



Accademia della Crusca

L'italiano della musica nel mondo

a cura di

Ilaria Bonomi e Vittorio Coletti

意大利卡洛·费利切歌剧院

上海舞台首个完整的
意大利歌剧制作九月登陆

塞維利亞

罗西尼的 两幕歌剧

理發師

Teatro Carlo Felice

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Opera in due atti di
Gioachino Rossini

goWare

LA LINGUA ITALIANA NEL MONDO
Nuova serie e-book



Accademia della Crusca



Accademia della Crusca

L'italiano della musica nel mondo

a cura di
Ilaria Bonomi e Vittorio Coletti

goware

© 2015 Accademia della Crusca, Firenze – goWare, Firenze

ISBN 978-88-6797-423-8

LA LINGUA ITALIANA NEL MONDO. Nuova serie e-book

Nessuna parte del libro può essere riprodotta in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore.

In copertina una foto di scena dell'opera Il Barbiere di Siviglia di Gioachino Rossini, una produzione del Teatro Carlo Felice di Genova rappresentata a Shangai.

L'Accademia della Crusca e i curatori ringraziano il prof Emanuele Banfi per la segnalazione della foto utilizzata in copertina.

Accademia della Crusca

Via di Castello 46 – 50141 Firenze

+39 55 454277/8 – Fax +39 55 454279

Sito: www.accademiadellacrusca.it

Facebook: <https://www.facebook.com/AccademiaCrusca>

Twitter: <https://twitter.com/AccademiaCrusca>

YouTube: <https://www.youtube.com/user/AccademiaCrusca>

Contatti: <http://www.accademiadellacrusca.it/it/contatta-la-crusca>

Cura editoriale: Alessandro Guardigli

Copertina: Lorenzo Politi

Indice

| | |
|--|-----|
| PREMESSA di Ilaria Bonomi e Vittorio Coletti..... | 7 |
| ITALIANISMI MUSICALI NEL MONDO di Ilaria Bonomi..... | 10 |
| SULLE PRIME RAPPRESENTAZIONI DI MELODRAMMI ITALIANI ALL'ESTERO di Stefano Saino..... | 31 |
| L'ITALIANO IN INGHILTERRA NELLA MUSICA DEL TEDESCO HÄNDEL di Vittorio Coletti | 51 |
| IL MOZART COMICO PRIMA DI DA PONTE: ASPETTI LINGUISTICI DEI LIBRETTI GIOCOSI di Paolo D'Achille..... | 67 |
| «OGNUNO AL MONDO HA UN RAMO DI PAZZIA.» Rossini a Parigi, Balochi e <i>Il Viaggio a Reims</i> di Edoardo Buroni..... | 89 |
| EVOLUZIONE LINGUISTICA DEI LIBRETTI D'OPERA DAL PIENO OTTOCENTO AGLI INIZI DEL NOVE di Pier Vincenzo Mengaldo..... | 113 |
| ITALIANO FORMATO EXPORT. DIECI CANZONI ITALIANE PER IL MONDO di Lorenzo Coveri..... | 122 |
| IUS <i>MUSIC</i> di Gabriella Cartago..... | 140 |
| ITALIANISMO "REALE" E ITALIANISMO "PERCEPITO" NELLA MUSICA LEGGERA STRANIERA: UNO SGUARDO SU GERMANIA, CROAZIA E OLANDA DAGLI ANNI CINQUANTA A OGGI di Stefano Telve | 151 |
| SUI NOMI DELLE MUSICHE di Franco Fabbri..... | 168 |
| NOTE BIOGRAFICHE SUGLI AUTORI..... | 178 |

SUI NOMI DELLE MUSICHE

FRANCO FABBRI

Una fortunata serie di trasmissioni televisive della RAI negli anni Settanta (dal 1972 al 1976, al venerdì sera) era intitolata *Adesso musica classica, leggera e pop*. Nel dicembre del 1972 la RAI mise in onda anche un numero unico, intitolato *Adesso musica speciale: alla ricerca della musica folk*. Classica, leggera, pop, folk: è facile essere indotti a pensare che questa fosse la struttura tassonomico-musicale di base riconosciuta negli ambienti dell'emittente italiana di Stato, all'epoca ancora in regime di monopolio. Uno degli autori della serie e del numero speciale, Adriano Mazzeo, era un conduttore noto di programmi radiofonici, un appassionato di jazz (al quale dobbiamo studi importanti sulla storia del jazz italiano), e anche – quando capitava – uno dei componenti della Commissione d'Ascolto, l'organismo che valutava l'idoneità dei dischi regolarmente pubblicati a essere trasmessi alla radio e alla televisione¹. Dunque, un'autorità, in grado di mediare fra il senso comune delle diverse comunità interessate alla musica (autori, produttori, interpreti, critici, vari pubblici) e l'esigenza di una grande emittente pubblica di offrire un proprio punto di vista unificante e comprensibile.

