

*Lasciatemi cantare e altre epidemie. La musica pop italiana vista dall'estero**

Dario Martinelli

(traduzione di Anna Baldini e Guglielmo Pianigiani)

In principio era la Mafia

Sono un musicologo e da più di dieci anni lavoro in Finlandia e in Lituania: era inevitabile che a un certo punto mi trovassi a studiare la rappresentazione della musica italiana in paesi che non sono l'Italia. All'estero mi è capitato di sentire al ristorante canzoni di Ramazzotti o Pausini, e che gli amici del posto mi chiedessero notizie di questi cantanti (con la conseguente imbarazzata ammissione da parte mia di non amare particolarmente gli artisti per cui loro sembravano impazzire); mi è anche capitato di ascoltare bizzarre versioni in lingua locale di successi *pop* italiani, come il leggendario *Olen suomalaisen*, traduzione finlandese dell'*Italiano* di Toto Cutugno, se non che il titolo significa 'Sono finlandese' e il testo è tutto basato su valori e stereotipi finlandesi. Ero riuscito a resistere a tutte queste sollecitazioni, ma alla fine ho ceduto: mi trovavo ai grandi magazzini Stockmann di Helsinki davanti agli scaffali dei CD, ed eccolo lì: *La Musica della Mafia*. Si trattava, in realtà, di una *compilation* di canzoni popolari calabresi focalizzate sulla *'ndrangheta*, con un'introduzione di Goffredo Plastino: una raccolta nata dall'interesse quasi etnografico di due giornalisti per come il tema della criminalità ricorra nei repertori della musica popolare. Solo in seguito, probabilmente fiutate il potenziale commerciale, il materiale è stato pubblicato in tre CD che, benché praticamente ignorati in Italia, hanno avuto uno straordinario successo all'estero: hanno venduto molto bene in Germania e in Francia, e hanno ricevuto recensioni entusiastiche su «Le Monde», «Der Spiegel» e «The New York Times».

Era un segnale: non potevo più escludere dai miei interessi musicologici il modo in cui la musica italiana viene descritta e commercializzata all'estero.

* Traduzione di «*Lasciatemi cantare*» and *Other Diseases. Italian Popular Music, as Represented Abroad, in Made in Italy. Studies in Popular Music*, a cura di F. Fabbri, G. Plastino, Routledge, New York-London 2014, pp. 209-220.

I “generi stranieri” della musica italiana

*Musica della Mafia*¹ a parte, basta uno sguardo sommario per rendersi conto che nel settore della musica *pop* sono due i principali filoni che attraggono l'attenzione internazionale: la cosiddetta *Italo disco* e il *pop* melodico tradizionale stile Sanremo (l'*Italo pop*).² Per entrambi i filoni, l'impatto sul mercato internazionale di cantanti e canzoni può essere globale (per come riesce a essere globale il mercato della musica italiana, che raggiunge sostanzialmente Europa e America latina, e solo occasionalmente altri mercati) oppure geograficamente specifico. Alla prima categoria appartengono Eros Ramazzotti, Zucchero, Toto Cutugno e simili, oltre a singole canzoni come *Ti amo* (1977) e *Gloria* (1979) di Umberto Tozzi, *Self Control* di Raf (1984), il sempreverde *Nel blu dipinto di blu* (1958, in pressoché ogni versione, comprese quelle intitolate semplicemente *Volare*). Della seconda categoria fanno parte invece interpreti che hanno avuto un successo particolare in alcune aree del mercato internazionale, dove sono divenuti molto popolari: possiamo citare ad esempio il successo in Germania dei fratelli De Angelis (noti anche come *Oliver Onions*, con sei dischi singoli nella Top 20, fra cui *Orzowei* e *Santamaria* sono stati primi in classifica nel 1977 e nel 1980), o l'inarrestabile (e per molti italiani misteriosa) popolarità, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, di un numero infinito di cantanti melodici nell'ex blocco sovietico: Pupo, Drupi, Riccardo Fogli, a cui vanno aggiunti cantanti di fama globale come Toto Cutugno, Al Bano (con o senza l'ex-moglie Romina Power) e simili.

