

CHANSONNIER, ESISTENZIALISTI,
TROVATORI E COSE PERICOLOSE:
La «francesità» dei primi cantautori
italiani

Jacopo Tomatis
jtomatis@unito.it

ABSTRACT

Il ruolo decisivo della *chanson* francese nella formazione culturale dei cantautori italiani dei primi sessanta è ampiamente documentato, ed è forse alla base della tendenza a ritenere la canzone d'autore una forma di poesia cantata. Tuttavia, se calato nel contesto della popular music coeva, il riferimento esplicito ad esempi francesi già culturalmente accreditati (soprattutto in virtù del loro legame con la letteratura) si tramuta innanzitutto in una inedita rivendicazione del possibile valore artistico della «canzonetta», e cela talora una marcata adesione a modelli musicali americani.

I protagonisti di questa «riforma», lungi dall'essere degli asociali poeti *underground* francofili, esplodono come fenomeno discografico di massa nel 1960; vanno a Sanremo e sulle copertine dei rotocalchi.

L'ipotesi da cui muove questo saggio è che nella costruzione dell'immagine dei primi cantautori come «artisti» (e nella loro ricezione come tali) entri in gioco un uso strumentale della loro ispirazione francese, che tiene insieme un fascio di stereotipi nazionali, dalla *bohème* ai poeti maledetti, dall'esistenzialismo ai trovatori

~

medievali. Questi cliché di «francesità» proiettano intorno ai cantautori un'aura ora di raffinatezza e trasgressione, ora di autenticità e di impegno, che viene incanalata e sfruttata. O, al contrario, politicamente elusa: non è un caso se il termine *chansonnier*, in uso in Italia per indicare gli autori-cantanti sul modello di Brassens (con una variazione significativa rispetto all'uso francese), viene rapidamente accantonato per il più «rassicurante» *cantautore*.

KEYWORDS: Italia; Francia; canzone; cantautori; *chansonnier*.

Nel film *La legge è legge – La loi c'est la loi*, produzione italo francese diretta da Christian-Jacques, presentato al festival di Berlino nel 1958, l'identità nazionale e il concetto di frontiera sono lo spunto per una commedia degli equivoci fra il doganiere francese Fernandel e Totò, contrabbandiere napoletano trapiantato in una (ipotetica) provincia di Cuneo. Il film si apre con una panoramica su un paesaggio montano, su cui si disegna, poco a poco, una tortuosa linea di frontiera: «A sinistra Alpi francesi. A destra – è ovvio – Alpi italiane» dice la voce fuori campo di Totò. La frontiera, spiega Totò, è «naturale»: «un albero francese non somiglia affatto ad un albero italiano, mentre una collina italiana non somiglia nemmeno lontanamente a una collina francese», naturalmente. «Ma perché va così a zig zag?» continua Totò. «Per la buonissima ragione che tutto ciò che è italiano deve restare in Italia, e tutto ciò che è francese deve restare in Francia. Appunto dico, a ognuno la roba sua. *Sacre nom!*».

In apparenza, questo tipo di certezze identitarie non è particolarmente efficace quando si parla di musica – che molta gente tende a pensare come *assoluta* (anche nel suo significato originale, di «sciolto da ogni vincolo»), e dunque necessariamente superiore a questo genere di contese terrene. In realtà, gran parte dei discorsi sulla musica si nutre di certezze identitarie altrettanto rigide di quelle di Totò. Concetti come «ibridazione», «contaminazione» e «influenza» – pane quotidiano dei discorsi sulla musica tanto sul DEUMM quanto sulle webzine – funzionano grazie a metafore che descrivono la musica come un «qualcosa» che può essere innestato (come un albero da frutto), corrotto o comunque condizionato (come un organismo vivente), o addirittura invaso (come uno Stato sovrano). Naturalmente, non esiste una «cosa» musica, ma piuttosto un «prendere parte» a qualsiasi titolo a un qualsiasi tipo di performance musicale, come ha spiegato Christopher Small in un libro ormai classico (Small 1998, p. 9). La sua fortunata idea di *musicking* è ampia abbastanza da comprendere anche attività intorno alla musica che prevedono la sua classificazione, o il tentare di spiegarla.

Ciononostante, buona parte dei discorsi sulla musica esiste in funzione di un «oggetto musica» che pensiamo dotato di determinati attributi, e questa è un'evidenza che non può essere ignorata: lo afferma lo stesso Small quando spiega come, fra gli studiosi della musica eurocolta, la domanda «qual è il significato della musica?» diventi, più o meno implicitamente, «qual è il significato di quest'opera (o di queste opere)» (Small 1998, p. 3).

Anche la critica sulla popular music cade spesso in questo genere di trappole essenzialiste. Il fatto di poter spiegare le musiche attraverso categorie come le nazioni ne è un esempio. Se nessuno – fuori dal paradosso di Totò e Fernandel – ammetterebbe mai l'esistenza di alberi con un marcato carattere «francese» o «italiano», pochi tuttavia dubiterebbero che gli stessi Totò e Fernandel, o – per passare alla canzone – Gino Paoli e Georges Brassens, siano nettamente diversi l'uno dall'altro, in quanto rispettivamente francesi e italiani. A corollario, sembra abbastanza ragionevole pensare che la comicità di Fernandel possa «influenzare» quella di Totò e viceversa, o la musica di Brassens «condizionare» quella di Gino Paoli, e viceversa. Agli storici va il compito di ricostruire le cronologie, e capire chi abbia «contaminato» chi.

In realtà, il problema delle «influenze» musicali è molto più complesso di come viene comunemente pensato, e dovrebbe essere spiegato più attraverso processi culturali complessi che non in un modello tipo Risiko. Approfondire questo auspicio è al di fuori della portata e degli obiettivi di questo contributo. Tuttavia, con alcune premesse, il contributo della canzone francese nello sviluppo di quella italiana intorno ai primi anni sessanta – oggetto di questo intervento – potrà essere razionalizzato più efficacemente.

Nel suo citatissimo testo sull'origine dei nazionalisti, *Comunità immaginate*, Benedict Anderson ha spiegato i concetti di nazionalità e nazionalismo come «manufatti culturali di un tipo particolare». La Nazione, secondo Anderson, è una «comunità politica immaginata, e immaginata come intrinsecamente insieme limitata e sovrana» (Anderson 1996, p. 23). Il carattere di limitatezza e sovranità delle nazioni è alla base dell'idea di frontiera.

