

«UNA SITUAZIONE PIUTTOSTO NUOVA».
ALLE ORIGINI DELLA RAPPRESENTAZIONE DELLA *POPULAR MUSIC*
NELLA NARRATIVA ITALIANA

ELENA PORCIANI*

Obiettivo di questo articolo è riflettere sui presupposti storico-letterari della rappresentazione della *popular music* nella narrativa italiana contemporanea. Nel primo paragrafo affronterò alcune questioni metodologiche, relative alla mappatura del tema della *popular music* secondo le tre macrocostanti della produzione, della ricezione e della citazione. Nel secondo paragrafo, a partire da alcune dichiarazioni di Alberto Moravia ed Elsa Morante, ricondurrò alla coincidenza dello sviluppo di *popular music* e *popular culture* le ragioni della repulsione provata da intellettuali e scrittori nei confronti delle canzoni. Nei successivi due paragrafi proporrò invece una lettura incrociata di alcuni passi di Pier Paolo Pasolini e Alberto Arbasino per articolare la dicotomia tra apocalittici e integrati proposta da Umberto Eco nel suo saggio del 1964. In tal modo, intendo suggerire che quanto potremmo definire l'integrazione letteraria delle canzoni non richiede un consenso ideologico, ma si dà sotto forma di una disponibilità a tematizzare la *popular music* per rappresentare in modo efficace la realtà contemporanea. L'ultimo paragrafo è dedicato a *L'età del malessere* di Dacia Maraini, che apre alle rappresentazioni realistiche della *popular music*.

*The purpose of this paper is a reflection on the historical-literary premises of the representation of popular music in contemporary Italian fiction. In the first section I will tackle some methodological issues concerning the thematic constants of production, reception and quotation of popular music. In the second section I will analyse Alberto Moravia and Elsa Morante's negative views on popular music as a matter of a more general condemnation of popular culture. In the following two sections I will read some extracts from Pier Paolo Pasolini and Alberto Arbasino's works in order to show how they respectively stand on the sides of apocalyptic and integrated, according to the dichotomy proposed by Umberto Eco in 1964. I will also suggest that what we could define as the literary integration of popular music does not mean ideological consent, since the representation of the cultural system of popular music may be viewed as a mean to represent contemporary reality. In the final section I will analyse a textual extract from Dacia Maraini's *L'età del malessere* paving the way for the following realistic representations of popular music.*

* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' – DiLBeC (elena.porciani@unicampania.it)

LE CANZONI CHE SI ASCOLTANO NEI LIBRI

In questo contributo mi propongo di riflettere su alcuni presupposti storico-letterari della presenza della *popular music* nella narrativa italiana contemporanea; prima di entrare nel vivo del discorso sono però necessarie due premesse che chiariscano l'approccio metodologico messo in atto, legato a una più ampia ricerca di carattere comparatistico-intermediale.

Innanzitutto, nel vasto orizzonte delle mutevoli relazioni fra parola e musica¹, mi occupo non di casi di interazione tra musica e letteratura, come i modelli fonico-stilistici della poesia, o di compresenza dei due medium, come il melodramma, bensì delle tematizzazioni della musica all'interno di testi narrativi e, in particolare, del tema della *popular music*². Dopodiché, un'ulteriore questione di metodo da affrontare riguarda la mappatura che un simile tema richiede e che dovrà ruotare intorno a tre macrocostanti: produzione, ricezione, citazione, a seconda che al centro del discorso si trovino personaggi che producono, ascoltano o menzionano canzoni.

Per limitarsi alla letteratura italiana che costituisce qui l'ambito trattato, sul fronte della produzione si possono menzionare quel pionieristico *graphic novel* che è *Poema a fumetti* di Dino Buzzati, del 1968, il cui protagonista è la popstar Orfi³, le biofinzioni *Un amore dell'altro mondo* di Tommaso Pincio (2002) e *Rosso Floyd* di Michele Mari (2010), dedicate rispettivamente a Kurt Cobain e Syd Barrett, ma anche tutte le narrazioni che rappresentano strimpellatori, dilettanti e debuttanti, a partire da Dario, detto il Sinatra, nel *Ponte della Ghisolfia* di Giovanni Testori (1958). Sul versante della ricezione, la casistica abbraccia un *corpus* testuale senz'altro più consistente: dall'*Ur Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio, in cui leggiamo che, ascoltando per la prima volta il *boogie-woogie*, il protagonista «literally gaped at the rythm which made the radioset throb»⁴, sino alle ormai frequentissime scene di personaggi che, dalla seconda metà degli anni Settanta in poi, ascoltano canzoni in casa, in auto o in luoghi pubblici, da soli o con gli amici. Esempio al riguardo la spiegazione che in *Porci con le ali* di Rocco e Antonia, pubblicato nel 1976 da un editore molto attento alla cultura giovanile come Savelli, l'adolescente protagonista offre al «Dirigente-nazionale-di-

1. «Nei rapporti fra letteratura e musica [...] sono almeno tre le categorie ricorrenti: a) la presenza, l'uso e la funzione della letteratura nella musica (ad esempio, la musica a programma); b) la collaborazione più o meno paritaria di letteratura e musica (la musica vocale); c) la presenza, l'uso e la funzione della musica nella letteratura (l'immagine musicale)» (RUSSI 2005, p. 10, ma si veda anche, per un'articolata ricostruzione dei vari ambiti degli studi musicoletterari, *ivi*, pp. 11-28). Per un bilancio teorico sul proteiforme concetto di intermedialità cfr. RAJEWSKY 2005 e 2018, FUSILLO 2015, VITTORINI 2019.

2. Per la posizione di questo approccio tematico nell'intermedialità musico-letteraria cfr., tra i vari contributi dello studioso, WOLF 2011, in particolare il passo dove, riassumendo le modalità con cui la letteratura può riferirsi ad altri medium, parla di «explicit reference (or intermedial thematization, a term which is best used in the context of verbal media). Here, the heteromedial reference resides in the signifieds of the referring semiotic complex, while its signifiers are employed in the usual way and do not contribute to heteromedial imitation. Explicit reference is easiest to identify in verbal media. In principle, it is present whenever another medium (or a work produced in another medium) is mentioned or discussed ("thematized") in a text as in discussions on art in an artist novel». Si tratta, peraltro, di una direzione di ricerca opposta al recente filone di studi che prende in esame la presenza di riferimenti letterari nei testi delle canzoni; cfr. al riguardo CIABATTONI 2016.

3. Come lascia intuire il nome del personaggio, la vicenda costituisce una riscrittura pop-gotica del mito di Orfeo ed Euridice.

4. FENOGLIO, *Ur Partigiano Johnny*, p. 93. E ancora: «Never a musical tempo had impressed him so much as this new one, never a contemporary tempo appeared to him to be, like this, the tempo of the tempo. And America contributed it, nay, IT WAS AMERICA, an epic and nonchalant tempo ensemble, ensemble a tirteian aphrodisiac to field and fight and in the same time the peana of the already conquered victory» (*ibidem*).

organizzazione-culturale vicino all'area di Classe»⁵ invitato nella sua scuola occupata:

Io ho due modi di ascoltare, voglio dire: i concerti e i dischi. Cioè, intendo dire, che se vado ai concerti o sento musica con altri compagni, la musica è un modo di stare insieme, che non è fare conversazione.⁶

Per quanto concerne la citazione, siamo al cospetto di titoli o versi di brani che le voci narranti o i personaggi menzionano per affidare l'espressione degli stati d'animo a quel «supermercato delle parole»⁷ della contemporaneità che comprende, tra i vari «frammenti di culture devastate»⁸, anche le canzoni. L'immagine, molto efficace nel restituire l'instabile formazione di compromesso fra autenticità e merce di cui la *popular music* è portatrice, si trova in *Boccalone. Storia vera piena di bugie* di Enrico Palandri (1979), dove, non a caso, vari momenti rilevanti della vicenda sono marcati dalla trascrizione di testi di canzoni: *Like a Rollin' Stone* e *Boots of Spanish Leather* di Bob Dylan, ma anche *Sì, viaggiare* di Lucio Battisti⁹.