Basta un solo esempio per rendersi conto dell'ampiezza del fenomeno di cui stiamo parlando. Il sito web ufficiale di Cutugno (www.totocutugno.it) è disponibile in ben sette lingue, oltre all'italiano: inglese, tedesco, francese, spagnolo, rumeno, ucraino e russo. Dal sito apprendiamo che le sue canzoni sono state interpretate da 36 cantanti francesi, 17 tedeschi e austriaci, 11 finlandesi, 8 spagnoli, 9 olandesi, 6 greci, 16 svedesi, 6 britannici, 8 brasiliani, 7 statunitensi (tra cui *Good Love Gone Bad*, la memorabile versione di *Gli amori* interpretata da Ray Charles al Festival di Sanremo del 1990), 6 giapponesi e 27 da altri paesi (Italia esclusa). Continuando con i dati internet, è altrettanto interessante notare che la voce *Toto Cutugno* di Wikipedia è redatta in 32 lingue diverse, mentre le pagine dedicate ai più celebrati cantautori italiani (quelli che, nell'opinione di molti critici e musicologi, si contendono il trofeo del più “importante” o più “grande” artista

- 1 L'esempio della raccolta *Musica della Mafia* è e allo stesso tempo non è significativo: lo è in quanto mette in luce l'enorme importanza degli stereotipi presenti in un dato paese nel determinare la maniera in cui vi viene proiettata l'immagine della cultura di un'altra nazione; non lo è perché, musicalmente parlando, si tratta di musica folkloristica, un argomento leggermente decentrato rispetto agli intenti di questo saggio.
- 2 Tra i molti manuali di musica *pop* italiana che si potrebbero suggerire, due buoni titoli per cominciare sono L. Colombati, *La canzone italiana 1861-2011. Storie e testi*, Mondadori, Milano 2011; F. Liperi, *Storia della canzone italiana*, RAI-ERI, Roma 2011.

pop italiano) competono a malapena con questi numeri (24 lingue per Fabrizio De André, 12 per Francesco Guccini e Lucio Dalla, 9 per Francesco De Gregori, e così via).

Italo disco

Sembra sia stato Bernhard Mikulski, fondatore della ZYX, un'etichetta tedesca di musica *disco*, a coniare verso la fine degli anni Settanta l'espressione *Italo disco*. Inizialmente la definizione aveva una motivazione puramente geografica: serviva a indicare il tipo di *disco music* che veniva dall'Italia, dove questo genere era diventato molto popolare alla fine del decennio. Il primo esempio di canzone *disco* italiana si può far risalire addirittura al 1974: *Nessuno mai*, interpretata da Marcella Bella (una cantante solitamente melodica). In seguito, e in concomitanza con l'esplosione internazionale del fenomeno *Saturday Night Fever*, sempre più interpreti italiani si sono cimentati nella *disco music*. La conversione alla *disco* di quelli che erano stati cantanti di rock progressivo, come Alan Sorrenti – che raggiunse la popolarità con la canzone *disco* del 1977 *Figli delle stelle* – o Francesca Aliotta (ex Circus 2000), viene di solito citata come esempio della vasta popolarità riscossa dal genere in Italia.

L'espressione coniata da Mikulski divenne popolare intorno al 1978-79, quando D. D. Sound, Barbados Climax, Questions, Gepy and Gepy – tutti gruppi italiani, nonostante i nomi esotici – lanciarono alcune canzoni *disco* di successo: *Disco Bass*, *California USA* e *Body to Body*. Al di là di queste *hit* di una sola stagione, anche artisti di più solida reputazione si sono misurati con la *disco*, in alcuni casi assicurandosi fama duratura in questo campo. È stato così per Giorgio Moroder (che ha scritto *I Feel Love* per Donna Summer, e più tardi *What a Feeling* per Irene Cara), Raf (che raggiunse il vertice della classifiche musicali in Nord America con *Self Control*, per molti la canzone *Italo disco* per definizione), e Umberto Tozzi (con il classico *Gloria*). Fanno parte di questa tendenza anche le versioni *disco* di vecchi successi italiani: l'esempio più significativo è forse *Disco Quando* di Tony Renis, del 1978.