Il concetto di «comunità» è essenziale anche nella definizione del funzionamento delle diverse musiche, e dei generi musicali nello specifico (Fabbri 2012). Lo storico del cinema Rick Altman, muovendo proprio da Anderson, ha annotato come il funzionamento dei generi sia per molti versi analogo a quello delle nazioni. I generi (cinematografici, ma – almeno per questo aspetto – è facile spostare il discorso su quelli musicali) secondo Altman funzionano grazie a «comunità costellate», che riguardano i rapporti dello spettatore (o ascoltatore) con gli altri spettatori (o ascoltatori). Le «comunità costellate» dipendono dalla capacità dei «testi di genere di implicare o riflettere l'esistenza di membri assenti di una comunità, e servire così da luogo di incontro della comunità simbolica» (Altman 2004, p. 255). Al di là delle diverse finalità di Anderson e Altman (ma i generi sono «manufatti culturali» tanto quanto le nazioni), è molto facile sovrapporre i due discorsi. Non è dunque poi così paradossale affermare che le frontiere fra le diverse musiche, fra ciò che suona «francese» e ciò che è «italiano» o «americano», esistono nello stesso modo in cui «esistono» le frontiere nazionali, e cioè grazie ad atti di immaginazione.

INFLUENZE D'EPOCA

«Manufatto» (o «unità») culturale, la canzone d'autore è oggi un genere codificato intorno ad alcune convenzioni, una certa ideologia dell'autorialità su tutte. Esiste un «canone» della canzone d'autore, che include anche alcuni dei primi cantautori degli anni Sessanta. Il canone stabilisce anche il ruolo decisivo delle influenze francesi nella nascita di questi ultimi: il fatto che ci sia stato, intorno al 1960, un «passaggio» (invasione? Innesto? Contaminazione?) di elementi francesi nella canzone italiana è uno di quei luoghi comuni critici talmente evidenti, che sembra arrogante negarne la veridicità. Né questo è il mio obiettivo. Tuttavia, le storie della canzone italiane hanno spesso messo al centro l'influenza francese lasciando sullo sfondo altri riferimenti altrettanto decisivi (si veda, ad esempio, Pivato 2002).

Ai fini di questo intervento, è però interessante indagare su come l'influenza francese fosse effettivamente percepita e utilizzata all'apparire cioè dei primi cantautori italiani all'inizio degli anni Sessanta. Questa breve indagine si basa su pubblicistica (soprattutto riviste di musica e generaliste) raccolti per una mia passata ricerca (Tomatis, 2010/2011).

Un elenco sommario della rete di riferimenti usati intorno al 1960 per «spiegare» dei fatti musicali che erano (quasi) unanimemente descritti come *nuovi*, comprende generi e termini di paragone che, forse, oggi non suonano così scontati alle nostre orecchie, anche perché la centralità del modello imposto dai cantautori ha finito con l'affermare quello *stile* (in senso lato, e non solo musicale) come il *loro*, e il loro soltanto. Anzi: l'importanza storica riconosciuta ai primi cantautori italiani ha indotto ad assimilare, a posteriori, fenomeni musicali fra loro anche molto diversi. Senza avere informazioni contestuali o paramusicali, brani come «Sapore di sale» di Paoli nell'arrangiamento di Ennio Morricone e «La ballata dell'eroe» di Fabrizio De André sarebbero ricondotti alla medesima influenza? Al contrario, canzoni come «Arrivederci» di Bindi (nell'arrangiamento in terzinato della versione su 45 giri, 1959) non suonano oggi così diverse da – per esempio – alcuni brani di Tony Dallara (non certo un cantautore!), mentre difficilmente ricondurremmo un artista come Nico Fidenco (il cosiddetto «cantautore della terza ondata» (d'Intino 1961b) alla medesima ispirazione di Sergio Endrigo.

La compresenza di svariate «ispirazioni» nelle interpretazioni sincroniche dei primi cantautori è perfettamente compatibile con la formazione dei cantautori stessi. Lungi dall'essere asociali intellettuali francofoni, o poeti maledetti, i vari Paoli, Tenco, Endrigo, Bindi sono spesso giovani di buona famiglia, colti figli del loro tempo appassionati di musica, di cinema, di teatro, che ascoltano (e suonano) quello che ci si aspetterebbe. Un elenco dei riferimenti musicali dei primi cantautori comprenderebbe almeno – oltre ovviamente alla *chanson* – il jazz (di cui conoscono e suonano gli standard), i musical, le colonne sonore cinematografiche, Brecht e Weill, la bossa nova, il rock and roll...

La canzone francese è riconosciuta da subito come importante fonte ispirazione per i primi cantautori, e anche la critica generalista non manca di annotarlo: non potrebbe essere altrimenti. I nomi più citati, non troppo sorprendentemente, non sono però

quelli di Brassens e Ferré, quanto piuttosto quelli di Brel, Aznavour, Mouloudji, Trenet, e di Édith Piaf, ben più noti e popolari in Italia in quel momento.

Non ci sono solo i francesi, naturalmente. Chi desse un'occhiata alla pubblicistica sui primi cantautori – recensioni e altro – intorno al 1960 troverebbe riferimenti a Domenico Modugno, come simbolo di un rinnovamento interno alla canzone italiana. Al cantante pugliese, tuttavia, si sostituisce quasi subito Umberto Bindi, che esordisce – e soprattutto raggiunge il successo – prima degli altri cantautori (già nel 1959, anno di «Arrivederci»). È dunque Bindi il modello vocale italiano riconosciuto per la nascente onda di cantautori. Insieme a lui, compaiono riferimenti ai *crooners*, ai cantanti «confidenziali» e al jazz – quello «da night club», con i nomi di Nat King Cole e Don Marino Barreto Junior su tutti. All'esordio di Tenco, ad esempio, i modelli sono citati sia con valore positivo che negativo.

Come cantante Luigi Tenco dispone solo di tre o quattro note del registro centrale, ma si tratta di tre o quattro note ricche di piacevolissimi bagliori rievocativi: Nat King Cole, Arigliano, Don Marino Barreto rispondono qua e là all'appello, niente affatto infastiditi per l'amabilissima citazione. (*Discoteca* 1960)

Fra le produzioni della serie Round Table, segnale fra le incisioni americane una riuscita rielaborazione della famosa «Parlami d'amore Mariù» interpretata da Gordon Cliff,¹ un cantante che ricorda assai piacevolmente Nat King Cole e Earl Grant. (*Discoteca* 1961b)

Siamo dell'idea che il «dilettantismo» sia spesso un elemento da incoraggiare (quando beninteso significa passione, autenticità, freschezza, stile). Al mestiere di un professionista senza fiducia, personalmente, preferiamo lo slancio di un amatore. Ma oggi il mondo della canzone più che dai dilettanti è dominato dai velleitari. Il caso-limite è rappresentato da Luigi Tenco, i cui primi due dischi («Quando» e «Triste sera»; «I miei giorni perduti» e «Il mio regno») segnaliamo soltanto come curiosità. Tenco, che imita palesemente Nat King Cole, ha dell'intonazione un concetto personalissimo e stravagante. (D'Intino 1961d)

La musica sinfonica compare come riferimento privilegiato soprattutto per Bindi, e soprattutto in rapporto al suo stile pianistico e all'arrangiamento – inaudito, per l'epoca – de «Il nostro concerto».

