

# INTORNO AL NEOREALISMO

VOCI, CONTESTI, LINGUAGGI E CULTURE DELL'ITALIA DEL DOPOGUERRA

*a cura di*

Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini

*In copertina*

*Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica, 1951

foto di Giacomo Pozzi Bellini, 1950

Collezione Museo Nazionale del Cinema, Torino

*In quarta di copertina*

New York, Ambassador Theatre, 49th Street

Prima proiezione americana del film, 19 settembre 1949

Foto di Standard Flashlight Co., Inc

Collezione Museo Nazionale del Cinema, Torino

*Intorno al neorealismo*

*Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*

© 2017, Scalpendi editore, Milano

ISBN: 978-88-99473-55-6

*Progetto grafico*

© Fabio Vittucci

*Montaggio*

Roberta Russo

*Coordinamento editoriale*

Silvia Carmignani

*Caporedattore*

Simone Amerigo

*Redazione*

Manuela Beretta

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti.

Prima edizione: giugno 2017

Scalpendi Editore S.r.l.

Sede legale:

Piazza Antonio Gramsci 8  
20154 Milano

Sede operativa:

Grafiche Milani S.p.a.  
Via Guglielmo Marconi, 17/19  
20090 Segrate

[www.scalpendieditore.eu](http://www.scalpendieditore.eu)

Questo volume raccoglie e sviluppa gli esiti del Convegno Internazionale di Studi *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, tenutosi all'Università di Torino dal 1 al 3 dicembre 2015, organizzato dal DAMS – Dipartimento Studi Umanistici, Dottorato in Lettere – Curriculum Spettacolo e Musica e Centro Ricerche Attore e Divismo, con il patrocinio e il contributo del Consiglio Regionale del Piemonte e della Consulta Universitaria per il Cinema e in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema di Torino e il Department of Film and Television – University of Warwick.

Il convegno si è svolto nel quadro delle manifestazioni organizzate a Torino in occasione del settantesimo anniversario di *Roma città aperta*.

*Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*

Progetto a cura di: Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini, Franco Prono

Comitato promotore: Clara Allasia, Giaime Alonge, Silvio Alovio, Alessandro Amaducci, Febo Guizzi, Andrea Malvano, Enrico Mattioda, Federica Mazocchi, Ilario Meandri, Armando Petrini.

I curatori del volume ringraziano il Museo Nazionale del Cinema di Torino per aver messo a disposizione le fotografie provenienti dalle collezioni e riprodotte nella sezione iconografica iniziale e in copertina.

Stampato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino – Finanziamento Ricerca Locale.

Jacopo Tomatis

*Introduzione: il "ritardo" della canzone*

Nel 1952, l'anno di *Umberto D.* e dei *23 giorni della città di Alba*, nella seconda edizione di un Festival della canzone italiana ancora poco noto si classifica al secondo posto un brano destinato – al pari dei capolavori di De Sica e Fenoglio – a una grande diffusione popolare: è *Vola colomba*, della coppia Cherubini-Concina, cantata da Nilla Pizzi. Che cosa lega questi tre “testi”? Accettando il paradosso, si potrebbe notare come tutti e tre contengano riferimenti realistici alla più recente storia nazionale: nel caso di *Vola colomba*, il richiamo è alla questione triestina, evocata nel brano da una citazione di San Giusto e degli operai navali che lasciano il «cantiere ... lieti del [loro] lavoro» (mentre «il campanon din don ci faceva il coro»). Ma non conviene proseguire oltre sulla strada di questa comparazione. Questo esempio, pur sciocco, dovrebbe bastare a dimostrare il punto: è ben riconoscibile un “ritardo” della canzone italiana del dopoguerra nei confronti di altri linguaggi. Questo pregiudizio è alla base della più diffusa narrazione sulla canzone italiana degli anni Cinquanta, in cui questa è descritta come superficiale e stereotipata; come un prodotto finalizzato alla pura evasione, senza il minimo spessore artistico o legame con la realtà sociale.

In effetti, se nella letteratura e nel cinema (ma anche nella fotografia, o nelle arti figurative) degli anni postbellici si assiste a un aggiornamento nelle modalità di rappresentazione della realtà, l'universo della popular music italiana rimane saldamente ancorato ai codici sviluppati nei decenni precedenti – e, nello specifico, durante l'era fascista. Come molti hanno notato, dalla guerra e dalla Resistenza «non nasce una nuova canzone»<sup>1</sup>.

