

Bob Dylan and the Strummers. Popular Music in Italian Narrative after 1977

Elena Porciani

Abstract

In this article I will analyse a corpus of Italian narratives set in Italy in the second half of the 1970s. My purpose is to show that the act of listening to popular music and sometimes singing or writing songs as represented in these narratives is part of young characters' dissent towards the political and social system of those years. In the first section I will give a short survey of the methodological and cultural premises of this study. In particular, I will pay attention to the musical debate of those years, which tended to praise political songwriting against pop music. In the following sections I will tackle the various nuances of the relationship between representations of dissent and musical references, especially to Italian 'cantautori' and Bob Dylan, in *Porci con le ali* by Rocco and Antonia (1976), *Boccalone* by Enrico Palandri (1979), *Altri libertini* by Pier Vittorio Tondelli (1980), and other works that have marked the rise of Italian new fiction between the late Seventies and the beginning of the Eighties. In the final Appendix I will briefly examine two novels of the first decade of the 21st Century – *Occidente per principianti* by Nicola Lagioia (2004) and *Piove all'insù* by Luca Rastello (2006) – suggesting that literary references to Bob Dylan and popular music have lost their direct connection to dissent.

Keywords

Popular music, Settantasette; Nuova canzone italiana; Cantautori



Bob Dylan e gli strimpellatori. La *popular music* nella narrativa del Settantasette e dintorni

Elena Porciani

Cercando un'altra canzone

In questo contributo prenderò in esame alcuni testi narrativi, ambientati in Italia nella seconda metà degli anni Settanta, che mettono in scena personaggi giovani portatori di dissenso nei confronti del sistema politico e sociale del periodo: un dissenso che può prendere la forma esplicitamente antagonista della partecipazione a movimenti di protesta, ma può darsi anche nei termini di un conflitto individuale in cui si riconosce la manifestazione di una più ampia contestazione generazionale. Il mio obiettivo, tuttavia, non è di costruire una rete tematica generale della narrativa sul Settantasette e dintorni, bensì, nell'ambito di un più esteso e sistematico progetto sulla rappresentazione della 'popular music'¹ nella narrativa contemporanea, di 'ascoltare' i suoni che circolano nei testi analizzati: per avviare una riflessione su quanto e come la letteratura abbia rappresentato la centralità della musica nella formazione, esistenziale e culturale, dei giovani dissenzienti che ha eletto a suoi protagonisti.

Prima di affrontare i testi, si dovrà ricordare che lo statuario rapporto tra i giovani e quella che Richard Middleton ha definito la

¹ La scelta di utilizzare l'espressione inglese è motivata dalla mancanza nella lingua italiana di un suo perfetto corrispettivo. 'Musica popolare' corrisponde infatti a 'folk' o 'traditional music', laddove 'popular music' indica «la musica di larga diffusione che circola attraverso media come il disco, la radio, la televisione» (Fabbri 2008: 17), oltre che, adesso, internet, e che si è sviluppata nel corso del Novecento nell'industria musicale. Di conseguenza, gli studi sulla 'popular music' si occupano «dell'estetica del sound, del copyright nell'era dei campionatori, di Dylan o dei Radiohead, di sessualità e videoclip, di lessici del rap o dei cantautori» (*ibid.*) e non, ad esempio, di danze rituali o forme di canto etnico, il che non esclude possibili contaminazioni musicali e intrecci metodologici.

‘popular music’ della terza fase² ha preso avvio nei primi anni Cinquanta con la contemporanea invenzione dei ‘teenager’ e del rock’n’roll;³ dopodiché, nei quasi settanta anni segnati dall’avvento della cultura di massa e dal perfezionamento tecnologico dell’industria culturale, le due categorie di giovinezza e ‘popular music’ hanno variamente rinforzato la loro alleanza. Come già riconosceva nel 1979 Gianni Borgna tracciando una storia dei giovani dal dopoguerra in poi, se la droga ha avuto la funzione di essere «un tramite di ‘liberazione’: fa parlare il corpo, dilata il linguaggio, allarga l’universo sensoriale e percettivo» (Borgna 1979: 373),

L’altro canale di liberazione, di socializzazione è la musica. Se il rock and roll era ancora il linguaggio della ‘banda’ (che racconta la rabbia del ghetto), il ‘pop’ è già il linguaggio della trasformazione sociale, della tensione collettiva. Musica non vuol più dire ballo, ‘petting’ serale, sensualità desiderata e mai consumata dell’erotismo giovanile. Musica vuole dire adesso “stare insieme”, irridere i benpensanti, contestare l’ordine, il decoro, la rispettabilità, l’efficienza. I Beatles, i Rolling Stones, Dylan sono il simbolo di questi ‘antivalori’. Il simbolo del rifiuto della ricchezza, delle ambizioni e del prestigio sociale in nome di una vita alternativa, basata sulla spiritualità e lontana il più possibile dalla competitività e dal consumo. (Borgna 1979: 374).

² Una fase che «inizia dopo la seconda guerra mondiale, si manifesta in modo più eclatante con l’avvento del rock’n’roll e si può definire come il momento della “cultura pop”» (Middleton 2001: 34-35). Tra le sue caratteristiche si registrano lo sviluppo di un «mercato mondiale secondo una logica di “economia globale” dominata dalle multinazionali» (35), la formazione di «una molteplicità di sottoculture passeggiere» (*ibidem*) e l’avvento, in ambito tecnologico, dei sistemi elettronici. Questa descrizione risale al 1990 e non tiene conto di quella che si potrebbe definire una quarta fase sviluppatasi, in continuità con la terza, a partire dalla fine del secolo XX e contraddistinta in primis dal nuovo scenario mediale-tecnologico che la rivoluzione digitale degli ultimi decenni ha aperto.

³ Tra «i cambiamenti anche nei rapporti di produzione» (Middleton 2001: 35) di questa fase vi è «l’apertura di un nuovo mercato giovanile [che], con il suo “margine di ribellione”, guarda a nuove fonti musicali e specialmente al rhythm and blues afroamericano, che presenta molti aspetti volti a connotare da una parte i sentimenti di “oppressione” e dall’altra un uso non alienato del corpo» (*ibid.*). In questo orizzonte si situa il genere battezzato dal dj statunitense Alan Freed nel 1952: «Ad accompagnare il suo ingresso trionfale nel mondo l’adolescente si porta dietro una colonna sonora: e quale musica poteva accompagnare la nascita del teenager, se non il rock’n’roll?» (Donadio – Giannotti 1996: 12).

