

---

## **Il de Martino**

Rivista dell'Istituto Ernesto de Martino  
per la conoscenza critica e la presenza alternativa  
del mondo popolare e proletario

n. 30/2020

Reg. Tribunale di Milano n. 370/ del 25.6.1994

■ *Direttore:*  
**Antonio Fanelli**

■ *Direttore responsabile:*  
**Paolo De Simonis**

■ *In redazione:*  
**Stefano Arrighetti, Antonio Fanelli, Maria Valeria Della Mea,  
Paolo De Simonis, Mariamargherita Scotti, Jacopo Tomatis**

Stampato nel mese di dicembre 2020  
presso la Tipografia GF Press di Brini e Giacomini S.n.c., Serravalle Pistoiese (Pistoia)

*Le richieste delle riviste e la corrispondenza vanno inoltrate a:*

Istituto Ernesto de Martino, Via degli Scardassieri, 47 – 50019 Sesto Fiorentino (FI)  
Tel. 055 4211901 – fax 055 4211940 – www.iedm.it – e-mail: [iedm@iedm.it](mailto:iedm@iedm.it)

ISSN 2281-8316

Ivan Della Mea ha scritto di musica per tutta la sua vita. Negli anni sessanta e settanta i suoi contributi compaiono perlopiù a margine della sua attività di militante, operatore culturale e musicista, per raccontare il suo lavoro (e la sua vita) o per rispondere a polemiche, a critiche, a dibattiti. Dagli anni ottanta, chiusa l'esperienza dei Dischi del Sole e del Nuovo Canzoniere Italiano, si è trovato invece a farlo quotidianamente come critico per testate ad ampia diffusione come «Amica», «Epoca» e «l'Unità», o per giornali come «l'Unità» e – più avanti – «il manifesto». A partire da questi anni, ai contributi dedicati alla canzone di protesta e al canto sociale (ormai narrati al passato) si affiancano interviste con i grandi nomi del pop e della canzone d'autore (Fabrizio De André, i Pooh, Raoul Casadei, Francesco De Gregori, Domenico Modugno, Gianna Nannini), recensioni di dischi, di concerti e riflessioni sui nuovi fenomeni internazionali e nazionali, dalla *dance* al rap delle posse alla world music. In questa fase relativamente poco nota della sua vita professionale Della Mea sa essere spesso spiazzante. Se pure condivide, talvolta, quei riflessi automatici che i critici di sinistra hanno nei confronti della *popular culture* e dei fenomeni “di massa”, l'immagine dell'autore che ne viene fuori è molto distante dal prototipo del “militante severo” di gucciniana memoria: Della Mea mostra non di rado entusiasmo genuino nei confronti di musicisti “leggeri”, riflette sui propri giudizi del passato e spesso li rivede, senza mai mostrare rimpianto per la grande stagione politica di cui pure fu tra i protagonisti e che sovente è chiamato a raccontare e testimoniare. Il volume, curato da Jacopo Tomatis, completa il lavoro di antologizzazione degli scritti di Della Mea avviato nel precedente numero 29 da Antonio Fanelli e Mariamargherita Scotti. Dipanare la matassa di questi articoli, significa calarsi in mezzo secolo di dibattito sulla musica, sul “popolare” e sul “popular”, sulla cultura “alta” e la cultura “bassa”, sull'eredità della militanza e sul comunismo nell'Italia tra la prima e la seconda repubblica.

Jacopo Tomatis è musicologo, giornalista e musicista. Insegna Popular music all'Università di Torino e nei Conservatori di Pescara e Milano. La sua ultima monografia è Storia culturale della canzone italiana (il Saggiatore 2019).

Il volume è stato realizzato con la collaborazione dell'Arci



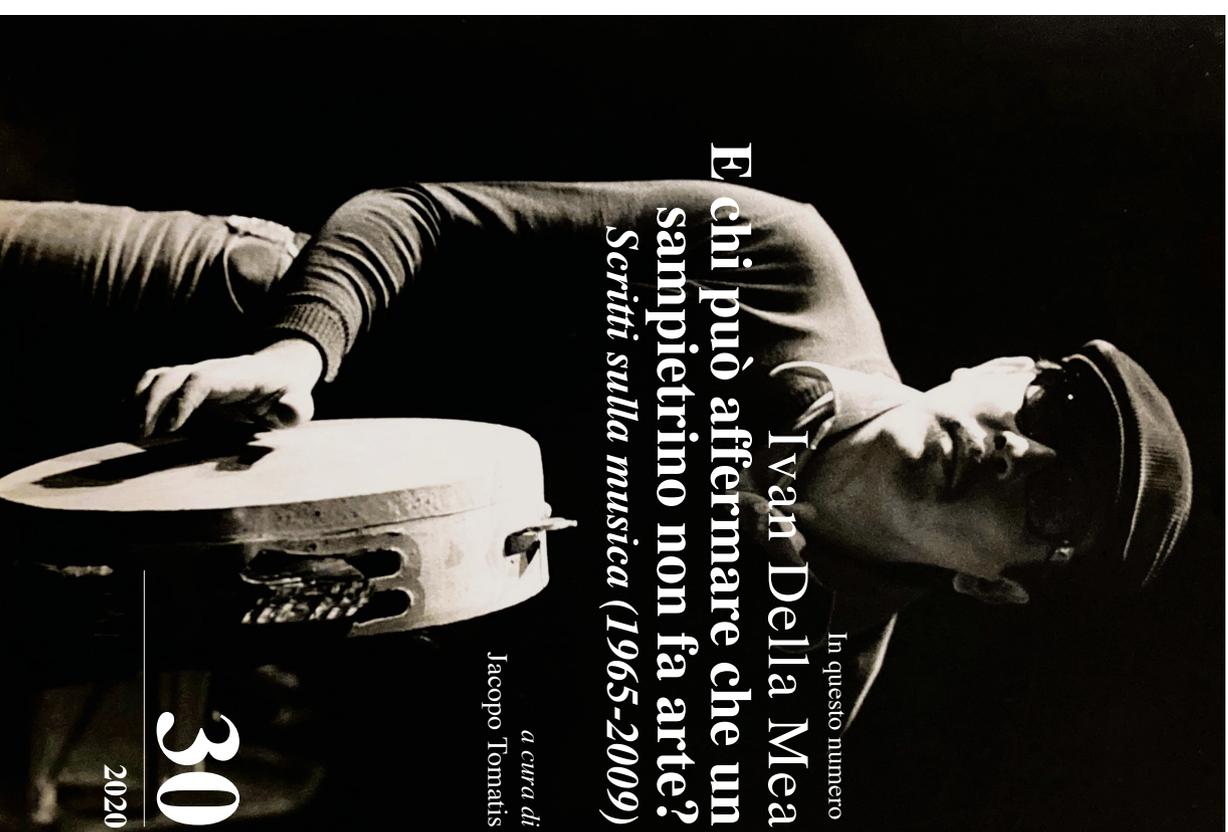
## Il de Martino



30 | 2020

# Il de Martino

Rivista dell'Istituto Ernesto de Martino per la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario



**Ivan Della Mea**  
**E chi può affermare che un**  
**sampietrino non fa arte?**  
*Scritti sulla musica (1965-2009)*

In questo numero

a cura di  
 Jacopo Tomatis

30

2020

# La chitarra e il potere, il blues e il rock'n'roll

## Ivan Della Mea e la popular music

IL DE MARTINO  
30/20

JACOPO TOMATIS

### *Introduzione: la lombaggine di Ivan*

Potrei dire che il mio “privato” [...] ha coinciso col privato di molti compagni, ma questo non giustifica un bel niente, sarebbe come dire che la mia lombaggine coincidendo probabilmente con molte altre lombaggini, sia degna di essere cantata e di proporre così un messaggio alternativo sempre in tema di lombaggini. Il che è forse un'operazione legittima ma non è detto che sia esaltante o proprio indispensabile per la lotta di classe<sup>1</sup>.

Gli obiettivi dell'antologia di scritti di un intellettuale – per quanto anomalo possa esserlo stato Ivan Della Mea – possono essere molteplici. Si va dall'omaggio al rafforzamento del credito culturale, dalla semplice divulgazione alla riorganizzazione del filo di un pensiero critico che – di commento in commento, di polemica in polemica – si va dipanando lungo la biografia dell'interessato, fino alla ricostruzione stessa di quella biografia attraverso i testi<sup>2</sup>. È difficile dire che cosa abbia mosso *in primis* questa antologia degli scritti “sulla musica”, che da minuscola collezione a margine di un più ampio progetto editoriale – curato da Antonio Fanelli e Mariamargherita Scotti, e confluito nel n. 29 del «de Martino»<sup>3</sup> – è cresciuta fino a vivere di vita propria e a occupare per intero questo nuovo fascicolo. La lettura in sequenza dei contributi che lo compongono può senz'altro soddisfare una o più delle precedenti, anche se l'eterogeneità dei ma-

---

1 I. DELLA MEA, *La chitarra, il potere e altre cose. Risposta a «Ombre rosse»*, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», terza serie, n. 1, aprile 1975; vedi questo numero.

2 Non mancano le fonti per ricostruire la biografia di Della Mea: cfr. A. LEGA, *La nave dei folli. Vita e canti di Ivan Della Mea*, Milano, Agenzia X, 2019; I. DELLA MEA, *Accadde a Tuscamelot*, Milano, Jaca Book, 2005; Id., *Se la vita ti dà uno schiaffo*, Milano, Jaca Book, 2009.

3 Antonio e Mariamargherita sono stati fondamentali nel reperimento dei materiali dell'appendice e dell'antologia, in gran parte conservati presso l'Istituto Ernesto de Martino; un aiuto decisivo è anche giunto da Stefano Arrighetti, Clara Longhini e Pietro Della Mea: a tutti loro va il mio più sentito ringraziamento.

teriali, che includono oggetti dei generi letterari più diversi – dagli articoli d'occasione alle canzoni-saggio, dalle lettere (più o meno) aperte alle note di copertina per dischi propri e altrui, dai necrologi alle recensioni di cd e concerti alle interviste, da Bob Dylan a Franca Rame ai Pooh – sembrerebbe scoraggiare ogni tentativo di ritrovarvi un pensiero organico. In parte è così, e sarebbe disonesto forzare la lettura di questi testi per farli “parlare” diversamente.

Se il pensiero di Della Mea nei riguardi del comunismo – ovvero, la sua peculiare interpretazione di che cosa ha significato essere comunisti, in Italia, nel secondo Novecento – è tanto originale quanto tendenzialmente coerente lungo tutta la sua vita editoriale (se ne occupano ottimamente Scotti e Fanelli), nel Della Mea che scrive di musica è più facile ritrovare le tracce dello spirito del tempo, dei pregiudizi e dei riflessi pavloviani degli intellettuali di sinistra nei confronti della “cultura di massa”. Né, d'altro canto, è possibile capire questi scritti se non in relazione alla storia del Della Mea organizzatore di cultura, militante e autore di canzoni politiche, abbeveratosi alla fonte del canto sociale e del folk revival, e per cui militanza e pratica musicale rappresentano due «facce di una stessa medaglia»<sup>4</sup>. Allo stesso tempo, è bene dichiararlo subito, molti di questi scritti sono spiazzanti (e dunque interessanti) proprio perché *non* dicono quello che ci si aspetterebbe. Non sembrano cioè farina del sacco di uno di quei “militanti severi” di gucciniana memoria, e confermano Della Mea in una posizione originale anche nei confronti del mainstream della critica di sinistra.

Il percorso parte dunque dalle origini del Nuovo canzoniere italiano nei primi sessanta, con Della Mea attore principale nella costruzione di un canone della “nuova canzone” politica che comincia a incorporare suggestioni folk e “popolari”, mentre tutto intorno i consumi musicali dei giovani (Della Mea compreso) si rivolgono agli Stati Uniti, e poi all'Inghilterra. In questi anni si alternano interventi “istituzionali” ad altri di taglio personale, che riflettono sugli aspetti più umani della militanza e della ricerca. Con la fine del decennio e l'intensificarsi dell'attività di propaganda attraverso la canzone, Della Mea è in prima fila nella scrittura di nuovi brani (tra cui “Cara moglie”, il suo pezzo più noto) e nella militanza attiva, fino al momentaneo abbandono della musica nel 1968. A partire dal rientro nel Nci, nei primi settanta, Della Mea si consacra come musicista e intellettuale in un circuito alternativo ora in grande espansione, ormai forte di una carriera più

---

4 A. FANELLI, *Le considerazioni di un marxista-interista-leopardianosinto*, in «Il de Martino» n. 29, pp. 11-46: 12.

che decennale. Paradossalmente, è proprio in questa fase che le sue riflessioni cominciano a concentrarsi sulle crepe che minano la stabilità dell'utopia sessantottina, fino all'inevitabile crollo degli anni del riflusso e il "ripiegamento" nel nuovo ruolo di giornalista, che lo impegna a partire dagli anni ottanta fino alla morte. Negli anni novanta e zero Della Mea è ancora in tempo per testimoniare la stagione della world music, delle posse, del rilancio dell'Istituto de Martino (sotto la sua presidenza) e della crescente nostalgia per il passato degli "anni d'oro", ai quali ora ritorna spesso con nostalgico affetto o proponendone una critica.