Più in generale, *Porci con le ali* e *Boccalone* sono esemplificativi del fatto che il mondo della *popular music* entra in modo più diffuso nella narrativa italiana con le scrittrici e gli scrittori nati negli anni Cinquanta e dintorni¹⁰. La loro generazione è la prima a essere cresciuta all'interno di un nuovo sistema mediatico-culturale in cui le canzoni hanno un ruolo primario, come si nota, *in primis*, in Pier Vittorio Tondelli, classe 1955, l'autore al quale solitamente si associa la svolta pop della narrativa italiana¹¹. Scene di ascolti, solitari e collettivi, e soprattutto citazioni sono presenti ovunque nella sua opera: dal racconto eponimo di *Altri libertini* (1980), in cui il Miro prepara la sua melodrammatica dichiarazione d'amore al bell'Andrea recitando i versi di *I'll Be Your Mirror* dei Velvet Underground, sino alle pagine estreme di *Camere separate* (1989). Alla vigilia del rientro dal Canada, in volo su un piccolo aereo stipato di passeggeri verso Montréal, Leo si sente finalmente pacificato dopo il lungo periodo che gli è stato necessario per elaborare il lutto della perdita del suo ragazzo:

È contento perché ha sentito rinascere la disponibilità. Allora pensa all'Italia, ai suoi amici, a Eugenio che verrà a prenderlo a Milano e per il quale ha comprato alcuni regali. Segue le parole della canzone di Morrissey: "Oh, I'm so glad to grow older, to move away from those younger years, now I'm love for the first time". In qualche modo è felice.¹²

Sulla scorta di queste premesse, nelle pagine che seguiranno cercherò di mettere a fuoco alcuni snodi concettuali utili a comprendere il *milieu* in cui, nel trapasso tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, avviene il tutt'altro che pacifico incontro tra la *popular music* e la letteratura italiana. In particolare, nel prossimo paragrafo, attraverso alcune dichiarazioni di Alberto Moravia ed Elsa Morante, ricondurrò al sovrapporsi di *popular music* e cultura pop le ragioni della repulsione provata da intellettuali, scrittrici e scrittori di fronte a quelle che sono da loro chiamate, non a caso, canzonette. Nei successivi due paragrafi proporrò invece una lettura incrociata di alcuni

5. ROCCO E ANTONIA *Porci con le ali*, p. 35. Sarà da ricordare che dietro le identità fittizie di Rocco e Antonia si celano Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera. Su Savelli cfr. LO MONACO 2018.

6. ROCCO E ANTONIA, *Porci con le ali*, p. 37.

7. PALANDRI, *Boccalone*, p. 42.

8. *Ibidem*.

9. Cfr. al riguardo PORCIANI 2020.

10. Per la precisione, le date di nascita sono per Lombardo Radice il 1949, per Ravera il 1951 e per Palandri il 1956.

11. Cfr. al riguardo MONDELLO 2017.

12. TONDELLI, *Camere separate*, p. 1105.

passi di Pier Paolo Pasolini e Alberto Arbasino che possono essere ricondotti, per utilizzare la celebre formula di Umberto Eco, al dibattito tra apocalittici e integrati e che risultano illuminanti sul diritto di accesso delle canzoni nel repertorio tematico della letteratura italiana. Chiuderò con uno sguardo su *Letà del malessere* di Dacia Maraini, esempio di una precoce rappresentazione della nuova gioventù musicofila¹³ dell'Italia dei primi anni Sessanta: per suggerire che quella che possiamo definire l'integrazione letteraria della *popular music* non muove da un'incondizionata approvazione ideologica dell'industria culturale, ma si dà nei termini di un'inclusione tematica ineludibile per una rappresentazione realistica del mondo contemporaneo.

MORAVIA, MORANTE E LE CANZONI IMBECILLI

Di che cosa parliamo quando, a proposito degli ultimi settanta anni, parliamo di *popular music* e, di conseguenza, del tema della *popular music*¹⁴? La questione è complessa e per tale ragione appare ancora valida l'impostazione articolatoria, debitrice degli studi culturali britannici, che il popular-musicologo inglese Richard Middleton ha assunto nel suo seminale *Studying Popular Music*. Cercando di tenere insieme processi economici, svolte tecnologiche, condizioni socio-culturali e generi musicali, lo studioso ha individuato tre epoche della *popular music*: una prima fase ottocentesca legata all'affermazione definitiva della borghesia e allo sviluppo di un nuovo mercato musicale ad essa legato; un secondo momento tra la fine del XIX secolo e i primi anni Quaranta del XX secolo, caratterizzato dalle invenzioni del grammofo e della radio, dalla crescita di strutture monopolistiche e dall'affermazione di nuovi generi come il ragtime e il jazz; un terzo periodo, infine, che ha avuto inizio dopo la Seconda Guerra Mondiale:

In questo periodo, mentre sullo sfondo si sviluppa un mercato mondiale secondo una logica di "economia globale" dominata dalle multinazionali, la formazione culturale monopolistica già esistente si riconferma ma, a un altro livello, si frammenta attraverso la nascita di una molteplicità di sottoculture passeggere. In campo tecnologico i sistemi elettronici sostituiscono quelli elettromeccanici [...] il nastro magnetico rimpiazza gli spartiti musicali, e la chitarra elettrica da "tre accordi" mette in discussione le capacità strumentistiche e professionali correnti. Vi sono cambiamenti anche nei rapporti di produzione, il più importante dei quali è rappresentato dall'ingerenza nelle risorse di produzione musicale da parte dei giovani delle classi povere, accompagnata dall'apertura di un nuovo mercato giovanile più strutturalmente slegato dalle definizioni di ruolo di classe delle generazioni precedenti. [...] La richiesta per una maggiore "libertà" e "autenticità" può spesso essere incanalata verso stereotipi prestabiliti di espressività e ribellione, e quindi articolata sullo schema dell'ideologia musicale dominante, mediata da un discorso che si svolge intorno alle nozioni di "gioventù", "modernità" e "piacere".¹⁵

A queste caratteristiche tecnologiche e socio-economiche, tra le quali spicca l'alleanza ferrea tra mercato musicale e target giovanile, si abbina un caleidoscopico albero genealogico di ritmi, generi ed etichette musicali che muove dalle radici afro-americane della seconda fase e poi dall'esplosione del rock'n'roll, per declinarsi in seguito nei vari sottogeneri del pop, rock, soul, funky, punk, new-wave, electro, hip-hop, house, dub e così via, con tutte le molteplici forme di

13. Il termine è debitore del titolo *Musicoflia* che Oliver Sacks ha apposto al suo saggio sui disturbi neurologici legati all'ascolto della musica: «Noi esseri umani, come specie, siamo creature musicali non meno che linguistiche, e questo aspetto della nostra natura assume molte facce diverse» (SACKS 2008, p. 15).

14. Sulla legittimità dell'utilizzo dell'espressione inglese *popular music*, che non solo non ha un preciso corrispettivo in italiano, ma evoca anche un ambito di ricerca distinto dagli studi sul folklore e sulla musica popolare, cfr. FABBRI 2008 e DEI 2018.

15. MIDDLETON 1990, p. 35.

contaminazione con le tradizioni locali che questi tipi di musica hanno avuto. Tuttavia, dato che il lavoro di Middleton risale al 1990, si potrebbe aggiungere un'ulteriore fase – o sottofase – che corrisponde all'evoluzione tecnologica degli ultimi trenta anni, legata allo sviluppo della comunicazione digitale e alla crescente dematerializzazione della riproduzione della musica. Si tratta di fenomeni che, con la propagazione del sistema *peer-to-peer*, hanno causato all'inizio del nuovo secolo una crisi del copyright, ma a cui l'industria musicale ha reagito creando nuove modalità di diffusione delle canzoni, come la vendita online e l'ascolto controllato in streaming.

