoletane" (la sesta napoletana in *Lo Guarracino*, per esempio) e prassi musicali obsolete come nel *Canto delle lavandaie del Vomero*, dove un ostinato accordale richiama l'uso del bordone, o come in *'Sto core mio*, nel quale la trascrizione affidata alla chitarra rielabora successioni triadiche

[8] Adottiamo qui la consueta e ormai convenzionale distinzione che si fa con la canzone napoletana, distinguendone un periodo "classico" (che va grosso modo dalla fine dell'Ottocento al secondo dopoguerra, e un periodo "pre-classico", che abbraccia l'intero Ottocento, con la sua produzione popolaresca e artigianale, e le propaggini settecentesche, spesso legate all'opera comica o buffa, con la sua produzione popolaresca e artigianale. Cfr. Vacca 2013.

di natura modale in maniera tale da non sembrare particolarmente alterare la partitura di Orlando Di Lasso.[9] Molti di questi brani sono ispirati agli arrangiamenti per pianoforte de *L'eco di Napoli*, una raccolta di albi musicali pubblicati dal pianista Vincenzo De Meglio nel 1882: gli albi redatti da De Meglio erano destinati, come i precedenti *Passatempi musicali* curati e pubblicati da Guglielmo Cottrau tra il 1824 e il 1847, a una diffusione salottiera, trattandosi di rielaborazioni di canti popolari e di canzoni popolaresco-artigianali deprivati dei caratteri specifici della loro tradizione, ricombinati e fissati nei testi (che nel canto di tradizione sono sempre mobili e modulari) e riarmonizzati per pianoforte allo scopo di venire incontro ai gusti dei salotti borghesi del tempo, tanto a Napoli quanto all'estero. L'approccio adottato per queste prime composizioni della *Napoletana* finisce dunque per trasformarsi in una sorta di dispositivo "arcaicizzante" per l'ascoltatore, poco aduso, all'epoca, a tale tipo di sonorità e a tale tipo di repertorio: un approccio che, quindi, lungi dall'essere un elemento dissuasivo non fa che aggiungere fascino e forza alla novità della proposta. Si prosegue poi con alcuni di quei brani di matrice popolare che entrarono a far parte di opere comiche settecentesche per giungere a un nutrito gruppo di canzoni della stagione classica (da *Funiculì Funiculà* a *Era de Maggio* fino *Munasterio 'e Santa Chiara*), molte delle quali collegate alla grande kermesse della Festa di Piedigrotta, rielaborate nella prescelta chiave confidenziale e discreta e con l'evidente volontà di rendere comprensibili le parole grazie alla perfetta scansione delle sillabe fatta da Murolo. La prevalenza del repertorio classico, che non esclude negli ultimi dischi alcune canzoni degli anni Cinquanta e Sessanta (*Accarezzame*, per esempio, o *Scalinatella*), mostra anche quanto celebrativa voglia essere l'antologia: si tratta infatti di un repertorio molto noto, di grande valore sotto il profilo artistico, in cui la locale borghesia, che aveva avuto accesso alle leve di comando dopo il declino dell'aristocrazia seguito alla fine del regno borbonico, sanzionava la sua egemonia culturale e si ritagliava un profilo nel quadro nazionale post-unitario affermando i suoi valori conservatori. Anche queste scelte mostrano chiaramente gli intenti dell'operazione della Durium e, presumibilmente, degli stessi artisti coinvolti: realizzare un prodotto garbato ed elogiativo, tagliato su un pubblico non popolare ma riflessivo e raffinato; un prodotto pensato per essere fruito nel chiuso delle pareti domestiche e in assoluto silenzio, al fine di poter assaporare tutte le sfumature delle esecuzioni in una dimensione che si opponeva tanto ad una delle più rilevanti novità dell'epoca, il juke box (fatto per l'ascolto collettivo all'aperto), quanto alla stessa canzone napoletana, che negli anni Sessanta era spesso legata ad esecuzioni ridondanti, su base orchestrale, ed eseguite con voci stentoree ed esibite. Gli anni Sessanta, del resto, furono anni cruciali per il rapporto tra musica e spazi nel nostro paese, anni in cui la radio e la televisione avevano già dato una nuova forma all'ascolto negli interni delle case mono-familiari costruite nel boom edilizio, cosicché

[9] *'Sto core mio se fosse di diamante* fu pubblicato da Orlando Di Lasso come Villanesca nel 1555, ad Anversa, in *Le Quatoirsiesme livre a 4 parties*.

gli spazi collettivi in cui la musica poteva manifestarsi (la piazza, la villa comunale con la "cassa armonica" per la banda, le strade un tempo frequentate dai suonatori ambulanti) vennero fortemente ridotti e riconvertiti ad altre funzioni (il commercio, innanzitutto) per essere sostituiti da luoghi specifici come il bar o la spiaggia con la musica registrata del juke box e dall'allargamento dell'ascolto domestico, un tempo privilegio esclusivo degli interni borghesi, che ora si dirigeva decisamente verso l'alta fedeltà dopo la prima fase incentrata su radio e televisione.[10]

