

## “Vorrei trovar parole nuove”

### Il neologismo “cantautore” e l'ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta

**Jacopo Tomatis**

Università degli Studi di Torino

[jacotomatis@gmail.com](mailto:jacotomatis@gmail.com)

#### Abstract

Il caso dei cantautori italiani è esemplare di come etichettiamo e valutiamo, attraverso processi di selezione ideologica, i fatti musicali. I cantautori, probabilmente il genere musicale più determinante nella storia della popular music italiana, nascono alla fine del 1960, negli anni del boom dell'Italia postbellica, e costruiscono la loro identità in opposizione alla tradizione della canzone, guadagnando da subito una supremazia estetica sugli altri generi che dura ancora oggi. Questo articolo si propone di analizzare l'origine del neologismo “cantautore” e la sua rapida diffusione attraverso i media. La parola ha un ruolo fondamentale nella definizione e codificazione del genere.

**Parole chiave:** cantautori; canzone d'autore; canzone italiana; generi musicali; ideologia; autenticità; autorialità; storia della lingua.

#### “I would like to find new words”

### The neologism “cantautore” and the ideology of musical genres in 1960's Italian canzone

#### Abstract

The case of Italian *cantautori* case is meaningful of how we label and value musical facts through processes of ideological selection. *Cantautori* (loosely translated as “singer-songwriters”) is possibly the most influential genre in Italian popular music, firstly defined at the very beginning of the '60s, during the “boom years” of post-war Italy. As a new act on the musical scene, *cantautori* built their identity by opposing the tradition of *canzone*, and gained an aesthetical supremacy in Italian popular music which lasts until today. This article will analyse the origin of the neologism “cantautore” (the contraction of “cantante”, singer, and “autore”, author) and its rapid spread through medias. The word had a key role in the definition and the codification of the genre.

**Keywords:** cantautori; canzone d'autore; Italian popular music; musical genres; ideology; authenticity; authoriality; history of language.

Vorrei trovar  
parole nuove  
ma piove piove  
sul nostro amor.  
(“Piove...!”, Modugno-Verde 1959)

## 1. Una peculiarità italiana: carattere nazionale della canzone d'autore

Uno spettro si aggira per la canzone italiana: è lo spettro dell'autore. Questo “fantasma” è il protagonista della popular music italiana del dopoguerra in termini che rappresentano una peculiarità nazionale, perfettamente rappresentata dai generi egemoni (se non nelle classifiche, certamente nella critica) a partire dalla fine dei Cinquanta: quello dei cantautori prima, della canzone *d'autore* – appunto – poi.

Come annotato da Marco Santoro e Goffredo Plastino (2007, p. 386), cantautori e canzone d'autore sono ad oggi culturalmente legittimati come “*indigenous and (national) popular forms of song culture*”,<sup>1</sup> soprattutto in quelle manifestazioni che meno paiono ispirate ai modelli angloamericani. Anche in virtù di questo suo carattere nazionale, l'area semantica di “canzone d'autore” ha progressivamente inglobato, come termine-ombrello recante tra le altre le marche della *qualità*, dell'*autenticità*, della sperimentazione sulla parola in musica, la canzone politica e altre forme di canzone di matrice rock, jazz, folk e – a partire dagli anni Novanta – hip hop e rap.<sup>2</sup> Per processo inverso, la fortuna delle etichette “cantautore” e “canzone d'autore” ha portato al cristallizzarsi di norme più propriamente stilistiche, dando origine a un ricco filone di canzone d'autore “di genere”, autoreferenziale e debitrice nei confronti di alcuni Maestri indiscussi. Fondamentale in questo processo di stilizzazione è stato il ruolo del Club Tenco, gruppo di appassionati attivo dall'inizio dei Settanta che si propone, come da statuto, di “valorizzare la canzone d'autore, ricercando anche nella musica leggera dignità artistica e poetico realismo”. I Premi Tenco, le Targhe Tenco e soprattutto la Rassegna della Canzone d'Autore, che si tiene annualmente dal 1974 a Sanremo in implicita contrapposizione con il Festival – luogo della canzone “tradizionale” (cfr. Agostini 2007, Borgna 1980 e 1998) – hanno contribuito a una codificazione del genere che, con continui assestamenti, è valida ancora oggi (Santoro 2006 e 2010 per la “genesì” della canzone d'autore). La stessa neoformazione “canzone d'autore” è da attribuirsi a Enrico De Angelis, allora giovane cronista<sup>3</sup> e oggi direttore e fra i maggiori animatori del Club.

La locuzione “canzone d'autore”, ricalcata su quella di “film d'autore”, descrive oggi un prodotto degno di *attenzione estetica* e caratterizzato da una forte impronta *personale* (è la canzone di *un* autore). Questa sovrapposizione/confusione di caratteri è il nostro punto di partenza. Essa è tipica della canzone italiana al punto che la canzone di qualità contemporanea *deve* essere d'autore. Eccezioni al modello da un lato tendono ad adeguarsi alle norme del genere, dall'altro provocano, come per il caso del rap, un continuo piegarsi e ridefinirsi delle norme stesse.

Questo “corto circuito” non nasce tuttavia con la canzone d'autore, ma ha le sue origini nei primi anni Sessanta. Il definirsi del campo semantico di “canzone d'autore” non fa altro che sanzionare in un nuovo termine un concetto culturale già diffuso, implicito – seppur in modo diverso – in un altro fortunato neologismo dei primissimi anni Sessanta: “cantautore”.

Il caso dei cantautori italiani è esemplare dei processi di selezione ideologica attraverso i quali cataloghiamo le musiche che ci circondano, e di come creiamo etichette per definirle e per parlare di esse.

Questo articolo si propone di indagare la nascita del concetto di “cantautore” attraverso la ricerca sull’impiego del neologismo nei primissimi anni Sessanta nella stampa specializzata e nelle pubblicazioni a cura dell’industria discografica. Obiettivo è verificare in che modo il processo di iniziale definizione di un genere musicale, considerato diacronicamente nel suo processo di codificazione, sia vincolato a processi ideologici di selezione e attribuzione di valore a caratteri musicali e non musicali. Dopo aver situato storicamente il genere ed aver ricostruito l’origine storico-linguistica del neologismo “cantautore”, cercherò di definire le strategie retoriche che contribuiscono al riconoscimento e al rafforzamento del ruolo del cantautore come “autentico autore” delle proprie canzoni. L’autorialità si presenta strettamente connessa all’istanza di autenticità, e il cantautore viene *ri-costruito* come autore delle sue canzoni. L’estetica neorealista, egemone nel dopoguerra italiano, suggerisce un corto circuito fra autenticità e qualità, così come la fortuna nella stampa dell’epoca di un’estetica romantica post-litteram concede status estetico privilegiato all’autore come unico “creatore”. In questo scenario, il ruolo del neologismo “cantautore” è decisivo nel guidare e strutturare il processo di selezione dei caratteri e la codificazione del genere musicale.

## 2. La nascita del cantautore

Cominciamo dall’etichetta: “cantautore” è una parola composta (più propriamente, un acronimo o una parola-macedonia, D’Achille 2003 p. 140), formata dalla contrazione di “cantante” e “autore”. Un “neologismo orrendamente formato”, nella storica definizione di Bruno Migliorini (Migliorini 1963). Come si riscontra facilmente su ogni dizionario italiano, il termine si riferisce nel linguaggio corrente a un “cantante che interpreta brani da lui stesso composti” (De Mauro 2000). Niente di troppo problematico: il concetto, come prontamente ci suggerisce anche la *redirection* dell’autorevole Wikipedia, è l’equivalente dell’inglese *singer-songwriter*.

Il termine tuttavia possiede un forte valore connotativo e, in particolare, ha referente privilegiato in alcuni cantanti nati negli anni Trenta e giunti al successo all’inizio dei Sessanta: Gianni Meccia<sup>4</sup> (1931), Umberto Bindi (1932 – 2002), Sergio Endrigo (1933 – 2005), Piero Ciampi (1934 – 1980), Gino Paoli (1934 -), Enzo Jannacci (1935), Bruno Lauzi (1937 – 2006), Luigi Tenco (1938 – 1967), Giorgio Gaber (1939 – 2003), Fabrizio De Andrè (1940 – 1999). A questi va aggiunto il più vecchio Domenico Modugno (1928 – 1994), che tocca il vertice del successo alla fine del decennio precedente.

La canzone italiana si avvia nel dopoguerra a diventare un bene di consumo, in conseguenza della crescita dell’industria discografica, in netto ritardo rispetto al mondo anglosassone e francofono (Gronow-Saunio 1998). L’oggetto-canzone, in un’industria del disco ormai avviata verso la globalizzazione, viene spesso descritto come risultato finale di un sistema produttivo in catena di montaggio, basato su una rigida divisione di competenze e lavoro. L’autore delle musiche, l’autore del testo, l’arrangiatore e gli interpreti (di norma una canzone è incisa da più cantanti) sono, nella maggior parte dei casi, persone diverse. Tali distinzioni sono in Italia sanzionate e gerarchizzate dalla Società Italiana Autori Editori, che tutela in gradi diversi le diverse componenti del sistema produttivo (Fabbri 2005). Anche in conseguenza della sua natura di prodotto, per giunta concepito in un sistema di monopolio statale della radio e della televisione, la canzone italiana appare standardizzata nei contenuti, che tendono al puro escapismo. La cosa, naturalmente, non manca di suscitare accese critiche di matrice dichiaratamente adorniana da parte dell’intelligenza di sinistra: *Le canzoni della cattiva coscienza* (Straniero, Liberovici, Jona, De Maria 1964), monumento della critica musicale italiana

sulla popular music, rivolge i suoi strali proprio contro la “canzonetta”: “per essa vale quello che Adorno diceva del jazz” (p. 174).

Estranei all’origine alle dinamiche della cultura di sinistra, che diventeranno decisive nella codificazione del genere a partire dal decennio successivo, i cantautori si presentano come il primo tentativo di sovvertire il sistema della canzone italiana dall’interno della stessa. La loro filosofia di autosufficienza – pienamente supportata economicamente e tecnologicamente dal sistema industriale – è anche una soluzione economica al conflitto tra editori musicali e industria discografica, altro portato dello sviluppo ipertrofico del mercato del disco. Nota Fabbri come l’industria discografica italiana avesse bisogno di una “ideologia per ridurre gli editori a una sua appendice”.<sup>5</sup> I cantautori e la loro canzone “fai da te” dovettero sembrare una risposta economica ed efficace.

Una distribuzione di ruoli che prevedesse la sovrapposizione – anche non totale – fra autore e cantante non era un’assoluta novità nel 1960: al citato Modugno possiamo aggiungere almeno Renato Rascel (1912 – 1991) e Fred Buscaglione (1921 – 1960), morto alla soglia della codificazione del genere. Tuttavia solo nei cantautori degli anni Sessanta tale sovrapposizione diventa l’elemento distintivo della loro autenticità di uomini e artisti, e la base su cui essere strutturati come genere musicale. La loro diversità – a più riprese magnificata dalla stampa – risiede proprio in questo: l’arte dello scrivere canzoni come istanza personale e non come mestiere, in quello che un cantautore come Paolo Conte ha acutamente definito “il sacrificio dell’autore”, che si *impone* di cantare il proprio materiale. Portato di questo fondamento ideologico è l’imperfezione e l’anomalia del cantautore, condannato a essere dilettante fra i professionisti, poeta fra i pennivendoli, vero fra i falsi.