Con l'inizio degli anni Ottanta, e con l'avvento di interpreti di successo come i Righeira, Baltimora, Gazebo e Jo Squillo, fu chiaro che l'*Italo disco* non era solo uno strumento di classificazione geografica, ma la definizione di uno stile musicale. Non c'era nulla di originale nei suoi componenti, ma la somma delle parti aveva prodotto qualcosa di riconoscibile:

1. una struttura rigida a quattro battute, con – quasi sempre – una grand cassa in battere e un rullante più battimani in levare;
2. la tendenza a usare giri di basso ripetitivi al posto di quelli più inventivi che avevano caratterizzato le produzioni *disco* derivate dal *soul* di Motown ed etichette simili;

Lasciatemi cantare e altre epidemie. La musica *pop* italiana vista dall'estero

3. la prevalenza di melodie orecchiabili e riconoscibili, spesso mixate e post-prodotte “all’italiana” (cioè, nel gergo degli ingegneri del suono, con le parti vocali più in evidenza rispetto al resto);
4. il pieno accesso alle tecnologie musicali più avanzate, in particolare ai sintetizzatori, combinate o meno con una strumentazione acustica o elettrica;
5. per quanto riguarda i testi, la tendenza (comune alla maggior parte della musica ballabile) alla “meta-canzone”, cioè a rivolgersi alla canzone stessa, alle sue caratteristiche e funzioni sociali (pertanto: inviti a ballare, argomenti a favore del ritmo della canzone, descrizioni delle abilità cinetiche di un certo strumento musicale ecc.)

Riassumendo (anche se le generalizzazioni, per quel che riguarda i sottogeneri, sono sempre pericolose): l’*Italo disco* può suonare come una transizione dalle origini *rhythm and blues* della *disco music* alla tendenza *techno* che si sviluppa nella seconda metà degli anni Ottanta.

Inoltre, il genere ha conosciuto un fenomeno di attribuzioni onomastiche simile a quello del genere cinematografico *Spaghetti Western*: in entrambi i casi, la necessità commerciale di rendere più esotico il genere ha spinto gli artisti italiani a scegliere nomi d’arte che suonassero inglesi, dando anche luogo a battute e giochi di parole. Il produttore e DJ Alberto Carpani, per esempio, ha usato, insieme a numerosi altri, gli pseudonimi Albert One (che, letto in italiano, suona come “Albertone”) e Jack Hattle (che suona come “giocattolo”); il cantante Stefano Zandri era conosciuto come Den Harrow (che suona come “denaro”) e così via.

Un’altra conferma dell’esistenza dell’*Italo disco* come genere è il fatto che, da un certo momento in poi, questa etichetta discografica è stata associata anche a musicisti non italiani, tra cui interpreti piuttosto popolari come il gruppo tedesco Boney M., l’austriaco Falco, l’inglese Tracy Spencer e il croato Sandy Marton.

Infine, l’*Italo disco* è anche stata lo strumento di promozione per alcune *soubrette* italiane di dubbio talento come Alba Parietti, Angela Cavagna, Nadia Cassini e soprattutto Sabrina Salerno (resa famosa dalla canzone *Boys*). Queste varianti approssimative del tipo Sophia Loren hanno contribuito al consolidamento internazionale dello stereotipo della bellezza italiana: una bruna sexy, tutta curve e labbra carnose.

Come genere, l’*Italo disco* popola gli scaffali dei negozi di musica finlandesi e lituani (e anche di altri paesi, come conferma la mia esperienza di turista), ma esclusivamente in *compilation*: mancano del tutto album di singoli interpreti, e le *compilation* stesse non danno grande importanza a chi o cosa è presente nel CD. La rilevanza di queste *compilation* non sta nel repertorio o nei nomi, ma nel genere: l’etichetta *Italo disco* sembra

garantire “quel suono particolare”, a prescindere dalle canzoni o dagli interpreti. Questo dipende in parte da una caratteristica della *dance*, nel cui ambito nomi e canzoni sono meno importanti di altri fattori come lo stile, lo scopo (musica per scatenarsi/da *chill out*³/ecc.) o persino la *location* (*compilation* per quel particolare *club* di Londra/Ibiza/ecc.); allo stesso tempo, l'*Italo disco* è rivolta in particolare ai “non-iniziati”, nello stesso spirito delle più economiche *compilation* di jazz, i cui consumatori provano il piacere di possedere un disco jazz anche se non hanno la più pallida idea di chi sia Charlie Parker.