Soluzioni analoghe sono adottate per la *Romana*: anche qui, Sergio Centi registra le sue 176 canzoni per sola voce e chitarre, preferendo suonare da solo sia quella d'accompagnamento sia quella solista. Come Murolo, Centi adotta un approccio vocale contraddistinto da un'accurata scansione delle sillabe, con un'agogica funzionale al testo, a cui si aggiunge un contenuto uso di tremoli, vibrati e falsetto. Anche in quel caso la Durium ingaggia uno studioso per curare la parte critica nella persona di Giuseppe Micheli, autore di una voluminosa *Storia della canzone romana* (uscita in origine in tre volumi nel 1965 e nel 1966 e poi ristampata in forma unitaria), di cui le note dell'antologia sono in gran parte degli estratti. Micheli non è soltanto uno studioso: ha, infatti, anche composto versi di canzoni e a lui sono attribuite, sulle copertine della *Romana*, non poche "rielaborazioni" dei brani incisi da Centi. Il suo approccio alla canzone romana non differisce, probabilmente anche per un fatto generazionale, da quello di Vajro e De Mura, rispetto ai quali viene forse accentuato il tratto patriottico e nazionalistico. Il suo libro sulla canzone romana, tuttavia, è di piacevole lettura, riuscendo, nonostante i suoi limiti, a collocare le tante canzoni del repertorio capitolino all'interno dei diversi contesti in cui esse apparvero ed a fornire utili notizie informative ed un buon inquadramento storico; inquadramento che, però, diventa sempre più nebuloso e opinabile man mano che si risale indietro nel tempo. Su Micheli, infatti, drastico è il giudizio di Sangiuliano, anch'egli storico della canzone romana e autore di un testo più recente, il quale rileva «l'inconsistenza critica e culturale della pur vasta opera del Micheli, ricca e preziosa nella sua dimensione di inventario di pezzi e curiosità ma priva di ogni minimo criterio ordinativo ed interpretativo» (Sangiuliano 1986: 82) e lo accusa anche di essersi appropriato dei testi due canzoni scritte in realtà dal figlio Renato (*ivi*: 171): una, *Madonna dell'angeli*, del 1936 (musicata da Agostino Rossi), e l'altra, la celeberrima *Faccetta nera*, dell'anno precedente (musicata da Mario Ruccione), che in effetti nelle note della *Romana* vengono attribuite a Giuseppe ma che, altrove, risultano spesso scritte da Renato. In ogni caso, volendo cogliere una sorta di "spirito del tempo", nessun autore avrebbe potuto compilare meglio di Micheli delle note di copertina così funzionali a quel progetto che, probabilmente, i responsabili della Durium avevano in mente fin dal primo momento in cui decisero di finanziare questi dischi, e cioè che, come per la *Napoletana*, fossero dei prodotti di lusso, non problematici ma illustrativi ed encomiastici, destinati a fasce di pubblico medio-alto, di buona cultura e desiderose di quella

[10] Cfr. Vacca in Careri e Ruberti 2014: 143-146.

"distinzione" che, per Pierre Bourdieu, consiste soprattutto nella capacità di classificare gli oggetti, facendoli entrare nel proprio capitale simbolico: una funzione che soprattutto la musica può svolgere perché «non c'è nulla che permetta di ribadire la propria "classe" come i gusti in campo musicale, niente in cui si sia classificati in modo altrettanto infallibile» (Bourdieu 2001: 12). E se pensiamo a quanta ricerca formale ci sia nella *Napoletana* e nella *Romana*, ne dobbiamo concludere, ancora con Bourdieu, che l'indifferenza delle classi popolari verso questo tipo di prodotti anche nei decenni successivi alla loro uscita, quando cioè il long playing era maggiormente diffuso (a Napoli, per esempio, il popolo ha sempre preferito Sergio Bruni e Mario Merola a Roberto Murolo), è dovuta «a una profonda attesa di partecipazione che la ricerca formale sistematicamente delude» (*ivi*: 30), perché, a differenza dell'ascolto interiorizzato ed estetizzante che le due antologie proponevano ai loro acquirenti, con degli interpreti scelti *ad hoc*, lo spettacolo popolare «produce in modo inseparabile la partecipazione individuale dello spettatore allo spettacolo e la partecipazione collettiva alla festa di cui lo spettacolo costituisce l'occasione» (*ivi*: 32).