### 3. Il genere dei cantautori

I cantautori – e la canzone d’autore – sono un genere musicale? Le due etichette contengono in sé il germe della contraddizione: può esistere *un* autore – o al contrario: può esistere una canzone che non sia *d’autore*? Ponendo l’accento sull’oggetto-canzone come frutto di un progetto personale, la difficoltà risiede nel conciliare genere e individualità:

What the discourse of the *canzone d’autore* produces is precisely the articulation of individuality and genre, with the question of authenticity working as a bridge between the two and a fence around their coupling (Santoro 2002, p. 126).

Anche per questo le due etichette sono state spesso rigettate dai musicisti. Decisiva è la loro problematicità nell’essere impiegate in prospettiva emica: alla domanda di Fabbri (1982b, p. 131) – “Che genere di musica?” – rispondere: “canzone d’autore” sembra sottintendere – come minimo – una grande consapevolezza nei propri mezzi. Così, ad esempio, si esprime Roberto Vecchioni, nel doppio ruolo di cantautore e studioso:

“Canzone d’autore” è un termine infelice e ambiguo, derivante dall’ancor più infeliceponimo “cantautore”. Un termine dovrebbe per sua natura circoscrivere e quindi segnare dei limiti: qui invece i confini restano aleatori e indefiniti. Autore di che? Di canzoni belle, serie, colte, impegnate, sociali, stilisticamente nobili. E chi lo dice? Quando possiamo veramente essere certi che tutto ciò si verifichi? E si verifica poi sempre? [...] Cos’è infine che dà la patente di “cantautore”, il diritto al titolo? È l’esclusività della creazione? È la costanza temporale dell’impegno? È quella serie di capolavori oscuri e sconosciuti al grosso pubblico? È la capacità di far coincidere “colto” e “popolare”, realtà e simbolo nello stesso percorso? Sono perplesso. Di per sé “cantautore” significa solo uno che si scrive le canzoni e se le canta [...] (Vecchioni 1996, p. 9).

E così ad esempio Jachia (1998 p. 9): “Piuttosto che alludere a un vero e proprio ‘genere’ musicale [...] si fa riferimento [...] a un’area dai confini non ben definiti che è venuta ospitando fenomeni musicali molto diversi tra loro”.

Una prima, banale considerazione: dal momento che il senso comune attribuisce e ha attribuito all’inizio degli anni Sessanta caratteri comuni ai cantautori tali da giustificare l’impiego di un’etichetta, perché non accettarli come genere musicale? Le domande di Vecchioni dovrebbero essere retoriche, ma non lo sono: sono problemi di codificazione che fanno parte del genere stesso. La natura del genere è interpretativa, non oggettiva. Non si può contraddire il senso comune in virtù della difficoltà di rendere coerente all’analisi un insieme di fatti musicali decisamente variegati, anche se talvolta solo formalmente diversi tra loro.

In secondo luogo, basandoci sulla ormai classica definizione di Fabbri (1981, 2000 et al.) di genere musicale come “insieme di fatti musicali, reali e possibili, il cui svolgimento è governato da un insieme definito di norme socialmente accettate”,<sup>6</sup> ci rendiamo conto di come la vastità e l’eterogeneità del campo di analisi non siano un alibi valido per negare il funzionamento del campo stesso come un genere musicale.

I caratteri distintivi e le strategie retoriche si strutturano nelle “norme di genere” e contribuiscono a definire il concetto di “cantautore” considerato *sincronicamente*. È all’interno di una specifica comunità interpretativa che determinati caratteri sono resi distintivi e altri no, è la comunità ad attribuire un significato o una serie di significati ideologicamente strutturati a una serie di comportamenti individuali o sociali. Si tratta cioè di *selezionare* come significativa una serie di pratiche in atto: “‘Generic rules’ [...] are therefore better understood as structured practices and discourses that produce regularity without being the product of a rule” (Santoro 2002 p. 125).

Le norme di genere non sono prescrittive; esistono nella loro codificazione ideologicamente strutturata da parte di una *comunità interpretativa*, concetto che certo dovrebbe essere meglio specificato, ma che possiamo mutuare dalla critica letteraria: “Le comunità interpretative sono costituite da quanti condividono strategie interpretative non per leggere [...] ma per scrivere testi, per fonderne proprietà e attribuirne intenzioni” (Fish 1980 p. 106 et al.). Così Hamm, citato da Frith (1996, p.94): “Genre is not determined by the form or style of a text itself but by the audience’s perception of its style and meaning”. La “regolarità” prodotta mostra come i generi esistano solo nel loro continuo ridefinirsi: “L’unico modo in cui i generi funzionano giorno per giorno è in un deliberato processo di *rule testing and bending*” (Frith 1996, p. 93).

Quasi nulli sono gli studi specificamente dedicati ai “primi cantautori”.<sup>7</sup> La tendenza di molta critica non accademica è di interpretare teleologicamente il periodo, quasi una fase preparatoria alla canzone degli anni Settanta. Oppure di “fonderlo” con la canzone d’autore, ridefinendone il campo a posteriori: così ad esempio sin dal titolo in Jachia (1998): “*La canzone d’autore italiana 1958-1997*”. Né da questa visione è esente lo stesso Club Tenco.

Accettando l’invito di Keith Negus (1982 p. 26) ad un “approccio teorico al genere [che sia] trasformativo”, e non deterministico, è importante analizzare il concetto di cantautore *diacronicamente*, nel processo di iniziale codificazione. L’immagine che ne emerge è quella di un campo dai confini sì “aleatori” (Vecchioni 1996, p. 9), ma che nel suo continuo ridefinirsi, specificarsi, prendere strade aberranti mantiene, per il periodo da me analizzato, innegabili caratteri comuni. Questa fotografia sfocata, continuamente mossa ma dal soggetto chiaramente riconoscibile è – credo – il nostro genere musicale.

#### **4. Parole nuove e nuovi concetti: una storia del genere attraverso il paratesto**

Il mio contributo si concentra sull’origine del concetto di cantautore, seguendo la sua definizione e – parallelamente – il suo costituirsi come genere musicale nei primissimi anni Sessanta. Dal momento che il concetto appare strettamente legato al neologismo, introdotto nella seconda metà del 1960, è utile tracciare l’origine della parola dal momento della sua invenzione fino alla sua diffusa accettazione da parte della comunità dei parlanti.

Annota Santoro (2002, p. 113) nel riferirsi a Bourdieu: “Come vengono chiamati gli artisti e come si parla di loro e del loro lavoro sono tra le più importanti invenzioni che accompagnano l’emergere di un campo di produzione artistica”.<sup>8</sup> Un approccio storico-linguistico alla storia dei generi mi sembra sia stato poco sfruttato dalla letteratura sull’argomento. Poco si sa di come i processi di *tagging* condizionino la percezione e la classificazione di un concetto musicale, e come a loro volta ne siano condizionati. Anche l’etimologia è stata spesso sottovalutata nelle sue possibili conseguenze sulla strutturazione gerarchica dei caratteri che definiscono un genere.

Il *nominare* un genere – tanto da parte di chi “inventa” un’etichetta quanto di chi sceglie di applicarla a un fatto musicale – è una mossa interpretativa e presuppone un’*ideologia* del genere musicale, anche nel senso di “falsa coscienza” (cf. Fabbri 1981 et al.: “La coscienza delle norme di genere da parte di un suo partecipante è quasi sempre di natura ideologica”). Il modo in cui il nome di un genere viene – o *non* viene – impiegato è decisivo: la scelta di usare o di non usare una certa etichetta *deve* essere considerata una scelta ideologica, e lo è *tout court* nel caso del neologismo “cantautore”.

Nominare un fatto musicale, un genere, è insomma ben più che appiccicare un cartellino a una scatola che contenga ogni singolo “evento musicale (reale o possibile) il cui svolgimento è governato da un insieme definito di regole socialmente accettate” (sempre Fabbri 1981 et al.). I cantautori non possono esistere come tali, nei primi anni Sessanta, senza i deboli confini semantici tracciati dalla parola inventata per definirli.

Nella popular music la definizione di un nuovo genere si accompagna di norma alla creazione di un’etichetta per nominarlo, attraverso l’introduzione di un neologismo (è il caso di “cantautore”); con l’attribuzione di un nuovo significato a una parola già in uso (la maggioranza dei casi, mi sembra); o introducendo locuzioni descrittive, spesso secondo il modello determinante + determinato (o viceversa, a seconda della struttura della lingua). È facile verificare, ad esempio, come i differenti nomi rispecchino le differenze di percezione tra i cantautori e altri generi o movimenti musicali ad essi avvicinati, spesso definiti con espressioni relative alla loro novità. Così, ad esempio, *bossa nova* (“nuovo bozzo/nuova idea”), *nueva canción*, *nueva trova*, *néo κύμα* (“néo kyma”, “nuova onda”, in greco, Fabbri 2005, p.142), ecc.

I processi che stanno alla base dell’etichettamento e della classificazione dei fatti musicali lasciano traccia *fisica* di sé in quello che si può definire – con un concetto della critica letteraria – *paratesto*:

[Un testo] si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l’accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali, come un nome d’autore, un titolo, una prefazione, delle illustrazioni [...] che lo contornano e lo prolungano, per presentarlo, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per renderlo presente, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua “ricezione” e il suo consumo (Genette 1989, p. 3).

Il paratesto costituisce la “soglia” dell’interpretazione, e condiziona interpretazione e fruizione del testo. Dinamizzato e problematizzato nella prospettiva storica diacronica a cui ambisce questo articolo (seppur in spazi limitati e per un periodo breve), il materiale paratestuale è doppiamente utile. Esso guida l’interpretazione della comunità interpretativa (è paratesto), e contemporaneamente certifica nel tempo progressi e processi: è documento.

#### 4.1. Le fonti

In una storiografia sulla canzone italiana che raramente è stata scritta su basi scientifiche, è forte la necessità di tornare alle fonti. Nella prima fase del mio lavoro, pertanto, ho proceduto a una schedatura dei documenti relativi al mio campo di interesse, per datare e verificare l’impiego del neologismo “cantautore” nella pubblicistica dell’epoca.

Vista la necessaria arbitrarietà del corpus di fonti selezionato e della lacunosità di alcune collezioni a mia disposizione, l'indagine non ha potuto – né voluto – essere di natura quantitativa. Essa è mirata a documentare quanto più precisamente possibile l'introduzione e gli eventuali scivolamenti semantici della parola “cantautore”, ricostruendone sommariamente la “storia dell'uso”. La ricerca si basa dunque su fonti secondarie classificabili, ancora nei termini di Genette, come “peritesto” e “epitesto”.