Un rapido sguardo alle copertine, generalmente ben poco originali, delle raccolte *Italo disco* conferma sia l'importanza dell'identificazione geografica, spesso ottenuta con il semplice impiego dei colori della bandiera italiana (o, talvolta, dell'azzurro, colore ufficiale degli atleti e delle squadre nazionali italiani), sia la centralità dell'espressione “Italo disco” (o simili: *Disco Italia*, *Italian Disco*, ecc.) come unico dato rilevante per l'identificazione musicale. Manca invece ogni altro materiale iconografico, come per esempio fotografie: interpreti e repertori non sono così importanti.⁴

Lasciatemi
cantare e altre
epidemie.
La musica *pop*
italiana vista
dall'estero

Italo pop

Oltre all'*Italo disco*, il più prevedibile (e nel complesso più abbondante) prodotto italiano reperibile nei negozi di musica stranieri è la forma italiana del *pop* melodico (spesso chiamato *Italo pop*, come farò io qui). Assieme all'opera, è forse questo l'esempio prototipico che viene in mente a uno straniero quando pensa alla musica italiana. L'*Italo pop* non si sovrappone al *pop* italiano *tout court*, dato che ne rimangono fuori generi importanti, che giocano un ruolo molto marginale nel mercato internazionale. Quando si parla di *popular music*, confesso di non sopportare le opposizioni del tipo “rock versus pop”, dal momento che rappresentano più atteggiamenti che prese di posizione musicologiche; eppure, solo per questa volta, possiamo farne uso per escludere dall'*Italo pop* tutta la linea rossa che dal *rockabilly* porta al *beat* e al *prog* e al *rock*, e che ha caratterizzato i capitoli più aggressivi, influenzati dal mondo anglosassone, della storia musicale italiana. La concessione maggiore dell'*Italo pop* a questi stili è l'occasionale apparizione di (nitidamente compresse) chitarre “distorte” in alcuni brani di Eros Ramazzotti come *Cose della vita* (ripubblicato nel 1997 in duetto con Tina Turner).

3 Musica elettronica creata per le *chill rooms* (stanze di relax) delle discoteche, variamente ispirata all'*ambient*, alla musica etnica e *new age*. [N.d.T.]

4 Un'analisi dettagliata dell'iconografia degli album *Italo disco* e *Italo pop* si trova in D. Martinelli, *Authenticity, Performance and Other Double-Edged Words: Essays on popular music*, International Semiotics Institute, Helsinki 2010.

Deve anche essere esclusa dall'*Italo pop* quasi tutta la tradizione dei cantautori. Questa distinzione rischia di essere un po' fuorviante, dal momento che "cantautore" significa "cantante-compositore" delle proprie canzoni: Ramazzotti stesso, Cutugno e parecchi altri artisti ben rappresentati in contesto internazionale dovrebbero essere considerati perciò "cantautori". Tuttavia, l'etichetta è rapidamente passata a connotare un tipo particolare di "cantante-compositore", la cui autorialità è caratterizzata da toni poetici, autobiografici e realisti (anche in senso ideologico-politico), e che – in un modo o nell'altro – riesce a comunicare un'immagine di artista "socialmente impegnato", "sincero" e "autentico". Contribuiva e contribuisce alla costruzione di questa immagine il fatto che la maggior parte di questi artisti siano esplicitamente vicini all'*intelligentsia* italiana di sinistra (a volte anche anarchica); in questo modo si è venuta a creare una selezione darwiniana che esclude dalla definizione di "cantautore" un numero consistente di cantanti-compositori.⁵

Per dirla tutta (benché questa non sia da considerarsi una regola), melodie troppo orecchiabili sono considerate una pecca nel profilo di un cantautore. Ma ciò che qui più ci interessa è il fatto che pochissimi cantautori "ufficialmente certificati" sono riusciti ad avere un impatto rilevante sul mercato internazionale. L'eccezione più considerevole rimane quella di Paolo Conte, incarnazione della particolarissima scuola genovese, di un gusto orientato al jazz, di un'immagine da anti-star, e di uno stile che non potrebbe essere più lontano dal *bel canto*. La fama di Conte è da decenni molto ampia in paesi come la Germania e la Francia.

Per categorizzare l'*Italo pop* in modo accettabile faremo riferimento a un certo numero di caratteri stilistici ricorrenti: primo e più importante, la sua discendenza diretta dalla tradizione della canzone napoletana, e in particolare del Festival di Piedigrotta, che è stato poi più o meno rimpiazzato dal Festival di Sanremo. Questa eredità implica: ampi archi melodici (con ritornelli che possono muoversi all'interno del raggio di un'ottava o più); *hook* orecchiabili («Lasciatemi cantare...», dall'*Italiano* di Cutugno, 1983); abbondanza di ballate; alternanza di tonalità maggiori e minori tra strofa e ritornello (persino *Azzurro* di Conte, 1968, si arrende al cliché, sebbene in modo molto elegante, *prima* che il ritornello inizi davvero); stile di canto pulito, talvolta lirico; testi che parlano d'amore (o della sua mancanza), con una tendenza all'autocommiserazione; produzioni e arrangiamenti sfarzosi (spesso con l'inclusione di un'orchestra); e così via. L'*Italo pop* aggiunge a questa tradizione particolare un accento più internazionale (in senso letterale e metaforico): le canzoni sono in-