Tra i molti fili che percorrono l'antologia, questo saggio introduttivo sceglie di seguire quello del rapporto di Della Mea con la popular music: il rock'n'roll, la canzone italiana, i cantautori, ma anche il folk revival e la world music... Riferimenti a questi mondi, in positivo o in negativo, affiorano già negli anni settanta ed egemonizzano la produzione degli anni ottanta e novanta, con Della Mea assorbito dal lavoro per testate come «Amica», «Epoca», «Linus», oltre che per «l'Unità» e, più avanti, per «il manifesto». Se pure alcuni di questi testi possono sembrare delle anomalie, anche per l'empatia che il loro autore dimostra verso fenomeni pop all'apparenza poco in linea con il suo personaggio da «bardo della canzone di protesta»<sup>5</sup>, non di rado i contenuti riescono a saldarsi in maniera coerente con gli interventi più politici della stagione precedente, e costringono a rileggere anche questi ultimi in un'altra luce.

D'altra parte, ricorda ancora Fanelli, Della Mea spesso non si ritrovava in alcune delle categorie tipiche dell'ambiente che gravitava intorno all'Istituto de Martino, vista la sua «passione giovanile per il rock e [...] quella per il calcio, i fumetti e i film western»<sup>6</sup>, oggetti della "cultura di massa" amati ben prima del loro sdoganamento intellettuale, pure se in parte incompatibili (almeno ufficialmente) con la prassi dell'intellettuale *engagé*. In questo gioca un ruolo anche il suo profilo biografico, un'anomalia nel contesto del Nci: da quel "mondo popolare e proletario" che si voleva "conoscere criticamente" Della Mea proveniva veramente, a differenza di molti dei suoi colleghi. La contingenza che lo porta negli anni post-riflusso a intraprendere la professione del giornalista è figlia più della necessità di una fonte di reddito che di una qualche esigenza politica o personale. Il passaggio da musicista e operatore culturale a freelance

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Ivi, p. 19.

dell'editoria – «da militante a cittadino»<sup>7</sup> – è legata anche alla perdita delle (relative) garanzie economiche offerte dal vivace circuito delle Feste dell'Unità, dell'Arci e delle varie organizzazioni della nuova sinistra, e alla fine dell'attività di impresariato portata avanti in prima persona nell'ambito del Nci. In questi anni Della Mea scrive moltissimo, e la stessa varietà dei soggetti è indice sì di un rapporto bulimico con la scrittura, ma rivela soprattutto una quotidianità obbligata. È un dato da tenere a mente: i giornalisti possono scrivere bene o male, ma non sono tenuti a farlo di buon grado, né – ahimè – ad avere sempre qualcosa di intelligente da dire. Il che è particolarmente evidente per chi firma rubriche fisse o si occupa di musica seguendo l'agenda dell'industria discografica, e Della Mea ha fatto entrambe le cose. La selezione per questa antologia ha lasciato fuori moltissimo materiale perché semplicemente non (o non più) interessante, troppo legato a contingenze o poco ispirato.

Nella varietà dei soggetti, il vero *trait d'union* dell'intera raccolta è rappresentato dallo stile di scrittura. Quello di Della Mea è uno stile ipotattico, non di rado faticoso nell'avanzare dei periodi, pieno com'è di subordinate, di colloquialismi mescolati a termini desueti, aulici – oppure dialettali, bassi. È uno stile senza mezzi termini (come del resto fu il Della Mea intellettuale: difficile sfuggire alla tentazione del parallelismo) e continuamente giocato sul filo. Quando esagera, ha la innegabile capacità (pure questa degna di nota) di infastidire i lettori. Ma quando “funziona” – per l'argomento, per l'umore del momento, per il maggior lavoro di rifinitura o per l'ispirazione – ci troviamo di fronte a pagine scritte magnificamente.

Una delle ragioni della “fatica” che a volte accompagna la lettura è che Della Mea inserisce quasi sempre se stesso nella narrazione, presupponendo in molti casi un lettore-modello che già ha familiarità con il suo personaggio o con i precedenti delle singole rubriche. È una forma di auto-fiction che si ritrova anche nelle canzoni, in quella pubblica esposizione del proprio intimo, dei propri incontri, dei propri amici – da Gianni Bosio al fratello Luciano ai militanti dell'Arci Corvetto – che è cifra costante del suo raccontare e raccontarsi. Il tema della politicità del “personale”, una delle ossessioni del dibattito degli anni settanta, su cui si avrà modo di tornare, è però solo una delle chiavi di lettura, non necessariamente la più interessante o utile. La «lombaggine» di Della Mea, per riprendere la metafora con cui si è aperto questo testo, non è certo interessante in sé, né come escamotage narrativo. *Epperò* (rubo la congiunzione

---

7 G. DE LUNA, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 183.

avversativa da lui preferita, con cui i lettori di questa antologia familiarizzeranno presto) interessante lo è: perché nel rivelarci qualcosa del Della Mea-uomo (o di come vuole mostrarsi a noi il Della Mea-uomo) contribuisce a farci capire qualcosa delle sue categorie di pensiero, dei suoi valori. E perché, sì, quella lombaggine (quel pensiero, quelle categorie, quei valori) coincidono «probabilmente con molte altre lombaggini»<sup>8</sup>, frammenti di storia culturale e di storie personali e di memoria che i discorsi intorno alla musica sono efficacissimi nel far emergere.

È questa, forse, la lettura più interessante che si può fare di questa strana antologia di scritti. Non si tratta, cioè, tanto di ricostruire il “pensiero sulla musica” di un’intellettuale. Quando parliamo o scriviamo di musica non parliamo o scriviamo mai *solo* di musica<sup>9</sup>: la musica, come pratica eminentemente sociale, ci costringe a confrontarci continuamente con chi siamo, chi vorremmo essere e come vorremmo essere visti dagli altri. Ogni giudizio di valore, ogni scelta, ogni rifiuto più o meno aprioristico porta con sé un pezzo di noi e, con esso della cultura e del mondo in cui viviamo. È una prospettiva che si adatta bene a Della Mea, il quale – non privo di sensibilità antropologica<sup>10</sup> – ha sempre pensato il suo fare musica come «articolazione»<sup>11</sup> di qualcos’altro: dell’attività politica, naturalmente; ma anche, appunto, della narrazione di sé e degli altri, della comprensione del mondo e delle persone che lo abitano, siano esse semplici «donne di Rivarolo»<sup>12</sup> o raffinati intellettuali milanesi.

Provare a dipanare questi discorsi significa anche sbrogliare un’altra e più avvincente matassa del densissimo secondo Novecento: la storia del gusto, delle estetiche, dei ruoli assegnati alla musica (e alla canzone in particolare) dalle italiane e dagli italiani nell’ambito della cultura di sinistra. Significa affrontare – ancora una volta – gli sfumati confini tra concetti complessi, usurati *epperò* imprescindibili come “popolare” e “popular”, “arte” e “impegno” – ma anche “impegno” e “divertimento”, “alto” e “basso”, dal bandolo del Nuovo canzoniere italiano e della canzone politica fino alla crisi

---

8 I. DELLA MEA, *La chitarra, il potere e altre cose*, cit.

9 Su questo punto, cfr. S. FRITH, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

10 Cfr. A. FANELLI, *Le considerazioni di un marxista-interista-leopardianospinto*, cit., p. 29.

11 Sul concetto di «articolazione», cfr. R. MIDDLETON, *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli, 1994.

12 Cfr. M. SCOTTI, *Canto di vita. Il comunismo di Ivan Della Mea*, in «Il de Martino», n. 29, pp. 47-72: 61.

degli anni ottanta, al revival, alla (ancora?) indecifrabile epoca che stiamo vivendo. Che questi testi possano diventare strumento per la conoscenza del mondo, per la miglior comprensione del passato e del presente, di chi siamo e di che cosa siamo stati, è probabilmente il più auspicabile omaggio che si può fare al loro autore.

### *La “nuova canzone” e il rock’n’roll*

La reputazione musicale di Della Mea si va costruendo in parallelo allo sviluppo del Nci, nella prima metà dei sessanta<sup>13</sup>. Nel 1964 – l’anno del successo del *Bella ciao* a Spoleto – esce il suo primo disco da autore e interprete, un 7 pollici a 33 giri che contiene tre ballate dal ciclo “La grande e la piccola violenza” e, sul lato b, tre futuri classici come “La canzon del Navili”, “El me gatt” e “Ballata per l’Ardizzone”<sup>14</sup>. Già l’anno precedente Della Mea ha però preso parte al terzo titolo dei neonati Dischi del Sole, *Canti e inni socialisti I*<sup>15</sup>, a *Canzoni dal carcere I*<sup>16</sup>, e sulla rivista «il Nuovo Canzoniere Italiano» è uscito un suo breve profilo con foto, a corredo dei testi di “La grande e la piccola violenza”. Questo «ciclo di ballate moderne»<sup>17</sup>, che secondo Roberto Leydi proporrebbe, infine, «soluzioni d’espressività politica e sociale non più legate agli schemi della canzone provocatoria»<sup>18</sup>, diventa in questi primi anni il biglietto da visita del giovane musicista. Il pezzo risale in realtà a qualche tempo prima, probabilmente alla fine dei cinquanta<sup>19</sup>. Lo stesso Del-

13 Per una prospettiva generale sulle vicende del folk revival italiano, cfr. A. FANELLI, *Controcanto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Roma, Donzelli, 2016; J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore, 2019; ID., *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, il Saggiatore, 2016, pp. 1059-1082.

14 I. DELLA MEA, *Le ballate della violenza*, i Dischi del Sole, DS 19, settembre 1965, 33 giri 7 pollici. Per una discografia di Della Mea, e per alcune considerazioni sulla musica dei primi dischi, cfr. anche A. LEGA, *La nave dei folli*, cit.

15 *Canti e inni socialisti I*, i Dischi del Sole, DS 3, 1963, 33 giri 7 pollici.

16 *Canzoni dal carcere I*, i Dischi del Sole, DS 14, 1964, 33 giri 7 pollici.

17 R. LEYDI, *La grande e la piccola violenza*, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», n. 2, gennaio 1963, pp. 27-28: 27.

18 Ivi, p. 28.

19 Cfr. C. BERMANI, *Ivan Della Mea*, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», n. 6, settembre 1965, pp. 10-13: 10; I. DELLA MEA, *Dove e quando nacque “La grande e*

la Mea ha ricordato in più occasioni il disagio della sua “prima” a casa di Leydi nel 1961, tra un Gianni Bosio silenzioso e un Umberto Eco che afferma serio: «Siamo di fronte ad un archetipo»<sup>20</sup>: il suo è anche il disagio “di classe” di un giovane spiantato alle prese con la crema dell’*intelligentsia* milanese in un momento in cui – come scrive la «Settimana Incom» – la «mala» è in gran voga e «le signore più sofisticate si contendono i cantanti delle canzoni meneghine per offrire alle amiche una esecuzione di prima mano in strettissimo dialetto»<sup>21</sup>. L’operazione di “scouting” portata avanti dal Nci non può essere liquidata come semplice moda ma di certo va compresa anche in relazione a quel contesto e come *reazione* a quel contesto, come primo tentativo di superare la riproposta “borghese” che lo stesso gruppo aveva contribuito ad alimentare (ad esempio con spettacoli come *Milanin Milanon*).

Da subito allora il Nci ambisce a costruire una “terza via” della canzone popolare, che completi la riproposta di materiali frutto di ricerca sul campo e l’impiego diretto degli interpreti “autentici” (Giovanna Daffini, Teresa Viarengo, Palma Facchetti). Questa “nuova canzone” – il termine entra in uso proprio intorno al 1964 – dovrebbe rappresentare il completamento urbano e operaio del canto sociale, che in questa fase è per forza di cose soprattutto contadino<sup>22</sup>. La coerenza tra i diversi materiali, spesso stilisticamente molto distanti tra loro, è da subito al centro della riflessione. Essa è possibile – *diviene* possibile – solo in rapporto alla particolare idea di “cultura popolare” portata avanti dal Nci: se il popolare è innanzitutto definito dall’essere “antagonista”, allora è lecito accostare oggetti diversi come (per riprendere gli esempi di Gianni Bosio) l’inno ottocentesco dei contadini “La boje” e “Il tarlo” di Fausto Amodei<sup>23</sup>.