Peritesto è “tutto ciò che dipende dalla responsabilità [...] dell'*edizione*”, (Genette 1989 p. 17). Quindi il disco *fisico*, che in Italia – in stretto rapporto con lo sviluppo dei cantautori – diventa più che un semplice supporto: grafica, fotografie, presenza o assenza dei testi delle canzoni e di note di presentazione sono tutti elementi significativi. Il possesso del supporto registrato è la soglia privilegiata ed esclusiva dell'ascolto. Il disco, soprattutto il 33 giri, è il medium favorito dai cantautori, i cui primi piani in copertina – a sancire il loro impegno in prima persona – beneficiano del grande formato. Così come ricche sono le presentazioni sul retro della cover o nella custodia interna. Due sono le etichette discografiche che hanno maggiormente contribuito alla creazione e al successo dei cantautori: la RCA italiana, sezione della multinazionale aperta a Roma nel 1953, che segna l'ingresso di una mentalità industriale nel mercato italiano del disco (Santoro 2000) e la milanese Ricordi, nata nel 1958 come emanazione della casa editrice.

L'epitesto è definito spazialmente come “anywhere out of” [the text]: materiale pubblicitario, *press photos*, interviste sui giornali e in televisione, performance televisive, recensioni, dibattiti... Tra la fine dei Cinquanta e i primi Sessanta poche sono le riviste che si occupano – esclusivamente o diffusamente – di musica. L'attività giornalistica musicale, lungi dall'essere specializzata, è praticata in molti casi da anonimi “esperti”. *Sorrisi e Canzoni*<sup>9</sup> – magazine patinato sopravvissuto fino ad oggi – rappresenta il massimo di diffusione (tre milioni e mezzo di lettori dichiarati nel 1960,<sup>10</sup> in un paese in cui il tasso di analfabetismo è ancora alto); è caratterizzato da una linea editoriale conservatrice, vicina al partito di maggioranza governativa, la Democrazia Cristiana. Più moderato e popolarissimo (soprattutto grazie al disco flexi allegato ad ogni numero) è *Il Musichiere*, pubblicazione abbinata alla omonima trasmissione televisiva condotta da Mario Riva. Queste pubblicazioni sono insostituibili strumenti per verificare gli usi linguistici, in quanto si rivolgono – ed adeguano il loro linguaggio – ad un target popolare ampio. Ci sono poi tre riviste riservate a un pubblico specializzato. *Musica & Dischi* (anch'essa pubblicata ancora oggi, con innegabile continuità editoriale) è l'*house organ* semi-ufficiale della discografia, importante per il catalogo mensile dei dischi pubblicati. Tra le prime a riconoscere il valore estetico delle incisioni dei cantautori sono due pubblicazioni destinate ad appassionati colti. *Discoteca* è una rivista di piccolo formato che affonda le sue radici negli ambienti culturali milanesi. Il prezzo è adeguato al target: 250 lire contro le 50 di *Sorrisi e Canzoni*. Dal primo numero vi si ospitano contributi di personalità della cultura anche extramusicale. Simile discorso vale per *Il Disco*.<sup>11</sup>

La televisione di stato, limitata a un solo canale fino al novembre 1961, è un'importante fonte di ricerca.<sup>12</sup> In un Paese storicamente caratterizzato da un'ampia frammentazione linguistica e da una forte presenza del dialetto, in cui pochi imparano l'italiano come lingua madre, televisione, radio e stampa popolare negli anni del boom economico ricoprono un ruolo fondamentale nel livellamento delle competenze linguistiche e nell'emergere di una lingua standard. La rapidità con cui attecchisce il neologismo “cantautore” è, da questo punto di vista, esemplare (cf. Cartago 2005).

## 5. Questione di etichetta: nascita e diffusione del neologismo “cantautore”<sup>13</sup>

La prima attestazione del neologismo “cantautore” databile con precisione risale al 7 agosto 1960. La parola compare per la prima volta su *Sorrisi e Canzoni*, usata come titolo per il progetto di uno show itinerante:

PROGETTI – IL CANTAUTORI (sic), una specie di “Carro di Tespi”<sup>14</sup> della musica leggera, percorrerà le maggiori piazze d’Italia a partire dal mese di settembre. Le musiche degli spettacoli saranno scritte dagli stessi attori-cantanti che le interpreteranno: Maria Monti, Enrico Polito, Franco Migliacci, Edoardo Vianello, Gianni Meccia, Gino Paoli. Sia Vianello che Migliacci hanno già preparato alcune canzoni da immettere nei recitals; Gianni Meccia ha anticipato che lancerà con il “Cantacuori” (sic), la sua ultima composizione: “Pissi pissi, bau bau” (*Sorrisi e Canzoni*, 7 agosto 1960, n. 32, p. 12).



**Figura 1:** La prima attestazione databile di “cantautore” (ancora nome collettivo, “Il cantautori”), *Sorrisi e Canzoni*, 7 agosto 1960, n. 32, p. 12.

Il refuso “Cantacuori”, il referente diverso e opposto – un progetto collettivo vs. il cantautore individuo – o comunque l’uso anomalo dell’articolo (“il”, al singolare) e le virgolette confermano come la composizione di questo breve trafiletto redazionale preceda la diffusione della parola. “Cantautori” come nome di progetto collettivo torna anche qualche settimana dopo,<sup>15</sup> sempre sulle pagine di *Sorrisi e Canzoni*.

Il dibattito su chi abbia inventato la parola non è centrale ai fini del mio lavoro; è tuttavia utile provare a ricostruire le fasi della diffusione del neologismo – se non altro – per verificarne la rapidità dello sdoganamento. In molti hanno rivendicato l’idea prima del “cantautore” (un ottimo elenco delle varie posizioni è in Cartago 2005. Cf. anche Raffaelli 1993). Maria Monti, allora in forza alla RCA, afferma che avrebbe coniato il termine per definire scherzosamente Gino Paoli (Fabbri 2009, p. 97; Cartago 2005, p. 318; Viscardi 2004, p. 120). I più accreditati inventori sono però senz’altro due manager della RCA italiana, Ennio Melis (1926-2005) e Vincenzo Micocci (1928-2010). Quest’ultimo (Micocci 1981, p. 139) si era attribuito la paternità del termine “in tandem” con Melis,<sup>16</sup> e nella sua recente autobiografia ha ulteriormente chiarito le dinamiche dell’ispirazione, facendo però risalire l’idea alla registrazione di “Odio tutte le vecchie signore”, primo singolo di Gianni Meccia.<sup>17</sup>

Così, mentre si preparava la *listing notice* (il documento ufficiale con il quale si dà il via alla pubblicazione di un disco) riflettevo che in un mondo dominato da certe tradizioni si doveva trovare il modo di fornire se non una giustificazione almeno una spiegazione. Il meglio che mi riuscì di fare fu di inserire il concetto della priorità dell’autore che in quel caso era anche cantante, e lì per lì mi venne fuori un termine improbabile: “Cantantautore”. Con aria incerta andai a parlarne con Ennio Melis, perché [...] era opportuna almeno una coassunzione di responsabilità. Melis osservò che il concetto non faceva una piega, era il suono del termine che risultava alquanto cacofonico. Non potevo che essere d’accordo, e quindi si procedette a elidere una sillaba: nacque così il termine “Cantautore”. [...] La data comunque risulta dal 45 giri che ne scaturì, per il quale io stesso scrissi una presentazione al fine di indicare una sorta di “istruzioni per l’uso” durante l’ascolto e di chiarire il perché del nuovo termine usato (Micocci 2009 p. 44).

In realtà, non solo nessuna delle edizioni da me reperite di “Odio tutte le vecchie signore” (RCA Italiana, 45 giri, N 0768 e RCA Camden, 45 giri, CP-82, schedate nella Discografia Nazionale della Canzone Italiana<sup>18</sup>) reca questa spiegazione, ma lo stesso Micocci 2009 – in contraddizione - riporta come prima attestazione l’Ep *Meccia canta Meccia*, del 1960, in cui in effetti il termine compare, ma in fase già più “matura”:<sup>19</sup>

Da quando ha sentito dire che appartiene alla “nouvelle vogue” (sic) romana della canzone, che lui è un “Cantautore”, eccetera, si dà un sacco di arie e non dà più confidenza a nessuno. E pensare che ad alcune di queste definizioni ho contribuito anch’io!... (Vincenzo Micocci sulle note di copertina di *Meccia 1960. Meccia canta Meccia*, RCA Camden, 45 giri, ECP 55. Citato anche in Micocci 2009, p. 240).

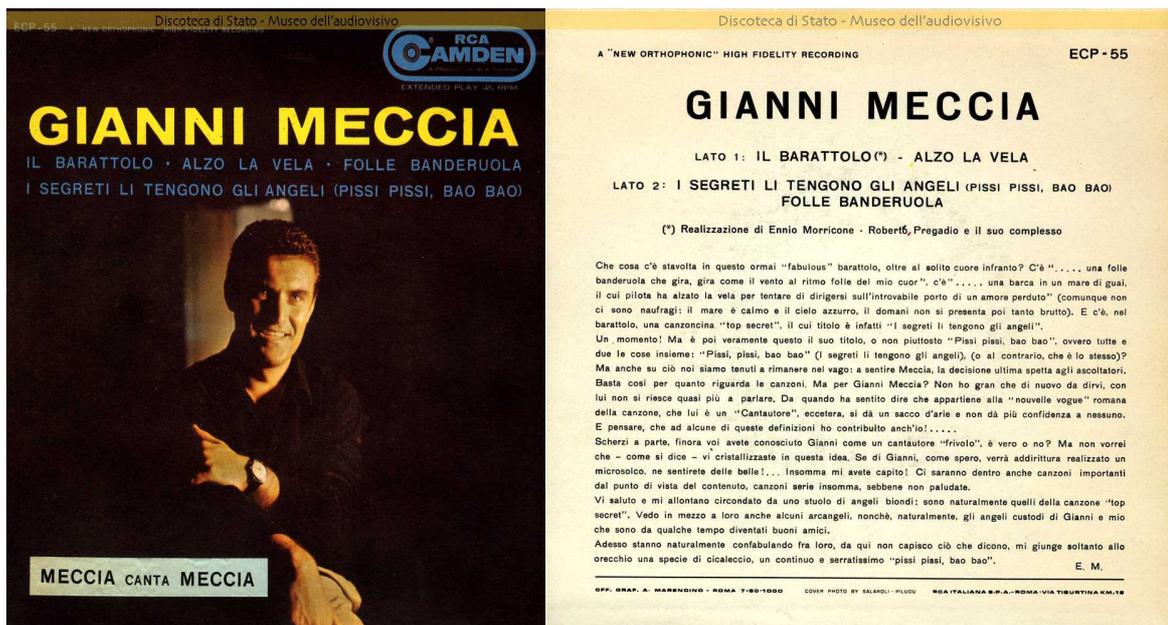


Figura 2: Copertina e retro dell’EP *Meccia canta Meccia* (RCA Camden, 45 giri, ECP 55).