La musica, in uno scomodo e altalenante connubio con la droga, non è solo, per utilizzare una categoria filmica che ci siamo abituati ad applicare alla realtà (cfr. Porciani 2008), la colonna sonora della contestazione giovanile nei confronti delle strutture dominanti; essa è già di per sé fautrice di dissenso generazionale. Il discorso, tuttavia, risulterebbe più ambivalente del previsto se ci ricordiamo della posizione di eccellenza della 'popular music' all'interno dell'industria culturale; sennonché, come bene argomentava Iain Chambers a metà anni Ottanta, all'interno di una multiforme dialettica tra 'mainstream' pop e marginalità 'indie',

la musica registrata mette [...] in relazione un'imponente industria discografica con scelte musicali e usi culturali tra i più vari. Infatti, una volta riconosciuto il potere commerciale delle case discografiche, ammessa la funzione persuasiva delle "sirene" radiofoniche e preso nota delle raccomandazioni della stampa musicale, sono coloro che comprano i dischi, danzano e vivono al loro ritmo, che alla fine dimostrano, nonostante le condizioni predeterminate dalla sua produzione, il più vasto potenziale del pop. (Chambers 2018: 22)

Una simile visione, ispirata ai 'Cultural Studies' britannici, consente di superare l'opposizione tra la cosiddetta musica leggera e quella di volta in volta definita musica d'autore, colta, impegnata, autenticamente rock. Questa prospettiva, infatti, risulterebbe inefficace per cogliere le innumerevoli contaminazioni di generi e percorsi che hanno caratterizzato il panorama musicale degli ultimi decenni. Piuttosto, come in altri campi culturali della nostra contemporaneità, si tratta di valutare, senza pregiudizi di gusto e con parametri analitici, l'incessante movimento creato da continue negoziazioni di creatività artistica, impegno politico e interessi economici, nelle quali, peraltro, gioca spesso un ruolo di primo piano la relazione tra l'origine periferico-subalterna di un fenomeno musicale e la sua diffusione mediatico-commerciale su scala globale, come è accaduto, ad esempio, allo stesso jazz.

Per quanto riguarda l'Italia degli anni Settanta, gli "usi culturali" più dichiaratamente dissenzianti, che convertono, cioè, la contestazione generazionale in protesta politica, si orientano in prevalenza sul cantautorato, anche se non mancano esperienze antagoniste di 'crossover' ante litteram, come gli Area. Sulla scia, infatti, di un'evoluzione già avviata nel decennio precedente, con i primi

cantautori, il Cantacronache e il Nuovo Canzoniere Italiano,⁴ nonché sul modello dei 'folksinger' stranieri, in primis Bob Dylan,⁵ «la canzone italiana completa il suo percorso da musica votata al puro intrattenimento e alla danza e musica con ambizioni artistiche, e ancora a strumento di comunicazione e lotta politica» (Tomatis 2019: 20), prendendo le distanze da un tipo di produzione più commerciale e disimpegnata. Programmatiche al riguardo le radicali considerazioni che Simone Dessì svolge nell'introduzione a *Cercando un altro Egitto. Canzonettiere ad uso delle giovani e giovanissime generazioni*, apparso nel 1976 presso Savelli nella collana dedicata a temi giovanili *Il pane e le rose*. Rilevando la maggiore «consapevolezza politica» (Dessì 1976: 13) degli «autori della 'nuova canzone'» (*ibid.*), Dessì nota che

esiste, oggi, un movimento di massa che non abbandona la cultura musicale a se stessa ma vi interviene attivamente e ha la possibilità di esercitarvi una sua egemonia;

esiste, oggi, tra gli acquirenti di dischi, un pubblico giovanile enormemente più politicizzato e orientato a sinistra di quanto fosse quello di dieci anni fa;

esiste, oggi, una sia pur esilissima cultura musicale, intelligente e 'progressiva', che si manifesta nell'elaborazione e nella composizione di testi di un numero via via crescente di autori. (13-14)

In questa prospettiva, in cui colpisce, peraltro, l'assoluta primarietà riconosciuta alle parole a scapito degli aspetti più squisitamente – e tecnicamente – musicali delle canzoni, esemplare è il caso di Francesco De Gregori, la cui «visione dell'amore e della donna» (14) esprime valori più progressisti di quelli riconducibili, per fare un nome, al Riccardo Cocciante di *Bella senz'anima*.⁶ Si sancisce, così, la

⁴ Si pensi anche alla fondazione, nel 1972, del Club Tenco che nasce per «costruire uno spazio spettacolare con regole diverse, un luogo simbolico per una tradizione che, costruita sull'eco del suicidio di Tenco, non può riconoscersi e ritrovarsi nel Festival di Sanremo e negli spazi canonici del mercato» (Tomatis 2019: 365) e che diviene negli anni la sede del confronto tra esperienze cantautorali anche molto diverse tra di loro, ma pronte a riconoscersi nella 'nuova canzone' impegnata degli anni Settanta.

⁵ Sulla ricezione italiana di Bob Dylan, mediata inizialmente, a metà degli anni Sessanta, dall'industria musicale del beat e solo in seguito, a inizio anni Settanta, convertita nella mitopoiesi del menestrello folk, cfr. Carrera 2009, Cossu 2015 e Tomatis 2019.

⁶ Ancora Dessì: «il personale diventa facilmente intimismo o, ancor più, rarefattezza; ripete motivi o stereotipi antichi, cade nel già letto e nel già

superiorità del politico sul personale, anche quando si affrontano tematiche meno direttamente impegnate, sebbene poi si debba ammettere che De Gregori per suonare chiede cachet non più bassi dei suoi colleghi pop – ma glielo si può perdonare perché è pur sempre l'autore di un testo, *Pablo*, che ha ispirato una scritta apparsa su un muro di Piazza Venezia a ricordare la morte del compagno Piero Bruno per mano dei carabinieri il 22 novembre 1975.⁷

Le preferenze musicali dei giovani personaggi che qui si prenderanno in esame possono senz'altro costituire un valido repertorio per ricostruire un così schierato panorama critico, tanto più che è un 'soundscape' prevalentemente cantautorale ad avvolgere le loro inquiete vicende personali e a renderle forme simboliche, per così dire, di un più generale clima sociopolitico. Anche in queste narrazioni, tuttavia, il senso della rappresentazione della 'popular music' non si esaurisce nella funzione (ancillare) di documento e si può riconoscere come, con gli strumenti che pertengono al loro campo di azione, scrittrici e scrittori abbiano dato vita a una sorta di metabolizzazione intermediale del concorrente medium 'popular', ponendo in discussione, più o meno esplicitamente, la posizione del letterario

sentito; e la metafora diventa agilmente maniera. Altra ragione del 'disimpegno' di questi testi e dei loro autori sta nel ritardo e nella debolezza con cui il movimento è intervenuto su di essi, sulla loro musica, sulla loro 'letteratura'» (Dessi 1976: 18). In questo elevare De Gregori a modello del 'canzonettiere' si può forse riconoscere una nuova presa di posizione di Dessì nello scontro consumatosi tra il 1975 e il 1976 nella redazione di «Muzak» a proposito dell'album *Rimmel* e, in particolare, di *Buonanotte fiorellino*. Mentre il direttore Giaime Pintor aveva accusato De Gregori di ermetismo di bassa lega, Dessì si era schierato dalla parte del cantautore invitando a cogliere nei suoi testi la specificità di parole musicate, diverse dalla poesia tout court. Cfr. al riguardo Fabretti 2017 e Tomatis 2019. Si ricordi che Simone Dessì è lo pseudonimo del giornalista e politico Luigi Manconi, al tempo militante della sinistra extraparlamentare vicina a «Muzak».