Ma pensiamoci: classica, leggera, pop, folk. Manca proprio il jazz, e se ne deve dedurre (anche per la funzione di Mazzeo) che non fosse una dimenticanza, ma che il jazz rientrasse in un'altra categoria. Quale? Forse la musica leggera, dove era stato problematicamente accolto durante il Ventennio? O forse era già iniziato il processo che avrebbe portato il jazz a essere condotto nell'alveo delle musiche "colte" del Novecento (e, radiofonicamente, a migrare da Radio Uno a Radio Tre?). Comunque, l'assenza dal titolo non impedì al jazz di essere ampiamente rappresentato nella serie di trasmissioni, ad esempio con un numero monografico dedicato nel 1974 a Duke Ellington, un mese dopo la morte.

Soprattutto, poi, colpisce quella distinzione fra leggera e pop. Cos'era la "musica pop", allora? Era principalmente la popular music angloamericana², ma anche quella italiana di chiara influenza angloamericana: erano pop i Beatles almeno dal 1966 (or-

¹ Costituita come *Commissione di Lettura della musica leggera* nel 1949, esistette ed ebbe un ruolo fondamentale di indirizzo e anche di censura fino al 1976, quando fu abolita come primo atto della presidenza di Paolo Grassi. Si veda Fabbri 2014.

² Questo termine e il suo uso nella nostra lingua saranno ampiamente discussi in seguito.

mai erano sciolti, ma costituivano ancora un paradigma, anche per l'enorme successo di alcuni album dei loro componenti), lo erano i gruppi psichedelici inglesi e quelli underground nordamericani, si chiamavano pop in Italia i gruppi che in Inghilterra erano definiti *progressive*, e si chiamavano pop anche i loro emuli italiani (i New Trolls, la Premiata Forneria Marconi, il Banco di Mutuo Soccorso e tanti altri). “Leggera”, invece, era stata fin dai tempi dell’EIAR la canzone di intrattenimento, identificabile all’inizio degli anni Settanta con la tradizione ormai ventennale del Festival di Sanremo e con i generi presentati in manifestazioni simili: *Canzonissima*, *Un Disco per l’Estate*, il *Cantagiorno*. Ci si sarebbe potuti chiedere, all’epoca di *Adesso musica*, se i cantautori (che esistevano da più di un decennio) dovessero essere inseriti sotto “leggera” o sotto “pop”: presto, in effetti, si sarebbe consolidata un’altra categoria, quella di “canzone d’autore”, un genere definito almeno in parte proprio dalla sua diversità rispetto sia alla musica leggera sia a quella pop. Ma nel 1972-1973 era sicuramente pop Lucio Battisti; forse Francesco Guccini era folk. Eh già, folk: il termine indicava solo la musica popolare, come la chiamavano gli etnomusicologi, cioè la musica di tradizione orale, contadina o urbana, sottoposta in quegli anni a un processo di riproposizione, noto – anche in Italia – come “folk revival”, o comprendeva qualunque musica di vaga ispirazione popolare, suonata con strumenti non amplificati (e principalmente la cosiddetta “chitarra folk”)?

Ma torniamo all’inizio dell’elenco: quale “musica classica”? Per gli studiosi odierni di storia della musica, “classico” è il periodo (e lo stile) associato all’attività di Haydn, Mozart, Beethoven, a cavallo fra fine Settecento e primo Ottocento (Rosen 2013). Ma gli autori di cui sopra non avevano la minima idea di appartenere a un tale periodo o stile (o alla Prima Scuola di Vienna). Nei primi decenni dell’Ottocento, dopo la morte di Beethoven e la riscoperta pubblica della musica di Johann Sebastian Bach, cominciò ad affermarsi il concetto di “musica classica”, o “d’arte”, cioè di un repertorio canonico costituito soprattutto da musiche di compositori del passato (non solo dell’epoca “classica”!), meritevoli di essere conservate e imitate. L’invenzione di quel concetto (Beethoven, compositore “classico” per eccellenza anche in questo senso, non seppe mai di esserlo) avvenne in parallelo all’introduzione di altri concetti tassonomici: quello di “musica folk” (*Volksmusik*) o “popolare”, e quello di musica “volgare”, “di intrattenimento”, variamente denominata (in diverse lingue) *popular music*, *Trivialmusik*, *musique de variétés*, “musica leggera” (Gelbart 2007). Dunque, il concetto di “musica classica” – all’interno di quella ristrutturazione del campo semantico – era fin dal principio fortemente determinato anche da ciò che quella musica *non era*, a volte implicando uno spostamento di opere musicali da un campo all’altro (ad esempio, le opere “minori” o “d’uso” di compositori rientranti nel novero dei “classici”, ma escluse dal canone). Negli anni Settanta del Novecento, ai tempi di *Adesso musica*, l’espressione “musica classica” aveva accumulato più di un secolo di controversie semantiche: non era più in uso nel linguaggio giuridico (la legge 800 sul finanziamento delle attività musicali, del 1967, parlava di musica sinfonica, lirica, di attività concertistiche, ma nell’intero testo non c’è alcuna occorrenza di “musica classica”), era snobbata dai musicologi e dai compositori, ma resisteva fortemente nei discorsi quotidiani. Già allora erano fiorite proposte alter-