Le ragioni di questo “ritardo” – o di questa mancata nascita – sono senza dubbio da ricercarsi in quella continuità istituzionale fra Fascismo e Repubblica<sup>2</sup>, che riguarda in particolar modo il sistema dei media (e in primis l'Eiar/RAI) e il comparto dell'editoria musicale. Come ha ben mostrato Franco Fabbri, per la canzone italiana (e per la Rai) il Ventennio fascista diventa piuttosto un «Trentennio», che si estende fino alla fine dei Cinquanta<sup>3</sup>.

1 La medesima citazione si ritrova in: M. Straniero, E. Jona, S. Liberovici, G. De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano 1964, p. 78; e in G. Borgna, *Storia della canzone italiana*, Milano 1992, p. 183.

2 Cfr. ad esempio C. Pavone, *Alle origini della Repubblica*, Torino 1995.

3 F. Fabbri, *Il Trentennio: "musica leggera" alla radio italiana, 1928-1958*, in *La musica alla radio 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, a cura di A.I. De Benedictis e F. Monteleone, Roma 2015, pp. 225-243.

Tuttavia, le ragioni del mancato rinnovamento della canzone assumono un significato solo nel più ampio contesto della cultura italiana di quegli anni. La stessa idea di “ritardo” è, in tal senso, ingannevole: denunciare la stupidità delle canzoni di Sanremo e la loro pochezza di fronte alla letteratura (o al cinema) è cioè tanto facile quanto fuorviante. È un’interpretazione che si fonda su una serie di presupposti: che la canzone sia o possa essere una forma d’arte; che una canzone possa contenere un messaggio, anche politico; che esista un dibattito intellettuale sulla canzone, nel contesto più ampio del dibattito sull’arte e le sue finalità (anche politiche). Nessuno di questi presupposti si verifica negli anni Cinquanta.

A ripercorrere la storia della canzone di quegli anni, allora, non è tanto la mancanza di canzoni con tematiche e linguaggio realisti a saltare agli occhi, quanto piuttosto la totale assenza di un dibattito sul tema. Le “canzonette” non sono fra gli interessi degli intellettuali (e meno che mai dei musicisti “seri”), né fra i passatempi socialmente accettabili per un buon borghese. L’idea che una canzone possa o debba trattare soggetti (neo)realisti (e dunque politici – quindi esteticamente validati, almeno in una prospettiva “da sinistra”) semplicemente non c’è. Il rinnovamento delle forme e dei contenuti delle canzoni non è parte di quell’agenda di rinnovamento delle forme artistiche che attraversa il dibattito culturale italiano nel dopoguerra, perché la canzone non è in quel momento una forma d’arte – almeno non nel senso in cui lo sono il cinema o la letteratura. Ciò vale indipendentemente dai suoi esiti: la “canzonetta” è cioè già il sottoprodotto di una musica “d’arte”, o della letteratura.

### La “canzone neorealista”

Se si ricercano poetiche o estetiche neorealiste nelle canzoni italiane, le prime tracce non sembrano comparire prima della fine degli anni Cinquanta. L’anno simbolo adottato da molti è il 1958<sup>4</sup>, in cui *Nel blu dipinto di blu* vince il festival di Sanremo e che sancisce la conquista del mercato nazionale da parte del disco a 45 giri<sup>5</sup>. Nello stesso 1958, a Torino, nasce anche il progetto di Cantacronache<sup>6</sup>: per la prima volta nella storia italiana intellettuali e compositori “seri” sono coinvolti in un lavoro programmatico sulla canzone. Per la prima volta Cantacronache immagina una canzone diversa, di qualità, alternativa al sistema di mercato e a Sanremo. L’adesione a poetiche realiste è uno dei principali strumenti scelti dal gruppo per raggiungere questi obiettivi.

4 Cfr. ad. esempio Borgna, *Storia della canzone*, cit. (vedi nota 1), ma anche, sulla più ampia storia nazionale, G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Roma 1996, p. 57.

5 M. De Luigi, *Storia dell’industria fonografica in Italia*, Milano 2008.

6 Cantacronache è un gruppo di intellettuali fondato a Torino nel 1958, il cui obiettivo era di scrivere canzoni impegnate e che «evadessero dall’evasione» del repertorio sanremese. Fra i principali animatori, Sergio Liberovici, Michele Straniero, Emilio Jona, Fausto Amodei, Margot Galante Garrone. Su Cantacronache, cfr. soprattutto *Cantacronache. Un’avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, a cura di E. Jona e M. Straniero, Torino 1995.