Più problematico dovette risultare, nella *Romana*, l'arrangiamento delle canzoni: per esplicita ammissione della produzione, infatti, per la canzone romana – scrive S. G. Biamonte nel già citato foglio di accompagnamento accluso ai cofanetti – «non c'erano vecchie documentazioni fonografiche, alle quali rifarsi per stabilire il modo tradizionale di "porgere" una determinata canzone (come si può fare, invece, per il repertorio napoletano, anche il più antico). L'opera di Sergio Centi in questi dischi – continua Biamonte – è stata dunque quella di un interprete nel senso più preciso (e impegnativo) della parola. Dai testi musicali (ricavati da vecchi documenti) e da quelli poetici (molti dei quali sono di una rara finezza) ha dovuto ricostruire lo spirito della composizione, aiutandosi coi riferimenti storici per cogliere l'atmosfera dei singoli brani»: una dichiarazione che lascia intendere che, nel caso di Murolo, l'ascolto di vecchi documenti registrati dovette invece risultare essenziale per le scelte artistiche poi effettuate, forse anche al fine di definire un canone di esecuzione che ne ridefinisse lo stile esecutivo.[11] La *Romana* segue la linea della *Napoletana* anche nella scelta del repertorio: si comincia con alcuni antichi canti anonimi risalenti al XIII secolo e si continua con alcuni brani di decisa ispirazione folklorica (canti cumulativi, duetti, serenate, filastrocche, stornelli), alcuni dei quali in comune con l'area campana, per arrivare alla grande stagione che va da fine Ottocento ai primi anni Cinquanta del secolo scorso, quando, parallelamente a quanto accadeva a Napoli, ma con minore forza espansiva, veniva a costituirsi una vera e propria industria della canzone che trovava appoggio su una festa tradizionale, quella di San Giovanni, alla quale veniva abbinato il lancio delle nuove canzoni. Rispetto alla *Napoletana*, la *Romana* accoglie anche un certo numero di canti politici, legati direttamente agli avvenimenti accaduti in città (la Repubblica del 1848, la breccia di Porta Pia, ecc.): una possibilità che, nel caso dell'opera di Murolo, potrebbe essere stata inibita dall'esigenza di dare

[11] Sulle molte registrazioni storiche del repertorio napoletano si vedano Pesce 1999 e 2005.

conto in maniera esaustiva dell'enorme quantità di brani celebri del periodo classico partenopeo.[12]

Le due opere antologiche sembravano insomma voler ridefinire i due repertori, presentarli in una luce che desse loro una bellezza e una dignità che sarebbero venute loro sia dall'essere accompagnati da un bagaglio storiografico, a evidenziarne lo spessore culturale, sia da interpretazioni che ne avrebbero mostrato, senza nulla concedere alla platealità e al netto di qualsiasi orpello, il valore artistico. Ciò vale soprattutto per il repertorio napoletano, che disponeva già all'epoca di una ricca documentazione discografica ed era in quegli anni fortemente presente sullo scenario nazionale in virtù del Festival della Canzone Napoletana, manifestazione trasmessa dalla televisione, che aveva sostituito la vecchia Festa di Piedigrotta. In quel periodo, però, sebbene non mancassero lodevoli eccezioni, la canzone napoletana viveva uno dei momenti più controversi della sua lunga storia: al gusto, al rigore esecutivo, alla poetica che caratterizzava la vecchia produzione, si erano sostituite, come abbiamo già osservato, orchestrazioni sovraccariche e sostanzialmente kitsch, con testi che scadevano spesso nella banalità più convenzionale e fenomeni di degenerazione divistica. E sebbene proprio in quegli anni si siano affermati molti degli ultimi protagonisti della grande tradizione partenopea (Sergio Bruni, Mario Abbate, Giulietta Sacco, Miranda Martino, Angela Luce, per citarne solo alcuni), non si può negare che la canzone napoletana avesse perso sia quel carattere di autentica rivoluzione culturale che essa inizialmente rappresentò (la nascita di una canzone urbana sulle ceneri di un repertorio artigianale-popolaresco inadeguato a riflettere la vita e il gusto della Napoli moderna), sia quella autentica trasversalità che ad esso derivava dalla varietà dei suoi repertori, in quella circolarità di colto e popolare che da sempre è uno dei tratti costitutivi della migliore cultura della città: tutto, infatti, veniva omologato alle leggi e al gusto imposti dalla televisione, nel segno dell'autorappresentazione di una piccola borghesia che proprio la canzone utilizzava quale strumento per la sua legittimazione, nel periodo critico del dopoguerra napoletano durante il quale avveniva il sacco edilizio di Napoli. L'operazione di Murolo, in questa prospettiva, rappresentò una vera novità, una salutare operazione di scrostamento da sedimentazioni divenute ormai insopportabili e che avevano esse stesse contribuito all'involgarimento di un repertorio che poteva davvero vantare una qualità indiscutibile. Si trattava, però, di un'operazione di "stilizzazione", di omogeneizzazione di una serie di brani estratti da una tradizione estremamente varia e diversificata, una "classicizzazione" che impedisce di percepire le infinite varietà stilistiche e strettamente musicali che la canzone napoletana ha accumulato nella sua lunga storia. La *Napoletana* è, quindi, un lavoro che andrebbe integrato dall'ascolto di altre registrazioni ma per molti, specialmente non napoletani, è stata spesso l'unica fonte per tentare di avere una conoscenza organica di questo genere. Sergio Centi, dal canto suo, muovendosi sulle orme di Murolo, compie un lavoro a lui parallelo ma, a dire della stessa produzione, partendo da una molto più scarsa o quasi inesistente reperibilità di te-