Di più difficile razionalizzazione per il nostro orecchio è la citazione del canto gregoriano come modello di ispirazione di Gino Paoli e, in seguito, di altri. Si tratta di un cliché critico di relativa fortuna. Franco Fabbri (1997, p. 157) ha collegato questo fraintendimento con una «infatuazione rinascimentale, pre-tonale» piuttosto comune a partire dagli anni Cinquanta, e che in Italia ha toccato estesamente, soprattutto, le canzoni di Fabrizio De André. Nel caso di Paoli, questa riguarda almeno «Sassi», fra i

¹ Gordon Cliff è uno degli pseudonimi usati da Tenco in quegli anni.

suoi pezzi del primo periodo Ricordi. Tuttavia, due differenti fonti suggeriscono che questo strano riferimento al gregoriano potrebbe essersi generato in relazione a «Un uomo vivo», il brano presentato da Paoli al Sanremo del 1961. Il festival di quell'anno è un momento chiave per la popolarità e la visibilità mediatica dei cantautori, dato che vi partecipano, oltre Paoli, Gianni Meccia, Umberto Bindi, Giorgio Gaber e Maria Monti. Così commentano la presentazione del brano fatta alla stampa *Discoteca*, mensile musicale di taglio raffinato che fra i primi in Italia aprì una sezione di «musica leggera», e il rotocalco *Sorrisi e canzoni TV*.

Occhiali neri e soprabiti foderati di visone selvaggio interessano soltanto i giornalisti indifesi di fronte alla invadenza dei press-agent. Per «Un uomo vivo» si sono fatte molte citazioni, da Gregorio Magno a Cappuccetto Rosso. Per me è semplicemente una bella canzone, commossa, sincera, ispirata, se l'autore avesse evitato durante le conferenze stampa certi riferimenti alla tradizione classica che servono soltanto a creare complessi di inferiorità nel pubblico [...] e a fornire infiniti spunti di umorismo a tutti quegli imbecilli che di canto gregoriano non avevano mai sentito parlare. (*Discoteca* 1961a)

«Un uomo vivo», la canzone con la quale partecipa al Festival di Sanremo, lei [Gino Paoli] l'ha definita uno «slow-gregoriano». Lo ha detto, pare, con molta convinzione senza essere sfiorato dal ridicolo, o dal timore che le ossa di Papa Gregorio Magno fremessero nella loro tomba. (d'Intino 1961a)

Potrebbe dunque essere stato Paoli ad alimentare il fraintendimento, se non addirittura, a generarlo? Anche Endrigo, poco dopo, sarà accusato di riprendere «certi procedimenti dei canti chiesastici», con il risultato di «creare delle anemiche canzoni da chierichetto», in una recensione di «I tuoi vent'anni» / «Chiedi al tuo cuore» (d'Intino 1961c). Si può ipotizzare che quel «gregoriano» stia anche per «da chiesa», e alluda ad un certo andamento lento dei pezzi dei primi cantautori, e a orchestrazioni ricche di cori (angelici e non)? Nel caso di «Un uomo vivo», è piuttosto difficile trovare indizi «pre-tonali», dal momento che armonicamente il brano si limita a movimentare il tipico «giro di do» con una serie di modulazioni. Potrebbero esser state queste, invece, ad essere percepite come «chiesastiche»?

È difficile dare una risposta definitiva. Sicuramente, tanto il riferimento ad una tradizione «antica», per quanto inventata, quanto quello alla musica sinfonica fanno parte di strategie di autenticazione. Nello specifico, allontanano le produzioni dei primi cantautori da almeno due termini di paragone sgraditi: la «canzonetta» alla Claudio Villa, e la tradizione del melodramma a cui questa era spesso collegata, in un rapporto di filiazione interpretato come decadenza dal modello «colto». Già nel 1956 Massimo Mila aveva riconosciuto come problema delle canzoni popolari italiane quel «desiderio di sembrare delle romanze di Puccini» (Mila 1956). Negare un rapporto con il melodramma – genere «italiano» per eccellenza – sostituendolo con un'altra tradizione

«colta», aveva dunque a che vedere sia questioni estetiche, sia con questioni di identità nazionale.

In modo simile va interpretata la scelta di una certa *chanson* come modello a cui ambire. Da un lato, contrapporre la tradizione francese a quella italiana era coerente con la scelta di modelli vocali alternativi a quelli del tenore lirico, ma altrettanto «nobili»; dall'altro, permetteva di opporre un modello più culturalmente accreditato ad un altro modello nazionale altrettanto decisivo per i primi cantautori, ma spesso (scientemente) messo in secondo piano: quello del rock and roll americano.

DAL RITMO AL TESTO, DAGLI URLATORI AI CANTAUTORI, DALL'AMERICA ALLA FRANCIA: BINDI E PAOLI

Dunque, il percorso di artisticizzazione dei primi cantautori procede anche attraverso la parziale rimozione del rock and roll dalle loro influenze riconosciute. Questo processo, che si avvia immediatamente, si serve anche della canzone francese e di una presunta «francesità» musicale come strategia per affermare un valore estetico.

Al loro debutto sul mercato, in assenza di un genere di riferimento che si definirà di lì a poco, la soluzione più naturale è quella di veicolare i nuovi cantanti-autori attraverso i canali promozionali già attivi per un gruppo di musicisti della medesima generazione: gli urlatori. In una prima fase non esiste vera opposizione fra cantautori e urlatori, e anche successivamente – quando un'ideologia dell'autorialità si sarà strutturata come elemento centrale del nuovo genere – i cantautori di maggiore successo (Paoli, Endrigo, Gaber) rimangono personaggi da rotocalco, divi discografici di massa più che culti sotterranei da cabaret: un fenomeno pop a tutti gli effetti. Ancora nel 1964 i quattro ex Cantacronache autori di *Le canzoni della cattiva coscienza* (Straniero et al. 1964) possono ignorare i cantautori quasi del tutto, o accostarli tranquillamente – quando sono citati – alle «alienanti» canzonette commerciali senza timore di essere smentiti, e nonostante la carriera di alcuni di loro (Jannacci, Gaber, Endrigo, Paoli) sia equamente divisa fra la visibilità mediatica e una frequentazione degli ambienti intellettuali (milanesi, soprattutto) e del teatro.