⁷ Come nota Jacopo Tomatis, sempre più nel corso degli anni Settanta «i cantautori – Guccini compresi – e in generale tutti i musicisti attivi nel circuito alternativo rivendicano in maniera crescente la necessità di essere pagati. [...] Molto spesso, i musicisti che possono accedere a un mercato più ricco giustificano il loro "tradimento" in una prospettiva di "entrismo". Il cantautore sarebbe cioè un'avanguardia antisistemica che agisce all'interno del sistema stesso» (Tomatis 2019: 450). Dessì, peraltro, prende le distanze dalla contestazione degli autonomi contro De Gregori avvenuta al Palalido di Milano il 2 aprile 1976, deprecando le convinzioni «di alcuni gruppi di controcultura che evidentemente ritengono che l'iniziativa di 'rottura' sia sufficiente ad aprire varchi alla creatività collettiva» (Dessi 1976: 22).

nell'agone culturale del presente. Una comprova di questa sorta di 'agency' letteraria è offerta dalla possibilità di individuare tre grandi costanti nelle rappresentazioni narrative della 'popular music' dalla metà del Novecento in poi, definibili come produzione, ricezione e citazione: nei primi due casi siamo di fronte a testi in cui sono rappresentati personaggi che, rispettivamente, producono o ascoltano musica; nel terzo, i personaggi o la voce narrante menzionano titoli o parti delle liriche di canzoni (cfr. Porciani 2018: 131-136).⁸

È nell'orizzonte, pertanto, del dialogo di questa rete tematica con il dibattito critico-musicale degli anni Settanta che nelle pagine che seguiranno ci si concentrerà sulle modalità in cui, in testi narrativi compresi tra il 1976 e il 1981, si è rappresentata l'alleanza tra dissenso giovanile e 'popular music' nella società italiana del Settantesimo e dintorni. Nella fattispecie, nelle opere qui affrontate – romanzi ma soprattutto lavori di genere ibrido, sospesi fra spazio autobiografico e trattamento finzionale – ricorrenti saranno soprattutto le citazioni di canzoni e le situazioni dell'ascolto, sebbene non manchino rappresentazioni di personaggi che producono musica in compagnia, come accade in *Ore perse. Vivere a sedici anni* di Caterina Saviane, apparso nel 1978 nella collana *Franchi narratori* di Feltrinelli. Non solo l'autrice rappresenta scene di cori e canzoni improvvisate con gli amici – «C'è sempre una spiaggia e la chitarra nella vita di tutti i ragazzi. [...] Dio, com'è buono il profumo del mare filtrato dalla nostra musica» (56-57) –, ma anche argutamente descrive la propria come una «generazione di strimpellatori» (Saviane 1978: 56): una definizione in cui senz'altro si avvertono i residui di un certo romanticismo di derivazione hippy, ma in cui non di meno si riconosce quella commistione di improvvisazione e inconcludenza che spesso caratterizza la ricerca esistenziale dei giovani dissenzienti.

Sesso, droga (leggera) e cantautori

Nel 1976, anch'esso nella collana *Il pane e le rose*, viene pubblicato da Savelli un romanzo che, al di là gli evidenti limiti espressivi e ideologici, rappresenta indubabilmente un punto di svolta nella

⁸ A sua volta, considerando che la 'popular music' rinnova la più generale musicofilia che ha caratterizzato la letteratura occidentale sin dalle sue origini, l'approccio tematico che qui si segue costituisce solo una branca di un più vasto orizzonte musico-letterario, in cui rientrano, ad esempio, la poesia in musica, la musica ispirata da opere letterarie, le collaborazioni fra musicisti e scrittori, la musica come modello formale; per una visione d'insieme dei possibili metodi musico-letterari cfr. Russi 2005: 11-20.

rappresentazione della 'popular music': *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti* di Rocco e Antonia,⁹ narratori e protagonisti di una 'Bildung' liceale romana scandita da ribellismo familiare, occupazioni scolastiche, assemblee, manifestazioni, ma anche, in perfetta sintonia con un certo edonismo post-sessantottino, da feste, sesso, droghe (leggere). Non è certo la prima volta, nella narrativa italiana, che si menzionano canzoni – si pensi ai brani di Claudio Villa intonati dai protagonisti di *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini (1955) o a *Una questione privata* di Beppe Fenoglio (1963) che inizialmente doveva intitolarsi *Over the Rainbow* (cfr. Fenoglio 2002: 133) –, ma *Porci con le ali* fornisce una campionatura inedita di situazioni legate al ruolo della musica nella costruzione dell'identità di personaggi giovani e, per quanto qui in versione 'light', dissenzienti: «Adesso do il latte al gatto, faccio una doccia, sento un disco, leggo "Lotta continua" e poi vado a dormire» (Rocco e Antonia 2001: 154).¹⁰

In realtà, dietro Rocco e Antonia si celano Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera, redattori della rivista «Il pane e le rose» da cui prende il nome la collana di Savelli (cfr. Lo Monaco 2018), nati rispettivamente nel 1949 e nel 1951 e appartenenti, quindi, alla generazione adolescenziale del Sessantotto piuttosto che a quella del Settantasette: una mossa editoriale, di far credere che le voci narranti siano quelle dei due autori, che mira a conferire maggiore autenticità e immediatezza al racconto, come mostra anche il linguaggio fortemente imitativo del parlato adolescenziale, con espressioni gergali e abbondante turpiloquio. Tuttavia, la finzione inscenata dagli autori si risolve in più punti in un ben poco spontaneo catalogo di situazioni tipiche e, nelle pagine di Antonia/Ravera, in un'ironia sin troppo consapevole e coerente per risultare credibilmente adolescenziale, come si nota in un passo che è comunque tematicamente rilevante: «Scrivere storie sui tovagliolini di carta a casa di Simona, sabato sera, dopo due soli spinelli, tra dischi tipo tenero-vecchio-Dylan, spumante dolce, sangria che sembrava aranciata, tramezzini saponosi e cuore infranto» (110). La ritualità dell'ascolto collettivo, tra droghette, alcool scadente e politicizzazione di maniera, si combina a una funzione più intima della musica, come si nota in un altro passo:

⁹ Remo Ceserani lo descrive come «una specie di *Love Story* italiana [...], un racconto pieno di elementi apparentemente trasgressivi, che anch'esso sotto sotto riproduceva passivamente i più tradizionali modelli narrativi, a cominciare dal romanzo rosa» (Ceserani 1990: 60).

¹⁰ Indicativo al riguardo è anche l'ascolto delle nuove stazioni radiofoniche indipendenti: «Radio libere di sfondo. Dai, prendi la 105 che è la meglio. La 103 no che sono reazionari» (115).

Interno giorno. Camera di Antonio. Rocco sorridentissimo [...] abbraccia Antonia e, quasi contemporaneamente, si slaccia i pantaloni, accende il giradischi (Cat Stevens), la bacia nell'orecchio sinistro, succhiando e titillando un lobo a caso. Antonia lo allontana con una mano. Sguardo duro di lei, sguardo interrogativo di lui. Poi lei si accuccia sul letto la testa fra le ginocchia, lui, mentre il sorriso si spegne come una torta sgonfiata, si siede su una sedia. Silenzio. Solo Cat Stevens, inconsciamente, continua a cantare la tenera, dolce, melodica West Coast. (101)

Qui l'azione tipica dell'ascolto in molta narrativa dell'epoca del secolo scorso – mettere su un disco o, in seguito, un cd – si accompagna a una funzione, già consolidata, della musica come colonna sonora. Inoltre, se, al di là della monotonia semantica della tenerezza, l'aggettivazione suggerisce la partecipazione delle canzoni al proprio tessuto emotivo, non meno rilevante è il riferimento a Cat Stevens, sebbene gli autori, a comprova della posticcia spontaneità di *Porci con le ali*, lo trasformino erroneamente in un esponente dell'americana West Coast. Il nome del 'folksinger' britannico di origine greca si pone infatti in continuità con quello di Bob Dylan in una linea di cantautorato che molto rappresenta i gusti della 'meglio gioventù' degli anni Settanta.