I confini della “nuova canzone” vengono dunque tracciati anche in rapporto al lavoro di Della Mea, che a sua volta viene da essi indi-

---

*la piccola violenza*”, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», terza serie, n. 3, aprile 1976; vedi questo numero.

20 C. BERMANI, *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto de Martino*, Milano, Jaca Book, 1997, p. 56.

21 C. RAVAIOLI, *Invitano in salotto le canzoni di osteria*, in «Settimana Incom», 26 luglio 1964, pp. 30-33.

22 Cfr. R. LEYDI, *Nuova canzone e rapporto città-campagna oggi*, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», n. 6, settembre 1965, pp. 3-8. Ora in ID., *Il folk music revival*, Palermo, Flaccovio, 1972, pp. 247-251.

23 G. BOSIO, *Alcune osservazioni sul canto sociale*, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», n. 4, aprile 1964, pp. 3-10: 3.

rizzato ben oltre le iniziali ambizioni e consapevolezza. Ce lo fa intuire lui stesso in quello che è probabilmente il suo primo intervento critico, per il «Canzoniere del lavoro» nel 1965. Nella prosa piena di tic marxisti (le canzoni di protesta nascono «perché la situazione politica e culturale della classe l'ha criticamente determinato»<sup>24</sup>) si ritrovano le tracce dei primi incontri con quel mondo che lo ha accolto, a partire da un'esibizione estemporanea a Piadena nel 1963.

In quella specifica circostanza sentii parlare per la prima volta di nuova canzone, di alternativa alla canzone di consumo, di possibilità di continuazione (a livello di contenuti politici e non soltanto di moduli estetici) della tradizione del canto popolare di protesta<sup>25</sup>.

Non è allora difficile intuire perché proprio “La grande e la piccola violenza” sia stata scelta da Leydi per «il Nuovo Canzoniere Italiano»: il brano è in effetti perfettamente in linea con il tipo di estetica che il gruppo sta definendo, a partire dalla vocalità “autentica” di Della Mea fino all'ispirazione «a temi d'uso popolare»<sup>26</sup>. L'incipit della versione registrata («Cari signori vi prego ascoltate / questa storia che canterò») e diverse parti riprendono moduli da cantastorie, mentre il testo spesso tocca un registro aulico non troppo lontano da quell'innodia ottocentesca, socialista e anarchica, che costituiva la base del primo canone del “canto sociale” su quelle stesse pagine<sup>27</sup>.

Se questo filone delle sue composizioni incontra l'apprezzamento del Nci, Della Mea è allo stesso tempo molto interessato al rock'n'roll, che aveva ispirato le sue prime prove risalenti al '57-'58, le «canzoni d'amore che mio fratello tiene ancora registrate su un vecchio Geloso»<sup>28</sup>, forse le stesse inviate al Cantacronache senza ottenere risposta<sup>29</sup>. Contemporaneo alle “Ballate della violenza” ci sarebbe stato anche il progetto di una specie di musical «sulla vita dei giovani della periferia milanese», una «piccola *west side story* di periferia meneghina» che avrebbe dovuto tenere insieme brani da

24 I. DELLA MEA, *Perché nascono le nuove canzoni di protesta*, in «Canzoniere del lavoro», inserto di «Vie nuove», n. 17, 29 aprile 1965; vedi questo numero.

25 *Ibidem*.

26 R. LEYDI, *La grande e la piccola violenza*, cit.

27 Ad esempio: «baffi tecchi», dove «tecco» è probabilmente un toscanismo; «baio»; «lezzo forte / che sapeva di morte».

28 I. DELLA MEA, *Dove e quando nacque “La grande e la piccola violenza”*, cit.

29 C. BERMANI, *Una storia cantata*, cit., p. 56.

osteria e il «rock incazzatissimo di Little Richard»<sup>30</sup>. La passione di Della Mea per il rock'n'roll è d'altra parte perfettamente coerente con la sua biografia: se nella sua prima fase di diffusione in Italia la nuova musica da ballo americana riguarda perlopiù la *middle* o *upper class*, spesso già appassionata di jazz e che aveva accesso ai costosi 78 giri di importazione, è proprio a Milano che il rock'n'roll diviene un fenomeno giovanile e interclassista, complice anche l'introduzione dei juke-box. Probabile che Della Mea non sia parte delle «orde» che «calano in divisa da tutte le zone della periferia»<sup>31</sup> per raggiungere il Palazzo del Ghiaccio di Milano nel maggio 1957, in occasione del primo festival italiano di rock'n'roll che lanciò Adriano Celentano<sup>32</sup> (o almeno, non ne ha mai fatto menzione). Certo è che in quegli anni era dentro quel mondo di «lolite e teddy boys»<sup>33</sup> più di quanto non fosse vicino agli intellettuali che lo descrivevano inarcando un po' il sopracciglio<sup>34</sup>.

Le influenze di quel primo rock'n'roll sopravvivono del resto nelle “nuove canzoni” di Della Mea, almeno a livello carsico. Gli arrangiamenti minimali di Gaspare De Lama per il primo disco cercano in realtà di nasconderle, dimostrando come fosse piuttosto il jazz la *koiné* musicale della Milano bene di quegli anni; e come la chitarra acustica<sup>35</sup> già fosse una sineddoche musicale di “popolare”, su ispirazione diretta del folk revival americano (e, in parte, del modello del Cantacronache, di Brassens, di Murolo e di Modugno) più che di quel folklore italiano che la ricerca sul campo andava disvelando poco a poco. Ad esempio, il terzinato che accompagna i ritornelli della “Canzon del Navili” o il ritmo della “Ballata per l'Ardizzone” hanno meno a che fare con la “tradizione” del canto popolare di

30 *Ibidem*. Cfr. anche I. DELLA MEA, *Roccheraunddecloc / ballando col giùbos*, in «Smemoranda», gennaio 1994; vedi questo numero.

31 U. SIMONETTA, *Celentano*, Milano, Longanesi, 1966.

32 Di Celentano, a più riprese Della Mea riconoscerà l'importanza come «il più grande cantante metropolitano nostrano»; M. GRASSO, *Confesso che ho cantato*, in «Aprile», gennaio 2008; vedi questo numero.

33 U. SIMONETTA, *Celentano*, cit.

34 Sull'introduzione del rock'n'roll in Italia, cfr. J. TOMATIS, *Il ballo flagello. Il sistema dei media italiano e la ricezione del rock and roll, 1955-1956*, in «La valle dell'Eden», 2017, n. 30, pp. 69-75; ID., *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 126-128; S. PORTELLI, *Elvis Presley è una tigre di carta (ma sempre una tigre)*, in AA.VV., *La musica in Italia*, Roma, Savelli, 1978, pp. 9-68.

35 Le foto di questi anni suggeriscono peraltro che De Lama usasse una chitarra semiacustica jazz; negli spettacoli degli anni successivi sarà più facile vedere chitarre acustiche “normali”.

quanto non ce l'abbiano con Bill Haley, Celentano o i Platters<sup>36</sup>. Altri esempi non mancano: "La mia vita ormai", pubblicata nel 1965<sup>37</sup>, alterna una strofa in ritmo ternario a un ritornello sostenuto in 4/4 che sembra ricalcare direttamente un rock'n'roll. Nel recensire il concerto di Della Mea alla rassegna *L'altra Italia* nel 1964, Bermani parla in effetti di un «tentativo di usare ritmi e modi espressivi propri dell'attuale musica di consumo»<sup>38</sup>; tuttavia, nelle narrazioni di quella musica, sia sincroniche sia a posteriori, l'influenza del rock'n'roll, del jazz e di altre musiche è riconosciuta solo raramente.

In realtà, è interessante provare a rileggere i brani di questi anni, in cui le convenzioni del genere si stanno ancora definendo, senza applicarvi a posteriori le categorie del folk revival e della "canzone politica", con tutte le norme stilistiche e i pesi ideologici che si portano dietro. In teoria, se il minimo comune denominatore tra canto sociale "tradizionale" e nuova canzone è il dato antagonista del messaggio, anche il rock'n'roll è accettabile. Nei fatti però l'adesione al filone della nuova canzone implica sempre di più modelli stilistici che provengono dal "mondo popolare" o che – più spesso – ricreano attraverso stereotipi musicali un mondo popolare ampiamente immaginato (o immaginario); ad esempio, il gran dispendio di ritmi in 3/4 dal sapore popolaresco (per restare a Della Mea, praticamente tutte le canzoni di *La mia vita ormai*), la già citata chitarra acustica, o – ancora – l'impiego di particolari moduli o formule. È il caso, ad esempio, di "Questa è una storia", con il ritornello corale botta-e-risposta affidato alle voci del Gruppo padano di Piadena e di Sandra Mantovani, che nel testo – però – nulla ha delle forme popolari che riecheggia.

Certo il racconto non è perfetto / l'abbiam sentito per una sera / ma  
non è storia di nessun libro / è un'altra storia, è tutta vera.

Della Mea va dunque definendo la sua poetica e il suo pensiero sulla musica nel confronto con il mondo del revival e con la ricerca sul campo. Si tratta di una suggestione politica e insieme umana: lo dimostra bene il lungo ed emotivo resoconto di una giornata di re-

36 «Gianni [Bosio] mi ha costretto a cantare "La ballata per l'Ardizzone" a una festa dell'Unità a Piadena nel 1963, e i ragazzi lì presenti si sono messi a ballare il rock»; M. MATTEI, *Un mito da riscoprire: la canzone "politica" italiana degli anni sessanta e settanta*, tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 2003/04, p. 114.

37 I. DELLA MEA, *La mia vita ormai*, i Dischi del Sole DS 43, settembre 1965, 33 giri 7 pollici.

38 C. BERMANI, *L'altra Italia*, in «il Nuovo Canzoniere Italiano», n. 5, febbraio 1965, pp. 51-56: 54.

gistrazioni sui Maggi della Bismantova<sup>39</sup> insieme a Bosio (che sarà poi ripreso nella canzone “A Costabona”, inclusa nel 1972 in *Se qualcuno ti fa morto*), così come la presentazione di *La mia vita ormai*, che riporta un incontro con un musicista di strada e la conseguente riflessione su che cosa significhi “raccontare” la storia di qualcuno in forma di canzone.

E viene fuori una storia, la sua storia, una come tante altre per lo meno una come quella che ciascuno di noi potrebbe raccontare. La realtà è che vengono fuori cinquanta milioni di storie e tutte da raccontare. Cinquanta milioni di realtà tutte vissute. E si determina una relazione, una “comunicazione” che io considero fondamentale perché vera tra chi racconta il suo e chi ascolta e fa suo. [...] Io ne ho scritta una sola, quella che mi è stata raccontata, ma la cosa più importante è che nel momento stesso in cui l’ho sentita (è qualcosa di più che non “ascoltata”) e in cui l’ho scritta quella storia è anche mia... Con quel che ne consegue e che al limite vuol dire che anche le altre 49.999.999 storie sono mie e cioè sono nostre<sup>40</sup>.

In sedi più critiche all’adesione emotiva si sostituisce invece una posizione più “fedele alla linea”; ovvero, la piena adesione all’idea di “nuova canzone” come nuovo canto sociale e a quelle norme stilistiche che lo stesso Della Mea sta contribuendo a codificare. È così ad esempio nella lunga recensione alla seconda edizione del Folk Festival di Torino del 1966<sup>41</sup>. Le critiche che il musicista (*pro domo sua*) rivolge ad alcuni dei partecipanti sono precisamente quelle di essere troppo “inseriti”, troppo “demagogici” («non basta essere negri per protestare, non basta cantare “We Shall Overcome”»); oppure – è il caso di Ewan MacColl – di avere una posizione “intellettualistica” e non sufficientemente “scientifica” (al contrario del Nci). Eppure, nello stesso periodo, anche in seguito all’uscita definitiva di Leydi, l’attività del Nci si sta spostando verso un approccio più *popular* e – in fondo – *populista*, con il rimosso rock’n’roll di questi primi anni destinato a ritornare in altre forme.

---

39 I. DELLA MEA, *La realtà si impara dove la realtà si fa*, in «Strumenti di lavoro. Archivi delle comunicazioni di massa e di classe», n. 6, Milano, Edizioni del Gallo, dicembre 1966, pp. 227-230.

40 ID., *La mia vita ormai*, cit.; vedi questo numero.

41 ID., *Le ragioni politiche. Recensione del Folk Festival 2*, in «Nuova generazione», 25 settembre 1966; vedi questo numero. Sul Folk Festival di Torino, cfr. J. TOMATIS, *Il Folk Festival di Torino, 1965-1966*, in *La musica folk*, cit., pp. 122-194.