native: musica “seria”³, musica “colta”, musica “eurocolta”. Un incidente scientifico dei primi anni Ottanta è rivelatore di quella confusione: in un sondaggio sulle preferenze musicali (Ala, Fabbri, Fiori e Ghezzi 1985: 36-50), fu somministrato agli intervistati un elenco di generi, tra cui figuravano sia il *Lied* classico (“Musica classica liederistica”) che il *Lied* romantico (“Musica romantica liederistica”); il *Lied* classico (cioè l’insieme delle composizioni liederistiche di Mozart e Beethoven, ben poco conosciute se non agli specialisti) riscosse molte preferenze in più rispetto al *Lied* romantico (i ben più noti *Lieder* di Schubert, Schumann e altri). “Classico” come sinonimo di “importante” aveva prevalso sulla tassonomia storico-musicale (*ibid.*: 49).

È bastata solo qualche riflessione sul titolo di una serie di trasmissioni televisive – per quanto importante e responsabile della formazione del lessico e forse anche della mente musicale di almeno una generazione di italiani – per gettare uno sguardo sull’instabilità, la contraddittorietà, la dipendenza ideologica dei termini usati per riferirsi a diversi tipi di musica. Sono certo che fenomeni simili caratterizzino anche i lessici di altri campi del sapere che abbiano in comune la sovrapposizione e l’interazione fra gerghi specialistici e lingua di ogni giorno, ma nel caso della musica entrano in gioco elementi ulteriori: la scarsa presenza di un’educazione specifica nella scuola, la grande esposizione mediatica, il fatto che in mancanza di una competenza specialistica riferirsi a tipi di musica (generi, stili, forme, scene) offra spesso l’unica possibilità di verbalizzare interessi, preferenze, tentativi di descrizione. In altre parole, la competenza di base sulla musica, non solo nel nostro Paese, si basa largamente sui nomi dei tipi di musica⁴.

Cosa è cambiato rispetto ai tempi di *Adesso musica*? Un aspetto del quale è impossibile sottovalutare l’importanza è l’avvento di Internet, non solo per la sua crescente – e in tempi recenti – travolgente pervasività nell’orizzonte dei media, ma in specifico per l’uso che diversi agenti nel mondo della rete (motori di ricerca, fornitori di file musicali, web radio, social media) fanno del concetto di genere musicale, pubblicizzando tassonomie musicali e servendosi di descrittori di genere all’interno delle etichette (*tags*) incorporate nei diversi tipi di file audiovisivi. Chi acquisti un file musicale (una *song*, secondo il gergo di Internet) o un album attraverso servizi come iTunes riceve allegata l’informazione sull’appartenenza di genere di ogni singolo brano; chi scarichi il contenuto di un cd nella memoria del proprio computer accede (spesso automaticamente) a un servizio che riconosce il cd e fornisce l’elenco dei brani, etichettandoli tutti (compresa l’informazione sul genere⁵). I motori di ricerca sono attrezzati per ricerche attraverso i generi, e così anche Wikipedia⁶. I principali

³ Nella musicologia tedesca, largamente influente negli ambienti della critica musicale e della musicologia italiane, si distingueva tra *ernste Musik*, musica seria, *Unterhaltungsmusik*, musica di intrattenimento, e *funktionelle Musik*, musica funzionale, abbreviate rispettivamente come *E-Musik*, *U-Musik*, *F-Musik*.

⁴ Sul concetto di competenza musicale si veda Stefani 1983.

⁵ Ad esempio, il servizio MusicID di Gracenote: <http://www.gracenote.com/music/recognition/>, ultimo accesso il 15 agosto 2015.

⁶ Si veda https://it.wikipedia.org/wiki/Generi_musicali, ultimo accesso il 15 agosto 2015.

servizi di streaming musicale e le web radio (Spotify, Pandora, Last.fm) si servono del concetto di genere per soddisfare e indirizzare le richieste dei loro ascoltatori; utilizzano anche sistemi di raccomandazione (a volte indipendenti dal concetto di genere) per suggerire agli ascoltatori brani e artisti simili a quelli per i quali sia stato manifestato interesse (Celma 2010). I *recommender systems* sono alla base anche del marketing dei grandi servizi di commercio online, come Amazon, quando propongono ai propri clienti l'acquisto di prodotti che altri clienti hanno già valutato o acquistato, insieme a quelli oggetto del suggerimento.