Visto il quadro esaustivo, quasi a tesi, degli usi e costumi tipici degli adolescenti del periodo cui mira *Porci con le ali*, non stupisce che un capitolo, dal significativo titolo di "Dove si scopre che la musica pop è metalinguaggio", sia esplicitamente dedicato al ruolo sociale e politico della 'popular music'. Si avverte, cioè, l'eco delle discussioni che in questi anni stanno impegnando una nuova generazione di intellettuali volti a trovare una forma di coerenza 'popular' con la propria militanza politica, se non proprio con l'obiettivo finale della rivoluzione proletaria, come si nota nelle pagine di Dessì. Tra di questi si colloca evidentemente il «Dirigente-nazionale-di-organizzazione-culturale vicino all'area di Classe» (35), di nome Marcello, che è stato invitato nel liceo occupato di Rocco e Antonia; mentre le ragazze, nonostante la sua bruttezza, inscenano le più varie tecniche di seduzione, i ragazzi si intimidiscono al pensiero di non essere sufficientemente preparati per affrontare l'argomento al centro del dibattito:

Dunque: «La musica pop dopo aver svolto una funzione associativa e di scarico collettivo e "collettivizzante" delle energie erotiche represses dalla civiltà che "uccide Eros in nome del principio di realtà" [ohibò], è oggi ridotta a mero oggetto di

consumo, interno fino in fondo all'oscuro mercato del superfluo ["Bisogni indotti", aggiunge con l'aria di voler chiarire]. D'altro canto si trova a giocare il ruolo ambiguo di metalinguaggio» (metalinguaggio?). Lo sbalordimento è generale, cioè per i sette o otto che stanno a sentire (gente che da grande ha intenzione di operare nella cultura). Marcello se ne accorge e fa marcia indietro, genuinamente impressionato dal nostro silenzio sbigottito. (36-37)

Marcello si accorge dello stupore delle studentesse e degli studenti che gli stanno davanti: «"Sentite" chiede tenero e colloquiale come i buoni vecchi parroci di una volta "voi quando fumate o state insieme eccetera, o parlate o sentite musica, no?"» (37). Ma nessuno risponde; tutti hanno paura di fare «la figura del personaggio di medio calibro che fuma e sente i dischi con gli amici invece di meditare a tempo pieno sui drammi della condizione operaia» (*ibid.*). Solo Rocco abbozza una risposta:

«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»; pausa, altra scarica di cioè, sospensioni, secondo me, voglio dire e interiezioni di appoggio: «o discutere o altro... E sentire un disco? L'altro ascolto?». (*ibid.*)

Il discorso rimane incompiuto, ma si riconoscono due modalità di ascolto che definiscono i due diversi livelli della funzione identitaria della musica nel mondo giovanile rappresentati nel romanzo: collettivo e personale. In particolare, le parole smozzicate di Rocco mettono in campo uno «stare insieme» attraverso la musica che costituisce il punto di partenza non solo per il riconoscimento del singolo in un gruppo, ma anche per quel senso di appartenenza, amicale ma anche militante, alla base dei grandi raduni musicali dell'epoca come, ad esempio, le Festa del proletariato giovanile di Parco Lambro organizzata da «Re Nudo».¹¹ Si intravede, cioè, la funzione dei concerti come rito collettivo

¹¹ In particolare, quando Antonia afferma: «Sì, ho capito che non possiamo continuare a organizzare concerti come se fossimo impresari qualsiasi. I problemi posti all'ultimo concerto di Don Cherry sono continuamente presenti nella mia mente. Non ci dormo la notte, pensando a una gestione alternativa della musica» (115), non si può non pensare ai disordini e alle violenze che contraddistinsero la terza edizione del festival nel giugno 1976, ponendo fine all'evento di «Re Nudo» e, più in generale, dei grandi raduni politico-musicali del tempo.

e come protesta in forma di festa sonora, ma Marcello a questo punto riprende il discorso

(imperterrito) e vengo a sapere che il pop, la musica, sarebbero oggi una specie di sostitutivo della comunicazione parlata, e che questo fenomeno, dipinto, a colori piuttosto foschi, sarebbe tipico «della disgregazione delle masse giovanili», della «decelerazione dei processi conoscitivi», del «depauperamento culturale» e, «in ultima analisi» [...], della «crisi complessiva di valori» che i giovani subiscono oggi. (37-38)

La responsabilità, ovviamente, è della borghesia e «della mercificazione a cui ogni espressione del “nuovo” soggiace quasi come a una legge fisica» (38). Non si percepiscono esplicite distinzioni di genere; la sovrapposizione del ‘popular’ con il pop lascia tuttavia intuire la sottintesa militanza a favore di un altro filone musicale, quello cantautorale di matrice folk, che costituirebbe la via alternativa al capitalistico «oggetto di consumo» metalinguistico, responsabile della decadenza culturale e morale nei giovani. In ogni caso, ciò che colpisce, così come già nel discorso di Dessì, è la preminenza delle parole musicate sulla musica: la qualità sensoriale della musica non viene presa in considerazione, perché di essa si intravede solo la componente linguistica.

Malgrado i vezzi umoristici che lasciano intuire la divaricazione fra comportamenti giovanili e analisi adulte, la scena è fondativa: non solo perché sancisce l’ormai imprescindibile ruolo della ‘popular music’ nella quotidianità dei giovani, ma anche perché con la sua ortodossia marxista Marcello problematizza comunque l’ambiguità di un simile ruolo. Per questo, si può discutere degli eccessi caricaturali con cui è resa la pedanteria ideologica del personaggio,¹² ma senza dubbio si colgono qui alcune articolazioni fondamentali della rete tematico-letteraria della ‘popular music’. Così, Antonia, nel momento di massimo trasporto per Rocco, afferma:

È come quando c’è una canzone, anche brutta, ma romantica e dolce: se ci sono altre persone la ascolto e non la ascolto, ma è una canzone e basta, se c’è lui ogni parola, anche la più banale, mi

¹² La rappresentazione tra caricatura e parodia di Marcello continua nel capitolo successivo “Dove si scopre che la musica pop è un equivalente masturbatorio”, in cui il risultato dell’incontro consiste in un rapporto con Rocco, che non a caso Marcello ha fissato per tutto il tempo del dibattito alimentando le malignità delle studentesse deluse dalla sua indifferenza.

passa dentro e mi fa vivere la mia vita come una trama, con le sue parole e tutto. (78-79)

D'altro lato, la stessa Antonia formula un pensiero amaro che si pone come controcanto ai teneri ascolti di Bob Dylan e Cat Stevens: «E nella realtà io e Rocco contiamo zero più zero, siamo gente buona per comprare blue jeans, buona per decidere al massimo l'hit parade dei microscolchi» (121). Pertanto, *Porci con le ali* sarà pure «un trucco del cazzo», come lo definisce Saviane (1978: 98) in *Ore perse* mettendo in scena una narrazione autobiografica in programmatica polemica con le inquietudini annacquate di Antonia,¹³ ma senza dubbio produce un'accelerazione nella rappresentazione di quello che può essere definito il nucleo mobile del tema letterario della 'popular music', teso fra i due poli del riferimento fiducioso e della critica corrosiva.