Peraltro, il trafiletto di *Sorrise e Canzoni* sopra citato sembrerebbe mettere in dubbio che la parola sia stata creata in ambiente RCA per definire la “nouvelle vogue” romana: nell’elenco degli artisti coinvolti figura già Gino Paoli, all’epoca in forza alla Ricordi e, nelle settimane successive, *Sorrise e Canzoni* accosta al progetto Umberto Bindi e Giorgio Gaber, anche loro artisti Ricordi. Di fatto, il “canone” è ben definito sin dal primo momento: “Nel gruppo vi sarebbero quindi oltre alla Monti, Gino Paoli, Umberto Bindi, Giorgio Gaber, Meccia, mentre il filo conduttore sarebbe fabbricato dal paroliere Calabrese”. (*Sorrise e Canzoni*, 18 settembre 1960, n. 38, p. 19). È tuttavia innegabile che il nome debba la sua fortuna allo sfruttamento commerciale orchestrato dalla RCA, nelle persone dei due manager Micocci e Melis.<sup>20</sup> Biamonte 1966 cita, appunto, una prima occorrenza in un non meglio precisato “listino pubblicitario della Casa discografica RCA italiana”.<sup>21</sup>

Prima dell’introduzione di “cantautore” altre locuzioni erano impiegate con significato analogo. Con l’arrivo di “cantautore” esse resistono ancora nel 1961, talvolta come sinonimi per evitare la ripetizione. Alla fine dei Cinquanta guadagna una discreta fortuna “*chansonnier*”, spesso attribuito a Modugno. Il prestito francese appare totalmente coerente, dal momento che i protagonisti della *chanson* francese sono il primo modello musicale, tematico e comportamentale dei cantautori, che a più riprese ne offrono versioni in italiano. Tuttavia, per ovviare alla connotazione politica, intellettuale e satirica<sup>22</sup> suggerita dal termine, si rende necessario trovare definizioni che dribblino il tema caldo

dell'*engagement* e della critica sociale. (Fabbrì 2009 p. 97; per l'uso del termine *chansonnier* nella *chanson* francese e per la sua progressiva "specializzazione semantica", Hawkins 2000, p. 31). La soluzione più comune è "cantante-autore", di cui cantautore è la contrazione. Diffuse anche le locuzioni analitiche "cantante-compositore", "autore-interprete" e "autore-cantante" solitamente tutte con il trattino e spesso virgolettate (cf. anche Cartago 2005).

Solo più tardi compare sui giornali la parola "cantautrice"<sup>23</sup> e, nonostante la presenza della Monti nel gruppo del "Cantautori", non gode di grandi fortune al di fuori di un uso ironico<sup>24</sup> e neanche troppo velatamente anti-femminista. Del resto quello dei cantautori (e in seguito della canzone d'autore) è un genere maschile, pur con elementi di machismo e misoginia – almeno in questa fase iniziale – meno marcati di quelli delineati nella *chanson* francese da Hawkins 2000 (p. 35-50). Maria Monti, per il suo ruolo fondamentale agli albori del genere, rappresenta un'eccezione; la sua rapida sparizione dal mercato come "cantautrice" non fa che confermare la regola.<sup>25</sup>

Il primo lungo articolo dedicato al nuovo genere, citato da Borgna (1985 p. 63) come prima attestazione del termine, risale al 17 settembre 1960. Il servizio (non firmato) è intitolato "Chi sono i Cantautori?" [*vedere i file supplementari*], e si premura fin dalle prime righe di rassicurare i lettori, con un'ingenuità che, oggi, non manca di farci sorridere:

Una parola nuova si è aggiunta al vocabolario della musica leggera: i "cantautori". Si potrebbe pensare ad un qualcosa di strano, di insolito, forse anche di pericoloso. Ma niente di tutto questo... ("Chi sono i cantautori?" in *Il Musichiere*, 17 settembre 1960, n. 90, p. 36).

La sintesi e la leggerezza di "cantautore" è esattamente quello che serve all'industria discografica: la parola suona fresca, innocua, vagamente buffa. Servendosi di essa l'industria discografica opera una scelta ben precisa: "'cantautore' è un termine ideologico" di per sé (Fabbrì 2005, p. 146), che cela sotto l'apparente leggerezza una serie di possibili interpretazioni "pericolose", forse anche per l'assonanza con Cantacronache.<sup>26</sup> L'uso del termine nelle sue prime attestazioni scritte contraddice l'idea diffusa che questo sia stato definito in origine "semplicemente ed etimologicamente, [dal] fatto di unire nella stessa persona il ruolo di cantante e di autore della canzone" (Santoro 2000, p. 202 et al.). Sin dalle prime apparizioni il termine si associa a un'attribuzione di qualità e ad un blando intento programmatico:

Cos'è Cantautori? È il sogno di Maria Monti e di altri compositori giovani. Vorrebbero mettersi insieme e presentare una parata di cantanti-autori, di quelli però che scrivano testi "*mica stupidi*", canzoni che abbiano un *significato* e uno *scopo*. [...] insieme dovrebbero girare l'Italia per presentare il loro festivalino, il festival dell'*intelligenza* (*Sorrisi e Canzoni*, 18 settembre 1960, n. 38, p. 19). [*vedere i file supplementari*]

Le dichiarazioni dei protagonisti – in origine molto più "gruppo" organico e consapevole di quanto si pensi comunemente – e le analisi dei giornali delineano da subito un campo semantico ben più ristretto di quello comunemente associato con il concetto di cantante-autore. Nel già citato articolo di presentazione su *Il Musichiere* (17 settembre 1960, n. 90, p. 36) viene abbozzato un criterio di definizione. L'autore si premura subito di specificare come non tutti i cantanti-autori siano cantautori, avanzando un parametro di esclusione tecnico nella forma, ma evidentemente ideologico: "sono da considerarsi [cantautori] soltanto coloro i quali hanno sempre cantato proprie canzoni, o comunque hanno debuttato come cantanti dopo aver avuto successo come autori". Chi *non* è un cantautore secondo questo criterio – e lì mira l'anonimo redattore – è Claudio Villa. La citazione del "reuccio della canzone italiana", che "da qualche tempo interpreta solo canzoni da lui composte" non può essere casuale: i cantautori si stanno definendo per rottura con una tradizione di cui Villa è l'emblema. La sovrapposizione di ruoli è solo

una delle trasgressioni alle norme codificate della “canzonetta”. Se a ciò aggiungiamo come i quattro “cantautori veri” citati nell’articolo (Gianni Meccia, Maria Monti, Enrico Polito e Rosario Borelli) venissero tutti da esperienze di recitazione,<sup>27</sup> e avessero (è esplicitato) in repertorio numerosi pezzi firmati da altri, capiamo quanto pretestuosa sia la definizione proposta. Di fatto, Polito e Borelli spariscono come cantautori pressoché immediatamente.

Lo spostamento da “classificazione commerciale” a “classificazione culturale” (Santoro 2000, p. 202) si costruisce su un valore connotativo implicito nella parola sin dalla sua formazione. Confrontando le date degli articoli fin qui citati, possiamo vedere come tutto accada nel giro di poche settimane, tra la fine dell’estate e l’autunno 1960.

L’aria di novità e l’esigenza di nuove parole non è solo della RCA. Queste sono le note sul retro della copertina del 45 giri di “Bolle di Sapone”, tra le prime incisioni di Sergio Endrigo, pubblicato nel dicembre 1960 da un’etichetta satellite della Ricordi:

Sergio Endrigo è il cantante nuovo: in lui la musica è melodia e scaturisce in ogni suo gesto. La sua voce è calda ed espressiva, piena di personalità.[...] La sua più bella canzone è “Bolle Di Sapone”, con questa incisione è nato NON UN NUOVO AUTORE-CANTANTE, MA UN CANTANTE-AUTORE (Endrigo 1960. *Bolle di sapone/Alle quattro del mattino*, Tavola Rotonda T 70001. Note di copertina).



**Figura 3:** Copertina e retro del 45 giri *Bolle di sapone/Alle quattro del mattino* (Tavola Rotonda T 70001), esordio di Sergio Endrigo a suo nome.

L’etichetta milanese non ha ancora accettato il neologismo diffuso dalla concorrenza, ma è chiaro come “cantante-autore” stia, in questo contesto, per “cantautore”. Nell’affermare l’alterità di Endrigo (che proveniva da una carriera di cantante professionista) rispetto agli “autori-cantanti”, la breve nota testimonia anche l’avvenuta codificazione del genere musicale.

Il “sistema della canzone” (Fabbri 1989) pare essere ben consapevole delle implicazioni politiche che la nascente categoria dei cantautori recava con sé. Sempre nel dicembre 1960, *Sorrisi e Canzoni* indice sulle sue pagine l’elezione di un “Parlamento della Canzone”. I cantanti più popolari sono divisi in partiti, che rispecchiano i generi della canzone tra Cinquanta e Sessanta.<sup>28</sup> L’elemento più interessante ai nostri fini è l’interpretazione dei generi in termini di schieramenti. I cantautori (raccolti nel “Partito dei cantanti-compositori”) siedono al centro-sinistra dell’arco parlamentare. La destra è

riservata ai cantanti più tradizionalisti, mentre l'estrema sinistra è occupata dai cosiddetti "urlatori", i giovani cantanti che si rifacevano ai modelli del rock'n'roll. Lo slogan del partito dei cantautori, portato avanti nei molti comizi fittizi che accompagnano la campagna elettorale, è: "Avanti con il progresso. Sicurezza nel progresso della musica leggera".<sup>29</sup>



**Figura 4:** *Sorrisi e Canzoni*, 11 dicembre 1960, n. 50, copertina del numero speciale dedicato all'elezione del "Parlamento della Canzone".

La diffusione del neologismo esplode a cavallo tra 1960 e 1961. *Il Musicchiere* nel suo numero sul Festival di Sanremo (presumibilmente uno dei più letti dell'anno) intitola il servizio principale "Il festival dei Cantautori" (*Il Musicchiere*, 24 dicembre 1960, n. 104, p. 3). Solo *Discoteca* e *Il Disco* si mostrano più resistenti ad accettare la nuova parola, a testimonianza del loro target più selezionato.

Possiamo ritenere il neologismo come totalmente accettato dalla comunità dei parlanti nell'ottobre del 1961, quando Rete 1, all'epoca l'unico canale televisivo,<sup>30</sup> celebra il cantautore con un omonimo programma in prima serata.<sup>31</sup> La trasmissione è tra le più seguite dell'anno secondo il Servizio Opinioni della Rai (Grasso 2004, p. 110 e 1996, p. 930). Nei commenti alla trasmissione, *Sorrisi e Canzoni* arriva a pronosticare la fine del genere:

Il 1962 vedrà la fine dei cantautori. Simili a certi fanciulli prodigio che bruciano le loro energie in un intenso ma effimero exploit, i cantautori dovrebbero esaurire la loro funzione nell'inverno '62. Il fenomeno, che pure ha rappresentato un fatto positivo per la nostra musica leggera, prolungandosi rischierebbe di degenerare nel dilettantismo e nel velleitarismo (*Sorrisi e Canzoni*, 22 ottobre 1961, n. 43, p. 22).

Un anno dopo l'introduzione del concetto, c'è una diffusa consapevolezza che i cantautori siano un genere musicale. Nel novembre 1961 un articolo può permettersi di parlare di "cantautori della terza ondata", inserendo retrospettivamente nell'alveo del genere i suoi diretti precursori (Modugno e Rascel), e attribuendo un valore di rottura tematica alle canzoni dei primi cantautori: non più dunque debole intento programmatico, ma sanzione *a posteriori*:

Nico Fidenco è il "cantautore della terza ondata". La prima ondata (la ricorderete tutti: spazzò via con la violenza di un maroso le canzoni alla saccarina traboccanti di mamme in attesa, di fidanzate infedeli e di barche alla deriva) ebbe come uomini di punta Modugno e Rascel. Allora si chiamavano ancora compositori-cantanti; il termine cantautore non era ancora stato creato (D'Intino 1961).