5 Per un'agile ma storicamente accurata selezione di canzoni italiane di sinistra cfr. *Canzoniere rosso. La canzone politica della sinistra italiana dalla fine dell'800 agli anni '70*, a cura di F. De Palo, M&B Publishing, Milano 2004.

variabilmente cantate “in italiano”, e i dialetti possono apparire brevemente solo come sfumatura di colore (seguendo la lezione di *That's Amore*). Le ballate tendono a un tempo moderato – compreso l'archetipico “swingato” dell'*Italiano* e di *Felicità* (1982) – in una maniera che sta fra il ballabile e il sentimentale, e gli arrangiamenti, oltre a essere ricchi, sono quasi sempre al passo con l'estetica predominante del periodo. In breve, sto resistendo alla tentazione di usare le espressioni “di facile ascolto” o “commerciale”, ma è senz'altro così che qualcuno definirebbe la somma di simili caratteristiche.

Diversamente dall'*Italo disco*, l'*Italo pop* presenta caratteri più distintivi. In questione non è più il riconoscimento di un genere: i consumatori dell'*Italo pop* hanno aspettative precise in termini di canzoni e/o di interpreti, e questi interpreti sono spesso star, e perfino superstar, nei paesi dove si vendono i loro dischi.

In altri termini, non si trovano in vendita solo *compilation*: gli interpreti dell'*Italo pop* sono ben rappresentati anche nella loro discografia individuale (con una componente cospicua di *Greatest Hits*, ovviamente, incluse le raccolte destinate in modo specifico al mercato straniero). Per tornare alle *compilation*, sono ancora un prodotto di grande interesse e (ancor di più che nell'*Italo disco*) costituiscono un prodotto per turisti ed esotizzante, in particolare perché si presentano come “sineddoche” della musica italiana: chi le compra lo fa con l'idea di fare un ideale “tour” musicale dell'Italia e illudendosi di trovarvi rappresentato adeguatamente l'intero patrimonio culturale italiano. Le strategie di marketing vengono di conseguenza, a partire dai titoli stessi di queste raccolte, una gamma di nomi ricavata da un numero limitato di parole-chiave apparentemente combinate a caso: “Italia”, “Ciao”, “Amore”, “Bella”, “Canzone”, “Nostalgia” diventano *Nostalgia Italiana*, *Bella Italia*, *Ciao Amore*, *Canta Italia*, e così via.

Per quanto riguarda la grafica delle copertine,⁶ diversamente da quelle dell'*Italo disco* la cui iconografia è rigidamente standardizzata e ridotta a pochi tratti significanti, l'*Italo pop* dispiega una serie più consistente di spunti analitici. In breve:

1. lo spettro cromatico sembra strizzare l'occhio ancora una volta al tricolore italiano, oltre che all'azzurro dello sport (che, per felice coincidenza, è anche un colore che può suggerire il cielo e il mare – altro cavallo di battaglia nella promozione del turismo in Italia);
2. la nazione italiana viene rappresentata anche da forme più iconiche e rappresentative: il perimetro della penisola, immagini di città e monumenti, elementi di cultura *pop* (la pasta, la Ferrari, ritratti di Leo-

Lasciatemi
cantare e altre
epidemie.
La musica *pop*
italiana vista
dall'estero

6 Per un'analisi approfondita di questo argomento si veda Martinelli, *Authenticity, Performance and Other Double-Edged Words*, cit.

nardo da Vinci). Un sottogenere particolare è quello che si basa sullo stereotipo del maschio italiano sciupafemmine, che ricorre in parecchie copertine nella forma di un giovanotto dai capelli scuri, abbronzato e poco vestito;

3. come già accennato, la personalità degli artisti ha un ruolo importante nell'*Italo pop*: non è inusuale, perciò, che sulla copertina di una *compilation* appaia l'immagine di alcune delle principali star presenti nella raccolta.

Dario
Martinelli

Quanto è italiana la musica italiana?

A questo punto resta da porre un'ultima domanda: se la musica italiana ha questa reputazione, "di chi è la colpa"? degli italiani o degli "stranieri"? e quale parte del processo ne è più responsabile: la produzione, la commercializzazione, la promozione, la domanda del mercato, l'acquisto?