Umberto Bindi, ad esempio, è fra i più bersagliati da sinistra: del resto, come autore, aveva firmato negli anni precedenti un brano sanremese come «I trulli di Alberobello», e preso parte al musicarello *Urlatori alla sbarra* di Lucio Fulci, uscito all'inizio del 1960, a fianco – fra gli altri – dei giovani divi Mina e Adriano Celentano. Il ruolo di Bindi nel film è piuttosto marginale: il suo unico brano presente – «Arrivederci» – accompagna una scena d'amore, eseguito alla tromba da Chet Baker (anche lui nel film). È evidente che il personaggio Bindi e le sue canzoni male si adattano al ritmo adrenalinico dei musicarelli, costruiti su una rapida sequenza di numeri musicali perlopiù ballabili. Il nome stesso del suo personaggio nel film, *Agonia*, suggerisce ironicamente come Bindi

sia differente dai suoi colleghi. E tuttavia, prima della fortuna del neologismo «cantautore» (dalla tarda estate del 1960), Bindi è più vicino a Celentano di quanto non lo sia a Claudio Villa: entrambi sono giovani, piacciono ai giovani, e fanno una musica che si oppone alla canzone italiana tradizionale.

Trattato dai giornali come «voce nuova», Bindi viene poco a poco distinto dagli altri cantanti, anche attraverso una sua presunta «francesità». Leggiamo ad esempio in uno degli articoli che lo lanciano:

Bindi ha solo 22 anni, sua madre è italiana e suo padre è francese: quest'ultima derivazione è avvertibile anche nelle canzoni, che si riallacciano più ad una tradizione transalpina che italiana. (*Sorrisi e canzoni* 1959)

La «francesità» musicale dei cantautori in questa fase sembra spesso riguardare più un «desiderio» da parte della critica² che non un riferimento musicale chiaro. Un'associazione fra contenuto poetico e Francia doveva essere attiva in quegli anni, se nel 1964 Umberto Eco annotava come

La voga dei cantautori e delle canzoni in cui si persegue una certa nobiltà del testo è dovuta indubbiamente alla imposizione e diffusione della canzone francese attuata negli spettacoli televisivi per alcuni anni, dal 1955 a oggi, contro gli espressi desideri della maggioranza degli utenti. (Eco, 1964, p. 313)

La «francesità» di un testo musicale diviene dunque in quegli anni, anche grazie alle politiche culturali della Rai TV, una «sineddoche di genere» (Tagg, 2012, p. 522) che sta per raffinato, colto, poetico. Nella canzone italiana, insomma, la «francesità» come forma di «distinzione» opera a scapito delle influenze americane. Il percorso di Giorgio Gaber da urlatore a cantautore segue precisamente questa direzione. Non a caso, dunque, uno dei pezzi che segnano la sua «svolta» da urlatore a «romantico» avviene sotto il segno di un amore francese, almeno nel nome: «Geneviève» (1959).

L'interesse per la «francesità» dei primi cantautori a scapito della loro «americanità» si accompagna al passaggio da una centralità del «ritmo» a una del «testo» nella percezione dei brani dei primi cantautori. La canzone italiana fino agli anni Sessanta è spesso categorizzata attraverso un sistema di «ritmi», che non solo rivelano la funzione privilegiata di musica ballabile della produzione popular, e della diffusa cultura del ballo, ma che ci dicono qualcosa su come gli ascoltatori dell'epoca fruivano la musica: l'annotazione del ritmo rappresenta l'unico «paratesto» disponibile all'utente dei juke-box, ed è un'informazione decisiva per il «selezionatore», più o meno casalingo, che non può rischiare di mettere un «fox-trot» quando l'atmosfera della festa suggerisce che è ormai ora del «lento»... Anche sulle pagine di *Musica e dischi*, rivista d'uso per i

² Si veda l'intervento di Franco Fabbri in questo stesso volume.

professionisti e i negozi di musica, difficilmente si trovano in quegli anni distinzioni di genere come le intendiamo oggi, mentre le nuove uscite sono sovente accompagnate dalla segnatura del ritmo: fox, tango, slow, rock, e così via.

Con la progressiva perdita di importanza dei 45 giri a vantaggio dei 33 giri (che accompagna il crescente successo dei cantautori presso un pubblico più adulto e «colto») l'annotazione del ritmo perde di utilità. Questo processo, in realtà, si avvia già sul mercato dei 45 giri proprio in corrispondenza dei primi successi dei cantautori, i cui brani non sono evidentemente concepiti per il ballo. Nel suo primo anno di attività discografica Gino Paoli, ad esempio, esordisce con uno «slow rock» e uno «swing rock» («La tua mano» / «Chiudi», 1959a), incide una «rumba rock» («Non occupatemi il telefono», 1959b), due «blues» («La notte» e «Per te», 1959c). La produzione del 1960 si apre con «La gatta» («moderato») e il suo lato b «Io vivo nella luna» (uno «slow»; 1960). «Co-eds» (1960b) è ancora uno «slow», come il successivo «Sassi» (1960c). Il lato b di entrambe, «Maschere», è invece una sorprendente «gavotta».

Come già per i riferimenti al gregoriano, è davvero spiegare questo «gavotta» in termini solo musicali. Il brano si apre con un tempo binario e un tema eseguito al sassofono che potrebbe in qualche modo voler suonare «barocco», e certamente suona barocco l'arrangiamento che combina con procedimento contrappuntistico sax e tromba, suonati con pronuncia non certo jazzistica... Tuttavia, il bridge è uno swing da manuale, e il brano non suona poi così diverso da uno «slow rock» come «La tua mano», almeno secondo la sensibilità contemporanea. Entrambi, ad esempio, come molti altri pezzi di Paoli di questo periodo, sono costruiti sul cosiddetto «giro di do» (I vi ii V). È dunque ragionevole pensare «gavotta», così come quell'arrangiamento contrappuntistico, come un rimando a una tradizione insieme «antica», «popolare», e «francese», che cela le influenze americane del pezzo.

