

# COLONNE SONORE DEI MOVIMENTI



di **Diego Giachetti**

**N**el considerare i rapporti tra musica, canzoni e movimenti sociali è opportuno definire alcuni presupposti interpretativi. Il primo aspetto da dirimere attiene a una precisa domanda: cosa s'intende per canzone e musica popolare? Antonio Gramsci, nelle *Osservazioni sul folklore*, rispondeva al quesito riprendendo la distinzione dei canti popolari formulata da Ermolao Rubieri: 1) canti composti dal popolo e per il popolo; 2) quelli composti per il popolo, ma non dal popolo; 3) quelli scritti né dal popolo né per il popolo, ma da questo adottati, perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire. Mi pare, commentava Gramsci, che tutti i canti popolari si possano e si debbano ridurre a questa terza categoria poiché ciò che li contraddistingue «nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita. In ciò e solo in ciò è da ricercare la "collettività" del canto popolare, e del popolo stesso»<sup>1</sup>.

Data questa prima definizione si può ricavare la risposta a una seconda domanda: cosa intendiamo per canzoni e musica dei movimenti sociali e di protesta della seconda metà del secolo scorso? Le canzoni scritte per narrare le ragioni dei movimenti? Quelle composte dal movimento? Oppure quelle adottate da chi partecipa al movimento perché conformi al modo di sentire, di vivere e di agire collettivo di un soggetto sociale di massa, teso a costituire una propria identità esistenziale, prima ancora che politica?

## **Riabilitazione della *popular music***

Per potersi affermare nel campo della ricerca storica e sociologica, le considerazioni suddette hanno dovuto scontrarsi, per andare oltre, con la divisione fra cultura alta e "popolare". Negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso si è dovuto rovesciare

l'idea che la *popular music* fosse una categoria de-gradata dello "spirito alto" della musica, un prodotto commerciale, di consumo senza consapevolezza, produttrice di "cattiva coscienza". Studi e ricerche successive hanno dimostrato ciò che era noto e conosciuto, perché vissuto e praticato. In determinati contesti storici e sociali, jazz, blues, rock, beat esprimevano le istanze di gruppi sociali avversi all'ordine costituito, interpretando la funzione di critica del potere. La sociologia della musica in particolare ha insistito sulle relazioni esistenti tra i diversi fenomeni musicali e i contesti sociali in cui si manifestano, tenendo conto che i linguaggi musicali svolgono un

ruolo significativo nei processi di costruzione della realtà e dell'immaginario, individuale e collettivo. Fenomeno tanto più rilevante nelle società contemporanee, nelle quali i mass media e le tecnologie della musica favoriscono attraversamenti sonori, nel tempo e nello spazio, contribuendo alla costruzione delle esperienze e delle memorie personali e collettive.

A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta la musica jazz e rock si diffonde nell'Occidente capitalistico, penetra nelle Democrazie popolari dei paesi dell'Europa Orientale e nella stessa Unione Sovietica. Con sarcasmo si è detto che il "lennonismo" (da John Lennon, dei Beatles) sostituiva il leninismo dell'ortodossia culturale marxista, che gli Stati Uniti col rock stavano vincendo la Guerra fredda culturale, conquistando l'anima della gioventù socialista. Quel tipo di musica assume le caratteristiche di alternativa alla cultura dominante, coinvolgendo soprattutto il pubblico giovanile in una dimensione trasversale alle classi sociali d'appartenenza, tale da appassionare una generazione nel suo insieme. Nella partecipazione attiva e passiva al genere rock si innescano, da parte dei fruitori, processi di appropriazione corporea di stili di vita, modi di essere, di vestire, di portare la chioma, diffusi dalle star le quali incarna-

Il movimento no-global, osservava a caldo Gianni Lucini, è costitutivo di una musica globale che abolisce il concetto di straniero.



no assieme mito e realtà, definendo dei tipi ideali ai quali conformarsi o sui quali proiettare le proprie frustrazioni.

Esiste quindi una connessione tra musica e vita, tra l'educazione messa in atto dalle istituzioni e quella informale, non esplicitamente percepita, che alberga nel fondo delle autobiografie, di cui fanno parte le atmosfere musicali, che hanno contribuito alla formazione della personalità, compresa quella parte di esperienze recepite in maniera inconscia, escluse dai saperi istituzionalizzati ma non meno importanti. Non a caso quel tipo di musica o di canzoni, riferita ad ambiti generazionali distribuiti nel tempo, mantiene intatto un forte elemento evocativo. Lo aveva già capito Marcel Proust quando affermava che non si deve disprezzare la "cattiva musica" «dal momento che la si suona e la si canta ben di più e ben più appassionatamente di quella buona, [...] si è riempita del sogno e delle lacrime degli uomini. [...] Il suo posto, nullo nella storia dell'Arte, è immenso nella storia sentimentale della società. Il rispetto [...] per la cattiva musica [...] è la coscienza dell'importanza del ruolo sociale della musica»<sup>2</sup>.