In ogni caso, che si sia ancora in un momento avanzato della terza fase o in un ulteriore stadio, appare legittimo parlare di questi ultimi settanta anni nei termini utilizzati da Middleton, ossia come dell'epoca pop della *popular music*. In questo senso, 'pop' non è un genere musicale, come, ad esempio la canzone sentimentale di contro, da un lato, alla canzone d'autore e/o impegnata e, dall'altro, alla canzone rock, resa riconoscibile, per intendersi, dalla centralità delle chitarre e da uno stile canoro più 'sguaiato' rispetto al bel canto melodico; e nemmeno indica la mera appartenenza delle canzoni a un circuito commerciale-mediatico che le sospinge verso le classifiche di vendita, cui contrapporre, eventualmente, l'autenticità di chi rimane ai margini del *mainstream*¹⁶. Piuttosto, in uno spettro semantico molto più ampio, 'pop', come contrazione di *popular*, contribuisce a connotare quell'epocale sommovimento del Secondo Novecento di cui offre, per rimanere nel contesto italiano, una perfetta testimonianza Tondelli in una conversazione del 1985 con il giornalista e scrittore Angelo Mainardi, significativamente intitolata *Una scena per l'età del rock*:

Io credo che la mia formazione culturale sia generazionale, di ragazzo comune che viene da una famiglia non colta e che è cresciuto con tutti i suoi coetanei in un clima abbastanza normale, abbia come suoi referenti il cinema, la televisione, il fumetto, e tutta la mitologia legata ai personaggi del pop, del rock, anche la droga all'interno di questa mitologia, piuttosto che l'alta cultura. Questo mondo giovanile io lo sento molto mio. I discorsi intellettuali non li sento miei.¹⁷

Ciò che, a partire da se stesso, Tondelli sta qui descrivendo è l'immaginario transmediale di un'intera generazione, statutariamente costituito dalla contaminazione di tasselli culturali e mediatici della più diversa provenienza. A crearlo è stata «una società di massa che attraverso la comunicazione di massa produce una cultura di massa»¹⁸ e che negli anni Cinquanta, nello stesso periodo in cui si è affermata la *popular music* della terza fase, ha posto le basi per «una nuova consapevolezza estetica, il pop»¹⁹, ossia un modo di concepire l'arte e il sapere che si lascia alle spalle le frontiere alto-culturali della tradizione umanistica. In simile nuovo orizzonte *popular* i prodotti culturali non sono più il frutto di una élite intellettuale altra rispetto ai ceti popolari; essi seguono, piuttosto, le leggi del mercato rispondendo a esigenze che poco hanno a che vedere con l'idea della cultura come educazione dello spirito. Di qui, tutta una nuova industria dell'*entertainment*, ma anche la possibilità di dare vita a inedite forme di *masscult* e *midcult*, per riprendere la terminologia di Dwight Macdonald²⁰, o anche di rovesciare il *popular* in protesta contro-culturale, come è successo, ad esempio, con il punk.

16. Non è un caso che una delle questioni più dibattute dagli studi sulla *popular music* sia l'analisi delle strategie di marketing dell'autenticità; cfr. al riguardo MOORE 2012.

17. MAINARDI - TONDELLI 2005, p. 953.

18. MECACCI 2011, p. 24.

19. *Ibidem*.

20. Che però la utilizzava, varrà la pena di ricordare, in senso tutt'altro che positivo; cfr. al riguardo MACDONALD 2018.

Questa associazione tra *popular music* e *popular culture* – alla quale in questa sede non si può che accennare – è tanto più rilevante nel momento in cui si prende in esame non la *popular music* di per sé, ma la *popular music* come tema letterario, dato che in questo ambito persino più prepotentemente la relazione intermediale in gioco pone a (stridente) confronto la tradizione umanistica con l'eterogeneo panorama culturale del Secondo Novecento. Ecco allora che l'esplosione del nuovo scenario mediatico e musicale, fra la metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, in non casuale corrispondenza con il boom economico, genera in molti scrittori e intellettuali non solo sospetto, ma un vero e proprio disgusto che molto deve alla ricezione delle note intransigenti posizioni di Theodor W. Adorno sull'industria culturale. Si pensi allo sferzante giudizio che Alberto Moravia affida nel 1959 alle pagine dell'«Espresso»:

La sotto-Italia e l'Italia del tifo e della prosa incredibile delle gazzette sportive, delle canzoni imbecilli di San Remo; della televisione tanto cara alle famiglie con le sue rubriche del *Lascia o raddoppia?*, del *Musichiere*, della *Canzonissima*, del qualunquismo, della mafia, delle madonne che piangono e che muovono dagli occhi, delle lotterie statali, dei neo-milionari e dei neocriminali, dei fusti e delle maggiorate e di non sappiamo quante altre manifestazioni melense, viscerali, sentimentali e misteriose.²¹

Non stupisca la connessione delle «canzoni imbecilli di San Remo» con gli altri mali nazionali: oscillante tra l'italianità sdolcinata di Sanremo e il pop urlato dei nuovi divi degli adolescenti, agli occhi di Moravia la *popular music* fa parte di un sistema mediatico che con televisione, stampa e cinema compone il pane quotidiano del pubblico della nuova cultura di massa. Di conseguenza, parlando di «sotto-Italia», senza mezzi termini e, si percepisce, senza alcuno sforzo di comprendere quali reali bisogni questa offerta di intrattenimento soddisfi, lo scrittore scava un fossato incolmabile tra la letteratura e quelle che gli appaiono le melodrammatiche «manifestazioni» dei più cronici vizi italiani, comprese le canzoni.

Non meno radicali sono le posizioni di Elsa Morante, che in un'intervista del 1961 dichiara di «odia[re] tutte le canzonette italiane, che ritiene una degenerazione»²², come ribadisce in una scheda autobiografica del 1964: «Le cose che più odio sono le dittature, il moralismo austero e la musica leggera»²³. Potrebbe sembrare che la sua critica si eserciti solo sulla canzone sentimentale di stampo sanremese²⁴, ma nel 1965, in *Pro o contro la bomba atomica*, la scrittrice non risparmia nemmeno i cantautori:

Naturalmente, povera poesia, dovrà penare per meritare attenzione attraverso i funebri mercati della, cosiddetta quaggiù, *alienazione*, nel furibondo fracasso dei traffici ufficiali, sacro alla noia dei miseri *alienati*. Fra tante prove più dure di resistenza, il rumore della noia è logorante. E talvolta lo scrittore avrà voglia di mandare tutti quanti all'inferno, coi loro giornalotti, i loro cantautori e il loro ciclotrone. E lui imbarcarsi definitivamente come Rimbaud, o magari andarsene a stare nel deserto delle colonne, vicino ai suoi compagni stiliti. Ma poi, o non lo farà, o dopo ogni fuga, ritornerà indietro: perché lui, per sua natura,

21. Citato in MELANI - VENTURINI 2019, p. 27.

22. GRIECO 1961, p. 52.

23. Citato in BARDINI 1999, p. 679.

24. Al riguardo, vale la pena di ricordare che tra le carte dell'Archivio Morante presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma è presente anche la bozza di una lettera a «Paese Sera» che Morante scrisse in risposta a un intervento di Benelux (Gianni Rodari) del 3 febbraio 1968 sul Festival di Sanremo. In piena polemica con Rodari, che invitava a non demonizzare gli appassionati della manifestazione, così si esprime la scrittrice collegando l'intrattenimento a un'evidente operazione di eterodirezione delle coscienze: «In realtà, difatti, quei personaggi d'America o di dovunque sia per i quali la guerra nel Vietnam è un ottimo affare, sono perfetti comparati di quei personaggi d'Italia o di dovunque sia per i quali la miseria altrui, materiale o culturale, con le relative Provvidenze e i relativi vari festivals di San Remo ecc., sono ottimi affari» (A.R.C. 52 II 3/23).

ha bisogno degli altri, specie dei diversi da lui. Senza gli altri è un uomo disgraziato.²⁵