Man mano che i cantautori si definiscono in opposizione alla tradizione della canzone italiana, tendono a diventare d'élite e a radicarsi nell'*underground*. È il caso di De Andrè, totalmente ignorato dalla stampa popolare, ma anche di Endrigo, Tenco e dello stesso Paoli, per i quali già un anno dopo il successo le citazioni aumentano su *Discoteca* e *Il Disco*, mentre calano su *Sorrisi e Canzoni*.

Non stupisce perciò che *Sorrisi e Canzoni* e l'industria discografica possano “forzare” il campo semantico di “cantautore” – infine, pienamente sinonimo di qualità e portatore sano di un valore vendibile come quello della “trasgressione” – utilizzando la parola per valorizzare determinati artisti. Come a Villa era stata negata la definizione nel 1960, ora il termine può applicarsi con più facilità. Così è per il citato Nico Fidenco, o per Pino Donaggio, Jimmy Fontana e Tony Renis, autori leggeri, giovanilisti, diversi non solo dai vari Tenco e Endrigo, ma anche dalla prima linea RCA, la “nouvelle vogue” romana rappresentata da Meccia.

I confini del genere mutano nella seconda metà del decennio. La crescente influenza della musica angloamericana ha portato alla nascita dei primi complessi, che ridefiniscono anche ideologicamente il modo di fare musica. La morte di Luigi Tenco – suicida al festival di Sanremo nel 1967 – è il simbolo del fallimento dell'esperimento del cantautore per le masse, e si colloca in corrispondenza di uno “scalino” nella carriera di molti cantautori, destinati a sparire (Meccia) o a ritornare nei Settanta su altre basi (in maniera diversa, Paoli, De Andrè e Endrigo, ad esempio). Nel 1967 *Discoteca* dedica ai cantautori il numero estivo, ospitando uno scritto di Roberto Leydi che rappresenta la prima riflessione teorica sul tema. Leydi testimonia la ridefinizione del campo: “‘Cantautore’ ha avuto un cattivo destino e ha subito una rapida obsolescenza. Oggi la parola è quasi inutilizzabile se non in accezioni ironiche, se non proprio in un significato leggermente spregiativo” (Leydi 1967). “Cantautore” è ora meno specifico, e il suo campo semantico si è allargato: cantautori possono essere anche cantanti pienamente inseriti nelle tradizioni locali, come il napoletano Roberto Murolo; addirittura Fausto Amodei, musicista di Cantacronache (entrambi i nomi sono citati da Leydi). Profondamente lontani tra loro nel 1960, ora i due campi della canzone dei cantautori e della canzone politica possono toccarsi.<sup>32</sup> I cantautori come li conoscevamo negli anni Sessanta sono assorbiti in un nuovo campo, diventandone gli attori privilegiati ma non esclusivi: sta nascendo la canzone d'autore.

## 6. Strategie retoriche per un'autorialità percepita

Sin dal primo articolo dedicato al fenomeno, il riconoscimento del cantautore passa attraverso l'attribuzione di un valore positivo all'essere contemporaneamente autori e performer. Perché ciò avvenga, il cantautore deve rafforzare il rapporto di autenticità con le proprie canzoni attraverso strategie di varia natura, che concorrono a ri-crearne l'autorialità. Possiamo provare a schematizzare brevemente – senza pretese di essere esaustivi – queste strategie retoriche, così come ci appaiono sedimentate nei media dell'epoca.

### 6.1. Strategie vocali e testuali

La più grande eredità lasciata dai cantautori alla popular music italiana è la qualità della voce (la “grana”, Barthes 1985). La voce del cantautore è solitamente di registro medio o basso,<sup>33</sup> non allenata, debole nell'emissione; opposta agli stilemi della voce impostata tradizionale. Il messaggio “all'italiana”, con la voce centrale davanti agli strumenti, è diretto correlativo del ritratto sulla cover dell'LP: è una presenza che “viola” lo spazio prossemico dell'ascoltatore. Una voce che si mette in gioco in prima persona, rivolta a chi ascolta e spesso non intonata: è la “stonatura” del protagonista di

“Desafinado”, modello noto ai primi cantautori. L’essere stonati, lungi dall’essere una scelta, ha importanti implicazioni ideologiche, e sta per autenticità e verità.<sup>34</sup> Così ad esempio si esprime Gino Paoli in un’intervista:

[...] Amore significa mille cose e non vuol dire nulla. Forse acquista un significato secondo il tono della voce [...].

D: «Le hanno mai fatto osservare che, quando canta, lei piace molto ma stona?»

R: «Me lo hanno detto in moltissimi. Però sono disposto a passare sopra a una stonatura e non sopra a una falsità.»

(*Sorrisi e Canzoni*, 18 dicembre 1960, n. 51, p. 5)

Possiamo prendere come conferma della fortuna di questo “nuovo” modo di cantare la parodia che ne fornisce Lelio Luttazzi a Studio 1, tra i programmi di punta della Rai (Grasso 2004 e 1996). L’attore e conduttore interpreta la canzone “Canto (anche se sono stonato)”:

Senti: canto così sottovoce  
perché la mia voce in genere non piace  
da 5 mesi canto il mio amore in sordina perché  
cara, temo di farmi sentire da te [...]  
(*Studio 1*, 28 ottobre 1961. Identificatore Teca Rai C1914)

Grazie a una grana della voce che è *sua* e in virtù delle imperfezioni, il cantautore può farsi individuo autentico, unica dimensione in cui può esistere. È nel rapporto di appropriazione del testo (Fabbri 2005) però che si gioca la partita del riconoscimento del cantautore come tale: “La canzone è un testo cantato” (Fiori 2003), e le due dimensioni del testo e della voce che lo canta possono solo artificialmente essere scisse.

Ciononostante, i testi dei cantautori privati della musica sono stati spesso trattati come poesia, fino anche ad essere antologizzati in repertori poetici ad uso di scuole e Università. Non si può sminuire il ruolo assunto dal testo anche nella sua “nudità”: le parole delle canzoni compaiono spesso sui 33 giri, o pubblicate sulle riviste, e la cancellazione di alcuni testi “volgari” dalla prima edizione del long playing d’esordio di Fabrizio De Andrè certo ha avuto non poche implicazioni nel suo successo come outsider e nei successivi sviluppi del genere (vedi le note sulla compilation *Tutto Fabrizio De Andrè*, 1966, Karim, KLP13). Tra gli intenti programmatici dei primi cantautori c’è il ribaltamento della gerarchia testo-musica:

È certo [...] che oggi c’è ancora un settore che va migliorato nella canzone: il testo. Bisogna avere il coraggio di dire o di operare in modo che le parole abbiano un significato, capovolgendo l’attuale sistema che vuole che il testo sia fatto in funzione della musica. È necessario – come è sempre accaduto – che la musica aderisca al testo il quale, a sua volta, deve avere un linguaggio nuovo, lontano dai richiami e dagli allettamenti letterari, come dal piccolo gioco in cui si era intristita in questi ultimi tempi (Sergio Endrigo in *Il Disco*, giugno 1961, pp. 16-17).

Nei contenuti il riferimento è alla vita *autentica*, di tutti giorni, narrata realisticamente e in aperta polemica con le tendenze escapistiche della canzone tradizionale. Lasciamo il commento ancora a Sergio Endrigo:

Non scriverò mai una canzone che dica “ti attenderò a Shangai, bimba mia” perché io a Shangai non ci sono mai stato. Semmai le bimbe le aspetto da Rosati, in Piazza del Popolo... (Endrigo 1962 p. 65).

La visione non idealizzata dell’amore, quotidiano e spesso squallido, il toccare temi forti e proibiti come il sesso, la morte, il suicidio o – al contrario – la parodia degli stereotipi

della canzonetta (Fiori 2003) collocano i cantautori sul sottile confine della censura, differenziando significativamente le traiettorie delle singole carriere: sommersa quella di De Andrè, talvolta appena affiorante nel mainstream quella di Tenco, in piena luce – pur nella diversità degli stili – quella di Paoli e Meccia. Discorso simile vale per il lessico, che si amplia introducendo anche nella canzone un processo avviato a inizio secolo nella poesia: parole non poetiche, quotidiane o volgari, idioletti o nuove formazioni fanno la loro comparsa. Il lessico convenzionale dell'amore è avvertito come consunto: così Modugno in “Piove” (1959): “Vorrei trovar parole nuove”; o Paoli in “Sassi” (1960): “Sassi/che il mare ha consumato/sono le mie parole/d'amore per te”, o ancora Tenco in “Chi mi ha insegnato” (pubblicata nel '67 ma del periodo 1959-63): “Chi m'ha insegnato a parlare [...] /non mi ha detto come potrei fare/per dirti il mio amore/con parole nuove”. La ricerca è quella di uno stile personale anche nella sintassi: così ad esempio Tenco con l'uso della seconda persona, come in un dialogo privato (Fiori 2007). Ma è in generale tutta l'indagine sui “soggetti delle azioni focalizzate dalle canzoni” a essere proficua per comprendere i meccanismi di appropriazione del testo (Marconi 2009).

## 6.2. Strategie musicali

Le produzioni discografiche dei cantautori non si differenziano significativamente da quelle della canzone tradizionale per quanto riguarda l'impiego dello studio di registrazione e dell'arrangiamento: l'equazione pauperismo dei mezzi = autenticità è tipica della canzone politica, e non viene recepita dai cantautori fino almeno alla metà del decennio. La loro alterità rispetto al sistema tradizionale si manifesta piuttosto in una ricercata raffinatezza di soluzioni, soprattutto nelle orchestrazioni, grazie anche all'apporto di arrangiatori – poi destinati a grande fortuna come compositori – come Ennio Morricone e Luis Bacalov. Caso esemplare, l'arrangiamento curato da Morricone per “Il barattolo” di Gianni Meccia, con un'orchestrazione che prevede anche l'intervento di due parti di “barattolo” suonate dai percussionisti:

“Meccia – disse [Morricone] – è un cantante ‘sui generis’, altrettanto le sue canzoni”. È necessario quindi che nel disco Gianni risulti nel massimo rilievo, mentre il background orchestrale deve essere il più umile e funzionale possibile. (Meccia 1960, // *barattolo/Quanta paura*, RCA Camden, 45 giri, CP – 71. Note di copertina).