Quanto è rilevante l'effettivo riconoscimento di un'"italianità" geografica, culturale o estetica in ciò che viene prodotto e/o venduto come musica italiana all'estero? Quanto grande (o quanto piccola) è l'Italia quando si tratta di gestirne l'eredità musicale? Quanto sono definiti i suoi confini – e si tratta di confini nazionali, culturali o regionali? Quando Caruso o Pavarotti cantavano *O sole mio* (il cui testo è in dialetto, non in italiano), stavano offrendo una rappresentazione di musica *italiana*? L'italianità è una categoria estetica o un *topos* culturale?

In contesto musicale, e in particolare nell'ambito del *pop*, il riferimento all'Italia può coprire infatti almeno sei diversi ambiti di significato.

1. Alcuni movimenti musicali, contesti, e/o stili sono nati presumibilmente in Italia (l'opera, il *bel canto*, l'*oratorio*, il *verismo*...), o hanno avuto una forte affermazione in Italia sebbene nati altrove (cantate, madrigali, musica strumentale barocca), o sono stati creati, più o meno appositamente, per promuovere l'Italia come nazione o come comunità – l'opera di Verdi, per esempio, o l'inno nazionale di Mameli e Novaro. Questo ambito di significato comprende realtà nate all'interno di e per la musica popolare, come il menzionato Festival di Piedigrotta. Questo *background* ha di certo fornito elementi per una tradizione intrinsecamente *musicale* nel *pop* italiano: gli esempi più ovvi sono quelli dell'articolazione melodica e dello stile di canto, che presentano entrambi caratteri distintivi che possono far pensare all'Italia (e in effetti spesso lo fanno), anche se solo a un livello di stereotipo. L'ascoltatore straniero, per esempio, potrebbe aspettarsi che l'esecuzione di un cantante italiano includa una certa uniformità nella voce, un largo uso del legato, agilità tecnica e flessibilità, e quel caratteristico timbro lirico leggero ma appassionato.

2. Una quantità di terminologia musicale e musicologica è in italiano: “Presto con fuoco”, “Allegro”, “Moderato”, “Finale”, “Sonata”, “Cadenza”, “Intermezzo” ecc. Questo fatto può anche non dir molto sulla musica in sé, ma è una testimonianza abbastanza significativa della presenza italiana nel mondo musicale, e della sua importanza. Le aspettative di alcuni ascoltatori stranieri associano molto spesso la musica italiana (soprattutto il *pop* vocale e l’opera) a un’incarnazione della musica *tout court* (come gli orologi svizzeri sono “gli” orologi per definizione).
3. Parecchi compositori stranieri si sono ispirati all’Italia: le *Années de pèlerinage* di Liszt includono sette brani sull’Italia, più tre su Venezia e Napoli; la *Quarta sinfonia* di Mendelssohn è soprannominata “L’Italiana” (fu iniziata in Italia e contiene allusioni alla musica folklorica italiana, in particolare nel *Saltarello* – nome che è un esempio del fenomeno descritto al punto 2 di questo elenco); Bach ha scritto un *Concerto italiano* per clavicembalo nello stile dei concerti strumentali italiani del primo Settecento. In altre parole, sembra esserci una certa coerenza nella rappresentazione della musicalità italiana all’estero. Nella *Quarta* di Mendelssohn, per esempio, abbiamo alcuni riferimenti specifici, come il Re minore della processione religiosa della quale il compositore fu testimone a Napoli, o le citazioni dal *Salterello* romano e dalla tarantella napoletana nel movimento finale. Ed è molto frequente che la visione di un estraneo si riveli efficace nell’isolare i tratti pertinenti al contesto rappresentato: il miglior *découpage* dell’“italianità” musicale è spesso opera di autori non italiani, proprio perché uno sguardo esterno consente di individuare più agevolmente certi tratti come pertinenti e tipici. In questo senso, gli ascoltatori stranieri hanno idee piuttosto chiare su cosa aspettarsi quando comprano musica italiana, e – cosa ancora più significativa – sono pronti ad accettare come musica italiana soprattutto quei cantanti e repertori che rispondono a determinati requisiti. In effetti, credo che in linea di principio l’“anglicità” dei Kinks o l’“americanità” dei CCR sia più evidente a me che agli ascoltatori britannici o americani.
4. Viceversa, ci sono composizioni italiane che sembrano fare a meno dall’italianità, pur essendo profondamente italiane. Se prendiamo opere come *Aida* o *Turandot*, per esempio, vi scorgiamo una vena orientalista o esotizzante più che il tentativo di seguire una tradizione “italiana”. Ma se chiediamo a diverse persone di nominare cinque composizioni musicali italiane, è probabile che una maggioranza si troverà a citare proprio queste opere. Per tornare alla musica *pop*: uno dei più grandi successi di Ramazzotti, *Se bastasse una canzone* (1998), è progettato ed eseguito per assomigliare a una canzone *gospel* americana; la maggior parte dei primi successi di Celentano ammicca pesantemente