L'utilizzo del termine 'cantautore' testimonia della sua ampia diffusione a pochi anni di distanza dalla sua introduzione, in un significato che non è ancora, però, quello che assumerà negli anni Settanta per indicare i fautori della canzone d'autore impegnata. Qui siamo ancora nella prima generazione dei cantautori, quella di Gino Paoli e Sergio Endrigo, per capirsi, che scrivono testi più intimistici e realistici rispetto alle canzonette sentimentali di Sanremo e dintorni²⁶, ma che condividono con questa l'unicità del circuito *mainstream* di riferimento, per cui si può comprendere che Morante tenda a fare di tutta *un fascio*. In ogni caso, senza eccezioni di sorta, la scrittrice non solo pone la *popular music* dalla parte dell'alienazione autodistruttiva dell'età contemporanea, ma, più specificamente, le contrappone a chiare lettere la «povera poesia». Non sembra offrirsi, cioè, una qualche possibilità di negoziazione tematica: se il vero scrittore è colui che ha il compito di «fissare in faccia, per così dire, i mostri aberranti» dell'età atomica «e smascherare la loro irrealtà, col paragone della realtà, della quale appunto è venuto a portare testimonianza»²⁷, si capisce che tra questi «mostri» sono compresi anche coloro che, producendo canzoni, contribuiscono più di tutti ad alimentare il «furibondo fracasso» del mondo circostante. Né in seguito Morante muterà idea se, descrivendo il viaggio in aereo verso la terra materna di El Almendral, Emanuele, narratore e protagonista di *Aracoeli* (1982), non si esime dal riferire che «ha preceduto il decollo una di quelle solite musicchette correnti di qualità industriale, che raschiano lo stomaco e il cervello e sempre mi rivoltano con la loro squallida imbecillità»²⁸ – e il sostantivo richiama, senza soluzione di continuità, il giudizio sulle canzoni sanremesi di più di venti anni prima di Moravia.

PASOLINI E IL FASCINO ORGIASTICO DELLE CANZONETTE

Rispetto all'intransigenza di Moravia e Morante appare senz'altro più articolato e venato di conflittualità l'atteggiamento di Pier Paolo Pasolini, come suggeriscono le dichiarazioni rilasciate nel 1964, col titolo redazionale *Il fascino del juke-box*, a «Vie nuove. Settimanale di politica, attualità e cultura» in occasione dell'inchiesta *Quel che penso della canzone* curata da Gianfranco Calligaris:

Sulle 'canzonette' potrei dare due tipi di risposte del tutto contrari. Niente di meglio delle canzonette ha il potere magico, abiettamente poetico, di rievocare un "tempo perduto". Io sfido chiunque a rievocare il dopoguerra meglio di quel che possa fare il Boogie-Woogie, o l'estate del '63 meglio di quel che possa fare *Stessa spiaggia stesso mare*. Le "intermittences du coeur" più violente, cieche, irrefrenabili sono quelle che si provano cantando una canzonetta. [...] Il modo immediato che io ho di mettermi in rapporto con le canzonette è dunque particolare, e non so prescindere, non sono un buon giudice. Soffro inoltre di antipatie e simpatie profonde per i cantanti e le melodie (il massimo dell'antipatia è per la canzonetta "crepuscolare" di cui potrei dare come paradigma *Signorinella pallida*). Aggiungo infine che non mi dispiace il timbro orgiastico che hanno le musiche trasmesse dai juke-boxes. Tutto ciò è vergognoso, lo so: e quindi contemporaneamente devo dire che il mondo delle canzonette è oggi un mondo sciocco e degenerato. Non è popolare ma piccolo-borghese. E come tale

25. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 105-106.

26. Sulla nascita dei cantautori a partire dal 1960 cfr. TOMATIS 2019, pp. 172-203. Questo importante volume costituisce la principale fonte del presente articolo per quanto riguarda la storia della *popular music* italiana.

27. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, p. 106.

28. MORANTE, *Aracoeli*, p. 20.

profondamente corruttore. La Rai Tv è colpevole della diseducazione dei suoi ascoltatori anche per questo. I fanatismi per i cantanti sono peggio dei giochi del circo.²⁹

Sin dalla prima frase Pasolini, che peraltro teneva sulla rivista una rubrica di dialogo con i lettori³⁰, sembra incaricarsi di esprimere molte delle contraddizioni degli intellettuali di sinistra del periodo di fronte a un fenomeno che ideologicamente tendono a biasimare, ma con il quale devono fare i conti per capire i gusti e i bisogni della base, oltre a esserne segretamente attratti in un atteggiamento di *guilty pleasure*³¹.

Più in dettaglio, Pasolini riconosce due fattori che costituiscono il «potere magico» delle canzoni. Innanzitutto, queste sono in grado di suscitare delle vere e proprie intermittenze del cuore, dato che, con un vertiginoso scatto passionale, ci riportano ai momenti in cui le abbiamo scoperte, associandole a eventi e persone importanti della nostra vita. Il motivetto della canzone provoca uno slancio immediato di ricordi che, come rivela l'espressione utilizzata, Pasolini riconduce ai procedimenti proustiani della memoria involontaria, anche se è evidente che nel 1964, più che l'avvolgimento mnemonico-sensoriale di Proust, sono in gioco gli effetti del boom del nuovo formato, al tempo, dei 45 giri. Non dimentichiamo infatti, come suggerisce anche la periodizzazione di Middleton, che la rivoluzione tecnologica di fine Ottocento – inizio Novecento è stata il punto di partenza dello sviluppo lungo il secolo XX di un *soundscape* inimmaginabile nelle epoche precedenti, nella misura in cui ha consentito alla musica di entrare nelle case e nella vita quotidiana delle persone. Ciò significa anche, come bene comprende Pasolini, che la memoria personale si intreccia con quella collettiva: i riferimenti al *boogie-woogie* postbellico, predecessore del rock'n'roll e già presente, come si è visto, in Fenoglio, e a *Stessa spiaggia stesso mare*, tormentone estivo del 1963, procedono già in direzione dell'abitudine a considerare le canzoni la colonna sonora della nostra vita privata e nazionale.

Non meno significativo è il secondo fattore del potere della *popular music*, legato alla fascinazione verso il «timbro orgiastico» delle canzoni diffuse dai juke-box, che erano arrivati in Italia nel 1956 e subito assurti, in virtù della loro collocazione nei bar e negli stabilimenti balneari, a oggetto giovanile aggregativo per eccellenza³². Se, da un lato, l'affermazione scava nella natura dionisiaca della *popular music*, rinnovando l'implicito archetipo orfico del «potere magico» della musica – e, non a caso, Orfi/Orfeo è il protagonista del *Poema a fumetti* di Buzzati –, dall'altro, essa evoca, da un punto di vista trasgressivo, il «panico morale»³³ che ciclicamente, a ogni nuovo ritmo o genere introdotto sul mercato, si scatena nei censori e negli impauriti del decoro borghese. Il discorso, tuttavia, presenta una connotazione più stringentemente personale: riconoscendo nel juke-box il potere di esaltare l'energia corporea, se non proprio sessuale, della musica, laddove detesta la languida «canzonetta crepuscolare», Pasolini sta in realtà alludendo al modo in cui le canzoni, con le «violente, cieche, irrefrenabili» emozioni che suscitano, intercettano alcuni intimi presupposti del suo lavoro letterario e artistico.

29. Citato in CALABRETTO 1999, p. 199. In questo paragrafo ho approfondito alcune questioni più sinteticamente affrontate in PORCIANI 2015.

30. Confluita in PASOLINI, *I dialoghi*.

31. «In questa Italia apocalittica, l'unica maniera di assegnare un qualche valore alla canzone è nei termini di un *guilty pleasure*, un piacere proibito da cui distanziarsi attraverso l'arma dell'autoironia» (TOMATIS 2019, p. 217).