[12] La tradizione napoletana possiede anch'essa un buon numero di canti politici. Cfr. Croce 2006: 124-138.

stimonianze fonografiche precedenti. La sua è deliberatamente un'opera di "ricostruzione", come ha scritto opportunamente Biamonte, affidata esclusivamente ad una sensibilità di artista. Nel caso della *Romana*, insomma, ancor più che nel caso della *Napoletana*, si può parlare di una sorta di "invenzione della tradizione" e questo si avverte soprattutto nel caso del repertorio popolare, perché se per quanto riguarda la canzone di matrice borghese si aveva sovente almeno a disposizione la guida dello spartito, ed era perciò possibile aderire in qualche modo a plausibili modelli dell'immaginario (la romanza da camera, gli stili degli *chansonnier*, per esempio), nel caso dei brani di matrice popolare ci si affidava, e questo vale anche per Murolo, ad un'idea completamente distorta, successivamente corretta dalle ricerche etnomusicologiche, dello stile e delle forme della musica popolare.

Sotto ogni profilo infatti, fino a quando era possibile coglierle in contesti relativamente immuni dalla pressione della cultura di massa, le musiche urbane italiane di tradizione orale hanno sempre evidenziato una propria autonomia che solo negli ultimi trent'anni, tramite un veloce processo di mutazione, hanno cominciato a perdere per cedere all'emulazione dei modelli egemoni della *popular music* (elettrificazione, uso di palchi e microfoni, introduzione di strumenti temperati per accompagnare repertori di tipo modale, esecuzioni tarate sulle necessità delle riprese audio e video, ecc.). Non si assiste perciò, nel caso di questi due lavori discografici, e così come dichiarato nelle note, all'esecuzione "canti popolari": fissati nel testo, piegati all'esecuzione sussurrata di Murolo e Centi, riarmonizzati a volte secondo logiche tonali e depauperati di ogni connotazione sonora che possa anche solo rimandare alla musica di tradizione orale intesa in senso etnomusicologico, i brani presentati dai due artisti sono poco più che un'evocazione, un rinvio mitico, un "simulacro", una "simulazione" del canto popolare, il che nulla toglie, naturalmente, al fascino e alla bellezza di queste incisioni.[13] Il canto popolare a cui queste registrazioni intendono collegarsi è perciò, nella realtà dei fatti, letteralmente evaporato, dissolto sotto il peso delle immagini che su di esso si sono accumulate, anche perché la sua dissoluzione è funzionale allo stesso progetto che sta dietro alle due antologie e cioè quello dell'eliminazione di ogni alterità, nel quadro dell'uniformità (napoletana o romana che sia) di un patrimonio cittadino che non può avere linee di frattura perché destinato ad un ascolto attento ma non problematico, erudito ma non critico.

Rispetto alla *Napoletana*, la *Romana* offre l'occasione di conoscere una grande quantità di canzoni che sarebbe difficile, talvolta forse impossibile, reperire altrove e in tal senso l'antologia si pone davvero come completamento sonoro del libro di Micheli. Già a partire dal terzo microsolco vi si trova un'ampia scelta di brani che disegnano uno scenario, quello della canzone moderna, non molto dissimile da quello napoletano, ben più noto:

[13] Jean Baudrillard distingue tre tipi di "simulacro": il primo, dominante dal Rinascimento alla rivoluzione industriale, è quello della "contraffazione"; il secondo, dominante nell'era industriale, è quello della produzione in serie da un primo modello; il terzo, dominante nella fase attuale, è quello della "simulazione", in cui «non è la riproduzione seriale fondamentale, bensì la modulazione, non le equivalenze quantitative bensì le opposizioni distintive; non più la legge delle equivalenze, bensì la commutazione dei termini». Cfr. Baudrillard 1990: 68.