Il risultato è che l'utente di Internet, soprattutto se è interessato alla musica (ma non solo), è costretto a familiarizzarsi con un elenco di nomi di musiche costituito da molte decine, anzi centinaia, di termini, da *acid jazz* a *zydeco*, in larghissima parte di origine straniera, soprattutto angloamericana (per un elenco tutt'altro che esaustivo si veda la pagina di Wikipedia su «Genere musicale» già citata in nota, e le pagine corrispondenti in lingue diverse dall'italiano⁷). Già nei primi anni Settanta l'universo apparentemente unitario di quello che in Italia chiamavamo pop si stava frammentando (o si era già scisso) in una galassia di generi, ma Internet (l'Internet "di massa") ha reso visibili e accessibili tipi di musica che fino agli anni Novanta erano stati confinati a gruppi ristretti di praticanti e conoscitori. Il predominio di quelli di origine angloamericana (i cui nomi non vengono di solito tradotti) non è dovuto solo alla posizione dominante dell'industria musicale multinazionale, che si concentra su una produzione largamente maggioritaria di musica popular cantata in inglese: si basa anche sull'ancora più forte concentrazione nel mondo anglofono, e specialmente negli USA, delle ricerche e dei servizi responsabili del successo mondiale della Rete. Ad esempio, i protocolli per codificare l'informazione accessoria allegata ai file audio furono sviluppati da piccole società di software statunitensi, e si può dire che la scelta dei generi codificati, inizialmente limitata per ragioni tecniche, sia stata affidata alle conoscenze musicali (assai polarizzate) di giovani programmatori: sapendo di avere solo sette bit per puntare a una tabella che poteva contenere al massimo centoventotto generi, qualcuno di loro preparò una lista nella quale figuravano «blues», «classic rock», e «country», e perfino «porn groove», ma naturalmente non «chanson», né «canzone d'autore», né «rai», né «rebetiko» (per l'elenco completo dei generi previsti dal protocollo ID3v1 e un ulteriore commento si veda Fabbri 2007).

È vero che anche molto tempo prima dell'era di Internet molti nomi di generi musicali (e di balli) provenivano dall'estero ed erano incorporati nel nostro uso quotidiano senza essere tradotti: habanera, tango, cakewalk, ragtime, jazz, swing, charleston, mambo, rumba, samba, cha-cha-cha, boogie-woogie, rock'n'roll, twist, bossa nova, eccetera (sulle tipologie dei nomi di generi si veda Marino 2013). Moderati adattamenti (non traduzioni) risalgono all'Ottocento: valzer, polca, mazurca. L'incorporazione nella nostra lingua di un termine straniero, così com'è, implica il riconoscimento di un'alterità autorevole: così, *Lied* non è mai stato tradotto come

⁷ Ad esempio https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_popular_music_genres, ultimo accesso il 15 agosto 2015.

“canzone”, nonostante che in tedesco significhi proprio quello (*qualunque* canzone), perché l’uso di quella parola tedesca in italiano specifica chiaramente i contorni di un genere, localizzato nello spazio, nel tempo, nella società, nelle convenzioni culturali. La scelta di tradurre o non tradurre (o adattare) implica il riferimento a un sistema di valori: è una scelta ideologica, all’interno delle comunità dei parlanti. La canzoni di Gershwin o di Porter diventano *songs* per coloro che vogliono spostare l’accento dall’appartenenza più ampia alla musica di intrattenimento alla specifica connotazione di “arte”, o di “alto artigianato” di quella produzione. Inevitabilmente si tratta di una questione di potere: chi può distinguere, attribuisce, sceglie il lessico. Ho accennato altrove all’uso che fu fatto nella letteratura etnomusicologica italiana di un concetto introdotto da Béla Bartók, *népies müzene*, dove *népies* significa ‘di carattere popolare’, e *müzene* ‘musica composta’, ‘musica d’arte’:

Per Bartók, come per una parte rilevante degli etnomusicologi che se ne sono dichiarati eredi, la musica popolare “autentica” è quella contadina, basata su processi di composizione e trasmissione collettivi. Nell’edizione italiana degli scritti sulla musica popolare di Bartók il curatore, Diego Carpitella, quasi sempre riporta correttamente la traduzione “musica colta popolare”. In un passaggio, Bartók suggerisce che la *népies müzene* fosse l’equivalente della “musica leggera” di altri paesi [...].