32. Come suggerisce anche il titolo del primo musicarello, del 1959: *I ragazzi del juke-box* di Lucio Fulci.

33. Cfr. TOMATIS 2019, p. 100.

Ciò diviene più chiaro se si riconducono le dichiarazioni del 1964 a quanto precedentemente sostenuto in risposta all'appello ai poeti promosso nel 1956 dalla «Avanguardia», la rivista della Fgci, affinché scrivessero testi per le canzoni. Chiedendosi «perché sia la musica che le parole delle canzonette non dovrebbero essere più belle»³⁴, Pasolini aveva in quell'occasione affermato che «un intervento di un poeta colto e magari raffinato non avrebbe niente di illecito»³⁵ e che avrebbe trovato divertente «applicare dei versi ad una bella musica, tango o samba che sia»³⁶. Se, da una parte, si ha un'obliqua conferma che la ricezione in Italia dei nuovi generi musicali si presenta innanzitutto come assimilazione di ritmi³⁷, dall'altra, si nota la speciale predilezione di Pasolini per quei ritmi e generi che consentono il ballo e, in ciò, esaltano eroticamente la dimensione corporea della musica. Si intuisce, così, che il piacere del «timbro orgiastico» si pone in continuità con un proposito, quello di scrivere testi per un bel tango o una bella samba, che, dietro la divertita giocosità di superficie, si ricollega al più profondo desiderio di un'«espressione staccata dalle cose | i segni fatti musica, | la poesia cantata e oscura | che esprime nulla se non se stessa»³⁸, come avrebbe scritto nel 1966 in *Poeta delle ceneri*³⁹.

Se il proposito di farsi paroliere di ritmi latino-americani rimarrà irrealizzato⁴⁰, almeno due scene di ballo al juke-box si trovano nella scrittura cinematografica di Pasolini: quella ancora a venire, al momento dell'inchiesta, di *Uccellacci e uccellini*, uscito nel 1966⁴¹, ma soprattutto quella presente nella *Nebbiosa*, la sceneggiatura 'milanese' redatta su commissione nell'autunno del 1959, ma pubblicata integralmente soltanto nel 2013:

Pupetta sta ballando sola accanto a un juke-box, che spande intorno con violenza le note di un rock.

Siamo dentro a un piccolo bar, dalle parti di corso Buenos Aires: tutto è lucido, nuovo, fiammante: nichel e neon e marmo che scintillano: un albero di Natale che sfavilla. Ma il bar è vuoto: vi sopravvivono solo pochi clienti presi da una silenziosa e malinconica ubriachezza.

E Pupetta. Che, fresca come una rosa, col suo vestito da teddy girl, la sua faccia da bambina arguta e innocente, balla deliziosamente, tutta sola, il rock.⁴²

34. Citato in CALABRETTO 1999, p. 198.

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*.

37. Cfr. TOMATIS 2019, pp. 104-106.

38. PASOLINI, *Poeta delle ceneri*, p. 1287.

39. Si veda anche, tra i possibili riferimenti, la didascalia di apertura dell'incompiuto 'balletto-cantato' *Vivo e coscienza*, che avrebbe dovuto debuttare alla XXIV Mostra di musica contemporanea di Venezia del 1963, ma rimase incompiuto (cfr. SITI – DE LAUDE 2001, p. 1132). Riguardo all'adolescente *Vivo* leggiamo: «Poiché è pura vita, il suo lavoro è una danza: non ha parole né lingua per esprimersi» (PASOLINI, *Vivo e coscienza*, p. 147).

40. In seguito, però, Pasolini avrebbe scritto i testi di quattro brani in romanesco per lo spettacolo *Giro a vuoto* del 1960 di Laura Betti – *Macri Teresa detta pazzia*, *Valzer della toppa*, *Cristo al mandrione* e *Ballata del suicidio* con la musica, rispettivamente, di Piero Umiliani, per le prime due, Piero Piccioni e Giovanni Fusco – e da sue liriche sarebbe stati tratti testi di canzoni, raccolte nel 1995 nell'album *Luna di giorno – Le canzoni di Pier Paolo Pasolini* dall'etichetta IT di Vincenzo Micocci con la consulenza di Laura Betti. Sull'intensa relazione, umana e artistica, di questa con Pasolini cfr. RIMINI 2010. Da ricordare anche la collaborazione con Domenico Modugno per i titoli di testa di *Uccellacci e uccellini* (1966) e per *Che cosa sono le nuvole?* (1968).

41. Nella sceneggiatura si legge: «Ninetto va, facendo apposta la camminata strascicata del malandro, nato stanco, verso il banco: ma in quella ecco un'esplosione. È il juke-box. Romba una musica assordante: i Beatles, i Beatles! Intorno al juke-box, si sono radunati i quattro cinque burinelli, tozzi, coi loro fagotti sotto il braccio» (PASOLINI, *Uccellacci e uccellini*, p. 752).

42. PASOLINI, *La nebbiosa*, p. 149.

Il film purtroppo non si fece e Pasolini l'anno successivo ancora si lamentava dalle colonne di «Paese Sera» di essere stato raggirato⁴³: un'occasione perduta di vedere precocemente rappresentato al cinema in maniera seria il ruolo di primo piano acquisito dalla musica rock nelle realtà metropolitane italiane, *in primis* Milano, alla fine degli anni Cinquanta. Al riguardo, inoltre, non può non colpire la distanza che separa i moderni *teddy boys* della periferia milanese dai preistorici borgatari che ascoltano le canzoni di Claudio Villa e frequentano i ritrovi dove suonano le orchestre, in *Ragazzi di vita*, del 1955, ma anche in *Una vita violenta*, uscito nel 1959, ma evidentemente immune dall'irruzione nella scena musicale italiana degli urlatori, ossia dei cantanti che hanno fatto propri i modelli del rock'n'roll e della «canzonetta di tipo negro-americano»⁴⁴, come Pasolini l'aveva definita nel 1956 su «Avanguardia».

Simili concessioni tematiche dimostrano tutta la conflittuale curiosità di Pasolini nei confronti di una serie culturale che senza dubbio, come onestamente ammette, lo attrae sul piano della passione, ma lo respinge sul piano dell'ideologia, per riprendere il titolo della sua raccolta di saggi del 1959. Del resto, il fatto che egli parli comunque di canzonette esclude un qualche riconoscimento di qualità artistica, adombrando l'azione repressiva del Super-io ideologico nel secondo tipo di risposta contenuto nell'inchiesta di «Vie nuove», quando 'deve' considerare «vergognoso» ciò che ha appena detto. Da questo punto di vista, risulta particolarmente rivelante l'idea che la canzonetta non sia «popolare ma piccolo-borghese», perché il giudizio corrisponde anche all'atteggiamento di sostanziale indifferenza che gli studi antropologici italiani hanno a lungo manifestato verso il *popular* in nome di un popolare folklorico al quale le canzoni non avrebbero mai potuto adattarsi⁴⁵.

Tuttavia, al di là della mossa retorica che nega quanto prima è stato affermato e, di conseguenza, si è già fissato nella memoria dei lettori, la successione di aggettivi come «sciocco», «degenerato» «corruptore», «diseducativo» carica talmente il discorso da farlo suonare velatamente autoironico, più consona per quello che, a tutti gli effetti, era un rotocalco, per quanto affiliato al PCI. Non a caso, all'interno dell'implacabile polemica pasoliniana contro la mutazione antropologica degli Italiani post-boom economico, le canzoni sembrano consentire uno sprazzo di allentamento della tensione, come si nota ancora nell'intervento *Sport e canzonette*, apparso sul «Tempo» nella rubrica *Il caos* del 29 novembre 1969. Qui, ammettendo di «viv[ere] la contraddizione dello sport»⁴⁶, Pasolini prende innanzitutto le distanze da quanto affermato da Helenio Herrera in una tavola rotonda a cui aveva partecipato anche (l'antisportivo) Moravia, e cioè che il calcio avrebbe la funzione di addormentare le coscienze dei lavoratori e «non far fare la rivoluzione»⁴⁷. Dopodiché, dallo sport passa alla *popular music* e il discorso ricalca quanto dichiarato cinque anni prima: «del resto sento anche una certa poesia della canzonetta stupida, quale fatto brutto della realtà, che tuttavia – come la “madeleine” di Proust – ha il potere fisico di concentrare in sé molta esistenza di un certo momento degli anni attraverso cui viviamo»⁴⁸.

43. Cfr. PASOLINI *Cronaca di una giornata*, p. 1587. Il film che se ne sarebbe dovuto trarre, prodotto da Renzo Tresoldi e girato dai due sconosciuti registi che avevano scritto il soggetto, Gian Rocco e Pino Serpi, uscì solo nel 1963 col titolo *Milano nera* e con una sceneggiatura diversa. Cfr. al riguardo PORCIANI 2014.