Cronologia alla mano, Cantacronache arriva in ritardo di almeno una dozzina d'anni rispetto al neorealismo letterario e cinematografico più canonici: uno sfasamento che non è privo di conseguenze. Tuttavia, ci sono pochi dubbi che l'intreccio fra ambizione estetica della canzone e poetiche delle realtà, fra artisticità e contenuto politico (e polemico) che caratterizza Cantacronache sia comprensibile soltanto nel contesto del dopoguerra, e come onda lunga del paradigma neorealista. Per quanto canzone e neorealismo non si fossero ancora incontrati, è quasi ovvio che, nel momento in cui deve avviarsi un dibattito sulle possibilità e sui possibili sviluppi della canzone, è al modello del neorealismo che è necessario guardare. Per progettare una «canzone diversa» (secondo la definizione di Umberto Eco<sup>7</sup>), o una «nuova canzone» (come la chiamerà Roberto Leydi<sup>8</sup>) che rompa con le convenzioni del genere, ci si deve necessariamente confrontare con la rappresentazione della realtà.

A conferma di questo legame, è utile commentare una delle rarissime riflessioni critiche sulla canzone precedenti al 1958: un intervento di Cesare Zavattini del 1955. Nella sua estemporaneità, e nel seguito scarso (per non dire nullo) che questo breve scritto genera, questo intervento è l'eccezione che conferma la regola: la canzone non è parte del più ampio ripensamento della cultura degli anni post-bellici.

Zavattini si era già occupato di canzone nella sua attività di taglio più pubblicistico, a cavallo della guerra: si trovano tracce di questo interesse, ad esempio, sulla pubblicazione periodica "Gli assi della radio", che ospitava occasionalmente brevi interventi sulla canzone, di taglio ironico e leggero<sup>9</sup>. Il caso citato è invece una puntata della rubrica *Il diario di Zavattini*, che lo sceneggiatore tiene su "Cinema Nuovo". Zavattini lancia un appello al direttore, Guido Aristarco, proponendogli di organizzare due iniziative collegate: un concorso per cortometraggi a carattere neorealistico, e uno – appunto – per quello che chiama la «canzone neorealista»<sup>10</sup>.

In poche parole ti espongo la proposta numero due: la canzone neorealista. Tu sei uno dei pochi che non mi dirai che voglio le canzoni con gli stracci straccetti dolori et similia. Canzone neorealista significa soltanto un contatto più approfondito con l'anima popolare [...] con tutto il rispetto per quei parolieri e quei musicisti alcune canzoni dei quali mi capita di fischiettare tanto spesso e volentieri [i festival come Sanremo] non hanno proprio niente in comune con la canzone neorealista; la quale può venire fuori da gente che appunto non ha niente in comune con San Remo [...].

7 U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano 1964.

8 R. Leydi, *Nuova canzone e rapporto città-campagna oggi*, "Il Nuovo Canzoniere", 6, settembre 1965, pp. 3-8. Sulla «nuova canzone», cfr. J. Tomatis, *La "nuova canzone" e il folk revival. Narrazioni, intrecci e scontri di generi musicali fra anni Sessanta e Settanta*, in *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a cura di G. Plastino, Milano 2016, pp. 1059-1082.

9 Cfr. ad esempio C. Zavattini, *Agli autori delle canzonette*, "Assi e stelle della radio", 1941, pp. 63-64; Id., *Difesi le canzonette*, "Assi e stelle della radio", 1949, p. 3 e ss.

10 C. Zavattini, *Due proposte. Diario di Zavattini*, "Cinema Nuovo", IV, 52, 10 febbraio 1955, p. 86 (ora in *Opere. Cinema*, Milano 2002, pp. 239-242).

È inutile chiamare poeti, scrittori veri nella giuria, sono i poeti e gli scrittori veri che devono cimentarsi anche nella canzone; solo da loro può venir fuori qualche cosa che stia nella poetica generale del neorealismo [...]

Si possono fare infinite canzoni con ragazze che fanno all'amore o che si raccontano i loro desideri, le loro avventure a confronto con la realtà, impiegate sartine dattilografate telefoniste domestiche stiratrici e chi volete, con tutta la letizia che c'è nella vita però in un modo che si senta la terra sotto i loro piedi.