“Popolare” (*népies*, tanto più se abbinato a *müzene*) e “leggero” sono due concetti diversi, anche se la funzione, secondo Bartók, è simile. Se però si esplora la letteratura intorno al folk revival italiano, alla riproposizione del canto popolare, alla nuova canzone, al canto sociale (fenomeni interconnessi ma provvisti di un’identità ideologica diversa, che giustifica la distinzione), quel “popolare” bartokiano – o meglio, carpitelliano – privo del sostantivo (*müzene*, o la sua traduzione), diventa uno degli strumenti più acuminati e flessibili di una battaglia ideologica. Il dualismo semantico (e in quanto tale inevitabilmente ideologico) “popolare” vs. “popolare” si presta a varie politiche: distingue la musica di tradizione orale “autentica” (rurale, secondo l’insegnamento di Bartók) da qualunque tipo di riproposizione in un contesto urbano; distingue la riproposizione “razionale”, il “ricalco stilistico”, da quella con fini commerciali, ritenuta completamente priva di principi; distingue i tentativi di nuova creazione di materiale popolare, guidati (secondo il modello del folk revival britannico) da una ricostruzione del *folk process* – cioè dei modi di creazione ritenuti tipici del canto tradizionale – da quelli basati sull’imitazione superficiale di alcuni tratti stilistici. In un periodo (gli anni Sessanta e Settanta) nel quale l’etnomusicologia italiana approda all’accademia, il dualismo “popolare” vs. “popolare” offre garanzie ai musicologi allora egemoni che l’introduzione negli studi universitari della musica “non colta” non si porterà dietro Milva e Gigliola Cinquetti, o Bob Dylan⁸.

Un caso simile, più recente, riguarda l’uso dell’espressione “popular music”. Come si diceva all’inizio, entrò nell’uso comune nei Paesi anglofoni nell’Ottocento, nel corso della ristrutturazione dello spazio semantico delle musiche alla quale si è accennato. Già alla fine di quel secolo era l’espressione più comune in quei Paesi per designare la musica prodotta per un ampio mercato stimolato dai locali pubblici (music-hall, *vau-*

⁸ Fabbri 2011: 9-10.

deville), dall'editoria, dalla discografia. A metà del Novecento non aveva perso quel ruolo, anche se negli USA si poteva cogliere una sfumatura razziale, che faceva della popular music la musica dei bianchi, distinta da quella degli afroamericani (variamente, e a seconda dei punti di vista, descritta come *race music*, jazz, blues, rhythm and blues, soul). Negli anni Sessanta-Settanta era emersa una polarizzazione rock vs pop (il primo "autentico", il secondo "commerciale"), ma quando tra la metà degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta furono poste le basi per studi musicologici, sociologici, culturali, eccetera, intorno alla musica "non-classica"⁹, tra gli studiosi anglofoni non ci furono dubbi a denominare quel campo di studi *popular music studies*, intendendo che la popular music includesse il rock, il pop, e potenzialmente tutti i generi del mondo che provenissero dalla stessa storia e avessero le stesse funzioni¹⁰. Naturalmente quel "pop" che compariva più o meno negli stessi anni nel titolo di *Adesso musica*, anche se derivava da un'abbreviazione di popular, non era la popular music, e nemmeno il pop che nei Paesi anglofoni si contrapponeva a rock: era un'approssimazione funzionale all'imbarazzo causato da un termine, "musica leggera", che si riconosceva ormai come inapplicabile all'intero universo musicale che gli anglofoni chiamavano "popular". Per molti, già allora, risultava chiaro che molti dei generi che erano emersi nel secondo dopoguerra, e che costituivano la parte più nuova e forse più interessante della musica "non-colta", erano nati in opposizione o in alternativa alla "musica leggera": in modo più o meno esplicito, erano contro la musica leggera la chanson francese della Rive Gauche, il rock'n'roll, la bossa nova, la produzione dei cantautori italiani, i generi variamente denominati provenienti dall'Inghilterra dei Beatles e dei loro contemporanei, la canzone di protesta statunitense. Come si poteva includere nella denominazione di "musica leggera" anche solo uno di questi tipi di musica? Se ne era resa conto anche la RAI degli anni Settanta, non solo qualche critico rock supercilioso. Anche altre espressioni, per ragioni simili, mostravano la corda. Quella apparentemente più neutra, "musica di intrattenimento", sembrava incapace di coprire per intero un campo all'interno del quale c'erano anche le riflessioni esacerbate di Boris Vian o di Léo Ferré, le canzoni apocalittiche del primo Bob Dylan, le incursioni avanguardistiche dei gruppi *progressive*, il rock "politico", il reggae, il punk e il rap; quella ideologicamente più tecnica, "musica di consumo", fingeva di non appartenere a un mondo nel quale ormai tutti i generi musicali, anche quelli dell'universo "classico", erano coinvolti in pieno nelle operazioni dell'industria culturale. Ad alcuni parve che il nome scelto dagli studiosi anglofoni, con il suo appellarsi all'ambiguità costruttiva dell'aggettivo "popular" (che è gradito, che piace al popolo, alla gente, ma anche che appartiene al popolo) rendesse conto delle dinamiche complesse dei generi musicali contemporanei, non facilmente riducibili alla

⁹ In Italia lo storico della musica Luigi Pestalozza propose la locuzione "musica extracolta", ricalcando il punto di vista secondo il quale all'epoca erano definite "extraparlamentari" le formazioni politiche a sinistra del PCI, non rappresentate in Parlamento.