Uno strimpellatore nel mercato delle parole

Le questioni messe in campo da *Porci con le ali* occupano anche il non indifferente spazio dedicato alla musica nel romanzo autobiografico – o autobiografia romanizzata – forse più noto del Settantasette: *Boccalone. Storia vera piena di bugie* di Enrico Palandri, pubblicato nel 1979 dalla casa editrice L'erba voglio¹⁴. Il titolo deriva dal soprannome del protagonista voce narrante, che parla troppo e, coerentemente, dà vita a un racconto fortemente imitativo del flusso del parlato, non esente da una teatralizzante messa in posa che sfuma i confini dell'attendibilità.

I tumulti bolognesi del Settantasette sono in realtà lo scenario più che la materia prima del racconto di Boccalone, che è molto impegnato a raccontare la sua infelice storia d'amore con Anna e i suoi spostamenti piuttosto che le vicende dell'utopia studentesca presto

¹³ «Che spero di ottenere nel futuro? Pelleperse, pelleperse, ha ragione quello stronzo di mio padre: una generazione di chitarrosi, con la sigaretta in bocca e gli occhi in posa, per far vedere che si soffre la gioventù. Oppure la mania dei viaggi, treni sporchi, sacchi a pelo, sempre senza soldi, a guardar gli altri che credono di divertirsi perché sono pieni di soldi. Hanno ragione gli scrittori di porci con le ali a far soldi» (Saviane 1978: 137).

¹⁴ Si è parlato anche di una «autofinzione esibita [che] consente a Palandri di costruire, con materiali che attingono largamente al dato esistenziale, una storia totalmente affabulata, in linea del resto con l'insegnamento, così decisivo in quegli anni, di Lacan circa l'istanza finzionale alle origini dell'io, oltre che con la teoria celatiana del disambientamento» (Donati 2018: 49-50).

ingabbiata dalla repressione. La partecipazione al movimento è suggerita dall'impegno alla radio – «stavolta [...] ho resistito pochissimo; sono uscito quasi subito» (Palandri 2002: 41) –, ma si lascia sullo sfondo la drammaticità dei giorni di lotta in favore di un approccio picaresco-romanzesco, oltre che anarchico, alla vita:

Turisti, o fuggitivi, eroi della rivoluzione spagnola, toreri, contrabbandieri, mercanti d'egitto, romanzieri americani, danzatrici di flamenco, pop-star che vogliono passare inosservate: inventavamo sempre qualche personaggio, e giocavamo con lui fin quando ne avevamo abbastanza, e magari facevamo i seri per un po', poi i tristi o gli allegri. (60)

Boccalone è, per così dire, la versione di Enrico che indugia in un atteggiamento di stupito sentimento panico, di costante «traboccamento» (11) tra il bambinesco e il dionisiaco, secondo quello che è il tratto più rilevante del testo, sospeso tra stato di grazia e rischi di leziosità: «Penso a marzo, al movimento, che non sapevo più cosa fosse, adesso so che appartengo a un popolo di incontentabili, rissosi, sfrenati esseri desideranti» (57). Non stupisce che una simile vitalità si esprima spesso attraverso l'azione di cantare: «costruivamo delle mongolfiere con giuliano, e poi le facevamo volare cantando delle canzoni» (11); «Sì, stiamo bene, faccio lo scemo e canto ma se ghe pensu sbagliando tutte le note, anna ride, il cielo è rosa; va bene, va bene così» (69).

Boccalone non si limita però solo a cantare; egli appartiene a pieno diritto alla 'generazione degli strimpellatori': durante il viaggio in Spagna, «passiamo la giornata sull'oceano, la sera ho tirato fuori la chitarra, e oggi tiro fuori la metamorfosi di kafka» (68). Anzi, Boccalone scrive proprio canzoni. Una sera, «finito di leggere da poco l'antiedipo, senza capire nulla di quello che c'era scritto» (29) – ma probabilmente abbastanza per assimilare il messaggio libertario di Gilles Deleuze e Félix Guattari –, prende un acido insieme all'amico Gigi o, meglio, gigi, affinché la maiuscole non frenino il flusso vitale nel quale la vicenda si sdipana: l'amico è in 'down' mentre Boccalone si sente al contempo assonnato ed eccitato – «volevo parlare, o cantare, continuare a vivere» (29) –, così, in piena ispirazione lisergica, compone un pezzo, «senza accordi precisi, una specie di re, una specie di la: che bellissimi occhi hai e che bocca grande» (30) –, che dovrebbe cantare la bellezza di Anna, non ancora frequentata, ma già amata in questa emotiva fluidità senza pausa. Non molto dopo, i due fanno effettivamente conoscenza – «"mi chiamo enrico, e tu?" "anna" emozione!!! anche a scriverla e

riscriverla cento volte questa scena mi emoziona sempre, è proprio il minimo che ci si può dire» (31) – e Boccalone, in preda all’entusiasmo più fanciullesco, riprende in mano la canzone:

Dopo qualche giorno che c’eravamo incontrati avevamo finito la canzone che avevo iniziato in acido con gigi; lui diceva che il bellissimi occhi era brutto, a me piaceva cantarlo così l’ho lasciato in pace all’inizio, come mi veniva; le parole sono così:

che bellissimi occhi hai

e che bocca grande...

Tutto quello che c’è scritto sono le poche cose che ci siamo detti io e anna la prima sera che siamo stati assieme; la storia delle mani che si rompono che io non credevo, ma questo non l’ho scritto, perché una canzone d’amore non pensa, respira.

Una sera l’ho fatta ascoltare ad anna, eravamo soli, senza dirle che l’avevo scritta io, e speravo che non se ne accorgesse fino alla fine, invece lo capì subito e fece la timidona.

alla fine della canzone ci siamo baciati tanto, e io pensavo che non avrei scritto più canzoni perché mi vergognavo troppo e invece ho scritte altre perché mi viene. (42)¹⁵

L’esuberante creatività del personaggio non sembra avere freni: «Qualche giorno dopo ho scritto una canzone con una musichetta allegra, la prima strofa è così: *una diligenza per la luna | parte questa sera dal mio letto | legata a una mongolfiera | passerà le stelle, le nuvole e il cielo*» (97). Non sempre però i risultati sono apprezzati: «corro e canto: “non ho paura di morire, trallalà”; è una canzone che ho inventato là per là, a gigi non piace, me l’ha detto il giorno dopo» (117); soprattutto è doloroso, a un certo punto, proprio il giudizio di Anna, perché è un segnale che la loro storia d’amore si sta logorando: «Ha detto che le mie canzoni fanno schifo, l’altro giorno» (101).