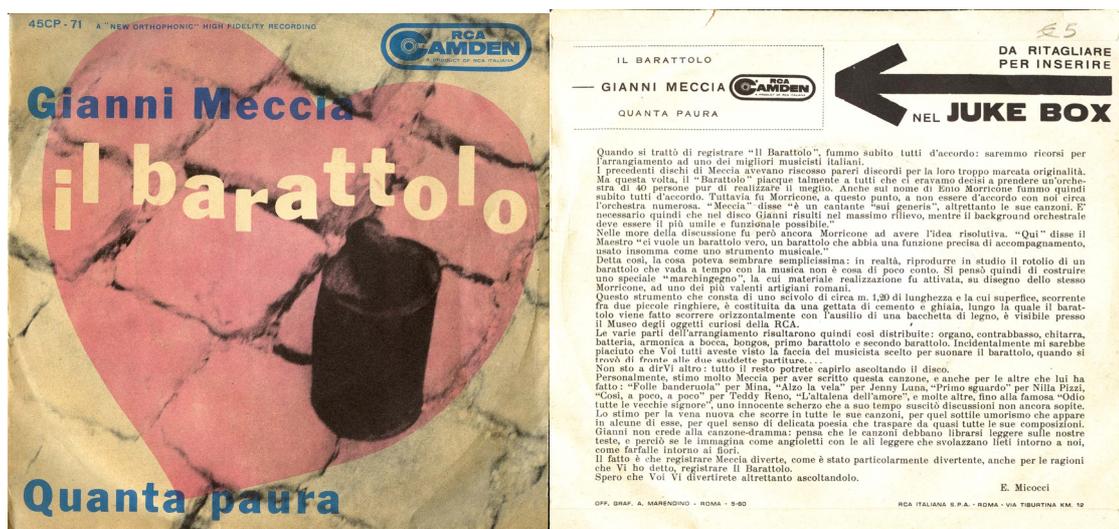


Figura 5: Copertina e retro di *Il barattolo/Quanta paura* (RCA Camden, 45 giri, CP – 71), di Gianni Meccia.

Ricorda Fabbri come “la canzone d’autore italiana [nasca] all’insegna di un rinnovamento globale, che investe gli aspetti compositivi e interpretativi non meno di quelli testuali” (Fabbri 2005, p. 115). Le risposte all’istanza di superamento della tradizione sono diversificate, dal giro di do di Paoli alle elaborate armonie di Bindi, fino alle “armonizzazioni rinascimentali” di cui era accreditato Fabrizio De Andrè e al costante riferimento al jazz in Tenco. Uno studio dedicato alla musica dei cantautori – per quanto paradossale possa sembrare – è ancora da scrivere. Senz’altro l’impiego di soluzioni musicali capaci di scartare dalla norma rafforzò nella comunità interpretativa la percezione di trovarsi di fronte “non solo [a delle] canzoni ma [a] delle autentiche opere d’arte”, come troviamo scritto nella recensione de “Il nostro concerto” di Bindi (*Musica & Dischi*, luglio 1960), brano di oltre cinque minuti (quindi di lunghezza inaudita per l’Italia del 1960) dalle forti influenze classiche.

### 6.3. Strategie comportamentali

Nota Fabbri (1981, p. 70) come “il cantautore [debba] sempre dare l’impressione di non essere a suo agio davanti al suo pubblico, perché la sua ‘vera’ dimensione è quella privata”.<sup>35</sup> Tra le strategie più comuni c’è il suonare uno strumento, prova tangibile della propria natura di musicista e soluzione economica al problema di “dove tenere le mani”. Vediamo ad esempio queste descrizioni di un Bindi agli esordi:

Un raggio di luce inquadro infine Bindi nell’oscurità. Un personaggio singolare: la faccia è pallida e marcata, il vestito è piuttosto insolito per un cantante: pantaloni neri, maglione grigio scuro, camicia bianca aperta sul collo. Un riflettore lo avvolge di una luce bianca e fioca. Si siede al piano e attacca a cantare (*Sorrisi e Canzoni*, 24 maggio 1959, n. 21, p. 20).

Fu uno spettacolo come tanti, una serata come le altre, finché sul palcoscenico non comparve lui [Bindi], il ragazzo che interpretava melodie che lui stesso aveva composto stando seduto al pianoforte anziché in piedi davanti al microfono e facendo scorrere, cantando, le mani sulla tastiera (*Discoteca*, gennaio 1962).

Il rapporto di Bindi con il suo strumento è caricaturizzato fino quasi alla goffaggine, e discorsi simili possono essere fatti per gli altri cantautori (spesso chitarristi):

È vero che Umberto Bindi non riesce a cantare se non si accompagna al pianoforte, tanto che quando deve incidere un disco con l’orchestra, ha bisogno di una tastiera muta (*Sorrisi e Canzoni*, 20 dicembre 1959, n. 51, p. 21).

Il cantautore mutua le sue attitudini comportamentali – in particolare – dal cliché del poeta “maledetto”: *bohemièn* (la “soffitta vicino al mare” de “La Gatta” di Paoli...), malinconico, esistenzialista. Un modello che assicura una *coolness* cosmopolita, chic, adeguatamente snob e coerente con i modelli francesi di molti cantautori. Le foto promozionali generalmente non si sottraggono a questa retorica del disagio interiore e della naïveté: occhi socchiusi, espressioni malinconiche, si accompagnano spesso a immagini dei cantautori che passeggiano assorti nella natura, spesso ritratti in bianco e nero. Neanche troppo sorprendentemente, il rifiuto delle convenzioni sociali dettate dalla moda si tramuta sui giornali popolari nella moralistica critica – per lo più – dell’abbigliamento. Così Paoli è detto “esistenzialista” più per la sua abitudine a vestire di nero e a portare occhiali neri che non per il contenuto delle sue canzoni. La sua opposizione a indossare lo smoking al festival di Sanremo tiene banco per settimane su *Sorrisi e Canzoni*.

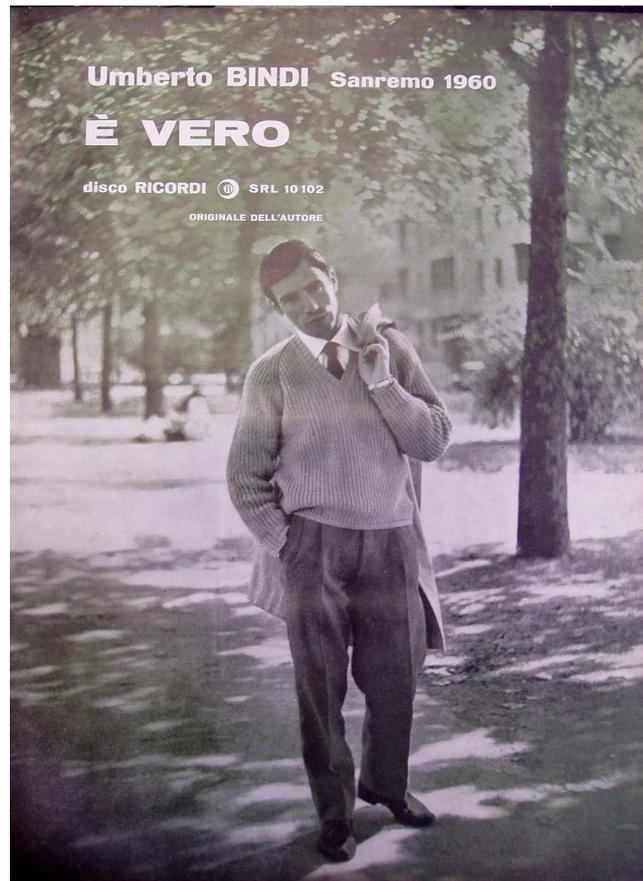


Figura 6: Pagina pubblicitaria di un disco di Bindi, *Musica e dischi*, 1960.

## 7. Autentici autori: la canzone e la qualità

Tra i significati connotativi del neologismo “cantautore” c’è da subito l’idea di una canzone esteticamente superiore, e come tale è trattata dalla critica. La rivista *Discoteca* dedica buona parte delle recensioni della sezione “Musica Leggera” alle novità dei cantautori fin dal suo primo numero, datato – non a caso – Ottobre 1960. *Sorrisi e Canzoni* non manca di stroncare gli esperimenti più radicali (Tenco e Ciampi, soprattutto), ma mostra di usare, con i cantautori, un metro critico diverso. L’elemento discriminante è sicuramente l’istanza di autenticità e individualità perseguita dai cantautori, il riconoscimento delle quali da parte della comunità interpretativa è la *condicio sine qua non* per essere inclusi nel genere. Come figura pubblica, al cantautore è richiesto solo di essere privato, intimo. Riceve, in cambio del suo “sacrificio” di mettere in gioco se stesso, il diritto a seguire regole diverse. Riassume benissimo Marisa Rusconi:

Non si perdona a Gino Latilla la relazione extraconiugale o a Claudio Villa la separazione consensuale (perché loro stessi in fondo avevano accettato l’ipocrisia di un volto diverso per le folle) ma si accetta dal cantautore il tentato suicidio, la pallottola nel cuore,<sup>36</sup> la storia d’amore con la cantante famosa e la paternità non proprio ufficiale (forse perché il cantautore ha accettato di essere se stesso anche sul palcoscenico) (Rusconi 1967).

L’autenticità gioca un ruolo chiave nel modo in cui valutiamo la musica e le attribuiamo qualità estetiche (Cook 2005, Marshall 2005, Barker e Taylor 2009). Per il caso italiano è scontato collegare questa sovrapposizione al neorealismo, estetica dominante nel cinema e nella letteratura del dopoguerra. Nel 1960 il pubblico era in qualche modo “preparato” a tributare un certo tipo di attenzione estetica a forme artistiche capaci di

“sporcarsi le mani” con la realtà, e che perseguissero l’autenticità nella forma e nei contenuti. Nota Peroni (2005, p. 93) come “il valore artistico [si materializzi] nella forma di una maggior adesione alla realtà, di una lontananza dai precedenti canoni estetici che era anche e soprattutto una lontananza dai modelli culturali che quei canoni veicolavano”. Parlare della realtà, in un mondo di musica “fasulla” e disimpegnata, equivale a essere reali. L’altra faccia dello stesso aspetto è la supremazia estetica guadagnata dai cantautori in quanto autori delle proprie canzoni e, in quanto tali, “artisti”, uomini eccezionali e diversi dagli altri. Un concetto figlio di una visione romantica dell’opera d’arte, come risultato di un processo privato, solipsistico, e che “costituisce [...] una componente imprescindibile del progetto culturale che andava edificandosi intorno alla figura del cantautore” (Santoro 2009, p. 48)<sup>37</sup>. In questa visione romantica, l’autore è l’unico vero protagonista; l’interprete è sminuito in quanto, appunto, “non autentico” (Cook 2005 offre un ottimo sunto)<sup>38</sup>. Non è naturalmente una peculiarità italiana: sull’importanza giocata dal romanticismo nell’industria della popular music si veda Marshall 2005. Questa ideologia è largamente diffusa nei media popolari italiani, ed emerge – come si è visto – dalle strategie comportamentali dei cantautori. Le figure del co-autore, dell’arrangiatore, del direttore d’orchestra, co-protagonisti della popular music italiana fino agli anni Sessanta, passano nettamente in secondo piano.

È attraverso l’interazione di queste estetiche principalmente – quella del cantante autentico e della *authorship* romantica – che il cantautore viene interpretato e si costruisce come un tipo particolare di poeta.