44. Citato in CALABRETTO 1999, p. 198.

45. Cfr. al riguardo DEI 2018. Sarà forse da leggere anche in quest'ottica il fatto che nel *Mondo salvato dai ragazzini* (1968), Morante abbia intitolato la sezione finale, in cui si celebra l'apoteosi dei Felici Pochi e dei ragazzini, *Canzoni popolari*.

46. PASOLINI *I dialoghi*, p. 731.

47. Ivi, p. 730.

48. Ivi, p. 731.

Rispetto a quanto dichiarato a «Vie nuove», Pasolini aggiunge però qualcosa:

[...] poche cose hanno poi una potenza rievocativa pari alle canzonette anche brutte. Se io riascolto i motivi dell'orchestrina di Pippo Barzizza del '38 o del '39, ho delle vere e proprie «intermittences du coeur», anche se vergognose; ma certi colori, certo violento incombere fisico delle città italiane di quegli anni, vengono fuori, in modo struggente, in una evidenza allucinata, proprio dalle mode stupide di quei motivi.⁴⁹

Ne risulta, pertanto, che l'indulgenza di Pasolini verso le canzonette, così diversa dall'irrimediabile intransigenza dei suoi sodali più anziani Moravia e Morante, ha le radici, almeno in parte, nella memoria dei suoi ascolti adolescenziali durante gli anni Trenta, quando le trasmissioni radiofoniche musicali erano considerevolmente aumentate; e che l'adolescenza costituisca l'età delle più durevoli associazioni tra esperienza e musica lo dimostra il fatto che il mercato della *popular music* della terza fase proprio sui *teenager* abbia puntato negli anni Cinquanta. Al contempo, la ricorrenza di aggettivi come 'stupido' e 'brutto' mostra che nell'immaginario pasoliniano la disponibilità verso le canzoni non può andare oltre una simile indulgenza: il livello culturale dello scrittore rimane altro in quanto, come si legge nell'intervento del 14 dicembre 1968, la poesia «non è merce perché non è consumabile. [...] non è prodotta "in serie": non è dunque un prodotto»⁵⁰.

ARBASINO, MINA E LE PATATE A CENA

Nel 1963 Pasolini rilasciò ad Alberto Arbasino un'intervista, ripubblicata da quest'ultimo nel 1971 in *Sessanta posizioni*, che non solo bene si presta a porre a confronto due prospettive molto diverse sull'Italia di quegli anni, ma più precipuamente consente di mettere a fuoco una prima svolta nei destini letterari del tema della *popular music*. Desideroso di conoscere che cosa Pasolini pensi «del momento non facile che attraversiamo, così felice materialmente e spiritualmente miserabile, con una vita letteraria che sotto apparenze prospere non sembra mai stata così arida e mafiosa»⁵¹, Arbasino pone una domanda che tocca subito al cuore la questione degli effetti culturali del nuovo benessere:

Che giudizi generali dai sulla diffusione recente della ricchezza in Italia? Sull'accesso di larghi strati popolari a un benessere mai conosciuto, con la possibilità di comprarsi radioline e altre frivolezze dove fino a poco tempo fa si cenava magari con un piatto di patate in cinque? Secondo me naturalmente è un fatto positivo: l'essenziale mi pare la liberazione dal bisogno, dalla paura del ricatto per fame, a ogni costo. Sappiamo invece quanti nostri amici si preoccupino per le conseguenze: a posto con la casa, con l'impiego, magari con la macchina, soddisfatte comunque le necessità elementari, ecco spuntare i bisogni più folli e spregevoli, aizzati dalla civiltà dei consumi, dalla cultura di massa. Ma anche qui non mi sento di biasimare fumetti e *transistor*, perché calcolo il «tempo lungo».⁵²

Prendendo poi a esempio la capacità dell'America, « avida e volgare e materialistica » negli anni della febbre dell'oro, di trasformarsi nella nazione « seria e pensosa » che compra « i classici per mezzo dollaro nei *supermarkets* »⁵³, Arbasino formula un'ipotesi che investe il ruolo della *popular music*:

49. *Ibidem*.

50. *Ivi*, p. 540.

51. ARBASINO - PASOLINI 1999, p. 1569.

52. *Ivi*, pp. 1569-1570.

53. *Ivi*, p. 1570.

Scusa la semplificazione orrenda, ma con tutti i nostri ritardi in ogni campo la situazione mi sembra parallela: «se tanto mi dà tanto», i tuoi amati Bach e Vivaldi saranno apprezzati dai figli dei fanatici del Festival di Sanremo d'oggi...⁵⁴

Com'è intuibile, la risposta di Pasolini è improntata a un pessimismo di cui rivendica le ragioni storiche e che contrappone all'ottimismo di Arbasino. Questi gli fa «rabbia»⁵⁵ perché, per difendere l'apparenza del benessere, finge di non vedere il «malessere»⁵⁶ che gli sta dietro e divide il Nord industrializzato dal Sud sempre più impoverito. Al che Arbasino risponde, con la sua tipica *verve*, che in realtà lui non «st[a] facendo il milanese, né ved[e] solo i *marrons glacées*», ma sta cercando di «considerare senza troppe indulgenze una situazione piuttosto nuova»⁵⁷, per comprendere la quale gli sembra che la cultura letteraria tradizionale non sia efficace. La distanza tra i due, però, non si ricompone, anzi, aggrappandosi subito all'attributo utilizzato da Arbasino, Pasolini approfondisce il discorso parlando di «due Preistorie: la Preistoria arcaica del Sud, e la Preistoria nuova nel Nord»⁵⁸, di fronte alle quali, in assoluta solitudine, compie la «scelta ugualmente disperata [di] perder[si] nella preistoria meridionale»⁵⁹. Anche le successive risposte sono pregne di una disperazione diffusa, che investe persino il giudizio sugli anni Cinquanta, definiti ridicolmente moralistici proprio nel loro più vivo slancio culturale, e che stride con il tono leggero, per quanto non privo di serietà, del più giovane intervistatore⁶⁰.

Si può affermare, pertanto, che, pur con articolazioni e distinguo che consentano di superare l'elementare *aut aut*, la differenza fra i due autori anticipa la dicotomia tra apocalittici e integrati che l'anno successivo, con la pubblicazione dell'omonimo volume di Umberto Eco, sarebbe divenuta quasi proverbiale. In particolare, se Pasolini riveste il ruolo dell'apocalittico sommosso dalla fascinazione «orgiastica» della musica, Arbasino recita la parte dell'integrato: non nel senso che «l'integrazione è la realtà concreta di coloro che *non dissentono*»⁶¹, bensì nella volontà di promuovere una scrittura in grado di rappresentare adeguatamente una simile «situazione piuttosto nuova». In ambito letterario, pertanto, l'integrazione non si traduce né in un'esaltazione a oltranza della modernizzazione, né in una volontà tutta teorica di capirne le ragioni, bensì in un implicito invito a rappresentare, piuttosto che demonizzare o emarginare, l'inedito «furibondo frastuono» di cui l'orrificata Morante lamentava l'invasione.

Di questa nuova disponibilità ad accogliere la rappresentazione della cultura pop, e della *popular music* in particolare, offre un primo esempio Arbasino stesso in *Fratelli d'Italia*, pubblicato per la prima volta nel 1963⁶². Nella ponderosa mole del romanzo la *popular music* rimane quantitativamente marginale: i protagonisti, sia i giovani che i più anziani, sono soprattutto melomani o amanti della musica di avanguardia, se non proprio musicisti in prima persona, e

54. *Ibidem*.

55. *Ivi*, p. 1571.

56. *Ibidem*.

57. *Ibidem*.

58. *Ivi*, p. 1572.

59. *Ibidem*.

60. A un certo punto Arbasino gli chiede quale sia la sua «Carta del Tenero» riferendosi alle sue «“cotte” culturali del momento» (*ivi*, p. 1573) e Pasolini risponde: «Sono totalmente privo di Carta del Tenero» (*ibidem*), precisando che ormai non legge più nulla e non va più al cinema, perché «È finita, è finita» (*ibidem*).