¹⁰ La prima conferenza internazionale di studi sulla popular music si tenne all'Università di Amsterdam nel 1981. Poco dopo fu costituita la IASPM (International Association for the Study of Popular Music).

semplice idea di uno sfruttamento industriale “dall’alto”, e nemmeno a un’improbabile autonomia “dal basso” paragonabile a quella delle musiche di tradizione orale¹¹. Questo secondo aspetto, tra l’altro, scoraggiava la semplice traduzione in italiano, poiché “musica popolare” era l’espressione in uso fin dall’Ottocento per indicare le musiche di tradizione orale, di origine perlopiù contadina, e non “contaminate” dall’industria culturale (il che le avrebbe rese “popolaresche”, come si è visto). Anche per un convinto rispetto nei confronti dell’etnomusicologia italiana e della sua storia, gli studiosi italiani che facevano riferimento al campo internazionale dei *popular music studies* iniziarono a usare l’espressione “popular music” tale e quale, non tradotta: furono chiari sintomi di questa scelta due volumi pubblicati nel 1994, che contenevano “popular music” nel titolo (Middleton 1994; Tagg 1994¹²). Ciò implicava anche una presa di posizione chiara (e forse non particolarmente gradita) verso gli ambienti politico-giornalistici che negli anni Novanta propugnavano l’idea di “musica popolare contemporanea”, intrisa di reminiscenze sessantottine sul fatto che il rock fosse, tutto sommato, la musica folk (“del popolo”) dei nostri tempi. Un’idea forse affascinante per qualche politico a caccia di voti giovanili o del consenso dell’industria musicale (si trattava di aprire la “musica popolare contemporanea” al finanziamento pubblico), ma priva di qualsiasi fondamento scientifico. Di primo acchito poteva apparire sconcertante che si dovesse usare un’espressione inglese per un concetto di così grande portata. E jazz? E film? E bar? E Internet? Anche dopo aver esaminato le inadeguatezze delle alternative (già discusse qui: “leggera”, “di intrattenimento”, “di consumo”) restava l’obiezione che mentre altre espressioni risultavano intraducibili, o le traduzioni possibili erano goffe (il tentativo di autarchia linguistica del fascismo ne aveva prodotte di memorabili), qui la traduzione c’era, a portata di mano. Convincere della dissimmetria fra “popular music” e “musica popolare” forse non è facilissimo, ma certo può valere uno degli esempi che abbiamo già incontrato: se ciò che vale è l’esistenza di un termine esattamente corrispondente, perché non parlare delle celeberrime “canzoni” di Schubert, di Schumann, di Brahms? Come verrebbe guardato chi dicesse: «I cosiddetti *Lieder* di Schubert»?

Negli ultimi vent’anni l’espressione “popular music” (non tradotta) ha avuto un certo successo, sia nella letteratura specialistica sia nel giornalismo musicale, sia nelle istituzioni: a una manciata di corsi universitari con quell’espressione nel titolo (nonostante le declaratorie ministeriali delle discipline musicologiche non vi facciano alcun riferimento diretto) si è aggiunta l’emissione da parte del Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca di un decreto che stabilizza, rendendoli ordinari, i corsi triennali di jazz e popular music nei Conservatori italiani. Così nelle segreterie di alcu-

¹¹ Beninteso, anche “popolare” punta ad aree di significato equivalenti, almeno in apparenza. Ma il “popolare” italiano inteso come appartenenza al popolo (?) ha connotazioni tutt’altro che contemporanee, basti pensare al confronto fra *popular culture* – un concetto normalmente applicato ai comportamenti, ai modi di pensare, agli stili delle diverse sottoculture attuali – e “cultura popolare”, che fa pensare inevitabilmente al Ventennio fascista.

¹² Quello di Middleton era la traduzione di *Studying Popular Music*, pubblicato in Inghilterra nel 1990, quello di Tagg una raccolta di saggi selezionati appositamente per i lettori italiani.

ni Conservatori – quelli dove tali corsi sono già aperti – la “popular music” è entrata nel linguaggio burocratico, spesso abbreviata per familiarità in “pop”. «Quando fa l'esame di pop, professore?» Chi l'avrebbe immaginato, quarant'anni fa!