un repertorio che nasce anch'esso a fine Ottocento dall'apporto di autori di estrazione per lo più piccolo borghese come Giggi Zanazzo o Adolfo Giaquinto (i più noti poeti cittadini, come Cesare Pascarella o lo stesso Trilussa, hanno sempre avuto poco a che fare con il mondo della canzone) e che viene inizialmente diffuso, oltre che appoggiandosi a un circuito di teatri locali, tramite spartiti e «pianini a cilindro delle due ditte romane che si facevano concorrenza (Scialanti e Bonafede) oltre ai cantanti popolari partecipanti dei primi spettacolo di varietà abbinati alle proiezioni del cinema muto» (Micheli 2005: 379). La svolta della canzone romana, che avrà poi i suoi grandi interpreti, da Maria Campi a Romolo Balzani fino ad Alfredo Del Pelo, si realizza con l'idea di lanciare le nuove composizioni durante l'antica festa di San Giovanni, che si svolgeva nella notte del 24 giugno sul sagrato della omonima basilica lateranense dedicata sia a San Giovanni Battista che a San Giovanni Evangelista. Non siamo lontani, ancora una volta, da quanto avvenuto a Napoli con l'abbinamento del lancio di nuove canzoni in occasione dell'antica e popolare festa di Piedigrotta: nel caso napoletano, si utilizza il pretesto di un'antica ricorrenza legata al culto paganeggiante della Madonna, molto diffuso e radicato in area partenopea, mentre a Roma si sfrutta una festività legata ai due san Giovanni, ricorrenza anch'essa paganeggiante (le date della festa dei due santi sono collocate in giorni vicini alle date di inizio del solstizio d'estate e di quello d'inverno), che si svolgeva sul sagrato della chiesa, dove tradizionalmente avevano luogo una serie di comportamenti popolari tipici di queste occasioni (proclamazione di comparatici, consumo di cibi rituali, allontanamento delle streghe tramite la produzione di rumori, ecc.).

Anche per quanto riguarda i testi, i contenuti della canzone romana non differiscono di molto da quelli della canzone napoletana (che sembrano a volte ricalcare, si confronti, per esempio, *Occhietti belli* di Umberto Persichetti e Angelo Luzzi, del 1894, con *Napulitanata*, di Salvatore Di Giacomo e Mario Costa, dello stesso anno), essendo espressione dei desideri e dei bisogni di una stessa classe sociale, una nuova borghesia in ascesa con la stessa visone del mondo: nazionalista, maschilista, paternalista, sottilmente classista e nostalgica di una città che si immagina scomparire sotto la pressione della modernità. È interessante per esempio notare, a questo proposito, come gli autori della canzone romana (da Benedetto Baldassarini con *Mignano inghirlandato*, del 1907, a Romolo Balzani con *Barcarola trasteverina*, del 1926, da Alberto Simeoni e Ferrante Alvaro De Torres con *Casetta de Trastevere*, del 1931, fino allo stesso Micheli con *Vecchio Trastevere*, del 1948) mantengano come simbolo della "vecchia Roma" il quartiere di Trastevere, il cui mito di nucleo identitario, deposito del più autentico carattere romano, era cominciato proprio quando, a partire dalla costruzione in un'area densamente popolata dell'ospedale di San Gallicano (ultimato nel 1726), la zona aveva progressivamente perso il suo isolamento. Come ha osservato l'urbanista Italo Insolera, infatti, la frattura operata nella brusca rottura del tessuto viario del rione dalla edificazione di questa struttura, forzò la sua riorganizzazione stradale favorendo la proiezione degli abitanti verso l'esterno, cioè verso il porto fluviale di Ripa Grande, mentre fino ad allora essi erano stati collegati al centro solo tramite ponte Sisto:

da allora, «ipocritamente, diversità, isolamento, periferia, saranno assunti letterariamente come retorica del "Trastevere"» (Insolera 2002: 286). Il complesso meccanismo che la gara canora sviluppava nella tradizione romana (con le audizioni nei teatri, le giurie, ecc.), tipico anche della festa di Piedigrotta in quella napoletana e simboleggiante il definitivo ingresso della canzone nelle dinamiche dell'industria dello spettacolo, non escludeva la presenza di una serie di figure in parte esterne a questa dimensione produttiva di tipo ormai seriale: i suonatori ambulanti. Tali figure, che pure avevano una certa indipendenza culturale, hanno avuto comunque un ruolo importantissimo nello sviluppo e nella diffusione della canzone. A Napoli si chiamavano "posteggiatori", il termine si è poi praticamente diffuso ovunque, e la letteratura sulla canzone napoletana ce ne ha tramandati parecchi: assoldati da autori ed editori, essi diffusero il nuovo repertorio esibendosi nei ristoranti e nelle piazze, nelle feste private, nei grandi alberghi e perfino negli stabilimenti balneari. I posteggiatori svincolarono la canzone dalla sua origine borghese ibridandola con le timbriche e i suoni della musica popolare e assicurandole subito una diffusione che forse non avrebbe avuto in maniera così veloce; furono, inoltre, gli ambasciatori della canzone napoletana anche all'estero e qualcuno di loro arrivò perfino a suonare per Wagner e per lo zar di Russia. Ma oltre ai posteggiatori esistevano anche dei veri e propri cantastorie, del tutto interni alla cultura popolare e alle sue forme espressive: a Roma il più famoso di essi fu Pietro Capanna, detto il "Sor Capanna" (morto nel 1921), che si esibiva per strada cantando soprattutto, accompagnato dalla chitarra, versi satirici di sua composizione. La *Romana* propone alcuni stornelli di questo artista, sui pochi modelli musicali che egli utilizzava, che furono riprese anche da Ettore Petrolini nei suoi spettacoli e che vennero fatti conoscere al grande pubblico.