61. Eco 2013, p. 4.

62. Si fa riferimento qui a questa prima edizione, alla quale seguono tre riscritture pubblicate rispettivamente nel 1967, nel 1976 e nel 1993.

frequentano teatri e festival di connotazione alto-culturale, anche se l'ostentata mondanità, tra intrighi, pettegolezzi e rugosi reperti del bel tempo aristocratico che fu, conferisce alla narrazione una teatralità *queer* più che strettamente umanistica. Ciò non significa che manchino riferimenti alla *popular music*, come le «canzonette dell'annata»⁶³, il Festival di Sanremo ed Elvis Presley, il cha cha cha e il twist, all'interno di una vertigine citazionale, tanto preziosa quanto ironica nell'accostare ambiti culturali e artistici dei più diversi livelli. Esempio per ciò che concerne la *popular music* è un passo in cui a parlare è Antonio, il compagno di viaggio dell'io narrante, che, appena atterrato a Linate, prende a raccontare dei suoi compagni di volo:

Fa un passo di lato, come i cantanti all'Opera per un recitativo con Aria.
«Che conoscessi, due signore sole, di Milano; ma avevo davanti un cantante di quelli della televisione, milanese anche lui; cantautore; e ho visto siamo come proprio uguali. Stessi capelli lisci. Stessa pelle chiara, appena un po' grigia. Stesso silenzio in pubblico, perché in fondo siamo della stessa razza musona di lunatici della pianura. Eppure, è bizzarro, m'è venuto da pensare, siamo dentro nello stesso modo nella cultura, tutt'e due. Quelle canzoni lì sono sicuro che hanno più senso e contano di più di tre quarti della letteratura che si fa a Milano... Già oggi, per esempio, è chiaro che un disco di Mina la dice più lunga sul senso dei nostri anni che non certi saggi... certi libri... certi film... interi numeri di certi giornali... ma anche fra parecchio tempo, sono sicuro, come quando basta mettere sul grammofono la fanfara di Lully o la marcia della Garde Consulaire alla battaglia di Marengo per farsi un'idea abbastanza centrata del "panache" alla Corte di Louis XIV o dello spirito della "Jeune Armée"... E anche per questo» mi fa, «davanti alle radioline o al juke-box trovo così stupido deplorare che un soldato o una ragazzina s'intasino il cervello di cha-cha-cha invece che di Domenico Scarlatti, quando probabilmente a casa del loro nonno si pranzava con una patata in tre. È un moralismo da polemica contro l'accendisigaro alienante o il frigorifero neocapitalista, per nostalgia della lampada a gas o della sedia di posta. Se va bene, la musica seria la sentiranno i figli di questi qui... e se va male, mi fa comunque un gran piacere che dietro queste facce inespresse dei fanatici della radiolina siano almeno scomparsi, senza accorgersene, una quantità di miti, pregiudizi, superstizioni e timori che ci siamo trascinati dietro per tutta la storia nazionale [...]».⁶⁴

Il «recitativo» va avanti ancora, con Antonio che plaude al fatto che «per la prima volta ci si trova un po' di soldi in tasca per il necessario e anche per il superfluo»⁶⁵. Ecco allora che, se l'utilizzo di 'grammofono' può essere un ironico arcaismo prezioso, il riferimento al juke-box o alla radiolina a transistor, altra novità del periodo, dimostra come il discorso batte il ferro caldo dell'attualità. La pagina evidenzia la spregiudicata reattività del giovane autore, poco più che trentenne al momento della prima pubblicazione di *Fratelli d'Italia*, nei confronti di un tipo di musica di cui intuisce tutte le potenzialità culturali. E si capisce che una simile precoce rappresentazione della *popular music* costituisce anche una risposta alle posizioni di Pasolini, come suggeriscono le immagini e i ragionamenti che il brano condivide, quasi alla lettera, con l'intervista sopra citata, sebbene l'affettuosa divergenza di questa lasci il passo, nel mascheramento romanzesco di *Fratelli d'Italia*, all'aperta presa di distanza dal moralismo dei nostalgici⁶⁶.

63. ARBASINO, *Fratelli d'Italia*, p. 618.

64. Ivi, pp. 972-973.

65. Ivi, p. 973.

66. Tuttavia, come si legge nella recensione al *Principe costante* del dicembre 1972, raccolta in *Descrizioni di descrizioni*, Pasolini considerava *Fratelli d'Italia* «uno dei più bei libri della seconda parte del Novecento. È stato scritto in un momento di gloria [...] liquidando – non senza un certo trionfalismo – un'epoca, e inaugurandone ottimisticamente un'altra. Ottimismo ingiustificato, perché quell'«epoca nuova» ha provveduto, a sua volta, a liquidare *Fratelli d'Italia*, insieme a tutto ciò che lo precedeva» (PASOLINI *Descrizioni*, p. 1704).

In quest'ottica, è soprattutto la presenza del cantautore milanese e di Mina a essere degna di interesse. Riguardo al primo, forse identificabile, per i tratti somatici ma anche per il tono della descrizione, con Giorgio Gaber, colpisce il fatto che Antonio riconosca la medesima appartenenza culturale. Si sta qui, in altri termini, legittimando questo nuovo tipo di canzone, riconoscendole la capacità di cogliere, meglio di «tre quarti della letteratura che si fa a Milano», la ventata di modernità e giovinezza evocati dalla stessa occasione dell'incontro col cantautore, un viaggio in aereo, e dal riferimento al capoluogo lombardo, avanguardia industriale e culturale del presente, come anche emergeva, obliquamente, dalla pasoliniana *Nebbiosa*. Subito dopo, però, l'orizzonte del discorso si amplia e, al contempo, si generalizza: dalle canzoni dei cantautori si passa ai dischi di Mina, in nome di una comune impetuosa appartenenza allo spirito del tempo, come si nota in un altro passo, in cui si rammentano l'estate precedente e i pranzi nello stabilimento balneare vicino al juke-box:

«[...] Per più di un mese non abbiamo fatto altro che sentire quelle canzoni che ti sembrano meravigliose, meravigliose, quando son nuove... Sempre le stesse due: un Mina, deliziosissimo, che si chiama *Folle banderuola*; e *A place in the sun*... te la ricordi? Quel genere americano tutto-struggente... una nuova ogni anno verso maggio-giugno... dopo è venuta *Where the boys are*... e per tutta l'estate ti fan venire in mente subito lune piene, gran palme, mare d'oro e d'argento, l'onda che fa ciaff... ciaff... technicolor, manina nella manina, corse sulla sabbia, tuffo, l'Italia si chiama amore, romance, romance, romance...»⁶⁷

A parlare è ancora Antonio, che è in grado, con la sua vorace e ondivaga cultura, di tentare gli accostamenti più bizzarri e giocare con i cliché romantico-canzonettistici, in un intreccio di vissuto e artefatto che, quasi sessanta anni dopo, suona persino *camp*. Si intuisce, allora, che il piacere delle canzonette sta anche nel gusto giovane e snob di *épater* le convenzioni alto-culturali. Ciò non toglie che, attraverso il punto di vista dialogico del personaggio, Arbasino rappresenti in *Fratelli d'Italia* la capacità delle canzoni di soddisfare il nuovo diritto allo svago determinato dal generale miglioramento delle condizioni di vita degli Italiani: il bisogno di modernità e benessere non è una mera degenerazione culturale che tradisce le loro origini popolari, ma è anche un desiderio che nasce dalla volontà di lasciarsi alle spalle la miseria di chi «pranzava con una patata in tre» – o in cinque, come si legge nell'intervista a Pasolini.