C'è anche qualche moderata resistenza e qualche aperta opposizione: a mio giudizio (ma sono parte in causa, come studioso di popular music coinvolto fin dagli anni Ottanta nelle attività della International Association for the Study of Popular Music) più che altro per ragioni di politica accademica. Indubbiamente l'uso della locuzione inglese può essere vissuto come un corpo estraneo nell'ambito delle musicologie preesistenti, il cui *ubi consistam* (per le ragioni storiche già viste) sta anche nell'esclusione della “musica di consumo”. In quelle comunità, oltre ai termini obsoleti già commentati, è abbastanza comune l'uso di “canzone” come sineddoche dell'intero campo popular, per evidenti ragioni di appartenenza (il sostantivo proviene storicamente dal lessico della musica classica e di quella popolare). Ma, ovviamente, è difficile raccogliere sotto l'ombrello della canzone – per dare solo due esempi – la popular music strumentale (*Atom Heart Mother* dei Pink Floyd sarebbe una canzone?) o il rap (dove l'atto di cantare è spesso ideologicamente negato dalle stesse comunità nelle quali il genere ha avuto origine). D'altra parte, è vero che il riferimento alla canzone intercetta in Italia una parte molto consistente dell'interesse critico e accademico verso la popular music, a cominciare dal saggio di Umberto Eco sulla «canzone di consumo» (Eco 1964), continuando con i dibattiti sulla “canzone diversa” e la “nuova canzone” legati al folk revival e alla “canzone politica” intorno al Sessantotto, le polemiche sul suicidio di Luigi Tenco al Festival di Sanremo, la successiva fondazione del genere della “canzone d'autore”¹³, fino alla proliferazione saggistica seguita alle morti di Lucio Battisti, Fabrizio De André, Giorgio Gaber. Non stupisce, quindi, che «canzone d'autore» abbia cominciato a fare capolino in pubblicazioni accademiche straniere, soprattutto del mondo anglofono, sia per iniziativa di studiosi italiani che si sono occupati specificamente del genere (Fabbri 1982; Plastino 2003; Santoro 2006; Santoro e Solaroli 2007; Tomatis 2014), sia per il crescente interesse di studiosi di altri Paesi: oltre a Mitchell 2007 va segnalata la pubblicazione imminente di tre raccolte di saggi, due sull'autore-interprete come fenomeno internazionale (Green e Marc s. d.; Williams e Williams s. d.), una sulla popular music italiana (derivata da una conferenza sui popular music studies in Italia, svoltasi all'Università di Hull nel 2015), che si aggiungerà a Fabbri e Plastino 2014.

Per concludere, vorrei accennare alla fortuna internazionale di un altro termine nato in Italia, *cantautore* (sulle origini e le prime attestazioni – nel 1960 – si veda Cartago 2005; Fabbri 2008, 97; Tomatis 2010). In questo caso, non mi riferisco tanto alla presenza del vocabolo nella letteratura accademica – sostanzialmente la stessa alla quale si è appena accennato per “canzone d'autore” – quanto alla sua adozione in altre lingue neolatine: il catalano, lo spagnolo, il portoghese, il rumeno. Un dato certo è che *can-*

¹³ L'espressione nasce nel 1969, come evidente traslazione in campo musicale del concetto di “cinema d'autore”, a opera del critico musicale Enrico De Angelis. Le attestazioni successive sono rare fino al 1974, quando l'istituzione della *Rassegna della canzone d'autore* del Club Tenco di Sanremo conferisce immediata popolarità al termine.

tautor (plurale *cantautors* in catalano, *cantautores* in spagnolo e portoghese, *cantautori* in rumeno; in spagnolo e catalano esiste il femminile *cantautora*, pl. *cantautoras*) è largamente usato in tutte queste lingue. Esiste anche un consenso, sia pure non dimostrato da ricerche specifiche, che il termine sia un adattamento di *cantautore*, comparso in Catalogna negli anni Sessanta all'epoca del movimento della *Nova Cançó* (Ayats e Salicrú-Maltas 2013), e da lì sia passato allo spagnolo (anche in America Latina), quindi al portoghese (anche brasiliano), mentre si può supporre che il passaggio al rumeno sia diretto e forse più recente. Si tratta sicuramente di un campo poco esplorato e promettente per gli studiosi di quelle lingue e per gli storici della popular music. In tempi lontani il mondo della musica parlava italiano; di quell'epoca, cristallizzata nelle partiture e nel lessico delle tecniche strumentali (da *allegro* a *spiccato*), resta un'ampia memoria. Ma forse il fatto che i termini "viventi" di più ampia diffusione siano quelli che provengono dalla popular music italiana dell'ultimo mezzo secolo ci potrebbe insegnare qualcosa.