Con tutto il rispetto, insisto, per i famosi nomi dell'attuale canzone a taluni dei quali sono legato da vecchia amicizia, non c'è via di mezzo, bisogna proclamare che lo spirito che si cerca è un altro per cui cambiano le parole, ma anche la musica e anche il tono di voce dei cantanti. Non si raggiunge subito il risultato, sarà lento, ma se non si comincia, di questo altro grande tesoro autobiografico degli italiani si continuerà a spendere solo gli spiccioli, e talvolta falsi.

Non sfuggirà come Zavattini stia qui anticipando alcuni temi chiave della poetica non solo di Cantacronache, ma anche dei primi cantautori. Intanto, l'idea per cui il "realismo" non è necessariamente quello del *Lumpenproletariat* ma riguarda più in generale le modalità della narrazione, pur nelle convenzioni di genere della canzone. Le canzoni parlano spesso d'amore – dice Zavattini – ma è necessario che lo facciano con un linguaggio e contenuti più vicini al quotidiano, che parlino cioè di situazioni reali. «Anche argomenti d'amore/ ma senza far sottintesi», dirà Fausto Amodei in una delle canzoni-manifesto di Cantacronache<sup>11</sup>.

Altrettanto degno di nota è l'invito ai poeti e agli intellettuali a non sottrarsi a questa sfida. Zavattini sta cioè teorizzando esplicitamente, ed è fra i primi a farlo, la necessità che gli intellettuali si occupino di canzone. Nella conclusione, Zavattini si rivolge direttamente a Aristarco perché organizzi a Milano «il primo concorso della canzone neorealista, entro il 1955». Il tema – conclude – riguarda anche lo sviluppo del cinema neorealista, perché «un cinema neorealista sarà sempre più condiviso quando sentiremo cantare per le strade dei temi più umani, cioè meno vaghi».

Aristarco promette di tornare quanto prima sull'argomento, ma non risultano ulteriori sviluppi del progetto fino al 1958, e cioè all'esperienza di Cantacronache. Nel 1960 Aristarco redige le note di copertina per il quinto EP pubblicato dal gruppo, *Cantacronache 5*<sup>12</sup>. Nell'occasione cita direttamente l'articolo di Zavattini, e riconduce a quel momento una delle ispirazioni iniziali del progetto torinese:

Eravamo (e siamo) d'accordo che il nuovo tipo di canzone interessasse da vicino anche il cinema. [...] Il Cantacronache costituisce comunque l'attuazione – diretta e indiretta – di quella lontana proposta [di Zavattini]: l'avvio alla canzone neorealista [...] Cantacronache [...] inizia quando il cinema italiano finisce, quando la crisi della vita e del film nazionale è ormai in uno stadio avanzato.

11 F. Amodei, *Il ratto della chitarra*, in *Cantacronache 6*, Italia Canta C0016, 1960, EP 45 giri.

12 *Cantacronache 5*, Italia Canta C 0009, 1960, EP 45 giri.



Secondo Aristarco, dunque, Cantacronache nascerebbe in una coerente linea di sviluppo delle poetiche e dell'impegno neorealisti – anzi, ne riprenderebbe lo spirito iniziale in un momento in cui quello stesso spirito pareva essere in declino (almeno secondo Aristarco).

### *Cantacronache e il neorealismo*

È lecito dubitare della posizione di Aristarco, e ne hanno dubitato già all'epoca gli stessi Cantacronache, per quanto siano documentabili contatti di Zavattini con il gruppo torinese<sup>13</sup>. È però utile provare a comprendere quali fossero i rapporti fra Cantacronache e il neorealismo. Vero è – come viene spesso ricordato – che con il gruppo collaborarono occasionalmente Franco Fortini e, soprattutto, Italo Calvino. Tuttavia, nel 1958 lo stesso Calvino si è ormai spostato verso soluzioni profondamente alternative al realismo. Quello che collabora con Cantacronache non è il Calvino di *Ultimo viene il corvo*; è piuttosto il Calvino delle *Fiabe italiane* (1956), nel periodo fra *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*, e che pochi anni dopo (nel 1964) rifletterà sulla sua prima ispirazione nella celebre prefazione alla nuova edizione del *Sentiero dei nidi di ragno*.