La struttura armonica di molti dei brani di Paoli (aggiungiamo ai due precedenti almeno «La gatta», «Un uomo vivo» e «Il cielo in una stanza»), in effetti, è basata su un loop di accordi (I-vi-ii-V, ovvero DO – LAm – RE♭ – SOL, in do) non certo di origine francese. Queste canzoni rientrano perfettamente nella definizione di canzoni «teen angel milksap» (Tagg 1994, p. 236), tipiche del rock and roll americano negli stessi anni, da «Oh! Carol» di Neil Sedaka (1958) a «Sherry» di Frankie Valli & The Four Seasons (1962). Second Tagg, queste canzoni solitamente contengono richiami ad amori adolescenziali, devozione e riferimenti quasi religiosi, che si possono sicuramente riconoscere in Paoli. Inoltre, il *vamp* I-vi-ii-V è anche presente in alcuni standard jazz («Blue Moon», ad esempio) e proprio a quei repertori – che Paoli frequentava – può essere anche collegato. Lo stesso giro, peraltro, è presente in un successo francese, anch'esso a tema adolescenziale, di pochi anni dopo: «Tous les garçons et les filles», di Françoise Hardy.

Tuttavia, nel passaggio dal «ritmo» al «testo» nell'attenzione riservata ai primi cantautori, la presenza di riferimenti «francesi» in alcune delle liriche più significative del primo Paoli finisce con il mettere in secondo piano il contesto «americano» delle musiche.

Il caso più emblematico è quello de «La gatta», il cui testo sembra riprendere quello di «Auprès de mon arbre» di Brassens. Indipendentemente dalla citazione (non esplicitata da Paoli, ma evidente) «La gatta» è il brano che più di ogni altro contribuisce a creare l'immagine di Paoli, e per riflesso dei primi cantautori a lui associati, come personaggi bohémien, anticonformisti e esistenzialisti, degli «intellettuali della canzone», come li definirà Gianni Borgna (1992, p. 278). Ma, seppur «intellettuale», Paoli è un personaggio popolarissimo, che compare sui rotocalchi anche grazie al suo look e ai suoi modi eccentrici, contribuendo alla popolarizzazione del fenomeno dei cantautori. L'alterità di Paoli rispetto alla tradizione italiana della canzone «leggera» si incarna nella sua «francesità» ostentata, e poco importa che le sue canzoni più famose suonassero poco «francesi».³ Ha scritto recentemente un critico attento come il sociologo Luigi Manconi:

Il suo aspetto esteriore [di Paoli], innanzitutto, rompeva tutti i cliché del cantante di musica leggera italiano e introduceva nel nostro panorama i tratti dello chansonnier francese: il maglione nero era solo il più evidente ma non certo il più significativo dei messaggi estetici. (Manconi 2012, p. 49)

Le canzoni percepite come «autobiografiche» dal pubblico, «La gatta» su tutte - permettono la sovrapposizione fra il Paoli «privato» e quello «pubblico». Fanno sì che i maglioni neri e l'ostentazione di uno stile di vita anticonformista non vengano percepiti come i vezzi di un divo, ma piuttosto come autentica espressione dell'interiorità di un «artista», infine.

L'IMMAGINE DEL TROVATORE: FABRIZIO DE ANDRÉ

Paoli, in questi anni, rappresenta il *mainstream* dei cantautori: va a Sanremo, ha un buon successo di pubblico (Salvatori 1982) e può farsi ritrarre sulla copertina di *Sorrisi e canzoni TV* insieme a Catherine Spaak (ovviamente vestito di nero, nonostante sia pieno agosto).⁴ L'ostentazione di una «francesità» è però altrettanto decisiva nell'immagine di un altro cantautore, destinato a rimanere lontano dalla ribalta per quasi tutti gli anni sessanta: Fabrizio De André.

De André esordisce discograficamente in leggero ritardo rispetto ai primissimi cantautori, ma lo fa – come loro – sulla scia del concittadino Umberto Bindi: il suo 45 giri d'esordio, «Nuvole barocche» / «E fu la notte» (1961a) risente, come le incisioni coeve di altri cantanti, di quel modello vocale. Tuttavia, mentre Bindi e Paoli, in forza alla Ricordi,

³ Paoli, naturalmente, registrò anche diverse traduzioni di brani francesi in questi anni.

⁴ Sul numero 31, del 5 agosto 1962.

vengono celebrati sui rotocalchi, le incisioni di De André, sotto contratto con la più piccola Karim, seguono un calendario più rarefatto. Il cantautore si fa notare, diventando un artista di culto soprattutto fra gli studenti, grazie ad alcuni 45 giri in cui i riferimenti alla *chanson* francese sono piuttosto evidenti. «La ballata del Miché» (1961b), ad esempio, è una *valse* aperta da fisarmonica molto francese.⁵

Qualcuno ha voluto avvicinare lo stile di questa canzone [La ballata del Miché] a quello delle composizioni di Brassens, anche per il particolare arrangiamento «alla francese»; altri hanno voluto scorgere nel testo rimembranze delle canzoni della Vanoni e di Luigi Tenco, ma Fabrizio in realtà ha uno stile personale, che «sembra» imitare quello di Brecht, di Brassens ecc. ma si stacca in realtà da tutti per qualcosa di assolutamente inconfondibile e originale. (Donata Orsi, «Ancora di moda la “mala” in dischi», *L'informatore moderno*, 8 dicembre 1963. Ora in Sassi e Pistarini 2008, p. 12)

La successiva «Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers» (1963) è un esempio al limite dello stereotipo di quella attitudine «pre-tonale» di cui abbiamo detto; riprende immagini della «francesità» già dal titolo, e gioca su atmosfere «medievalesgianti/rinascimentali» attraverso svariate sineddoci (l'attitudine «pretonale», ma anche il clavicembalo, il tema di corni, l'italiano arcaico del testo...).

Ma più che provare a mappare i molti riferimenti «francesi» nei singoli di De André degli anni Sessanta, è interessante annotare come il cantautore sia da subito interpretato alla luce di una «francesità» tanto generica quanto idealizzata. Che, diversamente da quella di Paoli, affonda le sue radici nel passato dei trovatori, filtrato attraverso il romanticismo letterario, in cui «trovatore» diventa sinonimo di artista.

Questo suo ultimo disco esprime i due volti del nostro Cantautore, definito dalla stampa «Ultimo Trovatore». Ma è l'ultimo davvero? Non è forse il primo, tra i cantautori italiani, ad avere usato, con un Trovatore, la canzone per esprimere sentimenti antichi in linguaggio moderno? Noi crediamo infatti, che Fabrizio sia l'iniziatore di un nuovo e più maturo genere di canzone italiana che trova dimensioni e valore di effettiva opera d'arte. (Retro di «Per i tuoi larghi occhi» / «Fila la lana», 1965)

Cantautore? Lo sono, sì. Ma è un termine vago, che non definisce nulla. Se proprio fa comodo un'etichetta, preferirei si dicesse trovatore. (Manlio Fantini, «Fabrizio De André, il menestrello in microscolco», *Sorrisi e canzoni TV*, 2 luglio 1967. Ora in Sassi e Pistarini 2008, p. 28)

⁵ Per gli stereotipi associati alla fisarmonica e al registro *musette*, si veda l'intervento di Jacopo Conti in questo stesso volume.