MARAINI E L'ETÀ DELLA RADIOLINA

Per individuare tematizzazioni in cui la presenza delle canzoni procede in direzione di quelle ragazze e quei ragazzi che genuinamente «s'intasano il cervello di cha-cha-cha» o con altre canzoni più o meno «meravigliose», bisogna rivolgersi altrove, verso rappresentazione più realistiche, come accade nell'*Età del malessere* di Dacia Maraini, anch'esso del 1963, con cui vorrei chiudere questa prima ricognizione delle origini della presenza del tema della *popular music* nella letteratura italiana. La rappresentazione è piuttosto generica, non si forniscono particolari dettagli sui brani ascoltati, a parte *Nel blu dipinto di blu* di Domenico Modugno, così famosa che la sua citazione fa pensare che l'autrice non abbia particolari competenze *popular*. Tuttavia, la giovanissima protagonista, Enrica, di estrazione piccolo borghese, che pure non ama particolarmente le canzoni, ha abitudini musicali in linea con quelle dei suoi coetanei, con cui condivide anche un'inedita libertà di movimento e di costumi:

67. Ivi, p. 684.

«Ordinai un caffè e nel frattempo introdussi una moneta nel juke-box. Bevvi battendo un piede in terra al ritmo di una canzone allegra»⁶⁸. Non siamo più, in questo romanzo urbano dal sapore di *nouvelle vague*, di fronte ai paradossi snob dell'arbasiniano Antonio, ma a un effetto di realtà che è funzionale alla caratterizzazione di personaggi giovani: l'inquieta Enrica, alle prese con lutti familiari e un aborto clandestino da gestire, ma anche Remo, il giovane amante della contessa che ha accolto Enrica a casa sua. Amore e spavaldo, versione imborghesita e mondana del ragazzo di vita pasoliniano, Remo non solo ascolta tutto il tempo la «minuscola radio a pile»⁶⁹ regalatagli per il compleanno dalla contessa, ma soprattutto inaugura una passione che è destinato a condividere con molti personaggi a venire della narrativa italiana:

- Cos'è che ti piace nella vita – domandò ancora, scostandomi per scrutarmi in viso.
- Non lo so. L'amore.
- A me piace la musica. Lei non vuole mai che accenda la radio. Io, a casa, la tengo sempre accesa. Me la porto anche a letto.⁷⁰

68. MARAINI, *L'età del malessere*, p. 127.

69. Ivi, p. 157.

70. Ivi, p. 178.

BIBLIOGRAFIA

- ARBASINO, *Fratelli d'Italia* = A. Arbasino, *Fratelli d'Italia* [1963], in *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Manica, Milano, 2009, vol. I: 577-1140.
- ARBASINO - PASOLINI 1999 = P.P. Pasolini, [*Intervista rilasciata ad Alberto Arbasino*] [1963], in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti – S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, Milano, 1999: 1569-1575.
- BARDINI 1999 = M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, 1999.
- CALABRETTO 1999 = R. Calabretto, *Pasolini e la musica*, Pordenone, 1999.
- CIABATTONI 2016 = F. Ciabattoni, *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Roma, 2016.
- DEI 2018 = F. Dei, *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Bologna, 2018.
- ECO 2013 = U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, 2013.
- FABBRI 2008 = F. Fabbri, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milano, 2008.
- FENOGLIO, *Ur Partigiano Johnny* = B. Fenoglio, *Ur Partigiano Johnny*, a cura di J. Meddemmen, traduzione a fronte di B. Merry, Torino, 1978.
- FUSILLO 2015 = M. Fusillo, *Intermedialità*, in *Enciclopedia Treccani*, nona appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2015, www.treccani.it.
- GRIECO 1961 = G. Grieco, *Le scrittrici italiane del nostro tempo. Elsa Morante*, in *Grazia*, 26.9.1961: 50-53.
- LO MONACO 2018 = G. Lo Monaco, *Savelli*, in *Le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, www.culturedeldissenso.com.
- MACDONALD 2017 = D. Macdonald, *Masscult e Midcult*, con un testo di U. Eco, Prato, 2017.
- MAINARDI - TONDELLI 2001 = P.V. Tondelli, *Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi*, in *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, 2001: 949-960.
- MARAINI, *L'età del malessere* = D. Maraini, *L'età del malessere*, Torino, 1963.
- MELANI - VENTURINI 2019 = C. Melani – M. Venturini, *Ecce Video. Tv e letteratura dagli anni Ottanta a oggi*, Firenze, 2019.
- MONDELLO 2017 = E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, 2017.
- MOORE 2012 = A. Moore, "Authenticity as Authentication", in *Popular Music* 2, 2012: 209-223.
- MORANTE *Pro o contro la bomba atomica* = E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica* [1965], in *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*, Milano, 1987: 95-117.
- MORANTE, *Aracoeli* = E. Morante, *Aracoeli* [1982], Torino, 1989.
- PALANDRI, *Boccalone* = E. Palandri, *Boccalone*, Milano, 2002.
- PASOLINI, *I dialoghi* = P.P. Pasolini, *I dialoghi*, prefazione di G.C. Ferretti, Roma, 1992.
- PASOLINI, *Cronaca di una giornata* = P.P. Pasolini, *Cronaca di una giornata* [1960], in *Romanzi*

- e racconti*, a cura di W. Siti – S. De Laude, Milano, 1998: 1585-1598.
- PASOLINI, *Descrizioni* = P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti – S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Milano, 1999, to. 2: 1685-2224.
- PASOLINI, *La nebbiosa* = P.P. Pasolini, *La nebbiosa*, Milano, 2013.
- PASOLINI, *Poeta delle ceneri* = P.P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, in *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Saggio introduttivo di F. Bandini, Milano, 2003, to. 2: 1261-1288.
- PASOLINI, *Uccellacci e uccellini* = P.P. Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, in *Per il cinema*, a cura di W. Siti – F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, Milano, 2001, to. 1: 675-805.
- PASOLINI, *Vivo e coscienza* = P.P. Pasolini, *Vivo e coscienza*, in *Teatro*, a cura di W. Siti – S. De Laude, con due interviste a L. Ronconi e S. Nordey, Milano, 2001: 145-151.
- PORCIANI 2014 = E. Porciani, “Milano, teddy boys e rock’n’roll. *La Nebbiosa* di Pier Paolo Pasolini”, in *Intra et Extra Moenia. Sguardi sulla città fra antico e moderno*, a cura di R. Cioffi – G. Pignatelli, Napoli, 2014: 133-140.
- PORCIANI 2015 = E. Porciani, “A un passo dal genocidio. I ragazzi, il juke-box e il ballo”, in *Album Pasolini. Appunti per una galleria da farsi*, a cura di M.A. Bazzocchi, S. Rimini, M. Rizzarelli, in *Arabeschi* 6, 2015: 70-73, www.arabeschi.it.
- PORCIANI 2020 = E. Porciani, “Bob Dylan e gli strimpellatori. La *popular music* nella narrativa del Settantasette e dintorni”, in *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, a cura di T. Spignoli – C. Pieralli, in *Between* 19, 2020, www.betweenjournal.it.
- RAJEWSKY 2005 = I. Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality”, in *Intermédialités/Intermediality*, 2005: 43-64.
- RAJEWSKY 2018 = I. Rajewsky, “Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate”, in *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, a cura di F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, in *Between* 16, 2018, www.betweenjournal.it.
- RIMINI 2010 = S. Rimini, “Corpo di bambola: Laura Betti e lo straniato *divertissement* di *Italie magique*”, in *Studi Pasoliniani*, 2010: 47-54.
- RUSSI 2005 = R. Russi, *Letteratura e musica*, Roma, 2005.
- SACKS 2008 = O. Sacks, *Musicofilia*, Milano, Adelphi, 2008.
- SITI - DE LAUDE 2001 = W. Siti - S. De Laude, *Vivo e Coscienza*, in P. P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti – S. De Laude, con due interviste a L. Ronconi e S. Nordey, Milano, 2001, 1132-1133.
- TOMATIS 2019 = J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, 2019.
- TONDELLI, *Camere separate* = P.V. Tondelli, *Camere separate*, in *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di F. Panzeri, Milano, 2001: 911-1106.
- VITTORINI 2019 = F. Vittorini, “Questioni di intermedialità. Un’introduzione”, in *Nuove narrazioni mediali. Musica, immagine, racconto*, a cura di F. Vittorini, Bologna, 2019: 7-16.
- WOLF 2011 = W. Wolf, “(Inter)mediality and the Study of Literature”, in *New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice*, a cura di S. Tötösy de Zepetnek, A. López-Varela, H. Saussy, J. Mieszkowski, in *Comparative Literature and Culture*, 2011, doi.org/10.7771/1481-4374.1789.