Lasciatemi
cantare e altre
epidemie.
La musica *pop*
italiana vista
dall’estero

alla tradizione del *rock and roll*; la grande *hit* di Laura Pausini *Surrender* (2002) è cantata in inglese; e così via. Non c'è nulla di strano in tutto questo: è probabile che gli ascoltatori stranieri avvertano queste canzoni come tipicamente italiane in quanto presentano una visione moderatamente esotizzante di altre tradizioni musicali che viene filtrata, in modo ancora riconoscibile, attraverso il gusto italiano. E non possiamo biasimarli se pensiamo, ad esempio, al fatto che tutte le canzoni indiane scritte da George Harrison per i Beatles risultano completamente beatlesiane.

Dario
Martinelli

5. Un altro dato interessante è la risposta che viene data alla domanda: “Cosa vi viene in mente quando pensate alla musica italiana?” (un esperimento stimolante, che ho spesso provato nei miei corsi). Il risultato è un miscuglio perverso ma equilibrato di stereotipi, mode, storia e tradizione, da cui emergono frammenti come “opera”, “Sanremo”, “*O sole mio*”, “Napoli”, “Pavarotti”, “Bocelli”, “Paganini”, “Puccini”, “Pausini”, “Ramazzotti”, “il mandolino” ecc. Ancora una volta, il pubblico straniero sembra avere in mente un prototipo di musica italiana composto da un certo numero di caratteristiche esemplari: più un evento musicale presenta quei caratteri ed evoca determinati modelli, più è qualificato come “italiano”.
6. Infine, la maggior parte dei fattori che compongono la tradizione italiana non si identificano tanto con la nazione quanto piuttosto con una specifica area regionale o locale: sia nel caso delle scuole (veneziana, napoletana, romana...), sia nel caso di forme e funzioni come la sesta napoletana, la canzone napoletana, danze quali la “siciliana” e la “veneziana”, la forma vocale della “villanella”, il canto ambrosiano. È probabile che si possa dire lo stesso di altri paesi, ma non si può negare che l'Italia sia un caso archetipico, non essendo stata una vera nazione fino a un'epoca relativamente recente. Parlare di caratteristiche nazionali nella musica italiana è forse più complesso che parlare di caratteristiche regionali o locali (essendo queste ultime più tangibili e numerose). Come esempio possiamo citare la canzone napoletana, le cui origini moderne sono da identificare con il Festival di Piedigrotta (la cui prima edizione fu lanciata nel 1839, quando Napoli era ancora sotto i Borboni). Connotato come “napoletano”, il genere divenne “italiano” all'inizio del Novecento, quando Enrico Caruso ne estese la popolarità a livello internazionale. Cantanti e repertori con una forte caratterizzazione regionale finirono per essere identificati come genericamente italiani, e lo sono ancor oggi all'interno del mercato estero meno esigente.

In definitiva: che cos'è l'Italia?

Tenendo in mente che ciò che segue è la grossolana semplificazione di una realtà molto più complessa, possiamo adottare il modello del quadrato semiotico e considerare come paradigmi logicamente opposti l'idea di un elemento musicale *nazionale* e quella di uno *regionale*. In questo modo possiamo costruire facilmente una rete di quattro relazioni possibili, che mi serviranno da riflessioni conclusive.