Le canzoni scritte e strimpellate si alternano a quelle ascoltate, per quanto Boccalone affermi che «non h[a] il giradischi, h[a] solo libri» (34). Vari sono infatti i brani citati e l’artista più citato è, non sorprendentemente, Bob Dylan, fin dalla dedica: «grazie a maurizio... a clorinda per i consigli e le canzoni di dylan» (6), non a caso esplicitamente citate nel testo:

¹⁵ Non sarà da trascurare che la «canzone d’amore [che] non pensa, respira» richiama i primi versi di *La luce sulle tempie* di Milo De Angelis, dalla raccolta di esordio del 1976 *Somiglianze*: «Che strano sorriso | vive per esserci e non per avere ragione» (De Angelis 2017: 13), a suggerire la vicinanza di questa sorta di ‘prosa innamorata’ con le tendenze liriche del periodo.

ho in mente il ritornello di like a rollin' stone di dylan: la storia è una che le hanno rubato tutto, una star decaduta, l'impresario le ha preso anche il gatto siamese, insomma è rimasta senza una lira e senza un amico e al ritornello lui le chiede:

*come ci si sente, come ci si sente
senza una direzione
come un completo sconosciuto
essere senza una casa
come una pietra che rotola (50)*

La trascrizione dei versi serve da commento alla propria precarietà: «non sono più lo stesso di una volta, cambio continuamente faccia, non so più chi sono» (*ibidem*). Eppure è proprio questo senso di sospensione che spinge avanti il protagonista nella sua vorace curiosità di esperienze e spostamenti: «viaggiavamo sempre [...], sempre di corsa, uno o due giorni in un posto e poi via, a trovare qualcuno o di nuovo a Bologna» (51). La funzione di correlativo sonoro degli straboccanti sentimenti del protagonista esercitata dalle canzoni tocca anche un altro brano di Dylan, "Boots of Spanish Leather" tratta da *The Times They Are a-Changin'* del 1964. La canzone, la cui traduzione è trascritta integralmente, racconta la storia di due amanti separati dal mare e, in tal modo, allude alla distanza che si sta aprendo fra Anna e Boccalone:

Tutto è finito, penso io, non le importa neppure di sopravvivere, mi abbandona così, dopo aver succhiato tutto di me, dopo che mi sono indebitato fino al collo per vivere con lei, mi abbandona per un paio di stivali! ricordi tristissimi affiorano quella sera nella mia testa malata dal mio cuore spezzato; l'angelo azzurro; il vecchio professore di greco rovinato e umiliato per amore di una ballerina (marlene dietrich!); che pena! boots of spanish leather di bob dylan:

*navigherò lontano mio solo
e vero amore (91)¹⁶*

Al momento di fare la conoscenza di Anna, era stato invece Fabrizio De André a soccorrere il protagonista: «mai una voce mi era parsa più sgraziata, pensai intensamente un "dio mio, questa voce è

¹⁶ La stessa cosa accade per "Run for Your Life" dei Beatles, di cui, nelle fasi iniziali della storia con Anna, sospeso fra eccitazione e incertezza, Boccalone cita alcuni significativi versi: «"devi correre se ci tieni alla pelle, babe, nascondere la testa nella sabbia, mettersi con un altro uomo alla fine, piccola ragazza!", proprio come john lennon» (58).

orrenda” e che tutto era già finito, “amore che vieni, amore che vai”» (31). Si capisce, quindi, che anche quando prende le distanze da quanto gli appare ormai un cliché – «penso alle cagate di finardi e di tutti i comunisti ortodossi sui viaggi in oriente» (106) –, quelli di Boccalone sono gusti prettamente in linea con la musica impegnata degli anni Settanta, sebbene nella dedica Palandri menzioni Freak Antoni, suo compagno al DAMS e fondatore già 1975 degli Skiantos, destinati nel giro di pochi anni a offrire, in Italia, un’inedita contaminazione di punk e rock demenziale. Comprensibilmente minoritari, pertanto, e ironici i cedimenti pop: la confessione della «tendenza idealizzante che [gli] ha fatto amare a lungo caterina valente (quando cantava fiesta cubana) e che da una settimana [lo] tiene prigioniero di diane keaton» (27), o la citazione battistiana durante i viaggi con Anna: «non ci conosciamo un granché, non abbiamo mai vissuto insieme su un vascello come è ora questa macchina (dolcemente viaggiare, evitando le buche più dure, tarata tarata)» (58).

L’aspetto forse più originale del libro dal punto di vista del tema della “popular music” risiede però nella lucidità con cui Boccalone – e attraverso di lui Palandri – guarda a questa sorta di funzione ventriloqua delle canzoni, le cui parole si sostituiscono a quelle dei personaggi per esprimere sentimenti e pensieri o per commentare le situazioni che si trovano a vivere:

Frammenti di culture devastate: questa è la formula che mi è uscita una notte che tornavamo da milano, io ero assonnatissimo, e mi addormentavo parlando (cose che succedono a quelli con la bocca larga) di canzoni, e dicevo che non è vero secondo me che sono solo delle romanticherie, e più complicato: immaginate un supermercato delle parole, dove ci sono i pezzi di libri che uno ha letto, le marche di sigarette, le frasi ascoltate distrattamente, tutto quello che circola sotto l’aspetto di parola e di frase; così quello che dice è davvero una merce, ti amo (e metto nel carrello uno scatolone di detersivo per lavatrice); voglio un paio di scarpe da ginnastica (aironi azzurri attraversano il cielo...)

Forse non ho reso l’idea, naturalmente nel supermercato ognuno ci sta a modo suo, c’è chi ruba e c’è chi paga, e chi non gli interessa perché è un prodotto della società dei consumi. (42-43)

A prima vista, Boccalone sembrerebbe sulla stessa linea del Marcello di *Porci con le ali*, per quanto con un peculiare slancio affabulatorio: le canzoni non sono che una variante della società dei consumi e le citazioni niente più che parole comprate, a meno che invece, metaforicamente, non le rubiamo, sottraendoci allo scambio

economico. La sua, cioè, parrebbe una visione negativa, che guarda a quest'offerta abbondante, da supermercato appunto, secondo l'ottica del degrado culturale: il consumatore che accumula nel carrello frasi, detersivi e scarpe richiama il Marcovaldo calviniano che impazzisce insieme ai familiari entrando per la prima volta in un supermarket. D'altro canto, le citazioni inanellate da Boccalone nel libro suggeriscono che egli sa comunque muoversi in tale supermercato, riuscendo a riusare creativamente le merci musicali che ha messo nel carrello della sua immaginazione e dando vita, così, a una formazione di compromesso tra desiderio di musica e consapevolezza ideologica.

Bob Dylan e le chitarre rotte

Bob Dylan e i cantautori sono citati anche in altri libri usciti nei primissimi anni Ottanta, ma ancora profondamente impregnati dello spirito dei tardi Settanta. In essi, però, a differenza di *Boccalone*, non si problematizza l'esperienza dell'ascolto, ma ci si limita a citare canzoni presentando la 'popular music' come colonna sonora della propria vita. Niente, peraltro, sembra trapelare dei nuovi percorsi musicali europei come, ad esempio, il punk, esploso già nel 1976 in Inghilterra sulla scia del rock urbano americano, dagli Stooges ai Ramones, e di lì a poco rappresentato da una figura come Joe Strummer dei Clash, che rivendicherà persino nel nome d'arte adottato lo status di strimpellatore anarchico del rumore fatto canzone.