### *Gianni Morandi e la Linea rossa*

Il caso del Folk Festival di Torino dimostra come l'attività del Nuovo canzoniere italiano in questi primi anni non di rado incrociasse e si sovrapponesse a quella di musicisti pienamente inseriti nel sistema dell'industria musicale, ora rifiutando sdegnosamente di "compromettersi", ora cercando appoggi commerciali e di visibilità. Due testimonianze, ad esempio, riguardano la storia di "El me gatt". Della Mea stesso ha ricordato come Giorgio Gaber, conosciuto in Galleria a Milano, gli avesse suggerito di «smussare gli spigoli troppo vivi»<sup>42</sup> del brano, e di come lui avesse respinto la proposta; Mimma Gaspari, storico ufficio stampa della Rca, ha invece riportato un incontro-audizione con Della Mea per pubblicare "El me gatt", ipotesi non realizzatasi perché «la canzone era in un milanese troppo stretto» e lui era «un tipo difficile»<sup>43</sup>. Al di là dei singoli casi, queste relazioni sono spesso difficili da documentare perché sostanzialmente estranee alle narrazioni "ufficiali" del gruppo.

Anche per questa ragione rappresenta un caso particolarmente interessante il tentativo da parte nel Nci – documentato nel carteggio disponibile in appendice a questo saggio – di avviare una collaborazione con Gianni Morandi per fargli cantare una o più canzoni di Della Mea. La prima lettera, firmata da Michele Straniero, risale al periodo di preparazione del secondo Folk Festival e viene spedita tramite l'intercessione di Angelo Ephrikian (all'epoca suocero di Morandi) e Giovanni Pirelli<sup>44</sup>. Essa dimostra come vi fosse, intorno al 1966 (ovvero dopo l'uscita di Leydi dal gruppo), la volontà di allargare l'attività del Nci in una direzione più "nazionalpopolare", anche coinvolgendo musicisti pubblicamente iscritti tra le fila del "nemico". Il tentativo è particolarmente significativo se si considera l'evoluzione della scrittura di Della Mea. A livello stilistico, un brano come "Io so che un giorno" – che apre il suo primo lp, pubblicato nel 1966<sup>45</sup> e proposto a Morandi – è facilmente accostabile alla produzione "leggera" di quegli anni: per la dolcezza della melodia

42 I. DELLA MEA, *Il fioretto dell'ironia di un uomo che conosceva il pudore*, in «l'Unità», 2 gennaio 2003; vedi questo numero.

43 M. GASPARI, *Penso che un "mondo" così non ritorni mai più*, Milano, Baldini Castoldi & Dalai, 2009, p. 79.

44 Il collegamento del Nci con Morandi passa attraverso Giovanni Pirelli, amico di Angelo Ephrikian, con il quale aveva anche fondato l'etichetta discografica Arcophon. Su Pirelli, cfr. M. SCOTTI, *Vita di Giovanni Pirelli. Tra cultura e impegno militante*, Roma, Donzelli, 2018.

45 I. DELLA MEA, *Io so che un giorno*, i Dischi del Sole DS 122/24, 1966, 33 giri.

e soprattutto per il tipo di canto, che ora “usa” il microfono e ricerca il vibrato senza sforzarsi verso quella che è in quel momento la modalità di emissione “popolare” codificata sulla linea Cantacronache-Nci<sup>46</sup> (in certi passaggi, ricorda più alcune cose di Endrigo che non il primo Della Mea). Fa eccezione l'introduzione, affidata a un *field recording*, con una fisarmonica di sapore popolaresco seguita dai rumori di un martello pneumatico su cui il canto parte stentoreo, a cappella: una scelta che rivela anche una inattesa confidenza nelle potenzialità espressive dello studio di registrazione (il 1966 è l'anno di *Revolver* dei Beatles) per “costruire” una autenticità popolare che non è invece affatto suggerita dal brano.

La risposta di Morandi – sostanzialmente negativa, per quanto non escluda «un esperimento in pubblico in qualcuna delle mie serate» – è interessante anche perché motiva la scelta non tanto per il contenuto politico, quanto piuttosto per lo *stile* dei brani.

Abbiamo preso in considerazione la possibilità di inserire una canzone di Della Mea in un quarantacinque giri, ma in questo particolare momento non ci sembra opportuno; le spiego il perché. Dato il nuovo indirizzo che un po' ovunque sta prendendo la musica leggera. Sentiamo anche noi la necessità di rinnovarci: stiamo già studiando pezzi nuovi di quella che passa sotto il nome di “musica beat” ed intendiamo fare il prossimo passo in quella direzione<sup>47</sup>.

In sostanza, non solo Della Mea è distante stilisticamente dai brani che hanno portato Morandi al successo («so, purtroppo per esperienza, che la gente vuole, esige il Morandi di “In ginocchio da te”») ma è anche lontano dalla direzione che nel 1966 sta prendendo la musica giovanile, con gli stessi cantautori della prima generazione che appartengono ormai alla vecchia guardia.

Effettivamente, nell'autunno di quell'anno, poco dopo la risposta a Straniero, Morandi centra un grande successo con “C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones”, scritta da Mauro Lusini. Sono diversi i brani pubblicati negli stessi mesi ed etichettati dall'industria come “folk italiano” che sdoganano nella

---

46 Già il Cantacronache aveva teorizzato come «il cantore popolare» dovesse «pre-scinde[re] dalla deformazione microfonica», perché «fede cieca (e ingenua) nel microfono vuol dire intimismo, mezze tinte, sdilinquimenti, o quantomeno, artificiosi effetti speciali»; M. STRANIERO, S. LIBEROVICI, *Perché il disco EP 45 CS*, in «Cantacronache», n. 1, Edizioni Italia Canta, estate 1958, pp. 9-10.

47 Lettera di Gianni Morandi a Michele Straniero, 14 settembre 1966; vedi in appendice.

canzone nostrana tematiche pacifiste, su diretta ispirazione (anche stilistica) di modelli americani come Bob Dylan, Barry McGuire, Byrds... Oltre a "C'era un ragazzo" si possono citare almeno "Mondo in Mi7" di Celentano, i primi brani dei Nomadi firmati da Francesco Guccini, o "Chitarre contro la guerra" di Umberto. Quest'ultimo, torinese, è presente al Folk Festival 2 e ottiene un buon successo di pubblico<sup>48</sup>; Della Mea e altri personaggi vicini al Nci non gli risparmiano però dure critiche<sup>49</sup>.

Il giudizio verso la "musica di consumo" da parte del Nci si inasprisce in effetti a partire da questi anni. Di fatto, il successo dei musicisti citati ha innescato una lotta per l'egemonia dell'etichetta "folk" che riecheggia polemiche che avevano riguardato gli Stati Uniti qualche tempo prima (ad esempio, il "tradimento" di Bob Dylan). Nello stesso 1966, dalle pagine della rivista per giovani «Big», Mogol promuove la nascita di una "Linea verde" della canzone, una «controprotesta» che vuole cantare «speranza, fiducia, solidarietà» da una prospettiva intrisa di sensibilità cattolica<sup>50</sup>. La definizione raccoglie, tra il 1966 e 1967, personaggi come Patty Pravo, Riky Maiocchi, i Nomadi, Adriano Celentano (in parte) e altri ancora, e soprattutto innesca anche nel mainstream giovanile un dibattito intorno alle modalità con cui le canzoni devono o non devono "protestare": anche questa è una relativa novità, in un contesto in cui la popular music era saldamente relegata al ruolo di mero intrattenimento. L'opposizione a Mogol di alcuni musicisti e operatori genera una effimera "Linea gialla", sempre comunque interna al sistema dell'industria musicale<sup>51</sup>. Il Nci italiano a questo punto non può non reagire, avendo anche registrato la crescita dell'interesse giovanile per lo stesso revival. Nasce così la "Linea rossa", che ambisce a distinguere, come spiega il suo "manifesto", «Gli obiettori dai disertori», «le marce della pace dallo sciopero generale», «Joan Baez da Giovanna Marini» e «Il ragazzo della via Gluck dall'Ardizzone»<sup>52</sup>.

48 Come dimostrano le registrazioni conservate al Crel, Fondo Silvio Destefanis.

49 Cfr. I. DELLA MEA, *Le ragioni politiche*, cit., e l'antologia di interventi in J. TOMATIS, *Il Folk Festival di Torino*, cit.

50 S. MODUGNO, *La linea verde*, in «Big», 19 ottobre 1966, pp. 8-11. Sulla linea verde, gialla e rossa, cfr. J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 319-327.

51 Ne fanno parte Piero Vivarelli, Sergio Bardotti, Lucio Dalla, Luigi Tenco e Gian Franco Reverberi.

52 NUOVO CANZONIERE ITALIANO, *Proposta di foglio volante*, in C. BERMANI, *Una storia cantata*, cit., p. 103.

Della Mea è chiamato a presentare la “Linea rossa” in una breve intervista a firma di Daniele Ionio<sup>53</sup> per la popolarissima rivista per giovani «Ciao amici», affiancato a Celentano e Ricky Maiocchi. È un documento particolarmente rivelatore del clima del momento: da una parte, lo stile di risposta “serio” di Della Mea ha uno scarto davvero ampio con quello di Celentano e di Maiocchi, che si limitano – come convenzione della stampa per giovani del tempo<sup>54</sup> – a generiche considerazioni simil-profonde, o eventualmente un po’ surreali.

*Quali sono i problemi più vitali che riguardano i giovani in Italia?*

[Della Mea] [...] è mia opinione che il problema principale di noi giovani d’oggi (coi capelli lunghi, senza capelli, capelli all’umberta, a spazzola, alla mohicana, con la sfumatura alta o bassa, con le basette lunghe o corte, con la scriminatura a destra o a sinistra, col canellone o senza, lisci o ricci, glabri o con barba e baffi, o con baffi senza barba o con barba senza baffi e chi più ne ha più ne metta) di tutti noi giovani, anche di quelli che non si pongono il problema, sia quello di avere una quotidiana coscienza della realtà sociale, politica e culturale in cui viviamo.

[Celentano]: Vivere senza malinconia, ma nessun giovane lo sa.

[Maiocchi]: [...] lavarsi i capelli<sup>55</sup>.

D’altro canto, per quanto la Linea rossa si autodefinisca in netta contrapposizione con ogni tentazione “commerciale” e ogni cedimento al mercato, l’intervista dimostra come esista una zona grigia in cui i diversi “colori” vengono a contatto<sup>56</sup>. Trovandosi per la prima volta a competere sullo stesso terreno con i maggiori fenomeni della canzone nazionale, le strategie del Nci e di Della Mea mutano a partire dalla fine del 1966. La nuova collana Linea rossa dei Dischi del Sole, lanciata all’inizio del 1967, si differenzia sia graficamente

---

53 Daniele Ionio, che all’epoca aveva già collaborato con Mogol per uno dei primi testi sulla canzone usciti nel nostro paese (D. IONIO PREVIGNANO, G. RAPETTI, *Io, la canzone*, Milano, Ricordi, 1962), diventerà poi firma fissa dell’«Unità».

54 Sullo stile della stampa per giovani dell’epoca, cfr. J. TOMATIS, “*This Is Our Music*”: *Italian Teen Pop Press and Genres in the 1960s*, in «Iaspm Journal» 4(3), 2014, pp. 24-42.

55 D. IONIO, *Inchiesta sulla canzone*, in «Ciao amici», 11 gennaio 1967; vedi questo numero.

56 Il caso più celebre è quello del concerto del Nci con i Nomadi a Reggio Emilia, nel maggio del 1967. Cfr. C. BERMANI, *Una storia cantata*, cit., p. 101; I. DELLA MEA, *E qui in Italia la piazza rossa scacciava i Nomadi...*, in «l’Unità», 30 settembre 1997; vedi questo numero.

sia acusticamente dalle produzioni precedenti: 45 giri con buste colorate, arrangiamenti simil-beat con batteria, basso e ritmi più ballabili. È il caso dei due brani-manifesto, “La linea rossa” di Giovanna Marini e “Ciò che voi non dite” dello stesso Della Mea<sup>57</sup>, quasi una canzone-saggio che denuncia la commercializzazione della protesta in musica. Già l’anno prima “O cara moglie”, destinata a diventare la canzone più famosa di Della Mea, era uscita su un 45 giri di un rosa elettrico<sup>58</sup>, con un cuore e il simbolo “fate l’amore non fate la guerra” non poco stridenti con l’arrangiamento acustico, lo stile di canto e lo stesso contenuto del testo.