Questo mito della Francia trobadorica arriva fino a tirare in ballo improbabili aneddoti su manoscritti ritrovati.

Due [composizioni] sono di origine medievale, «Fila la lana», dalla ballata di un trovatore lorenese del '400, forse Bertrand de Villecroix, e «Tieni la vita mia»,⁶ composizione anonima francese, dell'800, il cui titolo originale era «Belle qui tiens ma vie captive dans tes yeux». Insieme con un amico, attore e chitarrista, anch'egli genovese, Vittorio Centanaro, Fabrizio le trovò a Parigi, nello sgabuzzino di un vecchio negozio di musica. (Ornella Rota, «L'umanista della canzone», *Stampa sera*, 6 agosto 1965. Ora in Sassi e Pistarini 2008, p. 16)

Nel mio primo lp che uscirà prossimamente sono comprese due canzoni antiche del '400 che ho scovato in un archivio provenzale e tradotto in italiano. Vedremo come reagirà il pubblico. (Cesare Romana, «Fabrizio: un cantautore tra Rinascimento e cronaca nera», *Musica e dischi*, settembre 1965. Ora in Sassi e Pistarini 2008, p. 16)

La «francesità» di De André, dunque, finisce con il tenere insieme una serie di riferimenti alla cultura transalpina piuttosto variegati e indifferenziati, in cui un riferimento a Baudelaire («Per i tuoi larghi occhi», 1965) può essere associato ai trovatori, e Villon e Carlo Martello possono apparire quasi contemporanei.

Adoro tutto ciò che è francese, credo di avere dentro una polla di vecchio buon maledettismo francese; già, Villon, come faccio a non tirarlo in ballo? E se vogliamo scendere, un po' di Baudelaire e Rimbaud. (Manlio Fantini, «Fabrizio De André, il menestrello in microsolco», *Sorrisi e canzoni TV*, 2 luglio 1967. Ora in Sassi e Pistarini, 2008, p. 28)

Alla luce di questi esempi, dunque, non stupisce che i riferimenti alla Francia (e soprattutto a Brassens) diventino la norma nella pubblicista su De André, fino ad oggi. Né stupisce che, ad esempio, ben più rari siano i riferimenti a Brecht, invece piuttosto citato negli anni Sessanta come modello diretto. «Brecht è il mio idolo»,⁷ dichiara De André a Cesare Romana («Fabrizio: un cantautore tra Rinascimento e cronaca nera», *Musica e dischi*, settembre 1965, ora in Sassi e Pistarini 2008, p. 16).

Le foto promozionali di De André in questi anni puntano su un medesimo immaginario, che differisce da quello «esistenzialista» di Paoli, e punta decisamente su un'iconografia «medievale» e «trobadorica». Questo immaginario sarà poi sfruttato nel

⁶ Non è dato sapere di canzone si tratti.

⁷ L'influenza di Brecht sulla canzone negli anni sessanta meriterebbe un approfondimento, dato che raramente le citazioni ad essa vanno oltre occasionali riferimenti, e che lo stesso Bob Dylan ha dichiarato, nella sua autobiografia, quanto sia stato decisivo per lui quel modello.

decennio successivo, a partire dal successo di De André, e confluirà nell'immaginario proposto dal Club Tenco. Ma, ai fini di questo contributo, ci limitiamo ai soli anni Sessanta.



IMMAGINE 1a e 1b. Foto promozionali di Paoli e De André.

ETICHETTE DI GENERE: CHANSONNIER

La tesi di una decisiva «suggestion» francese trova riscontro anche nelle vicende delle etichette di genere usate per definire il nuovo fenomeno dei cantautori. Il termine «cantautore» viene introdotto a partire dall'estate del 1960, come strategia di marketing da parte della RCA italiana. Il termine va a sostituire, in breve tempo, una serie di locuzioni. Fra quelle più comuni ci sono cantante-autore, autore-interprete e, naturalmente, una francese: *chansonnier* (Fabbri 2003; Tomatis 2010; Cartago 2006).

La diffusione della parola *chansonnier* in Italia fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta è di per sé un indizio della suggestion «francese» associata a determinati artisti che sono poi saranno inclusi nel canone canzone d'autore (ad esempio, Domenico Modugno, a cui il termine veniva applicato). Nello specifico, è significativo che *chansonnier* avesse, in quel momento, un significato distinto da quello che aveva in Francia. Come spiega il *Grand Larousse Encyclopédique* (AA.VV. 1960), alla voce «chansonnier», il termine è – in quel momento – associato: ai poeti medievali e ai trovatori che si dedicavano alla canzone, a cantanti del passato; con uso desueto, ad autori e cantanti di canzoni del passato (ad esempio, Béranger); e, nell'uso contemporaneo, all'artista di cabaret che «canta o recita [...] delle strofe satiriche o umoristiche di sua composizione» (ibid.). In relazione a quest'ultima accezione, è riportata la locuzione «chansonnier montmartrois», dunque, in riferimento al periodo *pre-rive gauche* della *chanson* francese. Il termine, dunque, si lega più al verbo «chansonner» (fare una canzone satirica contro, dunque «canzonare», in italiano) che non a «chanter». Dunque, è ragionevole pensare che Brassens non fosse uno «chansonnier» in Francia, nel 1960; e che sicuramente Brel, o Ferré, non lo fossero.

Il termine deve essere diffuso in Italia già da qualche decennio, se i dizionari etimologici lo datano prima del 1933, e se è oggetto di avversione «purista» durante il periodo fascista, come molti altri prestiti non adattati. È infatti citato in *Barbaro dominio* del giornalista Paolo Monelli (1933), dizionario-pamphlet che «processa» 500 parole esotiche. In quel momento il termine è associato all'intrattenimento da cabaret e, del resto, buona parte del lessico dell'intrattenimento (anche quello più licenzioso) è francese, come ci ricorda il successivo *Dizionario di esotismi* di Antonio Jacono:

Café-concert, Café-chantant, Variété, Tabarin [...]. Tutti «locali» in cui caffè musica canto e «arte varia» servivano di pretesto a intrighi e stravizzi. Vi strepitavano mènadi e coribanti, e vi «agivano» le così dette Chanteuses (dove il popolare nostro «sciantose») che noi ora diciamo, secondo i casi: Canzonettiste, Canterine, Cantanti; e vi splendevano Divettes e Soubrettes, cioè, dal francese in italiano, Divette o Piccole dive. (Jacono 1939, p. 263)

Come per altri lessici settoriali, durante il Fascismo, anche per quello dell'intrattenimento si propongono alternative italianizzate: oltre a quelle riportate nella citazione, aggiungiamo almeno, in luogo di «café-concert» e «cabaret», «caffè concerto», «caffè teatro», «taverna di varietà», e i più inventivi «trincaballa» e «cantosteria». E (naturalmente senza fortuna), «canzoniere» per «chansonnier».