Emblematico al riguardo è *Casa di nessuno* di Claudio Piersanti, del 1981, che presenta elementi stilistici di contatto con *Boccalone* nel flusso continuo della narrazione in presa diretta, al presente, di una vita che si vuole diversa dalle coordinate borghesi del lavoro e della famiglia, ma che già si ritira dall'impegno nella militanza politica. Una sequenza è dedicata a un colloquio surreale tra l'io narrante e un personaggio femminile, la poetessa vicina di casa, in cui i turni di parola si sovrappongono in giustapposizioni di frasi, neologismi, crasi di vaga reminiscenza avanguardistica; intanto, mentre nel corridoio franano da un attaccapanni i vestiti disordinatamente appesi, si alza d'improvviso una musica:

– BUONANOTTE BUONANOTTE FIORELLINO... La radio dopo due giorni ha ripreso a funzionare, e a tutto volume per giunta. Spengo la radio in camera e dal corridoio mi arriva una montagna di parole

– ...intingolo inspido salameleccoso, porcatroia d'un giuda madonnina infalzata manzoniano deficiente smemorato nicciano

ampoloso stronzo marxista anarchico pipparolo situazionista eclettico-di-merda-ignorante buddista marlon brando popper!

Così per la prima volta nella mia vita mi sollevo dal suolo per levitazione naturale contro le leggi di gravità esterna, io sulla scienza ci levito sopra, ora posso dirlo, faccio polpette della metodologia, io non capisco niente, io volo volo VOLARE O-OOOH!?, volo con una stimate sul naso e sono finalmente felice quasi appiccicato al soffitto a divorare ragnatele, se potessi togliere il maglione, qui fa un caldo... (Piersanti 1981: 33-34)

Se non stupisce in questo racconto così incentrato sulla soggettività narrante che la canzone citata diffusa dalla radio sia una delle più intimistiche – e controverse (cfr. nota 6) – di De Gregori, colpisce l’inserito del celebre ‘refrain’ di Domenico Modugno, ‘evergreen’ preso a prestito dalla generazione precedente¹⁷, ma reso accettabile dalla parodia, per esprimere un romanticissimo – e velleitario – desiderio di evasione che più esplicitamente viene ripreso poche righe dopo attraverso la citazione di una lettera di Fryderyk Chopin: «Partirò, qualunque cosa accada. Metterò la mia musica nella valigia, il suo nastro nella mia anima, la mia anima sotto il braccio e avanti, in diligenza!» (34). Non più che bonario il successivo effetto di anticlimax della risposta ironica dell’interlocutrice: «– Sì, perché sei bello e sei la reincarnazione di Chopin... ma lascia stare, vè...» (34).

La musica di Bob Dylan ritorna in *Inverno. Un amore inventato e perduto in una città stretta fra una primavera e l’altra* di Pino Corrias (Savelli, 1980), in cui il consueto intreccio di personale e politico si snoda a Milano tra «compagni bevuti e locali alternativi» (Tani 1990: 230):

Accesi la radio. Musica senza più rabbia scivolava sicura a ricoprire gli angoli solitari della mia stanza. Io, ricattato dalla speranza, rimasi immobile a guardare:

«...sebbene sappia che l’impero della sera
è ritornato nella sabbia, svanito nella mia mano
lasciandomi in piedi accecato, ma ancora
senza sonno, la mia stanchezza mi sorprende,
i miei piedi sono segnati,
non ho nessuno da incontrare

¹⁷ Si pensi, ad esempio, a *Piccoli equivoci senza importanza* di Antonio Tabucchi (1989), che racconta come la giovinezza dei personaggi, destinati a ricoprire ruoli opposti durante gli anni di piombo, fosse stata scandita nei primi anni Sessanta da ripetuti ascolti di “Strada ‘nfosa”.

e le antiche strade vuote
troppo morte per sognare...
Anche se sentirai risate rotolare
ondeggiando pazze verso il sole
non sono rivolte a nessuno,
fuggono, semplicemente corrono...»

Il mio mare l'ho chiamato cielo perché le mie onde mi rincorrono oltre e il mio cielo l'ho chiamato mare perché l'acqua non sia mai abbastanza; ed esiste un limite oltre il quale le due cose non fanno più differenza, fuggono, semplicemente corrono. (Corrias 1980: 26-27)

Stavolta si tratta di "Mr Tamburine Man", scritta nel 1964 e inserita in *Bringing It All Back Home* del 1965, una delle canzoni più visionarie di Dylan, in cui si immagina un vagabondo chiedere a un tamburino di suonare per lui mentre egli vaga durante la notte pieno di smarrimento: una canzone, si comprende, che bene si presta a significare la disperazione generazionale di chi non trova una sua collocazione nel mondo. Si chiede ancora, come in un'altra parte, il protagonista: «(Chi è costui che dopo dieci anni di Storia e storie, cerca ancora una risposta confondendo il silenzio con le raffiche della disperazione e immaginando, nonostante tutto, un senso?)» (27), e qui l'allusione è a "Blowing in The Wind", a rimarcare le domande che si pongono e le risposte che non si trovano. Più gioiosa è invece l'evocazione del cantautore americano in *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli (Feltrinelli, 1980):

C'è anche un gruppetto di freaks nel locale che una volta bevuti si sono messi a suonare la chitarra e cantare e ballare così che Andrea s'è avvicinato e s'è preso l'armonica che stava inutilizzata e ha fatto la sua parte e l'accompagnamento e poi anche Annacarla s'è gettata nella mischia e ha preso la chitarra e gli altri li stavano a sentire in silenzio perché facevano tutto Bob Dylan, ma bene, così bene che pareva suonassero insieme da cent'anni e anche gli attacchi erano perfetti e l'Annacarla che cantava con la sua voce nasale che pareva Carole King, però è lo stesso, tutti a divertirsi. (Tondelli 1993: 160-161)

Sebbene sia più un quadretto da osteria che non una scena di aperta contestazione, la scena è comunque rilevante perché accentua l'associazione del filone cantautorale folk e West Coast con i residui culturali dei primi anni Settanta. Anche Tondelli, quindi, che pure è

considerato non solo uno spartiacque nella narrativa italiana, ma anche un profondo innovatore nell'uso letterario della 'popular music' (cfr. almeno Casini 1998 e Mondello 2017), in questa sua prima prova è ancora legato agli schemi musicali del decennio precedente, con richiami a Tim Buckley, Leonard Cohen e Robert Wyatt, oltre che ai cantautori nostrani, come si nota dai nomi dei dischi e poster a casa dell'Annacarla nel racconto eponimo, un «perfetto catalogo dei gusti e dei miti generazionali» (Mondello 2017: 24):

non c'è stato nessun intellettuale della nostra provincia che qui non sia venuto a rovistare fra le centinaia di dischi e la selva dei poster e manifesti [...] il viso spigoloso di Murray Head [...] e le fotografie che riempiono tuttaquanta la parete e per la maggior parte autografate come quella di Francesco Guccini, di Peter Gabriel [...] nell'altra stanza che vi ho già detto, a sentirci vecchiaroba ma ottima dei Jefferson Airplane e Soft Machine, qualcosa dei Gong e degli Strawbs e qualcos'altro di Lou Reed tanto per non scontentare il Miro. Poi altri spinelli assieme a Trespass dei Genesis, che tutti noi ricordiamo a Reggio Emilia che eravamo quindicenni o poco più e anche se capivamo poco di musica ci piaceva la gente colorata e chiassosa, certo piaceva perché si trovava sempre un hippetto con cui limonare nelle gallerie del Palasport o fare intorto e cicaleccio nei sottopassaggi [...]. Poi quando Raffy mette sul piatto Bob Marley e nessuno riesce più a star fermo loro i gabbiani prendono l'occasione al balzo per ritirarsi a testa e ritmo di vudù. (152-155)