Nel 1967 Della Mea è a Cuba per l’*Encuentro de la canción protesta*, da cui apprende il concetto di «canzone *comprometida*», piuttosto diverso da quello di canzone popolare in uso in quegli anni negli ambienti del Nci e del Movimento. Vi ricorrerà in diverse occasioni, soprattutto negli articoli dei suoi ultimi anni, dove spiegherà che «per i cubani rivoluzionari la canzone di protesta sociale così si chiama, mentre definivano popolare la “Non ho l’età” cantata in tutta Cuba con passione pari soltanto alle code per vedere *La battaglia di Algeri*»<sup>59</sup>. Al ritorno da Cuba esce per la Linea rossa “Creare due tre molti Vietnam” che, ancora, accosta musicalmente una suggestione da simil-cantastorie (l’inizio) con un ritornello corale finale, in cui viene ripetuto il titolo-slogan, piuttosto lontano da quel mondo, scandito su un accattivante *shuffle* e con le voci di Silvia Malagugini e Cati Mattea che nulla hanno dell’«emissione popolare» tanto ricercata negli spettacoli del Nci<sup>60</sup>.

E tuttavia, anche il riconoscimento di una distinzione tra la canzone *comprometida* e quella “popolare” non sembra modificare più di tanto le scelte stilistiche né l’impostazione ideologica della canzone politica. Anzi: l’esito più significativo del Nci, pur negli scarsi risultati di vendita, è quello di affermare nel repertorio politico alcuni dei brani più cantati del Sessantotto, come “Contessa” di Paolo Pietrangeli o la stessa “Cara moglie”. La ricezione di tali brani finisce per soddisfare parzialmente alcune delle ambizioni iniziali di Gianni Bosio; ovvero la costruzione di un nuovo repertorio di “canto sociale” che si anonimizza nell’uso di piazza fino a perdere

57 G. MARINI, I. DELLA MEA, “La linea rossa” / “Ciò che voi non dite”, i Dischi del Sole - Linea rossa LR 45/3, 1967, 45 giri. Per il testo di “Ciò che voi non dite”, vedi questo numero.

58 I. DELLA MEA, “Cara moglie” / “Io ti chiedo di fare all’amore”, I Dischi del Sole, DS 205, 1966, 45 giri.

59 I. DELLA MEA, *E qui in Italia la piazza rossa scacciava i Nomadi*, cit.

60 Cfr. S. MALAGUGINI, C. MATTEA, *Spoleto, 1964*, in *La musica folk*, cit., pp. 523-524.

il legame con il proprio autore; e che, in parallelo, afferma anche all'interno del Movimento e della nuova generazione dei militanti un'ideologia della canzone politica fondata sul modello acustico del folk revival, finendo per disconoscere quella che è la vera «“lingua naturale” dei protagonisti della ribellione»<sup>61</sup>, ovvero il rock.

### *Non consumate Della Mea: dopo il Sessantotto*

Il 1968 segna una cesura importante nella carriera di Della Mea, che nel pieno della mobilitazione si allontana dalla musica e dal Nci per dedicarsi alla militanza a tempo pieno. I primi due brani dell'album della *rentrée*, *Il rosso è diventato giallo*, che esce nel 1969 per i Dischi dello Zodiaco<sup>62</sup>, spiegano l'assenza: «Io pensai che la lotta va vissuta [...] e non cantata»; «un anno senza canto, un anno di silenzi per capire»<sup>63</sup>. Della Mea sembra voler ricucire il filo del suo percorso, che si delinea ancora meglio nel 1972 con *Se qualcuno ti fa morto* (dedicato a Gianni Bosio, scomparso improvvisamente l'anno prima), e nell'immediato post-Sessantotto già rileva la crisi di alcuni dei suoi valori fondanti. Che riguardano – dal suo punto di vista – anche il modo di fare musica.

I (pochi) interventi di questi anni sembrano infatti insistere sulla necessità di portare avanti una «canzone comunista» che è “altra” non tanto per la sua capacità di veicolare messaggi comunisti o per un'appartenenza stilistica alla cultura subalterna, quanto per la capacità di «riproporre» i «momenti unificanti della classe»<sup>64</sup>, perché «dovrebbe essere caratteristica peculiare dell'intellettuale comunista vivere e raccontare e documentare la realtà del proletariato e non le ideologie del partito»<sup>65</sup>. Si tratta cioè di evitare «un modo ideologico» di fare canzoni che è «così odioso che a volte ci sono

61 P. ORTOLEVA, *I movimenti del '68 in Europa e in America*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 73. Sui rapporti tra folk revival e Sessantotto, cfr. J. TOMATIS, *La canzone del Sessantotto: una prospettiva storico-culturale*, Torino, Polo del '900, in corso di pubblicazione.

62 Della Mea pubblica *Il rosso è diventato giallo* e il successivo *La balorda* del 1972 per “la concorrenza”, per poi ritornare con i Dischi del Sole.

63 “Venne maggio”, “Forza Giuan l'idea non è morta”; I. DELLA MEA, *Il rosso è diventato giallo*, i Dischi dello Zodiaco, VPA 8165, 1972, 33 giri.

64 I. DELLA MEA, *La balorda*, i Dischi dello Zodiaco, VPA 8165, 1972, 33 giri; vedi questo numero.

65 ID., Note di copertina ad A. D'AMICO, *Ariva i barbari*, i Dischi del Sole, DS 1024/26, giugno 1973.

cascato dentro come un “patacca”<sup>66</sup>, ha modo di spiegare in uno scambio con Luigi Manconi<sup>67</sup> articolato su due interventi, tra i più interessanti di questi anni. L’idea di come una canzone possa essere politica evolve dunque dal modello agit-prop della Linea rossa: ora in determinate situazioni «anche “Vola colomba” può diventare una canzone rivoluzionaria, per lo meno quanto “Bandiera rossa”, perché serve a sbloccare una situazione, perché serve a dare un momento di felicità a della gente»<sup>68</sup>, scrive Della Mea riflettendo su un concerto tenuto nell’ospedale psichiatrico di Trieste diretto da Franco Basaglia. La domanda è cioè se la politicità della canzone sia nello stile, nel contenuto del messaggio o – appunto – nella capacità di farsi «comunicazione politica». Della Mea sembra propendere per l’ultima opzione, ma non di rado si inserisce nella linea “stilistica” che lui stesso ha contribuito a definire nel decennio precedente, pur abbandonando le canzoni-inno come “Cara moglie” o “Creare due tre molti Vietnam”.

È qui che si innesta il dibattito sul “personale” nelle canzoni come fatto politico. È un tipo di lettura che viene portata in primo piano soprattutto dalle generazioni più giovani della militanza, che tentano di attribuire una politicità alle canzoni su basi diverse da quelle precedenti. Così fa ad esempio «Il pane e le rose», che nasce nel 1973 come supplemento dei «Quaderni piacentini» e che diviene negli anni successivi una collana dell’editore Savelli, tra le prime a offrire saggi di approfondimento sulla popular music affiancati ai testi delle canzoni, in un aggiornamento pop del modello del «Nuovo Canzoniere Italiano». Affermare che “il personale è politico” nel dibattito sulla musica significa anche “salvare” quelle espressioni della canzone che altrimenti sarebbero riconducibili a un’ideologia borghese e individualista, su tutte la canzone d’autore (il termine va diffondendosi a partire dal 1974-75). Della Mea, la cui cifra è da sempre stata quella della narrazione privata, torna a più riprese sul tema. A posteriori, rivendicherà come il «personale-politico» nelle canzoni del Nci fosse già «presente dieci anni prima che se ne parlasse»<sup>69</sup>, e come esso sia in sostanza il modo “corretto” di fare

66 ID., *La chitarra, il potere e altre cose. Risposta a «Ombre Rosse»*, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», terza serie, n. 1, aprile 1975; vedi questo numero.

67 Manconi ha ricordato il suo incontro con Della Mea anche in L. MANCONI, *La musica è leggera*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 126.

68 I. DELLA MEA, *Compagno ti conosco*, note di copertina a ID., *Fiaba grande (La nave dei folli)*, i Dischi del Sole, DS 1060/62, luglio 1975, 33 giri; vedi questo numero.

69 ID., *Canzone politica*, in «Empoli. Rivista di vita cittadina», terza serie, 1985, nn. 1-2; vedi questo numero.

canzoni, partendo «dalla storia, dal concreto, dai fatti della gente per riproporli filtrati attraverso la propria personale dimensione politica»<sup>70</sup>. È però significativo che l'emergere del tema del “personale” riguardi, per molti dei musicisti-militanti, anche la riflessione sui limiti della militanza stessa e sul fallimento delle promesse del Sessantotto che, man mano che si avvicina la fine del decennio, appaiono sempre più difficili da mantenere<sup>71</sup>. Molte canzoni (la stessa “Nave dei folli”, vero manifesto del Della Mea anni settanta) sembrano girare intorno alla dialettica tra crisi personale e crisi pubblica, in una forma di «schizofrenia istituzionalizzata»<sup>72</sup>.

Queste riflessioni si sviluppano in un momento in cui l'offerta di canzone politica non è mai stata così ampia. Da una parte, stanno emergendo moltissimi Canzonieri legati a gruppi politici (Potere operaio, Lotta continua, il Movimento studentesco milanese) o attivi a livello locale. Dall'altra, si registra la crescente popolarità di prodotti alternativi di sinistra, di una «musica leggera politica»<sup>73</sup> che ora arriva in testa alle classifiche di vendita. Fino a questo momento gli esponenti della “nuova canzone” hanno sempre preteso di giocare in un campionato diverso rispetto ai cantautori (per quanto, come si è visto, le sovrapposizioni non fossero poche già negli anni sessanta). Ora, nell'espansione degli spazi per una canzone *comprometida* (il circuito delle Feste dell'Unità, dell'Arci, La Comune, i Circoli Ottobre...) la prossimità anche stilistica tra – ad esempio – un Della Mea e un De Gregori, che nel 1975 con *Rimmel* ha ottenuto un successo di massa inatteso, non è più ignorabile. Il dibattito, soprattutto nella nuova sinistra, riguarda sovente l'opportunità di “egemonizzare” questi musicisti (è il caso, ad esempio, del complesso rapporto tra Lotta continua e lo stesso De Gregori<sup>74</sup>). Dal canto loro, Della Mea – e con lui autori come Giovanna Marini o Paolo Pietrangeli, con cui condivide nel 1974-75 lo spettacolo *Karlmarxstrasse* – hanno definitivamente perso il ruolo di avanguardia del canto sociale, fino a essere accusati dai militanti di seconda ge-

70 ID., *La chitarra, il potere e altre cose*, cit.

71 Qualcosa di simile avviene, intorno al 1976, nella canzone d'autore con l'apparire di brani apertamente critici della figura del cantautore come era stata fino a quel momento delineata: cfr. J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 497-507.

72 ID., *Compagno sembra ieri*, note di copertina a P. MASI, *Compagno sembra ieri*, i Dischi del Sole, DS1075/77, marzo 1977, 33 giri.

73 L. MANCONI, *La chitarra, il potere e altre cose*, in «Ombre rosse», n. 7, dicembre 1974, pp. 59-82: 74.

74 Cfr. J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 498-499.

nerazione<sup>75</sup> (ad esempio, da Manconi) di «ideologia della rimembranza», ovvero di una forma di nostalgismo per il «rosso 68» che porterebbe politicamente a rientrare nell'orbita del Pci (è il caso in effetti di Della Mea) e musicalmente a ripetere stancamente le formule del “vecchio” Nci: «Un po' di canzoni anni sessanta, qualche motivo popolare, qualche canto in dialetto, qualche inno del movimento operaio, un coro»<sup>76</sup>.

Della Mea esprime una posizione molto critica su quella che chiama “canzone nazional-progressiva” («Guccini, Venditti, De Gregori, Bennato, Lolli, Rocchi»). In primo luogo, c'è l'aspetto stilistico: «La musica nazional-progressiva», scrive, «è nazionale per modo di dire (siamo sempre a moduli musicali d'importazione) ed è progressiva nella stessa misura in cui lo è il compromesso storico, che invece è nazional-popolare»<sup>77</sup>. Se pure l'obiezione sulle influenze americane regge fino a un certo punto, se si considera quanto i modelli americani siano stati fondamentali per lo stesso Della Mea e il Nci, il discorso si può ora riallacciare alla storia più che decennale del canto sociale sulla linea Cantacronache-Nuovo canzoniere italiano. Quel grande serbatoio di canzoni, nuove o frutto di raccolta, è ora a disposizione dei molti nuovi gruppi, e rappresenta anche una pietra di paragone insieme stilistica e ideologica che non può essere ignorata. Come scrive lo stesso Della Mea cadendo nel “tranello” stilistico, i «moduli espressivi del canto popolare» sono importanti perché indicano che

oggi è ancora possibile fare della “cultura altra”, della cultura opponente, della cultura non alternativa, della cultura perciò “diversa”. Come diversa, non alternativa, opponente e altra è una cultura che vuole definirsi comunista.