Bibliografia

- Ala, Fabbri, Fiori, e Ghezzi 1985 = Ala, Nemesio, Fabbri, Franco, Fiori, Umberto e Ghezzi, Emilio, *La musica che si consuma*, Milano, Unicopli.
- Ayats e Salicrú-Maltas 2013 = Ayats, Jaume e Salicrú-Maltas, Maria, «Singing against the Dictatorship (1959-1975): The Nova Cançó», in Silvia Martínez e Héctor Fouce (a cura di), *Made in Spain: Studies in Popular Music*, New York and London, Routledge, pp. 28-41.
- Cartago 2005 = Cartago, Gabriella, «Cantautore, canzone d'autore e le voci della popular music nella lessicografia non specializzata», in *Lingua letteraria, delle arti e degli artisti*, Firenze, Franco Cesati, pp. 317-328.
- Celma 2010 = Celma, Óscar, *Music Recommendation and Discovery. The Long Tail, Long Fail, and Long Play in the Digital Music Space*, Berlin and Heidelberg: Springer Verlag.
- Eco 1964 = Eco, Umberto, «La canzone di consumo», in *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, pp. 275-294.
- Fabbri 1982 = Fabbri, Franco, «A Theory Of Musical Genres. Two Applications», in Philip Tagg e David Horn (a cura di), *Popular Music Perspectives*, Göteborg and Exeter, IASPM, pp. 52-81.
- Fabbri 2007 = Fabbri, Franco, *Musica, cultura e mercato: "ascoltare in avanti"*, Relazione presentata (in spagnolo) nell'ambito delle giornate di studio «Vocaciones musicales, profesiones culturales. Nuevos entornos profesionales para los estudios de música», organizzate a Logroño (Spagna) dalla Sociedad Ibérica de Etnomusicología e dalla Universidad de Logroño, 16-17 marzo 2007, disponibile online all'indirizzo https://www.academia.edu/4245355/Musica_cultura_e_mercato_ascoltare_in_avanti.
- Fabbri 2008 = Fabbri, Franco, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET.
- Fabbri 2011 = Fabbri, Franco, *I nomi delle musiche*, in «Musica/Realtà» 96, Lucca, Lim, pp. 7-11.
- Fabbri 2014 = Fabbri, Franco, «Il Trentennio: "musica leggera" alla radio italiana, 1928-1958», in Angela Ida De Benedictis (a cura di), *La musica alla radio, 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 225-243.
- Fabbri e Plastino 2014 = Fabbri, Franco e Plastino, Goffredo (a cura di), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, London and New York, Routledge.
- Gelbart 2007 = Gelbart, Matthew, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music." Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge and New York, Cambridge University Press.
- Green e Marc, s. d. = Green, Stuart e Marc, Isabelle (a cura di), *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, Farnham, Ashgate.

- Marino 2013 = Marino, Gabriele, «*What Kind of Genre Do You Think We Are?*» *From Technique to Lyrics, "Genre Definers" within Music Intermedial Ecology*, Relazione presentata al 12th International Congress on Musical Signification (ICMS12), Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 4 aprile 2013.
- Middleton 1994 = Middleton, Richard, *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli.
- Mitchell 2007 = Mitchell, Tony, 2007, *Paolo Conte: Italian «arthouse exotic»*, in «*Popular Music*» 26 (3), pp. 489-496.
- Plastino 2003 = Plastino, Goffredo, «*Inventing Ethnic Music. Fabrizio De André's Crêuza de mã and the Creation of Musica mediterranea in Italy*», in Goffredo Plastino (a cura di) *Mediterranean Mosaic: Popular Music and Global Sounds*, New York and London, Routledge, pp. 267-286.
- Rosen 2013 = Rosen, Charles, *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano, Adelphi.
- Santoro 2006 = Santoro, Marco, *The Tenco Effect. Suicide, San Remo, and the Social Construction of the canzone d'autore*, «*Journal of Modern Italian Studies*» 3, pp. 342-366.
- Santoro e Solaroli 2007 = Santoro, Marco e Solaroli, Marco, 2007, *Authors and Rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of Canzone d'Autore*, «*Popular Music*» 26 (3), pp. 463-488.
- Stefani 1983 = Stefani, Gino, *Competenza musicale*, Bologna, CLUEB.
- Tagg 1994 = Tagg, Philip, *Popular music. Da Kojak al Rave*, a cura di Roberto Agostini e Luca Marconi, Bologna, CLUEB.
- Tomatis 2010 = Tomatis, Jacopo, «*Vorrei trovar parole nuove». Il neologismo "cantautore" e l'ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta*», in «*Iaspm@Journal*», http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/326/552.
- Tomatis 2014 = Tomatis, Jacopo, «*A Portrait of the Author as an Artist: Ideology, Authenticity, and Stylization in the Canzone d'Autore*», in Fabbri e Plastino 2014, pp. 87-99.
- Williams e Williams s. d. = Williams, Katherine e Williams, Justin (a cura di), *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, Cambridge, Cambridge University Press.