Dopo la guerra, il termine «chansonnier» si applica ancora all'intrattenimento da varietà e alla canzone senza troppe connotazioni intellettuali: ad esempio, un cantante come Alberto Rabagliati può essere «al comando» di «un'agguerrita falange di chansonniers che dà l'assalto ai microfoni del varietà, talvolta alle scene superstiti, per dar vita e commercio alla canzone», e che comprende anche «Narciso Parigi, Gino Latilla, Bruno Pallesi, Nino d'Aurelio, Gianni Ravera, ed in particolare Teddy Reno (Ferruccio Ricordi), Claudio Villa e Achille Togliani», oltre ai «napoletani» Salvatore Papaccio, Giacomo Rondinella, Franco Ricci, Antonio Pariente, Sergio Bruni, Nunzio Gallo, Gabriele Vanoni, e i «cantanti-chitarristi» Roberto Murolo e Rino Salviati (Ramo 1956, p. 106).

È ragionevole pensare che il significato del termine si sposti progressivamente da «intrattenitore nei cabaret» a «chi scrive canzoni o ne è l'interprete» (questa è la definizione, ad esempio, che ne dà il Cortellazzo-Zolli), implicando una qualche idea di autorialità. Ciò deve avvenire già negli anni Cinquanta, se l'*Enciclopedia dello spettacolo* nel 1954 definisce «improprio» il termine quando applicato ai soli cantanti:

Chansonnier - voce con cui in Francia si designa, oltre che una racc. di canzoni (ital. canzoniere) colui che scrive testi di canzoni. C. per eccellenza è tuttavia colui che, oltre ad aver scritto versi (talora anche la musica) di canzoni, ne è poi anche l'interprete: fenomeno assai frequente in Francia fin dal Settecento, e particolarmente vivo dalla fine dell'Ottocento in poi, e cioè dai tempi di A. Bruant a

quelli di oggi. In Italia alcuni chiamano c. l'interprete di canzoni in quanto tale, anche quando non ne è l'autore: ma è uso improprio del termine. (AA.VV. 1954)

Alla fine degli anni Cinquanta ritroviamo «chansonnier» fra i termini che saranno sostituiti da «cantautore». Evidentemente, «chansonnier» portava in sé una serie di connotazioni che andavano ben oltre il solito riferimento alla Francia. Ovvero: la «francesità» del termine connotava, probabilmente (come gli altri prestiti francesi osteggiati dai puristi) qualcosa di raffinato, estetizzante, a volte di licenzioso, a volte impegnato. Qualcosa di *pericoloso*, forse, dal momento che – nel momento in cui ci si trovano a dover trovare un nuovo nome per i loro *chansonniers* – i dirigenti della RCA puntano su una parola (allora) buffa come «cantautore». La RCA era una multinazionale controllata dal Vaticano, e non stupisce dunque che il redattore del primo articolo sui cantautori promossi dall'etichetta si premuri di tranquillizzare circa la non-pericolosità del nuovo fenomeno (*Il musicchiere* 1960). È difficile non vedere un intento politico più o meno consapevole nella scelta di «cantautore», poi del tutto tradito dalle successive connotazioni assunte dalla parola al suo ingresso nell'uso linguistico comune (Fabbri 2003). E certamente, il fatto che «cantautore» venga a significare, poco dopo la sua invenzione, all'incirca quello che significava «chansonnier» poco prima (comprese le connotazioni estetizzanti e *engagée* «francesi»), ha facilitato il mantenimento di «chansonnier» nell'uso italiano, ma per definire quelli che in Francia sono detti, piuttosto, *ACI* (*auteurs-compositeurs-interprètes*), Georges Brassens su tutti.

CONCLUSIONI

Alla fine, questo intervento potrebbe essere caduto nello stesso errore essenzialista che denunciava all'inizio: se accettiamo che «esista» qualcosa come l'«influenza francese» (come, appunto, si trattasse di qualcosa che gira nell'aria come un virus) non stiamo forse perpetuando uno stereotipo critico? Il limite nel capire e spiegare la musica è, come sempre, quello imposto dal nostro linguaggio e dalle necessarie metafore che ci impone.

Tuttavia, un piccolo passo avanti può essere fatto. Possiamo provare a razionalizzare l'«influenza francese» non come un qualche agente esterno, ma come qualcosa di immaginato. Gli atti di immaginazione di una comunità si esimono dalla coerenza, sono simbolici, parziali, pieni di pregiudizi, occasionalmente razzisti. Questa è la «francesità» dei primi cantautori, non un «mal di Francia» di artistoidi che guardavano a Parigi dalla periferia, ma una grandissima costruzione ideologica, in cui i trovatori, gli chansonnier (qualunque cosa siano), Baudelaire, il medioevo, Sartre sono pensati come semanticamente affini, e convivono come parte di un tutto, di una identità francese costruita dall'esterno.