## 8. Conclusione: parole nuove, nuovi concetti

Il problema strategico affrontato dai cantautori nei primi anni Sessanta è quello di adattare nei processi industriali collettivi della popular music il primato dell’artista come *uno* e *autentico*. I cantautori nella maggior parte dei casi scrivevano, almeno in parte,<sup>39</sup> le loro canzoni, ma questa “autorità dell’autore” ha avuto da subito la necessità di essere sottolineata attraverso strategie retoriche di appropriazione della canzone. L’autorialità insomma è ideologicamente *ri-costruita* dalla comunità interpretativa, ed è significativa nella definizione del genere in quanto autorialità *percepita*. Questo processo ideologico – abbiamo visto – agisce attraverso la *selezione* di determinati caratteri e la loro progressiva strutturazione in un frame di norme (“codificazione”, nei termini di Fabbri) che suggeriscono la sovrapposizione di ruoli tra cantante e autore. Ci sono quindi delle strategie, volte a confermare e rinforzare l’autenticità del cantautore, che si reificano nell’oggetto-canzone. E c’è una comunità interpretativa che le interpreta come recanti la marca di una vera autorialità e – perciò – dotate di intrinseco valore estetico. Questi due “poli” ideali della comunicazione interagiscono tra loro in una continua rinegoziazione dei termini, in un quotidiano “rule testing and bending” (Frith).

Ma, infine, per quale strano condizionamento interpretativo siamo portati a classificare una canzone, ad attribuirle valore, a iscriverla in un genere piuttosto che in un altro *soltanto* perché la nostra mente decide che chi sta cantando è in qualche modo autore di quello che sta cantando?

Scomodando un’ultima volta la critica letteraria, se è vero, con Fish, che “non è la presenza di qualità poetiche a provocare un certo tipo di attenzione, bensì il fatto di prestare un certo tipo di attenzione che determina l’emergenza di qualità poetiche” (Fish 1980 p. 166), allora forse possiamo capire come la scelta di “cantautore” abbia condizionato l’interpretazione, strutturando gerarchicamente il frame di norme, e fornendo alla sovrapposizione autenticità/autorialità/qualità una cornice decisiva in cui delinarsi. Così, in un gioco di reciproci condizionamenti, la scelta di una parola ha influenzato le strategie compositive, produttive, promozionali... della canzone italiana – “d’autore” infine – fino ad oggi.

## NOTES

1. Dove “nazionalpopolare” è utilizzato in senso gramsciano.
2. L’apertura della canzone d’autore al rap (cfr. sull’argomento Santoro & Solaroli 2007) è significativo anche in quanto, per una tipica idiosincrasia della critica italiana, porta tutta l’attenzione sul testo come forma poetica.
3. “Canzone d’autore” compare per la prima volta, secondo lo stesso De Angelis, il 13 dicembre 1969 su *L’Arena*, quotidiano di Verona (Fratarcangeli 2004, De Angelis 2009).
4. Gianni Meccia, cantante ferrarese in forza alla RCA, è solitamente escluso dal canone dei primi cantautori nonostante sia stato tra i primi a essere definito come tale, perché fautore di una linea più “leggera” rispetto a quella dei suoi colleghi più noti. Tuttavia, per il periodo analizzato, non c’è dubbio che Meccia sia parte del genere dei cantautori, così come altri cantanti. Per una breve analisi della canzone “Il barattolo” rimando a Tomatis 2007.
5. “An ideology to reduce publishing companies to its own appendix”.
6. “Musical event (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules”.
7. Non mancano invece gli studi sulla canzone d’autore, condotti con vari approcci: ad esempio Fabbri (1982, 2005 et al.), Santoro (2000, 2002, 2006, 2010).
8. “A way of naming artists and of speaking about them and their work is one of the most significant inventions that accompany the emergence of a field of artistic production”.
9. Poi *Sorrisi e Canzoni TV*, con crescente spazio alla programmazione televisiva.
10. Troviamo il dato su *Sorrisi e Canzoni*, 4 dicembre 1960, n. 49, p. 2.
11. Queste cinque riviste da me analizzate per il periodo relativo ai primi anni Sessanta non rappresentano la totalità delle pubblicazioni di argomento musicale in Italia. Sono tuttavia un campione rappresentativo. A causa di una gestione scriteriata degli archivi bibliotecari di interesse “popolare”, le collezioni sono talvolta incomplete e difficilmente reperibili.
12. Anche nel caso della televisione è bene ricordare come, per la maggior parte delle trasmissioni d’epoca, non sia possibile risalire alle registrazioni, ma si disponga solo – nel migliore dei casi – di descrizioni scritte.
13. Questo capitolo include alcuni esempi sulla diffusione del termine cantautore e sulla ricezione critica dei cantautori nella stampa dell’inizio degli anni Sessanta. Rappresentano una selezione parziale e limitata (per motivi di spazio) del materiale documentario raccolto nelle ricerche per la mia tesi di laurea (Tomatis 2007).
14. Con “Carro di Tespi” si allude al progetto itinerante di teatro popolare finanziato dallo Stato durante il Fascismo.
15. Questa seconda occorrenza di “Cantautori” come nome collettivo è citata anche in Cartago 2005, p. 320.
16. Gianni Meccia accredita il solo Micocci dell’invenzione in Becker (2008, p. 49).
17. Improbabile. “Odio tutte le vecchie signore” risale come minimo al 1959: la Discografia Nazionale della Canzone Italiana riporta due edizioni, datandole entrambe 1960 (ma una con numero di matrice che – se fosse corretto – potrebbe retrodatare almeno il *cutting* della prima al 1958, confrontando le serie di matrice). Il numero di catalogo del disco (RCA Italiana 45N 0768) risale al 1959: si desume il dato incrociando la serie dal catalogo RCA (RCA 1960) con le citazioni sulle riviste. In RCA 1960, tuttavia, il 45 giri manca, come fosse finito fuori catalogo. Meccia, comunque, data il suo ingresso in RCA al ’59 (in Micocci 2009 p. 179), e la canzone ottiene il suo successo grazie all’inserimento nel film di Lucio Fulci “I Ragazzi del Juke Box”, del 1959. La seconda edizione (RCA Camden CP-82) è da considerarsi, visto il numero di serie, successiva a “Il barattolo”/“Quanta paura” e “I segreti li tengono gli angeli (Pissi pissi, bao bao)”/“Alzo la vela”, e quindi dell’autunno 1960.
18. Con i problemi di datazione di cui alla nota precedente.
19. *Meccia canta Meccia* (RCA – ECP 55: contiene sul lato A “Il barattolo”, “Alzo la vela”; sul B “I segreti li tengono gli angeli (Pissi pissi, bao bao)” e “Folle banderuola”) si può datare, leggendo le note di copertina e confrontando i numeri di matrice (Discografia Nazionale della Canzone Italiana) ai mesi della diffusione del termine “cantautore” sui giornali, e comunque dopo l’edizione singolo de “Il barattolo”/“Quanta paura” (RCA 45CP – 71). Anche il titolo -

- che ribadisce il ruolo dell'autore - è significativo, e conferma un'idea già diffusa. Cartago 2005 (p. 321) riporta un'affermazione di Micocci che collocherebbe il neologismo nel testo di presentazione de "Il Barattolo". Nessuna edizione del singolo riporta la parola, ed è quindi probabile che Micocci si riferisca al citato EP.
20. Peraltro, un'ulteriore complicazione è data dal fatto che i testi di presentazione su alcuni dischi, attribuiti a Micocci, sono siglati "E.M.": quindi tanto "Enzo Micocci" quanto "Ennio Melis".
21. Vista la firma autorevole di Salvatore Biamonte, e la sua frequentazione con Micocci (per *Il libro del jazz*, del 1958, e per la trasmissione radiofonica "Il discobolo"), è ragionevole pensare che l'informazione sia corretta.
22. Etimologicamente "*chansonnier*" si lega al verbo *chansonner*, che significa propriamente "canzonare", burlarsi di qualcuno con canzoni, anche in italiano arcaico). Il termine risale al '600; da metà '800 viene ad indicare l'artista-cantante che improvvisa nei cabaret (cfr. *Le Grand Robert de la Langue Française*).
23. La prima attestazione a me nota risale a *Sorrisi e Canzoni*, 16 aprile 1961, n. 16, p. 29: "È il momento delle 'cantautrici'?". La parola, virgolettata, è applicata alla "pasionaria delle terzine" Daisy Lumini, e ad altre "suffragette del pentagramma".
24. Un altro esempio: *Sorrisi e Canzoni*, 18 febbraio 1962, n. 7, p. 47: "Ricevuta dal Papa la 'cantautrice di Dio'", secondo la rivista uno degli pseudonimi di Suor Sorriso (alias Jeanine Deckers, 1933-1985, sfortunata autrice e interprete di "Dominique").
25. Il che vale anche per la canzone d'autore: si è dovuto attendere il 2010 per avere una donna vincitrice (Carmen Consoli) nella categoria principale delle Targhe Tenco, quella per il miglior disco; dei trecentosettantanove artisti italiani invitati dal Club Tenco dal 1974 al 2010, solo sessanta sono donne (escludendo i gruppi), e l'elenco comprende molte interpreti e attrici (traggo il dato dalla tabella dei partecipanti fornita dal Club Tenco, su <<http://www.clubtenco.it>> - ultimo accesso: 29 dicembre 2010 - e ogni anno sulla pubblicazione speciale "Il Cantautore").
26. Cantacronache indica un gruppo d'intellettuali di sinistra con base a Torino fondato alla fine degli anni Cinquanta. Dall'ambiente di Cantacronache proviene il citato *Le canzoni della cattiva coscienza* (Straniero. Liberovici. Jona. De Maria 1964) che aveva, tra i suoi bersagli, anche i cantautori.
27. Il ferrarese Gianni Meccia era arrivato a Roma per tentare la carriera di attore, ed ebbe alcune parti in film minori (come racconta in Meccia 1961). Maria Monti, personaggio anche televisivo, avrà in seguito una buona carriera di attrice cinematografica e teatrale, con ruoli in *Giù la testa* di Sergio Leone (1971) e in *Novecento* di Bernardo Bertolucci (1976). Rosario Borelli era un "divo dei fotoromanzi", e continuerà la sua carriera come characterista nei *b-movies*. Enrico Polito anche aveva avuto partecipazioni cinematografiche, ma era l'unico musicista professionista dei quattro, per aver collaborato come pianista con Domenico Modugno.
28. Utile confrontarli con i generi della canzone italiana negli anni Ottanta schematizzati in Fabbri 1989, p. 123.
29. Il tutto può sembrare un po' grottesco, se si pensa a come alla fine del 1960 l'Italia fosse appena uscita da una delle pagine più nere della sua storia repubblicana. Dell'estate di quell'anno è l'insediamento del governo Tambroni, formato con l'appoggio decisivo in Parlamento dei neofascisti di Movimento Sociale, le manifestazioni contro il quale portarono alla morte di 11 persone.
30. Di lì a poche settimane sarebbe stata varata Rete 2.
31. Irreperibile la registrazione presso la Rai, disponiamo di una descrizione su *Sorrisi e Canzoni*, 22 ottobre 1961, n. 43, p. 22.
32. Sulla canzone politica, i rapporti con i cantautori e con la definizione del campo della canzone d'autore, si veda Fabbri-Fiori 1980, Straniero 1995, Fabbri 2001.
33. Per un'analisi dell'uso della voce di Fabrizio De Andrè si veda Fabbri 2007, pp. 148-160.
34. Mutatis mutandis, la ricerca di autenticità del punk partirà proprio da lì.
35. "The cantautore must always give the impression of being uncomfortable in front of his audience, because privacy is his 'true' dimension".
36. Il riferimento è a Gino Paoli, che tentò il suicidio nel 1963 sparandosi al cuore.