Volendo poi riflettere sul rapporto tra città e canzone, visto che si tratta di repertori fortemente localizzati, ci sarebbe indubbiamente ancora molto da indagare sulla fortuna cittadina delle due opere, essendo esse praticamente speculari, anche se, ovviamente, erano destinate ad un pubblico nazionale. Se si può affermare, senza ombra di dubbio, che la *Napoletana* è rimasta nella coscienza collettiva partenopea (almeno per le classi più agiate), è lecito nutrire qualche dubbio sulla *Romana*, decisamente meno nota nella capitale presso una borghesia oggi profondamente diversa nella sua composizione sociale da quella umbertina di fine Ottocento e di inizio Novecento. Ed anche questo aspetto indica quanto il rapporto tra canzone e città sia problematico e mai scontato e ancora tutto da decifrare.

3. Un salto in avanti: la *Milanese* (1970-1977)

La terza antologia discografica pubblicata dalla Durium dedicata ad una città italiana è la *Milanese*. Gli album della raccolta sono a nome di Nanni Svampa, cabarettista con I Gufi e traduttore in dialetto milanese dell'opera del cantautore francese Georges Brassens, che è sempre stato, per esplicita ammissione, il suo punto di riferimento. Ri-

spetto alla *Napoletana* e alla *Romana*, la *Milanese* di Svampa si presenta, nelle intenzioni e nella riuscita finale, alquanto difforme, sebbene simile nell'apparenza (veste grafica ricca ed elegante, testi di accompagnamento alle canzoni, esecuzione "spartana", repertorio presentato in forma cronologica). Innanzitutto, le note ai brani vengono affidate non ad uno studioso di vecchia generazione ma a Michele L. Straniero, ricercatore ed esecutore, uno dei protagonisti del folk revival italiano, già attivo con i Cantacronache e con il Nuovo Canzoniere Italiano e cioè con due gruppi pioneristici del movimento di riscoperta della musica tradizionale in Italia. Tali gruppi, il lavoro sulla canzone proletaria di artisti come Enzo Jannacci, Giorgio Gaber, Maria Monti e Ornella Vanoni, il successo di spettacoli come *Milanin Milanon* (1962), *Bella Ciao* (1964), *Ci ragiono e canto* (1966), *Sentite buona gente* (1967), e ancor prima dell'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht nella versione di Giorgio Strehler (1956), avevano generato una sensibilità diffusa, tale da consentire di ripensare in maniera riflessiva la canzone; canzone che restava certamente, innanzitutto, un prodotto commerciale dell'industria discografica ma che poteva anche essere l'esito di un preciso impegno politico da parte di una borghesia illuminata che si scopriva avere un'illustre tradizione in Francia; oppure, anche, il frutto della spontanea creatività popolare (per esempio nel repertorio della canzone di malavita). Le note scritte da Straniero risultano indiscutibilmente più moderne, per nulla inclini a cedimenti patriottico-nazionalistici, aggiornate nel taglio metodologico e quindi del tutto consapevoli dello scarto tra repertori folklorici e canzone borghese e, soprattutto, delle peculiarità dei primi. Siamo insomma di fronte, finalmente, ad un vero e proprio apparato davvero "critico", capace di permettere un'efficace analisi storica e sociologica al repertorio presentato sebbene la lettura di Straniero sia riconducibile alle posizioni di matrice adorniana, e quindi molto drastiche sull'industria della canzone, da lui già espresse in *Le canzoni della cattiva coscienza*, volume pioneristico negli studi sulla canzone in Italia, scritto insieme a Emilio Jona, Sergio Liberovici e Giorgio De Maria, uscito nel 1964. Questo nuovo atteggiamento si riflette anche nella parte musicale, alla quale collaborarono il chitarrista Lino Patruno e il contrabbassista Antonio De Serio, e nella modalità esecutiva: sebbene venga mantenuta un'impostazione "minimale" (voce, chitarra e contrabbasso, occasionali interventi di una fisarmonica), l'interpretazione vocale di Svampa presenta una maggiore varietà di colori, non disdegnando toni arrochiti e sgranati rispetto alle eleganti ma uniformi cadenze proposte da Murolo e Centi. Il cambiamento di rotta non deve sorprendere: il Sessantotto, la contestazione studentesca ed operaia, il sempre più diffuso interesse verso le musiche e le culture popolari, da parte non solo dei giovani ma anche della borghesia progressista, rendevano necessario un aggiornamento e la Durium dovette registrare il sommovimento per "aprire" ad un nuovo modo di lavorare. Non è un caso, per esempio, che nella *Milanese* trovi ampio spazio la canzone di malavita, che è uno dei più significativi repertori del canto popolare e che è praticamente assente nel lavoro di Murolo e trattato poco, e in modo certamente non adeguato, in quello di Centi. Nella *Milanese*, del resto, il repertorio tradizionale mene-