Immaginata, ideologica, parziale, ma non per questo meno reale. La «legittimità così profondamente emotiva» (Anderson 1996, p. 23) che è delle nazioni, che ci fa dire di essere italiani, o francesi, o cuneesi, non è poi così diversa dal rapporto che ognuno di noi ha con la *sua* musica. Se la nazione esiste, esiste la frontiera. E l'esistenza di una frontiera implica l'idea che *qualcosa*, le musiche, come i contrabbandieri, possano attraversarla e condizionare qualcosa dall'altra parte. Ma perché ciò possa avvenire, dobbiamo essere convinti che da una parte e dall'altra di quella a linea a zig-zag ci sia qualcosa di coerente *in sé*: una nazione, un carattere nazionale, un genere musicale con quel carattere. Così, non abbiamo dubbi: una canzone italiana non assomiglia nemmeno lontanamente a una francese. A ognuno la roba sua, *sacre nom!*

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1954. *Enciclopedia dello spettacolo*. Unione Editoriale, Roma.
- AA.VV. 1960. *Grand Larousse Encyclopédique*, 12 volumi, Librairie Larousse, Paris.
- ALTMAN, Rick. 2004. *Film / Genere*. Vita e Pensiero, Milano.
- ANDERSON, Benedict. 1996. *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*. Manifestolibri, Roma.
- BORGNA, Gianni. 1992. *Storia della canzone italiana*. Mondadori, Milano. Seconda edizione.
- CARTAGO, Gabriella. 2006. «Cantautore, canzone d'autore e le voci della popular music nella lessicografia non specializzata», in *Lingua letteraria, delle arti e degli artisti*. Franco Cesati, Firenze.
- D'INTINO, Rodolfo. 1961a. «Dischi nuovi», *Sorrisi e canzoni*, 8 gennaio, p. 25.
- D'INTINO, Rodolfo. 1961b. «Nico Fidenco. Il cantautore della terza ondata», *Sorrisi e canzoni*, 12 marzo, p. 12.
- D'INTINO, Rodolfo. 1961c. «Dischi nuovi», *Sorrisi e canzoni*, 23 aprile, p. 17.
- D'INTINO, Rodolfo. 1961d. «Dischi nuovi», *Sorrisi e canzoni*, 21 maggio, p. 34.
- DISCOTECA. 1960. «Recensione di "Quando" / "Triste sera"», *Discoteca*, ottobre, p. 50.
- DISCOTECA. 1961a. «Sanremo a 45 giri», *Discoteca*, febbraio, pp. 48-49.
- DISCOTECA. 1961b. «Recensione di "Parlami d'amore Mariù" / "Love Is There To Stay"», *Discoteca*, marzo, p. 50.
- ECO, Umberto. 1964. *Apocalittici e integrati*. Bompiani, Milano.
- FABBRI, Franco. 1997. «Il cantautore con due voci (e molte mani)», in Romano Giuffrida e Bruno Bigoni (a cura di), *Fabrizio De André - Accordi eretici*. Euresis, Milano. Ora in Fabbri 2005, pp. 148-160.
- FABBRI, Franco. 2003. «Essere cantautore oggi», in *Romac'è*, 1 marzo. Ora in Fabbri 2005, pp. 144-147.

- FABBRI, Franco. 2005. *L'ascolto tabù*. Il Saggiatore, Milano.
- FABBRI, Franco. 2012. «How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes», in Hawkins, S. (a cura di), *Essays in Honour of Derek B. Scott*. Aldershot, Ashgate, pp. 179-191.
- FRITH, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- JACONO, Antonio. 1939. *Dizionario di Esotismi*. Marzocco, Firenze.
- MANCONI, Luigi. 2012. *La musica è leggera*. Il Saggiatore, Milano.
- MILA, Massimo. 1956. «Le canzoni di Sanremo e quelle di Modugno», *l'Espresso*, 18 marzo.
- MONELLI, Paolo. 1933. Barbaro dominio. Processo a 500 parole esotiche. Hoepli, Milano.
- IL MUSICHIERE. 1960. «Chi sono i cantautori?», *Il Musicchiere*, 17 settembre, p. 36.
- PIVATO, Stefano. 2002. *La storia leggera*. Il Mulino, Bologna.
- RAMO, Luciano. 1956. *Storia del Varietà*. Garzanti, Milano.
- SALVATORI, Dario. 1982. *25 anni di Hit Parade in Italia*. Mondadori, Milano.
- SASSI, Claudio e PISTARINI, Walter. 2008. *De André Talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*. Coniglio Editore, Roma.
- SMALL, Christopher. 1998. *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Wesleyan University Press, Middletown, CT.
- SORRISI E CANZONI. 1959. «Dischi della settimana» [recensione di Umberto Bindi, *la sua voce, il suo pianoforte, le sue canzoni*], *Sorrisi e canzoni*, 19 aprile, p. 18.
- STRANIERO, Michele L., JONA, Emilio, DE MARIA, Giorgio e LIBEROVICI, Sergio. 1964. *Le canzoni della cattiva coscienza*. Bompiani, Milano.
- TAGG, Philip. 1994. *Popular music – da Kojak al rave*. Clueb, Bologna.
- TAGG, Philip. 2012. *Music's Meaning*. The Mass Media Music Scholars' Press, New York and Huddersfield.
- TOMATIS, Jacopo. 2010. «“Vorrei trovar parole nuove”. Il neologismo “cantautore” e l'ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta», *Iaspm@Journal*, vol. 1, n. 2.
- TOMATIS, Jacopo. 2010/2011. *Il concetto di canzone d'autore. Storia, critica, ideologia*, Università degli Studi di Torino, tesi di laurea inedita.

DISCOGRAFIA

- BINDI, Umberto. 1959. «Arrivederci» / «Odio», Ricordi SRL 10029, 45 giri.
- CLIFF, Gordon. 1960. «Parlami d'amore mariù» / «Love Is There To Stay», Round Table RT0011, 45 giri.

- DE ANDRÉ, Fabrizio. 1961a. «Nuvole barocche» / «E fu la notte», Karim KN 101, 45 giri.
- DE ANDRÉ, Fabrizio. 1961b. «La ballata del Miché» / «La ballata dell'eroe», Karim KN 103, 45 giri.
- DE ANDRÉ, Fabrizio. 1963. «Il fannullone» / «Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers», Karim KN 177, 45 giri.
- DE ANDRÉ, Fabrizio. 1965. «Per i tuoi larghi oggi» / «Fila la lana», Karim KN 206, 45 giri.
- PAOLI, Gino. 1959a. «La tua mano» / «Chiudi», Ricordi SRL 10047, 45 giri.
- PAOLI, Gino. 1959b. «Dormi» / «Non occupatemi il telefono», Ricordi SRL 10048, 45 giri.
- PAOLI, Gino. 1959c. «La notte» / «Per te», Ricordi SRL 10074, 45 giri.
- PAOLI, Gino. 1960a. «La gatta» / «Io vivo nella luna», Ricordi SRL 10114, 45 giri.
- PAOLI, Gino. 1960b. «Co-Eds» / «Maschere», Ricordi SRL 10115, 45 giri.
- PAOLI, Gino. 1960c. «Sassi» / «Maschere», Ricordi SRL 10161, 45 giri.
- ENDRIGO, Sergio. 1961. «I tuoi vent'anni» / «Chiedi al tuo cuore», Tavola Rotonda T 70005, 45 giri.
- GABER, Giorgio. 1959. «Geneviève» / «Desidero te», Ricordi SRL 10066, 45 giri.