37. Lo stesso Santoro 2009, p. 60, offre una selezione bibliografica su tale concetto nella sociologia dell'arte.
38. “Nella nostra cultura [...] è attivo un sistema di valori che antepone l'innovazione alla tradizione, la creazione alla riproduzione, l'espressione personale alle abitudini correnti. In una parola, la musica dev'essere autentica, perché altrimenti sarebbe a malapena musica” (Cook 2005 p. 16).
39. In generale il mondo delle “note di copertina” è decisamente ricco, e spesso volutamente sommerso dalla pubblicistica. Per il caso – esemplare – dei processi compositivi nell'opera di Fabrizio De Andrè si veda Pavese 2003.

## Bibliografia

- Aa.Vv. 1966. “Cantautore”, in *Enciclopedia dello spettacolo. Aggiornamento 1955-1965*, p. 192, Unione Editoriale, Roma.
- Aa.Vv. 1997. Giuffrida, Romano e Bigoni, Bruno eds. *Fabrizio De Andrè. Accordi eretici*, Euresis, Milano.
- Aa.Vv. 2007. De Angelis, Enrico, Deregibus, Enrico e Sacchi, Sergio Secondiano eds., *Il mio posto nel mondo. Luigi Tenco, cantautore. Ricordi, appunti, frammenti*, BUR, Milano.
- Agostini, Roberto. 2007. “The Italian Canzone and the Sanremo Festival: change and continuity in Italian mainstream pop of the 1960s”. *Popular Music*, 26/3, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 389-408.
- Barker, Hugh. Taylor, Yuval. 2009. *Musica di Plastica*. Isbn, Milano.
- Barthes, Roland. 1985. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino.
- Becker, Maurizio. 2007. *C'era una volta la RCA. Conversazioni con Lilli Greco*. Coniglio Editore, Roma.
- Biamonte, Salvatore. 1966. “Cantautore”, in *Enciclopedia dello Spettacolo. Aggiornamento 1955-1965*. Le Maschere, Roma.
- Borgna, Gianni. 1980. *La Grande Evasione*, Savelli, Milano.
- Borgna, Gianni. 1985. *Storia della canzone italiana*, Laterza, Roma-Bari.
- Borgna, Gianni. 1998. *L'Italia di Sanremo*, Mondadori, Milano.
- Cartago, Gabriella. 2005. *Cantautore, canzone d'autore e le voci della popular music nella lessicografia non specializzata*, in *Lingua letteraria, delle arti e degli artisti*,
- Cook, Nicholas. 2005. *Musica. Una breve introduzione*. Edt, Torino.
- D'Achille, Paolo. 2003. *L'italiano contemporaneo*. Il Mulino, Bologna.
- D'Intino, Rodolfo. 1961. “Nico Fidenco. Cantautore della terza ondata”, *Sorrisi e Canzoni*, 12 marzo 1961, n. 11, p. 12.
- De Angelis, Enrico. 2009. *Musica sulla carta – Quarant'anni di giornalismo intorno alla canzone*. Zona, Civitella in Val di Chiana.
- De Mauro, Tullio. 2000. “Cantautore” in *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, Utet, Torino.
- Endrigo, Sergio. 1962. “Niente fiori, niente stelle” in *Discoteca*, aprile 1962, pp. 65-66
- Fabbri, Fabbri. 1982. “What kind of Music?”, in Iain Chambers ed. *Popular Music*, Vol. 2, Theory and Method, pp. 131-143, Cambridge University Press, Cambridge. <<http://www.jstor.org/stable/852979>> (ultimo accesso: 29 dicembre 2010).
- Fabbri, Franco. 1981. “Una teoria dei generi musicali, due applicazioni”, relazione presentata alla Prima Conferenza Internazionale della IASPM. <[http://www.francofabbri.net/files/Testi\\_per\\_Studenti/Teoria\\_dei\\_generi.pdf](http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/Teoria_dei_generi.pdf)> (ultimo accesso: 29 dicembre 2010).
- Fabbri, Franco. 1982. “A Theory Of Musical Genres: Two Applications”, in Horn, D., Tagg, P. eds., *Popular Music Perspectives*, laspm, Göteborg e Exeter.
- Fabbri, Franco. 1989. “The system of canzone in Italy today”. in Simon Frith ed., *World Music, Politics and Social Change*, pp. 122-142, Manchester University Press, Manchester & New York.

- Fabbri, Franco. 2000. "Navigando per gli spazi musicali: le categorie e la mente musicale", in *Musica/Realtà* 61, Lim, Lucca.
- Fabbri, Franco. 2005. *L'ascolto tabù*, il Saggiatore, Milano.
- Fabbri, Franco. 2009. *Around the Clock. Una breve storia della popular music*. Utet, Torino.
- Fabbri, Franco. Fiori, Umberto. 1980. "Crisi e prospettive della canzone politica italiana", in *Musica/Realtà*, 1, Dedalo, Bari.
- Fiori, Umberto. 1997. "'La canzone è un testo cantato'. Parole e musica in De André", in Aa.Vv. 1997 e Fiori 2003.
- Fiori, Umberto. 2003. *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, Unicopli, Milano.
- Fiori, Umberto. 2007. "Tenco e la seconda persona. Il linguaggio", in Aa.Vv. 2007, pp. 203-208.
- Fish, Stanley. 1980. *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Einaudi, Torino.
- Fratarcangeli, Fernando ed. 2004. *100 dischi d'oro – i grandi cantautori*, anno 1, n. 4, 2004.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Gaspari, Mimma. *L'industria della canzone*, Editori Riuniti, Roma.
- Genette, Gérard. 1989. *Soglie. I dintorni del testo*. Einaudi, Torino. Ed. originale 1987. *Seuils*. Seuil, Paris.
- Grasso, Aldo. 1996. *Enciclopedia della televisione*, Garzanti, Milano.
- Grasso, Aldo. 2004. *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano.
- Gronow, Pekka. Saunio, Ilpo 1998. *An international history of the recording industry*, Cassell, London.
- Hawkins, Peter. 2000. *Chanson. The French singer-songwriter from Aristide Bruant to the present day*, Ashgate, Aldershot UK.
- Jachia, Paolo. 1998. *La canzone d'autore italiana*, Feltrinelli, Milano.
- Jona, Emilio. Straniero, Michele L.. eds. 1995. *Cantacronache – Un'avventura politico-musicale degli anni '50*, Ddt & Scriptorium Associati, Torino
- Leydi, Roberto. 1967. "Ascesa e caduta del cantautore", in *Discoteca*, luglio-agosto 1967, p. 13.
- Marconi, Luca. 2009. *Verso la canzone d'autore: Tenco e gli altri cantautori italiani degli anni '60*. In corso di pubblicazione.
- Marshall, Lee. 2005. *Bootlegging. Romanticism and Copyright in the Music Industry*. Sage, Londra.
- Meccia, Gianni. 1961. "Io e la chitarra", in *Discoteca*, gennaio 1961, p. 50.
- Micocci, Enzo. 1981. "Musica, poesia e aggregazione giovanile", in Gaspari 1981, p. 139.
- Micocci, Enzo, 2009. *Vincenzo, io t'ammazzerò – La storia dell'uomo che inventò i cantautori*, Coniglio Editore, Roma.
- Migliorini, Bruno, 1963. *Parole nuove - Appendice al Dizionario moderno*, in A. Panzini, *Dizionario moderno*, Hoepli, Milano.
- Negus, Keith, 1982. *Music Genres and Corporate Cultures*. Routledge, London.
- Pavese, Errico. 2003. *La produzione musicale di Fabrizio De André: un esempio di distribuzione sociale del processo compositivo*, tesi di laurea inedita, Università degli studi di Trento.
- Peroni, Marco. 2005. *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Bruno Mondadori, Milano.
- Raffaelli, Sergio. 1993. "Cantautore", in "Lingua nostra", Vol. LIV, Fasc. 2-3. Giugno-Settembre 1993, p. 84, Le Lettere, Firenze.
- RCA Italiana, 1960. *Catalogo generale*, RCA italiana, Roma.
- Rusconi, Marisa. 1967. "Dal cantautore solitario al cantautore di gruppo", *Discoteca*, luglio-agosto 1967, p. 17.
- Santoro, Marco; Plastino, Goffredo. 2007. "Introduction". *Popular Music*, 26/3, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 385-388.

- Santoro, Marco; Solaroli, Marco. 2007. “Authors and Rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of Canzone d’Autore”. *Popular Music*, 26/3, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 463-488.
- Santoro, Marco. 2000. “La leggerezza insostenibile. Genesi del campo della canzone d’autore”. *Rassegna Italiana di sociologia* / a.XLI, n.2, 2000, pp. 189-222.
- Santoro, Marco. 2002. “What is a ‘cantautore’? Distinction and authorship in Italian (popular) music”. *Poetics* 30, pp. 111–132, Elsevier Science B.V.
- Santoro, Marco. 2006. “The Tenco effect. Suicide, San Remo, and the social construction of the canzone d’autore”, *Journal of Modern Italian Studies*, 3.
- Santoro, Marco. 2010. *Effetto Tenco – Genealogia della canzone d’autore*. Il Mulino, Bologna.
- Sinopoli, Alessandro. 2006. *Fabrizio De Andrè. Anime Salve*. Auditorium. Milano.
- Straniero, Michele L.. Liberovici, Sergio. Jona, Emilio. De Maria, Giorgio. 1964 (prefazione di Eco, Umberto) 1964. *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani. Milano.
- Straniero, Michele L..1995. “Memoria di Cantacronache”, in Jona-Straniero 1995, pp.. 63-80.
- Tomatis, Jacopo. 2007. *Cantautori 1958-1967. Ideologia di un genere musicale*. Dissertazione triennale inedita, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- Vecchioni, Roberto. 1996. “La parola tra canzone d’autore e poesia”. In Coveri, Lorenzo (ed.) *Parole in musica – lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*, Interlinea, Novara.
- Viscardi, Rosa. 2004. *Popular music*, Esselibri, Napoli.

## Discografia

Discografia Nazionale della Canzone Italiana: <http://discografia.dds.it>

De Andrè, Fabrizio. 1966. *Tutto Fabrizio De Andrè*. Karim, KLP13.

Endrigo, Sergio. 1960. *Bolle di sapone/Alle quattro del mattino*, Tavola Rotonda T 70001.

Meccia, Gianni. 1959 (cfr. nota 17). *Odio tutte le vecchie signore/Diomira*, RCA Italiana, 45 giri, N 0768

Meccia, Gianni. 1960. *Il barattolo/Quanta paura*, RCA Camden, 45 giri, CP-71.

Meccia, Gianni. 1960. *I segreti li tengono gli angeli (Pissi pissi, bao bao)/ Alzo la vela*, RCA Camden, 45 giri, CP-72.

Meccia, Gianni. 1960. *Odio tutte le vecchie signore/Diomira*, RCA Camden, 45 giri, CP-82

Meccia, Gianni. 1960. *Meccia canta Meccia*, RCA Camden, 45 giri, ECP 55. Contiene: lato A “Il barattolo”, “Alzo la vela”; lato B “I segreti li tengono gli angeli (pissi pissi bao bao) e “Folle banderuola”.

Meccia, Gianni. 1960. *Il Pullover/Si è fatto tardi*, RCA Camden, 45 giri, CP-103.