ghino è ampiamente presente con, oltre che canti di malavita, anche canti di lavoro, di osteria, di officina. Alla canzone popolare, un tempo portata avanti dai "barbapedana", i cantastorie milanesi a cui l'antologia milanese non può non rendere omaggio, si contrappone la nuova canzone sostenuta dall'industria della musica e affermatasi a partire dagli anni Trenta del secolo scorso:

> l'estro, la fantasia della canzone popolare, la sua necessità espressiva – scrive Straniero nelle note di copertina del quarto volume – si direbbe siano per sempre perduti. Al loro posto troviamo nuovi estri, nuove genialità, talvolta altrettanto godibili, ma presto portati inevitabilmente a logorarsi nella ripetizione, nella cristallizzazione di modelli stereotipi sui quali riprodurre indefinitamente calchi destinati al consumo sempre più veloce e vorace di nuove sterminate masse di ascoltatori "gastronomici" di quello che sta diventando il prodotto-canzone.

Sarà stato forse anche per neutralizzare quella che Svampa e Straniero vivevano probabilmente come una inarrestabile deriva consumistica, che l'antologia include anche brani come *Tromboni de la pubblicità*, versione in milanese dello stesso Svampa di *Les Trompettes de la Renommée*, un brano di Georges Brassens del 1962, quasi a dimostrare le potenzialità di una canzone ispirata alla schiettezza del linguaggio e della cultura popolare; potenzialità che, nonostante la denuncia dell'ingombrante presenza della cultura di massa, non sono in realtà venute meno all'epoca della registrazione della Milanese e che, nell'ultimo disco della raccolta, si ritrova nei cortili dei palazzi dell'hinterland meneghino, nelle case di "ringhera", «quel ballatoio che – scrive Straniero nelle note dell'ultimo volume – correndo tutto attorno al cortile delle vecchie case popolari, ne unifica la vita, in funzione di pianerottolo e ne rende comunitario il sentire». Non si tratta però, in realtà, di vere e proprie canzoni, come viene detto, ma piuttosto di frammenti di versi e musiche intrecciati tra loro, di tiritere, filastrocche di bambini, voci di venditori, ninne-nanne che riempiono di suoni l'aria della periferia fino a che un suonatore itinerante di passaggio non intona *L'idillio ferroviario* «già cavallo di battaglia di fini dicitori e mezzi-divi del caffè-concerto», aggiunge ancora Straniero, e cioè di quelle forme di spettacolo che furono proprie della borghesia meneghina e che fecero parte, a Milano come altrove, di quel momento di affermazione e consolidamento di una moderna industria della cultura e dello spettacolo che assunse la città stessa, con le sue novità, i suoi miti e i suoi simboli, a oggetto della propria esperienza estetica e della propria riflessione.[14] Fu, quello, un processo di egemonia culturale, naturalmente, ma che non escludeva il confronto e lo scambio con la cultura popolare, così come viene dimostrato proprio da una canzone come *L'idillio ferroviario*, che ha un'ambientazione molto simile a quella di *E allora?* (1927, poi incisa da Murolo sull'album *Come rideva Napoli*), del partenopeo Armando Gill, e che tratta delle fantasie erotiche indotte dagli incontri occasionali che

[14] Sull'industria culturale a Milano a fine Ottocento si veda Rosa 1982.