### **Un Sessantotto di canzoni e musiche**

Come in altri paesi, l'affermazione in Italia del pop e del rock negli anni Sessanta, introduce nuovi suoni, nuovi modi di interpretare la musica, di consumarla nella forma di partecipazione collettiva all'evento, che anticipano il fatidico "anno della rivolta" del 1968. Quella che era stata trattata come cultura subalterna o, per gli eccentrici minoritari, controcultura, diventa riferimento di un movimento giovanile di massa. Rock e beat diventano «la koinè di una generazione», la "lingua naturale" dei protagonisti della ribellione»<sup>3</sup>.

In diverse ricostruzioni memorialistiche del movimento del Sessantotto italiano è stato posto l'accento sull'importanza avuta dalla canzone d'impegno sociale e politico, in netto contrasto con la canzone di mercato, dello svago e del divertimento, sorretta dall'invasione musicale anglo americana. Una distinzione che ha ragione di essere posta, ma che contraddice i gusti musicali di gran parte dei partecipanti a quel movimento. Musiche e canzoni diverse convivono in contraddizione fra loro, nella vita sonora quotidiana di quell'esperienza sociale e politica. Allo stesso modo occorre rivisitare criticamente la distinzione tra cantautori e interpreti di "canzonette" definite cover, che in discografia indica il rifacimento - anche con tecniche e soluzioni innovative - di brani musicali famosi e riconoscibili, con traduzioni e adattamenti linguistici significativi, che producono un testo in buona parte nuovo. Canzoni e musiche

sono di chi le canta e le suona. Si può essere autori o interpreti, e quest'ultimo ruolo non è meno importante perché «nella canzone il corpo, la presenza fisica e l'interpretazione giusta del protagonista sono imprescindibili. Non è solo per il testo e la musica che una canzone diventa parte del nostro vissuto»<sup>4</sup>. Quindi, musica leggera, canzonette da consumare come prodotti acquistati al supermercato, vanno prese sul serio perché, scrive Elena Madrussan, intercettano scenari e costruiscono narrazioni dei bisogni di riconoscimento più diffusi, anche quando incarnano il condannato esempio dell'evasione e dell'estraniamento sociale, perché smarrimento e confusione rappresentano una sorta di cattivo adattamento a una condizione alienante, una soggettività individuale che non riesce ad esprimersi, contratta, dolorante e, in fondo, inquieta, alla ricerca di un'evasione consapevole<sup>5</sup>.

## **Il rovesciamento del movimento no global**

Sul finire del Novecento con lo sviluppo del movimento dei movimenti no-global - insieme di organizzazioni non governative, associazioni e singoli individui relativamente eterogenei dal punto di vista politico e accomunati dalla critica alla globalizzazione - qualcosa cambia rispetto ai movimenti precedenti. Quei movimenti soggiacevano a una dinamica espansiva basata sul rapporto centro-periferia, dalle città ai piccoli centri, dall'Occidente agli altri paesi del mondo. I movimenti no-global rompono quella dinamica, non è più l'Occidente che apre e include la periferia. Non è una cultura che accoglie suggestioni e idee provenienti da altre culture, e non è neanche il riconoscimento della presenza di altre forme culturali e sociali da accettare in nome della relatività interculturale. Si tratta invece di contaminazioni, di mescolamenti, di eguale e reciproca capacità del centro o della periferia di "stare assieme" di includersi. Questa constatazione trova riscontro nel campo di quella che potremmo definire la musica del movimento, cioè la sua colonna sonora.

Anche qui sono utili i confronti con i movimenti giovanili degli anni Sessanta e Settanta per segnarne le differenze. Intanto sempre di più, a differenza delle canzoni militanti e popolari, basate sul canto e le parole, «i linguaggi musicali s'intrecciano con quelli del corpo. Musica, canto e ballo si fondono insieme, impegno e divertimento si coniugano senza antinomie»<sup>6</sup>, favorendo la fusione tra l'aspetto ludico e quello partecipativo e d'impegno alle manifestazioni, nelle quali la musica e le parole dei testi non hanno un immediato messaggio pedagogico-educativo da trasmettere, ma servono ad aggregare, a sincroniz-



zare i corpi degli individui sullo stesso ritmo, nello “zompare” assieme, un modo di comunicare che non richiede più una lingua comune: “comincia adesso a gridare/ a lottare, comincia adesso a zompare” (99 Posse, *Comincia adesso*, 2000), come se la consapevolezza venisse dopo, fosse una conseguenza più che un dato di partenza.