D'altro canto, l'ispirazione iniziale di Cantacronache, così come è stata raccontata dai protagonisti, non avrebbe direttamente a che vedere con il neorealismo. Sergio Liberovici, che fu fra i fondatori del gruppo, ne riportava l'origine in alcune riflessioni del settembre 1957 circa l'idea di fare «canzoni di valore critico-contingente»<sup>14</sup>, e in particolare alla scoperta dei *songs* di Brecht musicati da Dessau e Eisler.

Tuttavia, è impossibile non collegare la prima ispirazione di Cantacronache a estetiche (neo)realiste, anche senza considerare il precedente teorico dello scritto di Zavattini. Ciò è senz'altro vero a livello di ricezione: molti dei non moltissimi interventi su Cantacronache sulla stampa dell'epoca (e soprattutto sulla stampa comunista) parlano esplicitamente di «canzone neorealista» nel definire la proposta del gruppo. Riferimenti analoghi sono riconoscibili anche nei discorsi che il gruppo stesso produce intorno alla propria attività, ad esempio quella sorta di manifesto costituito dagli scritti raccolti sul primo numero della rivista *Cantacronache*, pubblicata nell'estate del 1958:

Ciò che proponiamo, al di là della polemica o della rottura è di “evadere dall'evasione”, ritornando a cantare storie, accadimenti, favole che riguardino la gente nella sua realtà terrena e quotidiana, con le sue vicende sentimentali (serie, più che sdolciate, comuni più che straordinarie) con le sue lotte, le aspirazioni che guidano e le ingiustizie che la opprimono, con le cose insomma che la aiutano a vivere od a morire. [...] abbiamo scritto queste canzoni in un linguaggio piano ed accessibile, in forme metriche tradizionali, in

13 Cfr. ad esempio *Un coro per Zavattini*, “Cantacronache”, 2, febbraio 1959, p. 5.

14 Manoscritto del 1966, citato in *Cantacronache*, cit. (vedi nota 6), p. 14.

una musica melodica ed immediatamente emotiva (cioè con le armi stesse della canzone d'evasione), ma su questa quotidiana realtà siamo intervenuti non già accettandola e descrivendola naturalisticamente, ma operando su di essa in modo critico o ironico<sup>15</sup>.

Questa poetica – che è dichiaratamente una poetica realista – non riguarda solo i testi, ma viene formalizzata anche per quanto riguarda il canto e l'arrangiamento (come era già in Zavattini):

L'interprete di Cantacronache non è in senso corrente, un cantante (questa voce richiama troppo una esecuzione scolasticamente impostata) – allora, è meglio dire: un *cantore popolare*. Cioè: voce anche grezza, incolta, *ma naturale, viva, familiare, umana. Essa vibra di reale passione: non la finge con il lenocinio scolastico. È sufficientemente indipendente dal microfono* perché fede cieca (e ingenua) nel microfono vuol dire intimismo, mezze tinte, sdilinquimenti, o quanto meno, artificiosi effetti speciali. [...] [Il rapporto con il microfono] dev'essere invece *indiretto e casuale* [...] niente orchestrone, strumenti elettrici, "arrangiamenti". *Le nostre canzoni dicono cose vere, cioè semplici*. Perciò anche l'accompagnamento strumentale dev'essere di grande naturalezza e semplicità. A questo basta uno strumento solo, scelto tra i più familiari: chitarra, fisarmonica, pianoforte<sup>16</sup>.

Si noti come queste convenzioni tecnico-formali, di matrice ideologica, sopravvivano a lungo nella canzone italiana (soprattutto nella canzone politica) come sineddoche di realtà e come strategia di autenticazione (e dunque di validazione estetica).

Dunque, nonostante il ritardo di oltre un decennio, l'esperienza neorealista è uno dei necessari sfondi teorici ed estetici su cui può essere costruita la poetica di Cantacronache. Proprio in quanto esperienza già passata – e già culturalmente validata – il neorealismo può garantire a un progetto di "musica leggera" la serietà necessaria. Ha ben riassunto Umberto Fiori: senza «un movente (o se si vuole [...] un alibi) politico, nessuno scrittore italiano – per quanto "impegnato" – si sarebbe mai spontaneamente misurato con un genere esteticamente, culturalmente, ideologicamente screditato come era allora la canzone»<sup>17</sup>. In sostanza: il movente per scrivere canzoni è l'impegno politico; lo strumento è il realismo.