1. *Nazionale/regionale*. La combinazione più sincretistica è basata essenzialmente su una descrizione stereotipica (non per forza in senso negativo) della musica italiana. Caruso (o più tardi Pavarotti), dando ampio risalto alla musica napoletana, ricade chiaramente in questa categoria, e lo stesso vale per un evento come il Festival di Sanremo, con i suoi tentativi di decontestualizzare e unificare diverse culture musicali locali. Sono convinto che sia questo, più di tutti gli altri, il territorio culturale in cui si colloca gran parte della domanda e dell'offerta proveniente da e rivolta al mercato estero; Toto Cutugno o i Ricchi e Poveri si giocano questa carta. Il primo, in particolare, ha mostrato una notevole competenza di *marketing* offrendo alle folle straniere che lo adorano una scaltra miscelazione di stereotipi regionali e nazionali. Lo dimostra abbastanza chiaramente un rapido sguardo ai titoli delle sue canzoni più famose: innanzitutto, *L'italiano*; poi, di tutte le città, proprio *Napoli* (1987); naturalmente *Le mamme* (1989); di nuovo, tra tutte le città, *C'est Venice* (1986); *Azzurra malinconia* (1986), ecc.
2. *Nazionale/non regionale*. Di questa categoria fanno parte casi che tentano di presentare un prodotto musicale nazionale unificato e coerente: l'opera, il "bel canto", forme come l'*ouverture* all'italiana, la terminologia musicale, per non citare gli approcci esplicitamente nazionalistico-patriottici come quello di molte opere di Verdi. Anche questi prodotti vendono bene all'estero, anche se assai meno della più colorita ed esotica opzione del nazionale/regionale.
3. *Regionale/non nazionale*. Questo è forse il contesto in cui un'idea approssimativa di autenticità geografica potrebbe emergere davvero. Le scuole locali, le danze e le forme già menzionate ("siciliana", "napoletana", ecc.) ed elementi simili sembrano possedere tratti sociali, culturali, storici, antropologici e infine estetici meno ibridizzati di altri. All'interno della musica popolare, questa è l'area di minor interesse per il mercato straniero, proprio perché – abbastanza paradossalmente – è quella in cui si ritrovano meno tratti stilistici riconoscibili come tipicamente "italiani". È chiaro, a questo punto, perché una raccolta di canzoni folkloristiche calabresi sia stata commercializzata usando il marchio "mafia" (che è sempre di moda). Sul mercato internazionale

Lasciatemi
cantare e altre
epidemie.
La musica *pop*
italiana vista
dall'estero

la musica popolare regionale italiana è un prodotto di nicchia più che un fenomeno *mainstream*.

4. *Non regionale/non nazionale*. In questa categoria rientrano istanze musicali con un'esplicita tendenza a distanziarsi dall'"italianità", come nel già citato caso dell'esotismo di alcune opere liriche, o in quello di musicisti con una chiara vocazione cosmopolita, per esempio Benedetti Michelangeli o Toscanini. La verità è che, per quanto possano essere percepiti come "italiani", interpreti come Ramazzotti e Pausini non hanno quasi nulla di tipicamente italiano nel loro repertorio; la loro offerta musicale è per lo più identificabile con lo stile cosiddetto "EuroPop", ed è tanto italiano quanto sono belgi gli Hooverphonic e finlandesi i Rasmus. Di Pausini si può dire perlomeno che il suo timbro e la sua tecnica vocale sono sicuramente reminiscenze del "bel canto" melodico, mentre il timbro piatto e nasale di Ramazzotti è soltanto uno dei molti misteri che circondano il suo successo mondiale. Ovviamente, ricadono in questa categoria quelle composizioni che non sono propriamente italiane (come il *Concerto italiano* di Bach), ma che nondimeno sembrano fare uno sforzo per trasmettere elementi e gusti che sono (considerati) tipicamente italiani, e quelle composizioni (come i madrigali) che, nonostante abbiano avuto origine all'estero, hanno finito per caratterizzare la musica italiana. È qui che possiamo posizionare il genere dell'*Italo disco*, che non solo è pesantemente influenzato dalla *disco music* anglo-americana, ma può anche non avere interpreti italiani, ma soltanto musicisti (di origine non specificata e infatti irrilevante) che usano una specifica etichetta commerciale per rendere riconoscibili al pubblico alcune caratteristiche di stile (essendo alcune di queste caratteristiche parte a pieno titolo del prototipo sopra citato e del sistema di aspettative che i comuni ascoltatori si costruiscono mentalmente).

Qualunque siano le risposte alle questioni che ho posto, la cruda realtà è che, mentre sto scrivendo queste righe, a Vilnius, nel novembre 2011, i *media* locali annunciano il prossimo *tour*, con un'orchestra sinfonica, di Toto Cutugno, che terrà concerti nelle maggiori città lituane, e nelle sedi più ampie, al prezzo di 180 litas a biglietto (circa 54 euro).

Due settimane fa, il concerto di Lenny Kravitz in Lituania era molto meno caro.