Molti dei nuovi Canzonieri degli anni settanta in effetti riprendono, spesso acriticamente, il modello di cultura popolare “antagonista” del primo Nci. Recuperano melodie dell'innodia ottocentesca o della “tradizione” popolare per costruire nuove canzoni, o addirittura brani di “nuova canzone” a cui adattano nuovi testi, coerentemente con l'idea di anonimizzazione del canto sociale: la stessa “Cara moglie” fornisce la base per nuove canzoni d'uso<sup>78</sup>. Molti

75 Sulle “generazioni” del Sessantotto, cfr. F. SOCRATE, *Sessantotto. Due generazioni*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

76 L. MANCONI, *La chitarra, il potere e altre cose*, cit., p. 61.

77 I. DELLA MEA, *La chitarra, il potere e altre cose*, cit.

78 Ad esempio, “Anche la Eti è uguale a Riva”, anche nota come “Licenziamo i pa-

nuovi gruppi si adeguano anche, più o meno consapevolmente, a quel tipo di vocalità, a quel sound frutto di un esibito pauperismo tecnico, tecnologico e strumentale: non si tratta solo di mancanza di mezzi, a maggior ragione a più di un decennio di distanza dalle prime incisioni del Cantacronache e dei Dischi del Sole. Sono ormai queste le convenzioni della canzone politica, e rappresentano anche una forma di distinzione dalla canzone “nazional-progressiva” (che pure sovente sposa in questi anni atmosfere acustiche e vocalità “sporche”, se pure nella limpidezza cristallina delle registrazioni di studio). E tuttavia, pratica e teoria non sempre coincidono: gli stessi album di Della Mea della metà dei settanta alludono tanto a un “popolare” più o meno idealizzato, con suoni lo-fi o riprendendo moduli da ballata, quanto al gusto dell’epoca, impiegando strumenti a fiato e a plettro mixati in uno stereo larghissimo. Basta ascoltare, per esempio, la lunga suite “Compagno ti conosco” da *La nave dei folli*, che accosta in un ricercato *pastiche* moduli “di tradizione” a passaggi di sapore popolaresco, ad altri su una pulsazione simil jazz-rock.

L’avvicinamento anche stilistico tra il mondo della militanza e quello della canzone d’autore solleva però il tema del “consumo” dei contenuti alternativi. La questione, sulla quale il dibattito tende a polarizzarsi, è se un prodotto musicale “di sinistra” debba essere “consumato” come un qualunque prodotto. Una parte dei musicisti e degli intellettuali scelgono di utilizzare, nei limiti del possibile, i canali “ufficiali” – la discografia, la televisione, la radio, le rassegne – per veicolare contenuti “politici”, antepoendo dunque il fine al mezzo. «Vale la pena di allargare il pugno, di aprire il palmo, per qualche attimo a diciassette o ventuno o ventiquattro pollici? O non è meglio forse imporsi delle scelte ben precise sulle modalità e gli ambiti di intervento politico culturale?», si chiede Della Mea<sup>79</sup>. L’alterità antagonista della “musica popolare” è ancora incompatibile con i canali dell’industria e della cultura borghese («la nave non è la stessa e neanche l’oceano: non dico che la mia nave e il mio oceano siano migliori; dico che sono altri»<sup>80</sup>) ma la domanda è in realtà meno retorica di quanto non suggerisca Della Mea. Lo stesso

---

droni”, canzone sulle proteste nei cotonifici del torinese; COLLETTIVO OPERAI-STUDENTI DELLA VALLE DI SUSÀ, *I canti della lotta proletaria, dell’antifascismo di ieri e di oggi*, 18 gennaio 1973, supplemento a «Lotta Continua», ciclostilato in proprio, Torino, Archivio Marcello Vitale, Fondo Levi, UA 37.

79 I. DELLA MEA, *Compagno ti conosco*, cit.;

80 *Ibidem*. Simili riflessioni sono anche in ID., *La contestazione non va cavalcata, va vissuta*, in C. GHIGLIANO, M. TOMATIS, *L’Italia l’è malada. Le canzoni dell’altra storia*, Milano, edizioni Ottaviano, 1977; vedi questo numero.

Nci tenta a più riprese, soprattutto nei primi anni settanta, di sfruttare il boom del folk revival per affidare propri materiali a quegli stessi divi nazionalpopolari spesso oggetto di pubblica critica. È il caso ad esempio di Anna Identici, cui Gianni Bosio fornisce diverse canzoni<sup>81</sup>; o dello stesso Gianni Morandi, al quale Giovanni Pirelli si rivolge nel 1972 per riallacciare il discorso avviato da Straniero sei anni prima<sup>82</sup>.

Il conflitto tra i due “oceani” tocca il suo punto di non ritorno con l’apertura di un «girone folk» a *Canzonissima* '74. Il dibattito infuria per oltre un anno, sull’«Unità» e su diverse riviste<sup>83</sup>. Della Mea vi partecipa con un brano, mai inciso, intitolato “Ballata dell’organizzatore di cultura”<sup>84</sup>, una specie di pamphlet in forma di canzone in cui rileva anche la nuova ostilità della sinistra istituzionale nei confronti dei vecchi paradigmi della canzone popolare («Cristo, basta col ruspante che come apre bocca sa di classe, la sua voce è in sé discriminante e quindi non arriva alle masse») e le ambizioni di un Partito comunista che ambisce a fare «un discorso organico e pulito», in cui gli intellettuali devono «trovar la giusta mediazione fra l’arte nazionale popolare e quella nazionale del padrone». Il bersaglio privilegiato di Della Mea è una posizione di sinistra che oggi diremmo “radical chic”, e che include Tg2, Gr1, Paolo Grassi, Giorgio Strehler, la «canzone nazionale-popolare» e «quella nazionale-progressiva» e persino «“Linus” con il suo intelligentissimo inserto»<sup>85</sup> (con cui, poco dopo, lui stesso comincerà a collaborare). Si tratta, ancora, di inseguire una canzone comunista che superi le «politiche dei fiori rossi all’occhiello» e in sostanza l’idea stessa di “arte” borghese, perché anche un «sampietrino» può fare arte, «dando a questo termine il senso primo di comunicazione». Altrimenti, il rischio è – appunto – quello di «consumare» la cultura di sinistra nello «stesso modo, con le stesse forme, con la medesima acriticità alla quale ci aveva abituato l’ideologia culturale borghese»:

diamo Della Mea e De Gregori alle grandi masse, o diamo le grandi masse ai cosiddetti “artisti”? Ho molta paura della seconda ipotesi, me la vedo realizzata nei festival di tutta la sinistra. Non ho paura di divenire oggetto di consumo. Non mi va perché non sono un artista.

81 G. PLASTINO, *Introduzione*, in *La musica folk*, cit., pp. 17-58: 42-43.

82 Si veda, ancora, l’appendice a questo saggio.

83 Cfr. J. TOMATIS, *Il folk a Canzonissima* '74, in *La musica folk*, cit., pp. 263-378.

84 I. DELLA MEA, “Ballata dell’organizzatore di cultura”, in *Canzoniere della protesta* 5, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1976, pp. 77-79; vedi questo numero.

85 ID., *Compagno sembra ieri*, cit.

Vorrei essere un compagno partecipe di un processo rivoluzionario: la costruzione di una nuova scienza dell'organizzazione culturale<sup>86</sup>.

Altrove, nel delineare a posteriori (non senza qualche critica) il lavoro del Nci sul canto popolare, Della Mea parla di «sputtanamento totale della canzone e della musica popolare», in un processo che va «da *Ci ragiono e canto* fino al folk a Sanremo e a quello in televisione» e che ha portato all'«affossamento della cultura popolare, quella vera», divenuta monopolio di intellettuali, di musicisti che rielaborano i materiali mentre «il grande emarginato è stato il proletariato»<sup>87</sup>. Quello che Della Mea descrive è di fatto l'inizio del processo di «patrimonializzazione» della cultura popolare che raggiungerà il suo culmine nel nuovo decennio<sup>88</sup>; processo per cui poco a poco al protagonismo del popolo in quanto classe subalterna e al *folk process* in quanto motore della creazione si sostituisce la cristallizzazione di un repertorio e di uno stile, spesso in una forma di «distinzione» (già operante, peraltro, nei primi anni sessanta) per cui si fruisce di un oggetto denominato «folk» come si fruisce del jazz o di qualunque altro genere culturalmente accreditato<sup>89</sup>.

È bene sottolineare come, nonostante la parziale apertura a soluzioni musicali nuove, i discorsi che il Nci (Della Mea compreso) produce sulla canzone politica prescindano ancora da ogni considerazione sulla «qualità», sul valore estetico: il canto sociale va valutato sulla sua capacità di farsi «comunicazione politica». Lo stesso Della Mea aderisce a questa posizione quando si trova a scrivere di colleghi musicisti, in questi anni: «Potrei dire che le canzoni sono molto belle e che mi piacciono moltissimo, ma forse questo non ha molta importanza»,<sup>90</sup> afferma di Alberto D'Amico; e più esplicitamente di Pino Masi dice:

le sue canzoni scivolano via dalle categorie crociate del bello e del brutto, del gradevole e non, del sound nazional-popolare o del

86 ID., *E chi può affermare che un sampietrino non fa arte?*, in *La chitarra e il potere*, a cura di S. Dessì, G. Pintor, Roma, Savelli, 1976, pp. 161-162; vedi questo numero.

87 C. BERNIERI, *Non sparate sul cantautore*, Milano, Mazzotta, 1978 (nuova edizione: Milano, Vololibero, 2011, pp. 31-35); vedi questo numero.

88 Cfr. F. DEI, *Cultura popolare in Italia: da Gramsci all'Unesco*, Bologna, il Mulino, 2018.

89 Sul folk revival come «distinzione» à la Bourdieu, cfr. anche F. DEI, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Roma, Meltemi, 2002; A. FANELLI, *Il Folk Music Revival e le regole dell'arte*, in «Lares», 84(2), 2018, pp. 365-373.

90 I. DELLA MEA, *Ariva i barbari*, cit.

country dylaniano. Le sue canzoni [...] appartengono a un ambito del tutto diverso: quello del documento, della testimonianza diretta<sup>91</sup>.

È interessante leggere queste posizioni ideologiche in relazione al più ampio contesto culturale degli anni intorno al salto di decennio, ovvero la fase della storia occidentale in cui le estetiche moderniste dell'arte "ufficiale" (ovvero, la "cultura borghese") filtrano definitivamente nella *popular music*. Con la seconda fase della carriera dei Beatles, con il rock progressivo, con la canzone d'autore l'aspettativa del pubblico ha superato la dimensione dell'intrattenimento per ambire – appunto – alla fruizione di vere "opere d'arte". La canzone politica, al contrario, rifiuta (almeno nelle sue posizioni ufficiali) i parametri della cultura borghese: anche questo è un modo per rimarcare la propria alterità dal repertorio "nazional-progressivo". È qui che i nodi critici di una cultura di sinistra che si era costruita come necessariamente antagonista vengono al pettine. Le stesse feste dell'Unità, che in questi anni ospitano regolarmente i concerti di Della Mea e dei musicisti del Nci in grande aumento, diventano parte del problema perché hanno creato uno spazio per la "canzone nazional-progressiva", che finisce con l'offrire contenuti "di sinistra" più palatabili e privi dell'alterità di classe che accompagnava i "veri" prodotti della cultura popolare antagonista («basta con le mondine, perché hanno scassato i cazzi... e cosa viene fuori, la Milva?»<sup>92</sup>); ma che, allo stesso tempo, sfruttano la collocazione sul mercato "di sinistra" per ottenere un successo commerciale, soppiantando quella canzone "nazional-popolare" disimpegnata che il Partito comunista aveva sempre utilizzato nella sua ricerca di consenso, da Claudio Villa a Orietta Berti.

È meglio De André che la Berti? No, ci ho pensato, forse è meglio la Berti, perché quello là vende intellettualismo a palate e a milioni; questa qui è come gli gnocchi e i tortellini<sup>93</sup>.

Meglio sarebbe dunque scindere il momento della festa, del disimpegno, da quello del «discorso culturale», portando nella pratica della militanza quel comunismo che è «un modo diverso, *altro*, di stare, di nascere e di vivere insieme»<sup>94</sup>, in cui

91 Id., *Compagno sembra ieri*, cit.

92 C. BERNIERI, *L'albero in piazza*, cit.

93 *Ibidem*. Sulle feste dell'unità, cfr. anche I. DELLA MEA, *Canzone politica*, cit.

94 Lettera di Ivan Della Mea a Loris Barbieri, Milano, 8 febbraio 1974; vedi «Il de Martino», n. 29.

La salamella di colpo diventa un'alternativa rivoluzionaria incredibilmente più valida e unificante e ti viene da sognare un Teatro alla Scala pieno di stand di tortellini e di salamelle, e di compagni che mangiano ascoltando i concerti brandeburghesi di Bach e "Correvano coi carri", "Contessa" e Vivaldi, il Gruppo Operaio di Pomigliano d'Arco e *L'opera da tre soldi*, i burattini di Silvano Piccardi e il teatro di Peter Brook, le mondine di Trino e Luigi Nono, la tarantella dei baraccati e gli Area. In alto a destra legato e imbavagliato sospeso e sacrificale: Paolo Grassi con un cartello appeso al collo, «Io sono la cultura, io sono la verità». Ma è un sogno, per ora<sup>95</sup>.