Il movimento no-global, osservava a caldo Gianni Lucini, è costitutivo di una musica globale che abolisce il concetto di straniero. In parte un processo simile era già in corso dagli anni Cinquanta e Sessanta con il dilagare della musica rock e di quella dei Beatles. Anche i giovani di allora avevano trovato una koinè musicale comune, ma ancora il loro linguaggio «era definito, strutturato, riducibile a schema, indiscutibilmente occidentale e condizionato dalla barriera di una lingua dominante, l'inglese»; quando quella cultura musicale si era aperta alle altre musiche del mondo «l'aveva fatto senza mettere in discussione il punto di partenza: era l'Occidente che si apriva all'oriente, il Nord al Sud, mai viceversa». Invece, col movimento no-global, proseguiva Lucini, nasce una musica che «sente le tradizioni dei vari popoli del mondo non come una curiosità da scoprire, ma come parte del proprio patrimonio culturale». Se a Genova nel luglio 2001, concludeva, la violenza delle forze dell'ordine non avesse schiacciato sul nascere le manifestazioni: «avremmo assistito al dispiegarsi di una giornata scandita dalla musica in cui ciascuno portava se stesso, i propri gusti, la propria cultura. [...] Tutto sarebbe stato scomposto e ricomposto fino a diventare qualcosa di nuovo e di unico»<sup>7</sup>.

Non è facile, anzi impossibile, dedurre una colonna sonora dominante del movimento, e in quel contesto muta anche la funzione della musica, della canzone,

del concerto all'interno della manifestazione. Essa non è più l'ancella del corteo, non si limita a fornire «la colonna sonora a un film interpretato da altri, ma vive essa stessa le fatiche della costruzione della storia», poiché «diventa un pezzo significativo della politica alla quale regala anche un linguaggio nuovo»; vanno quindi r i -

considerate e ripensate le strutture tradizionali dell'utilizzo politico della musica: «il concerto dopo il comizio o dopo la manifestazione non può più essere considerato un modo per ritemperare il popolo, ma è un pezzo di comunicazione diverso, un contributo allo sviluppo del tema con un linguaggio meno tradizionale»<sup>8</sup>.

In quelle giornate genovesi anche la storia intesa come narrazione istituzionale e ufficiale veniva meno. L'uso sistematico di migliaia di macchine fotografiche e telecamere portatili, e la rapida diffusione delle immagini tramite Internet, TV private in concorrenza tra loro, alla ricerca di nuovi scoop, produceva la democratizzazione dell'informazione, contro l'ufficialità rigida e opaca. Non il “grande fratello”, temuto da George Orwell, ma l'«irruzione sulla scena di migliaia di ‘fratellini’ con le loro macchinette da quattro soldi»<sup>9</sup>, rivelatesi però capaci di smontare subito ogni verità precostituita delle forze dell'ordine, dal ministro degli interni, dalle immagini trasmesse dalle televisioni nazionali.

Quel tipo di movimento sarebbe stato impensabile o non sarebbe stato tale senza il supporto fornito dalla comunicazione internetiana, che facilitò lo scambio di informazioni e il confronto fra appartenenti collocati in diverse zone del mondo, e consentì di dare vita ad una controinformazione utilizzando la rete stessa, costruendo modalità di relazione e di organizzazione orizzontali e antigierarchiche. Tutti strumenti che favorirono l'autorappresentazione del movimento. Un percorso che affondava le sue origini nei rave e nelle lotte distanti dalla politica istituzionale, quelle per la casa, contro il precariato, il transgenico, l'emergenza ecologica.

Note:

- 1- A. Gramsci, *Osservazioni sul folklore*, in *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1971, pp. 273-274. Il testo a cui si riferiva era quello di E. Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, Edizioni G. Barbera, 1887.
- 2- M. Proust, *I piaceri e i giorni*, Ultra, Milano 1946, p. 200
- 3- P. Ortoleva, *I movimenti del '68 in Europa e in America*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 73.
- 4- G. Manfredi, *Quelli che cantano dentro i dischi*, Roma, Consiglio editore, 2004, p. 10
- 5- Cfr., E. Madrussan, *Formazione e musica. L'ineffabile significante nel quotidiano giovanile*, Mimesis, Milano 2021.
- 6- M. T. Torti, *I suoni del conflitto*, in *Giovani senza tempo*, a cura di A. Del Lago e A. Molinari, Verona, Ombre Corte, 2001, p. 125
- 7- Cfr. rispettivamente di G. Lucini, *Ritmi globali*, «Liberazione», 4 gennaio 2002 e *AntiG8 in musica*, «Liberazione», 26 luglio 2001
- 8- G. Lucini, *La musica per la pace gira intorno al mondo*, «Liberazione», 15 febbraio 2003.
- 9- E. Deaglio, *A Genova è morta la “storia ufficiale”*, «La Stampa», 2 agosto 2001.