E tuttavia, i soggetti dei testi, il rifiuto dell'arrangiamento, del microfono, l'idea di «evadere dall'evasione» non sono spiegabili tanto (o non solo) in un contesto neorealista. Piuttosto, dimostrano come il ritardo della canzone rispetto al neorealismo comporti necessariamente un rapporto già diverso con quelle estetiche e quelle poetiche. Alla soglia degli anni Sessanta e nel pieno del boom economico, la proposta di Cantacronache si situa da subito nel contesto del più ampio dibattito sulla cultura di massa. Ed è quindi naturale che sia questo dibattito – Adorno, e non Vittorini, De Sica

15 E. Jona, *Cronaca*, "Cantacronache", 1, estate 1958, pp. 5-6.

16 M. Straniero, S. Liberovici, *Perché il disco EP 45 CS*, "Cantacronache", 1, estate 1958, pp. 9-10.

17 U. Fiori, *I poeti italiani e la canzone*, "Musical Realtà", 59, 1999, pp. 97-113, in particolare p. 99.



e Aristarco – a influenzare il pensiero di questi intellettuali più giovani. Guido Crainz ha ricordato come l'uscita in Italia di *Minima moralia* nel 1954 contribuisca a «traghet-tar[e]» la sinistra italiana nella «società di massa»<sup>18</sup>. Gli scritti sulla musica di Adorno compaiono poco dopo: già nel 1959, ad esempio, esce *Dissonanze*, che contiene il fon-damentale *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*<sup>19</sup>. Non a caso, il filosofo tedesco è il nume tutelare del primo saggio di ampio respiro sulla canzone in Italia, *Le canzoni della cattiva coscienza*, firmato da quattro membri di Cantacronache al termine dell'esperienza del gruppo, nel 1964. Il saggio è interamente dedicato alla critica ideologica della “canzonetta”, e gli autori possono essere pienamente annoverati fra quegli «apocalittici» descritti da Umberto Eco nello stesso anno. Non casualmente la sua prefazione a *Le canzoni della cattiva coscienza* uscirà, pochi mesi dopo, come capitolo di *Apocalittici e integrati*. Tuttavia, è errato affermare che Adorno rivoluzioni il modo degli intellettuali italiani di considerare le “canzonette”. Il successo riscosso da Adorno si spiega anche con il fatto che il suo pensiero è efficace per legittimare un solido pregiudizio nei confronti di questi repertori, e per fornire nuovi strumenti critici e un nuovo lessico per formalizzare pregiudizi già ampiamente diffusi.

### Conclusioni

La canzone entra nel dibattito culturale italiano in ritardo, quando al centro dell'agenda non c'è la questione del realismo quanto piuttosto le “minacce” della nuova cultura di massa. Le conseguenze di questo ritardo non sono di poco conto: ad esempio, nel suggerire che l'unica via di una possibile validazione estetica della canzone sia al di fuori del sistema di mercato – un discrimine che non riguardava (e non riguarda) il cinema e la letteratura, ma che al contrario sembra essere sopravvissuto fino a oggi nel campo della canzone italiana. L'estetica della canzone che si codifica sulla linea Cantacronache/cantautori/nuova canzone/canzone d'autore fra anni Sessanta e Settanta appare oggi, pur con influenze molteplici ed eterogenee, ancora ben attiva. E non solo per quanto riguarda i testi e i contenuti realisti, ma anche per come deve suonare una canzone per essere “vera”. Se pure ideologie dell'autenticità sono alla base del riconoscimento estetico di molte musiche *popular* del mondo, un approccio storico-culturale alle vicende della canzone italiana mette in luce alcune peculiarità, che sono riconducibili all'intreccio fra paradigma neorealista e critica apocalittica alla cultura di massa (soprattutto nel segno di Adorno). È questa la principale base ideologica su cui è possibile ripensare, a cavallo fra anni Cinquanta e Sessanta, l'intero campo della canzone italiana, le sue finalità, le sue ambizioni estetiche e politiche. Con conseguenze e influenze che ancora oggi plasmano il modo in cui facciamo, ascoltiamo e valutiamo le canzoni italiane.

18 Crainz, *Storia del miracolo*, cit. (vedi nota 4), p. 45.

19 Su Adorno e la *popular music* in Italia, cfr. F. Fabbri, *L'ascolto tabù*, Milano 2005, pp. 61-73 e *passim*.