E un sogno rimane. Della Mea è in una posizione privilegiata nell'assistere alla fine di quel mondo che lui stesso aveva contribuito a creare: «il lavoro di gruppo», spiegherà a posteriori, «finì per smarrire progressivamente le sue finalità provocatorie», mentre si spezza il «legame che c'era stato in passato tra ricerca e riproposta». I cantori politici sono diventati dei cantautori, e tali sono destinati a rimanere nella memoria di quella stagione. «Mentre alcuni dei miei compagni dicevano "Finalmente ce l'abbiamo fatta", io dissi: "Abbiamo perso"»<sup>96</sup>.

### *Nuovo decennio, nuovi paradigmi, nuovo lavoro*

Pochi salti di decennio si insinuano così profondamente nell'immaginario delle italiane e degli italiani, e da subito, come quello tra anni settanta e anni ottanta. È particolarmente vero per la popular music, il cui sistema produttivo e di valori si rivoluziona profondamente nel giro di un paio di anni appena, intorno al simbolico 1980<sup>97</sup>. Della Mea, nella rapida contrazione del mercato alternativo, si ritrova come molti protagonisti della stagione appena finita a dover affrontare «una ricerca affannosa di mezzi di sopravvivenza»<sup>98</sup>, che lo porterà ad avviare nuove collaborazioni giornalistiche con settimanali e mensili a grande tiratura, da «Amica» a «Epoca».

95 I. DELLA MEA, *Lettera a Giovanna*, in G. MARINI, *Italia quanto sei lunga*, Milano, Mazzotta-Istituto Ernesto de Martino, 1977, pp. 5-10; vedi questo numero.

96 N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro. 1968-1977*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 100.

97 Cfr. J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 549 sgg.

98 C. BERMANI, *Una storia cantata*, cit., p. 160.

Nell'antologia il passaggio è simbolicamente affidato a due interventi. Il primo è per «Linus», con cui Della Mea ha da poco cominciato a collaborare con una rubrica fissa intitolata *Confidenze dell'idiota*. «Il Nuovo canzoniere italiano e i Dischi del Sole stanno morendo»<sup>99</sup>, si legge nella prima riga; il resto dell'articolo racconta di un viaggio a Roma per provare a ottenere un supporto dal Pci per salvarli. L'interlocutore prescelto è «il compagno Adalberto», alias Adalberto Minucci, dirigente con cui Della Mea aveva un rapporto almeno dai tempi di “Cara moglie” e della collaborazione con il Pci torinese per una serie di concerti sul Vietnam<sup>100</sup>. Il fantozziano resoconto del tentativo (fallito) di farsi ricevere, mentre dalla sala d'aspetto delle Botteghe Oscure uno dopo l'altro sfilano i principali esponenti del partito, è probabilmente uno dei pezzi più divertenti scritti da Della Mea, e offre un altro punto di vista, tragicomico, sul disinteresse della sinistra istituzionale nei confronti del lavoro del Nci, già rilevato nei contributi della seconda metà dei settanta.

Il secondo è invece la trascrizione di un dibattito sulla canzone politica organizzato a Empoli nel 1984, in collaborazione con il Club Tenco. Della Mea vi delinea una lucida autopsia della «canzone sociale e di protesta»: se essa era collegata in maniera organica con la «vicenda sociale italiana»<sup>101</sup>, non può ovviamente trovare posto nel nuovo decennio. Non si tratta però solo di una questione politica e culturale: dal suo nuovo punto di osservazione di giornalista che collabora con testate mainstream, Della Mea si rende ora conto del gap quantitativo oltre che qualitativo che i Dischi del Sole pagavano nei confronti dell'industria musicale. Nell'essersi messi in competizione con quella che nel decennio precedente era la “musica leggera politica”, la canzone sociale si è condannata al fallimento, essendo «totalmente asincrona rispetto a questa logica di mercato» e non potendo disporre (soprattutto dopo il 1967-68) di mezzi economici paragonabili. I numeri costringono anche a riflettere, a posteriori, su quanto l'intera vicenda del Nci (e dintorni) sia di fatto proliferata in una sua bolla, e sull'impatto del suo retaggio nella nuova stagione. Allo stesso tempo, appare ora evidente come sia mancata completamente una riflessione sulla «famosa “verità”», come spiegherà Della Mea qualche anno dopo: «cioè che [...] tut-

99 I. DELLA MEA, *O Roma o morte!*, in «Linus», n. 200, novembre 1981; vedi questo numero.

100 C. BERMANI, *Una storia cantata*, cit., p. 113.

101 I. DELLA MEA, *Canzone politica*, cit.

to questo mondo della musica, anche il nostro, non sfugge, bene o male, alle regole del mercato, del consumo»<sup>102</sup>.

Della Mea si spinge però oltre, fino a scuotere le fondamenta del discorso su cui si fondava l'alterità del suo lavoro. Ora è possibile anche una politicità delle canzoni «in senso pluralistico», perché «qualsiasi canzone in qualche modo è portatrice di un messaggio e quindi anche di un messaggio politico o politico di costume». Già nel 1975 aveva ammesso che “Vola colomba” poteva diventare, se suonata in un reparto psichiatrico, una canzone politica; ora si tratta di riconoscere persino la produzione di Vasco Rossi come «politiccissima»<sup>103</sup>. Se in epoca postmoderna il concetto di “politico” può facilmente ampliarsi fino a comprendere una visione di questo tipo, fa certo un po' effetto ritrovarne questo significato “debole” in bocca a uno dei più rigorosi musicisti militanti degli anni sessanta-settanta.

L'altra faccia di queste riflessioni, il terreno che le alimenta, è appunto rappresentata dalla pratica di giornalista, che tra 1984 e 1986 (gli anni più vivaci) porta Della Mea a intervistare fra gli altri Angelo Branduardi, Francesco De Gregori, Fabrizio De Andrè, Domenico Modugno, Gianni Morandi, Enzo Jannacci, Gianna Nannini, i Pooh, Franca Rame. Molte di queste conversazioni restituiscono un Della Mea inatteso, soprattutto perché il registro scelto per presentare i musicisti è quello dell'empatia: molto più di quanto normalmente non si faccia nella prosa giornalistica, Della Mea non esita a dichiarare le sue emozioni, le sue passioni e a identificarsi nel profondo con il suo interlocutore. E, nel pieno del decennio del “riflusso nel privato”, è ora proprio il privato a farsi innesco del giudizio critico, più che ogni considerazione politica o ideologica. Della Mea talvolta appare ingenuamente alieno dai fenomeni che deve raccontare, ma allo stesso tempo pronto a farsi rapire: la prima intervista con Branduardi si apre con l'ammissione di non conoscerlo affatto (siamo nel 1984, il cantautore è da almeno dieci anni sulle scene!) e si chiude con una toccante descrizione del suo rapporto con la moglie-collaboratrice Luisa Zappa. Altre volte emergono invece passioni perlopiù taciute fino a quel momento: è il caso dell'incontro con Domenico Modugno, in un camerino di Canale 5; o di quello con Enzo Jannacci, dedicato alla canzone milanese, ad Adriano Celentano e a Giovanni D'Anzi; o di certi giudizi su Gino Paoli e Ornella Vanoni, o su De Gregori e Morandi (le cui intervi-

102 M. MATTEI, *Un mito da riscoprire*, cit., p. 111.

103 I. DELLA MEA, *Canzone politica*, cit.

ste confermano la reciproca stima e conoscenza). Anche con artisti molto lontani dalla sua sensibilità, e pure relegati tra i “nemici” negli anni d’oro – ad esempio, i Pooh – Della Mea si mostra empatico senza ironie, anche oltre quanto imporrebbe il *bon ton* giornalistico.

Questo suo nuovo modo di approcciarsi alla musica – di *ascoltare* – porta anche al ripensamento dei paradigmi con cui si misurava il “valore” nella stagione precedente. È il caso degli Inti Illimani:

ho radicato una piccola certezza: meglio un assolo di chitarra o charango, un duetto di cuatro e violino, un terzetto di arpa, guitarrón e flauto andino, meglio una “Fiesta de San Benito” [...] di tanti, troppi “Venceremos”. Meglio e assai più rivoluzionario perché altro, diverso e infine vero<sup>104</sup>.

O, soprattutto, di Bob Dylan. Della Mea assiste al suo primo concerto italiano, all’Arena di Verona nel 1984<sup>105</sup>. Fino a quel momento il cantautore era stato iscritto alla «Linea verde del pacifismo radical-chic bostoniano»<sup>106</sup> insieme a Joan Baez.

[...] sono stato un grande denigratore di Bob Dylan. Biéco mercenario, quelli bravi erano altri: Lead Belly, Woody Guthrie, Tom Paxton... Lui e Joan Baez non li sopportavo. Mi metto un po’ in discussione quando esce *Pat Garrett & Billy The Kid*, perché la musica che c’è dentro è veramente bella... e poi vado a sentirlo dieci anni dopo a Verona [...] mi sentivo sempre più confermato nelle mie idee. Poi resta solo, manda via tutti e rimane lì con il suo chitarrino e il reggiarmonica, tutto vestito di nero e comincia a cantare ed è talmente fuori che il suo chitarrista gli va praticamente nelle orecchie e cerca di intonarlo, ma niente da fare... Tutto era fuori, peggio del peggior Della Mea. Lì ho capito Bob Dylan, ho cominciato a sentire che mi stava comunicando delle emozioni. In quei minuti ho provato la sensazione di essere a contatto con uno che ti cattura e ti porta dove vuole<sup>107</sup>.

Insomma, con una frase di Paolo Ciarchi che Della Mea cita sempre più spesso a partire dagli anni ottanta per motivare i suoi

104 ID., *Alla finestra con gli Inti Illimani*, in «Amica», n. 17, 24 aprile 1984; vedi questo numero.

105 ID., *Ivan Della Mea, cantautore, parla di Bob Dylan, il più grande cantautore del mondo*, in «Amica», n. 25, 19 giugno 1984; vedi questo numero.

106 ID., “Contessa”, ballata del ‘68 e dintorni, in «l’Unità», 18 settembre 1994; vedi questo numero.

107 R.G. SACCHI, *I Dischi del Sole secondo Ivan Della Mea*, in «FB - Folk Bulletin», febbraio 2005; vedi questo numero.

giudizi: «“C’è chi ha il blues e chi non ce l’ha”. Avere il blues significa essere portatori di qualcosa di vero, di vivo, *da dire e da dare*»<sup>108</sup>. Questa forma di revisionismo che valuta positivamente non tanto il valore del messaggio ma – appunto – un *quid* soggettivo (“il blues”) tocca in questi anni diversi musicisti. Una frase di Don Cherry («Questo [...] è il vostro jazz, grande jazz»<sup>109</sup>), ad esempio, porta a rivalutare persino il liscio di Raoul Casadei, storicamente relegato tra le “false” musiche popolari in una prospettiva da sinistra.

Alcune delle pagine migliori di questa fase della sua carriera Della Mea le scrive però quando si dedica a raccontare i concerti dal di fuori, da “partecipatore osservante”<sup>110</sup>, mischiandosi tra gli spettatori. È qui che si ritrovano alcune delle sue riflessioni più lucide, che muovono da un rapporto alla pari con gli “informatori” che si ha la tentazione di ricollegare alla lezione di Gianni Bosio, pur nel diverso contesto. Della Mea ascolta, origlia conversazioni e ne stimola altre, facendo un passo indietro e lasciando la scena al suo interlocutore occasionale. Una chiacchiera estemporanea nel foyer del Lirico nell’intervallo di un concerto di Gaber diventa lo spunto per ragionare sui limiti politici della sua proposta, e su quanto di buono rimane nel mondo post-ideologico degli ottanta<sup>111</sup>. L’osservazione dei giovani al concerto di Vasco si trasforma in una riflessione sul valore comunitario dei grandi eventi, spesso derubricati a fruizione acritica e passiva dagli intellettuali di sinistra<sup>112</sup>. Invece che trattarli come forma di decadenza rispetto al modello di concerto “partecipato” del lungo Sessantotto, Della Mea ribalta la prospettiva con una profonda autocritica, che non molti protagonisti di quella stagione hanno saputo (o voluto) fare.