potevano avvenire su treni o sui tram, al tempo emblema di libertà e di avventura e delle novità della dimensione urbana. Una canzone che non a caso si ritrova a diventare «un classico da osteria», per antonomasia luogo privilegiato della cultura popolare, e che sembra quasi chiudere, e chiuderlo definitivamente, il cerchio tra gli ultimi brandelli di una cultura popolare in via di disgregazione e una composizione d'epoca che viene fatta propria dagli stessi suonatori tradizionali. Già da un po' di anni, infatti, drastici processi di inurbamento e di trasformazione edilizia avevano cominciato rapidamente «a scardinare, a "sconvolgere" quel sistema unitario di comportamenti e regole condivise che caratterizzavano l'uso della città nell'immediato dopoguerra» (Zajczyk, Borlini, Memo e Mugnano 2005: 55). Tale sconvolgimento, prima ancora di risucchiare l'intera Milano nel vortice della *gentrification* culminata nella "Milano da bere" degli anni Ottanta, avrebbe inaugurato le periferie per come le abbiamo conosciute nei decenni seguenti: non-luoghi, cioè, quartieri dormitorio in cui è stata coscientemente favorita la penetrazione capillare di una cultura dei consumi sempre più invasiva e totalizzante. In tal senso, il suonatore ambulante evocato da Straniero, vero o immaginario che sia, è davvero l'emblema di un tempo in cui forme musicali di estrazioni diverse potevano ancora dialogare e nutrirsi a vicenda, mentre dagli anni Sessanta del secolo scorso in poi l'esplosione di quella che oggi viene chiamata *popular music*, con le sue immagini, i suoi suoni, le sue pratiche performative e tecnologiche, ha sussunto e riorganizzato all'interno delle proprie coordinate ogni espressione artistica generando quel gusto omogeneo internazionale che, solo, è capace di ottenere la trasversalità di mercato necessaria all'industria della musica per un'espansione sempre più ampia. Inevitabile, in quest'ottica, il dissolvimento dei repertori locali (e quindi di una canzone specificamente urbana, centrata sulla città, come la "napoletana", la "romana" o la "milanese"), ormai inutili involucri di contenuti sempre meno caratterizzati e sempre più intercambiabili. Ecco, allora, la necessità di tornare a queste antologie discografiche, testimonianza non solo di straordinari repertori filtrati attraverso raffinati stili esecutivi ma anche di un'intelligente operazione di marketing che ne ha tentato, pur con degli evidenti limiti, una vera e propria "narrazione". E, soprattutto, testimonianza di repertori locali che furono il canto del cigno di un rapporto tra oralità e fonografia, ormai definitivamente risolto a favore del suono registrato, di cui è importante serbare memoria.

Riferimenti

Baudrillard, Jean
1990 *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), Milano, Feltrinelli.

Borgna, Gianni
1980 *La grande evasione*, Roma, Savelli.

Bourdieu, Pierre
2001 *La distinzione* (1979), Bologna, Il Mulino.

Careri, Enrico, e Giorgio Ruberti
2014 (a cura di), *Le forme della canzone*, Lucca, LIM.

Croce, Benedetto
2006 *Un paradiso abitato da diavoli*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi.

De Mura, Ettore
1968 *Enciclopedia della canzone napoletana*, Napoli, Il Torchio.

Insolera, Italo
2002 *Roma* (1980), Roma-Bari, Laterza.

Jona, Emilio, Sergio Liberovici, Franco Castelli, e Alberto Lovatto
2008, *Le ciminiere non fanno più fumo. Canti e memorie degli operai torinesi*, Roma, Donzelli.

Leydi, Roberto
1972 *Il folk music revival*, Palermo, Flaccovio.

Micheli, Giuseppe
2005 *Storia della canzone romana* (1966), a cura di Gianni Borgna, Roma, Newton Compton.

Nigra, Costantino
1974 *Canti popolari del Piemonte* (1888), Torino, Einaudi.

Pesce, Anita
1999 *Napoli a 78 giri*, Cava de' Tirreni, Avagliano.
2005 *La sirena nel solco*, Napoli, Guida.

Rosa, Giovanna
1982 *Il mito della capitale morale*, Milano, Edizioni di Comunità.

Sangiuliano
1986 *Quando Roma cantava*, Roma, NES Nuova Editrice Spada.

Silva, Francesco, e Ramello Giovanni
1999 *Dal vinile a internet*, Torino, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli.

Sorgi, Orietta
2016 (a cura di), *La canzone siciliana a Palermo. Un'identità perduta*, Palermo, CRICD.

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

Vacca, Giovanni
2013 *Gli spazi della canzone*, Lucca, LIM.

Zajczyk, Francesca, Barbara Borlini, Francesca Memo, e Silvia Mugnano
2005 *Milano. Quartieri periferici tra incertezza e trasformazione*, Milano, Bruno Mondadori.

Zoppi, Isabella Maria (con contributi di Franco Castelli e Alessio Lega)
2009 *Dalle città, le montagne. Torino e Piemonte attraverso la canzone*, Udine, Nota.

Discografia a 33 giri

Brassens Georges, *Les Trompettes de la Renommée*, Philips 1962.
Centi Sergio, *Romana* (12 album), Durium 1965-1967.
Murolo Roberto, *Napoletana* (12 album), Durium 1963-1965.
Murolo Roberto, *Come rideva Napoli*, Durium 1967.
Murolo Roberto (presentato da), *Raffaele Viviani*, Durium 1974.
Svampa Nanni, *Milanese* (12 album), Durium 1970-1977.