Ho visto lo spettacolo [di Vasco Rossi] e mi ha colpito un fatto. In altre occasioni – concerti o megaconcerti di anni fa – il pubblico, giovani per lo più e sempre, era protagonista sì di un grande evento collettivo, dove per il “collettivo” era la sommatoria pressoché

108 I. DELLA MEA, *Ivan Della Mea, cantautore, parla di Bob Dylan*, cit.

109 ID., *Liscio, gasato, jazz ovvero Casadei e la Romagna sua*, in «l’Unità», 7 novembre 1996; vedi questo numero.

110 Cfr. A. FANELLI, *Le considerazioni di un marxista-interista-leopardianospinto*, cit., p. 13.

111 I. DELLA MEA, *Lui, di certo, è Gaber. E noi, chi siamo noi? Nel foyer la gente dice...*, in «l’Unità» (Milano), 5 febbraio 1985; vedi questo numero.

112 Cfr. ad es. M. STRANIERO, *Sentimento e trasgressione*, in «Il Cantautore», 1980, Club Tenco Sanremo, p. 1.

matematica di tanti gruppi, tribù, conventicole scisse, chiuse, incomunicanti, che si facevano i fatti propri e le proprie pratiche. Qui invece, in questo spettacolo, ho assistito a un grande fatto comune, quasi ecumenico, di cui Vasco era pretesto e officiante, testimone e propositore a un tempo, di una generosità vera e grande e buona, interclassista e intergenerazionale, di gente che vede in lui la “voce” di una piccola protesta [...]. Ero prevenuto prima del concerto. La prevenzione dei miei anni appena mitigata dal gesuitico democratismo di chi – perché “aperto”, perché “disponibile”, perché appunto “democratico” – sa *capire* col sorriso a cul di gallina dei suoi buoni “sentimenti”... che comunque più di tanto non smuovono le proprie prevenzioni generazionali. Questa grande generosità plebiscitaria, allegra di un’allegria vera di un vero trovarsi insieme per stare insieme, mi ha travolto sconvolgendo le mie certezze supponenti<sup>113</sup>.

Pur nell’occasionalità di questi scritti, Della Mea non manca dunque di ritornare – anche più avanti, negli ultimi anni di vita – sui temi che ne avevano guidato la riflessione negli anni settanta. Ammetterà in una delle sue ultime interviste, in occasione delle ristampe dei Dischi del Sole:

col senno di poi, noi un errore lo abbiamo fatto... Io sono uno dei protagonisti di questo errore e quindi non ho molti problemi ad ammetterlo. A un certo punto del cammino ero talmente convinto che la nostra fosse l’unica strada giusta da percorrere che tutto il resto, tutto quello in cui non c’entravo io era piccolo borghese, intellettualistico, non utile al nostro discorso politico-culturale. È stato un errore molto grande, perché nel momento in cui rivendicavo a me stesso la libertà di fare tutto quello che mi permetteva di comunicare, di emozionare avrei dovuto riconoscere questo diritto anche agli altri<sup>114</sup>.

### *La canzone politica tra nostalgia e attualità*

A partire dalla fine degli anni ottanta, e più decisamente dagli anni novanta, gli interventi sulla musica di Della Mea riprendono anche a raccontare della sua pratica di musicista e militante, che dopo l’«azzeramento degli anni ottanta, a un livello che non c’era

113 I. DELLA MEA, *Il popolo di Vasco*, in «Linus», novembre 1984; vedi questo numero.

114 R. G. SACCHI, *I Dischi del Sole secondo Ivan Della Mea*, cit.

arrivato neanche il fascismo»<sup>115</sup> riprende nel contesto di una prima fase di revival dei decenni precedenti. Soprattutto da quando assume la presidenza dell'Istituto Ernesto de Martino<sup>116</sup>, e da quando torna a pubblicare dischi<sup>117</sup>, aumentano le occasioni in cui viene invitato a scrivere contributi autobiografici o sulla canzone di protesta.

Soprattutto a cavallo tra anni ottanta e novanta, Della Mea interpreta fino in fondo il ruolo di custode del retaggio politico e ideologico del canto sociale (e più nello specifico della sua personale via al comunismo) contro le banalizzazioni che percorrono la stampa più o meno specializzata e la sinistra istituzionale. È il caso di un «concerto con contestazione» a Padova, in cui si ritrova attaccato dai giovani di un centro sociale e accusato di «perbenismo “democratico” e benpensante»<sup>118</sup>, con suo sommo sdegno; o di una vivace polemica con Fausto Amodei, reo di aver dichiarato in un'intervista a «La Stampa» (a dire il vero in maniera piuttosto estemporanea e probabilmente innocente) che «noi cantautori continuavamo a fare a gara a chi le sparava più grosse. E quelli lì sparavano davvero. E uccidevano»<sup>119</sup>. La lettera che Della Mea invia al quotidiano è l'occasione per puntualizzare sui diversi filoni della canzone politica, sul loro rapporto con la sinistra e con la deriva della lotta armata, e per togliersi qualche sassolino dalla scarpa<sup>120</sup>. Nel 1988 dedica invece due articoli a “Cara moglie”, rivendicandone ora l'attualità in relazione all'«urgenza e bisogno e improrogabilità dell'unità operaia»<sup>121</sup> in un momento in cui la lotta sindacale gli sembra particolarmente frazionata, ora riconoscendo nel nuovo interesse dei giovani per la stagione passata i «germogli che dicono oggi della possibilità di una nuova primavera»:

Non si tratta, no, di fotocopiare esperienze datate, Cantacronache o Nuovo canzoniere italiano che siano. Si tratta invece di capitalizzare

115 I. DELLA MEA, *L'oggetto del contendere*, in «Il de Martino», n. 7, 1997; vedi questo numero.

116 Per il rapporto tra Della Mea e l'Istituto de Martino, anche nella scrittura giornalistica, rimando ancora al n. 29.

117 I. DELLA MEA, *Ho male all'orologio*, il manifesto CD 012, 1997, CD; Id., *La cantagrande forse walzer*, il manifesto cd 053, 2000, CD.

118 Id., *Ma il vento continua a fischiare. Cronaca di un concerto con contestazione, discussione, spiegazione e catarsi finale*, in «Linus», n. 286, gennaio 1989; vedi questo numero.

119 M. ANSELMi, *La lotta di classe in rima*, in «l'Unità», 28 ottobre 1991.

120 I. DELLA MEA, *Ivan Della Mea, Fausto Amodei e «la lotta di classe in rima»*, lettera a «l'Unità», 4 ottobre 1991; vedi questo numero.

121 Id., *Ci ragiono e canto*, in «Linus», gennaio 1988; vedi questo numero.

un tempo, un'esperienza estremamente composita e variegata, per un ragionare e un progettare oggi l'organizzazione di domani<sup>122</sup>.

Questi occasionali momenti di ottimismo, per un autore che si è sempre definito leopardianamente pessimista, trovano una sponda nell'esperienza delle posse, in particolare nel 1991 con lo spettacolo *Le radici con le ali* al Palasport di Torino, tentativo di far dialogare il canto sociale con la nuova musica politica che sta emergendo dai centri sociali, dal rap al raggamuffin<sup>123</sup>. Il giudizio di Della Mea è nettamente positivo (a differenza di quello di Giovanna Marini, che viene contestata<sup>124</sup>), soprattutto perché nel difficile dialogo intergenerazionale vede la possibilità di «tessere ancora quel filo rosso [...] espressione di un “altro” che è un fare e comunicare la protesta sociale»<sup>125</sup>, la «ricucitura tra la nuova canzone di oggi e la tradizione del canto sociale»<sup>126</sup>. L'esperienza si rivela effimera, e il rap italiano prenderà quasi subito strade molto diverse. Qualche anno dopo Della Mea esorterà piuttosto a guardarsi dal rimpianto per il passato, identificando già alla fine degli anni novanta quella “nostalgia per un'epoca mai vissuta” sperimentata dalle nuove generazioni che è cifra ben nota della nostra contemporaneità<sup>127</sup> e che – in un movimentismo di sinistra sempre più marginale e minoritario – si materializza spesso nella ripresa delle canzoni politiche dei sessanta e settanta. In una breve intervista per «l'Unità», non senza un certo spirito di provocazione, dice di temere «certe mamme che mi dicono, orgogliose, che i figli fanno a memoria “Cara moglie” o “Contessa”», perché in questo tipo di «orgoglio» si intravede la «voglia [...] di mantenere in piedi una storia che non esiste, di dare una continuità che non c'è, che non corrisponde al loro tempo»<sup>128</sup>. Allo stesso tempo, si dichiara entusiasticamente favorevole all'operazione *Sento il fischio del vapore*, collaborazione tra Giovanna Marini

122 ID., *Ecco perché canto ancora “Cara moglie”*, in «l'Unità», 9 dicembre 1988; vedi questo numero.

123 Cfr. A. FANELLI, *Controcanto*, cit., p. 152.

124 G. MARINI, *Storia di una cantata-equivoco*, in «I giorni cantati», a. 5 (1993), n. 25, pp. 29-30.

125 I. DELLA MEA, *L'Istituto De Martino. Pietà l'è morta ma solo a Milano*, in «Corriere della Sera», 3 marzo 1993; vedi il n. 29.

126 ID., *Il Nuovo Canzoniere Italiano e le posse*, in «Il de Martino», n. 1, 1992.

127 Cfr. S. REYNOLDS, *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Milano, Isbn, 2011.

128 A. MARRONE, *Da Contessa a Ufo Robot*, in «l'Unità», 20 ottobre 1997; vedi questo numero.

e Francesco De Gregori del 2002 che – per gli esiti di pubblico – rappresenta probabilmente il maggiore riscontro nel mainstream del folk di area Nci dai tempi del *Bella ciao*<sup>129</sup> (salvo poi, a posteriori, ammettere che «non ha funzionato se non in termini di vendite e visibilità temporanea»<sup>130</sup>). I contributi degli ultimi anni – molti dei quali sono raccolti nell'antologia del numero 29 (a cui, ancora una volta, rimando) – toccano spesso il mercato della world music, in cui giocoforza molti dei protagonisti del revival si sono ritrovati ad agire. Della Mea mantiene una posizione abbastanza prevedibile, schierandosi ad esempio contro Peter Gabriel nella polemica che porta alla scissione degli Zezi, rivendicando la necessità di compiere una «una scelta di classe»<sup>131</sup>; ma allo stesso tempo si mostra aperto nei confronti di operazioni come *La notte della taranta*<sup>132</sup>.

È difficile ritrovare, in questi interventi spesso divisi tra il ricordo indolente e la lucida incazzatura momentanea, tra l'omaggio ai vecchi amici (le recensioni di Piero Brega, Sara Modigliani...) e l'osservazione di nuovi fenomeni che non si comprendono fino in fondo (Myspace<sup>133</sup>), il filo di un pensiero organico. Troppo vicini a noi sono forse i fatti, o forse – qui sì, infine – Della Mea interpreta il ruolo che ci si aspetta da lui, vecchio militante e guardiano della memoria di una stagione inevitabilmente passata. L'impressione di avere di fronte qualcosa di irrisolto, una volta arrivati alla fine, è probabilmente corretta. Anche perché – di fatto – irrisolta è nell'Italia contemporanea la questione dell'eredità culturale, civile, politica della stagione del lungo Sessantotto e della canzone di protesta, così come l'ambizione di Della Mea di «coniugare le nuove tematiche socio-culturali, etiche e ambientali» della sinistra con «l'ancoraggio alla tradizione del movimento operaio e del partito comunista»<sup>134</sup>. Inutile nostalgia? Cimelio sorpassato del tempo che fu? Oppure ter-

129 I. DELLA MEA, *Giovanna e Francesco, che bel fischio*, in «l'Unità», 9 dicembre 2002; vedi questo numero.

130 R.G. SACCHI, *I Dischi del Sole secondo Ivan Della Mea*, cit.

131 I. DELLA MEA, *Cosa c'è dietro la world music*, in «l'Unità», 15 luglio 2000; vedi questo numero. Sulla polemica degli Zezi, cfr. D. CESTELLINI, *Il folk music revival come pratica politica. La discografia e il teatro del Gruppo Operaio E' Zezi di Pomigliano d'Arco*, in *La musica folk*, cit., pp. 1124-1144.

132 I. DELLA MEA, *Il sindaco e la Notte della Taranta*, in «il manifesto», 26 marzo 2006.

133 ID., *Con Myspace non va tutto bene, madama la marchesa*, in «il manifesto», 14 agosto 2007; vedi questo numero.

134 A. FANELLI, *Le considerazioni di un marxista-interista-leopardianospinto*, cit., p. 25.

IL DE MARTINO  
30/20

LA CHITARRA E IL POTERE,  
IL BLUES E IL ROCK'N'ROLL.  
IVAN DELLA MEA E LA  
POPULAR MUSIC

reno fertile su cui riprogettare l'oggi della musica come della politica? Sarebbe scorretto chiedere a questa strana antologia una parola conclusiva sull'argomento – e dunque, qui ci fermiamo.