Fa eccezione la «canzonaccia di Grace Jones» (18-19) che esce dal juke-box del bar della stazione in *Postoristoro*, mentre per vedere menzionati nuovi generi legati all'avvento del punk e della new wave bisognerà attendere *Il diario del soldato Acci* (1981) – con la scoperta in caserma «dei Devo e Clash e Talking Heads e Joy Division» (Tondelli 2000: 159) e con il commilitone Renzu che «pare allora un generale molto punk e molto freak» (*ibid.*) – e poi la svolta più tipicamente postmoderna degli anni Ottanta avanzati, che taglia con le atmosfere del Settantasette e dintorni delle narrazioni prese in esame. Tuttavia, il senso di una fine si respira già in alcuni punti dei testi che abbiamo esplorato, come suggerisce il triste destino dello strumento di Boccalone: «Arriviamo a casa e vedo la chitarra col manico spezzato per le scale; non peggiora di molto il mio umore, quando il mondo va storto non c'è nulla da fare» (Palandri 2002: 89). Il 1977, come lui stesso afferma, finisce «senza festa» (122) e la musica può accompagnare la morte per overdose di chi non ce la fa a sopravvivere, come si vede in Corrias:

(Raffaele è morto un anno fa, sul suo letto disfatto e col giradischi acceso. «Devi andarci a fondo con la roba, non chiedermi di smettere. Mi tornerà la voglia di sentirmi scorrere dentro del sangue pulito. Quel giorno potrai aiutarmi». Al tempo, Raffaele, ci avevi pensato?) (Corrias 1980: 65)¹⁸

Si può commentare, con Dylan, che i tempi stanno cambiando e i sogni utopici stanno lasciando il campo a nuove narrazioni e nuove musiche. Nonostante la rivendicata anarchica inconcludenza, una stagione è comunque terminata, senza che si sappia che cosa seguirà. Nell'epigrafe di *Generazione* di Giorgio Van Straten si legge: «Voglio solo mostrarvi un'immagine di quello che succede qui qualche volta. Anche se io stesso non capisco bene che cosa stia succedendo» (Van Straten 1987: 9); e non stupisce che siano parole tratte dal discorso pronunciato dal ventiduenne Dylan ritirando il Premio Tom Paine nel dicembre 1963, poco meno di un mese dopo l'assassino di John Kennedy.

Appendice

Il cantautore statunitense non è comunque scomparso dai radar della narrativa italiana, come mostra esemplarmente la raccolta *Dylan Skyline. Dodici racconti per Bob Dylan*, apparsa nel 2015 presso Nutrimenti, a cui hanno partecipato autrici e autori come Helena Janeczek, Alessandra Sarchi, Giorgio Van Straten e Alessandro Zaccuri. Mi limito però, in conclusione di questo contributo, a menzionare due testi degli anni Zero dalla robusta architettura narrativa, molto distanti, quindi, dalla prosa selvaggia dei lavori delle pagine precedenti. Il primo è *Occidente per principianti* di Nicola Lagioia (Einaudi, 2004), in cui si legge: «Sei nato dopo il famoso 4-3 sulla Germania. L'estate del 1978 è un frullato di Brigate Rosse, gialli in Vaticano e dimissioni eccellenti» (Lagioia 2004: 70) e così via, fino alla giovinezza: «Resti vent'anni sui libri. Prendi la patente. Scopri Bob Dylan. Passi l'estate a

¹⁸ Il diciassettenne Daniele Leandri scrive il 2 gennaio del 1977 nel suo diario, pubblicato postumo da Einaudi: «Oggi mi sono alzato, sono ancora sballato, per fortuna ci riesco a scrivere. [...] Tra poco sballerò di nuovo ma prima voglio dirti che non basta drogarsi per dimenticare tutto, bisogna essere veramente felici per poter dimenticare tutto» (Leandri 1987: 11-12). A margine, si può notare che anche nel diario di Daniele non mancano le canzoni, persino trascritte nel caso di *Borghesia* di Claudio Lolli e *Il cantico dei drogati* di Fabrizio De André: a comporre un significativo dittico che unisce l'esperienza della droga all'insofferenza verso l'ipocrisia piccolo-borghese del suo ambiente.

Mykonos, a Otranto, o giù in campeggio dalle parti di Sibari. Ti laurei con 110 e lode grazie a un'avveniristica tesi in filosofia del diritto intitolata "Televisione generalista e ipertrofia dell'io: due miti al capolinea"» (*ibid.*). Bob Dylan non è che un lemma nel sommario di un'esistenza, allo stesso modo di una vacanza o di una tesi assurda: nel 'patchwork' che è diventata la propria identità nemmeno il cantautorato è più garanzia di esperienza vissuta.

L'altro testo è *Piove all'insù* di Luca Rastello (Bollati Boringhieri, 2006), in cui Pietro, nato nel 1961, ripercorre la sua precoce militanza politica e la sua partecipazione, da liceale torinese, al Settantasette. Come ai vecchi tempi della narrativa generazionale di Palandri e compagni, Bob Dylan è amato e citato, a controprova postuma, per così dire, della sua centralità nell'educazione dei giovani dissenzienti dell'epoca: «La sera, se Alessandra usciva, me la sentivo sul suo giradischi in salotto, Desire, Bob Dylan, con quella canzone che imparavo a memoria» (Rastello 2006: 22). I tempi però sono cambiati, nei tre decenni trascorsi dal dibattito di Marcello nel liceo di Rocco e Antonia, la letteratura ha assorbito il pop; Rastello può inserire così citazioni di diverso tipo, tratta dalle cosiddette, al tempo, canzonette, per raccontare la morte di Roberto Crescenzo, lo studente universitario rimasto intrappolato nel bar Angelo Azzurro e arso vivo durante gli scontri del 1° ottobre 1977 tra manifestanti e polizia a Torino. Pietro ricorda infatti che due compagne «col cervello in panne» (162), giocando sul titolo della canzone di Umberto Balsamo di quell'anno, abbiano scritto sul muro della scuola «sull'orlo del tempo, nel giorno vuoto che separa due mondi» (*ibidem*), nell'irrimediabilità di «un'intera massa di corpi vivi che stanno per trasformarsi in fantasmi» (*ibidem*). Non siamo di fronte a quell'uso straniato della 'popular music' che ha caratterizzato alcuni percorsi tematici della narrativa italiana degli ultimi decenni, da *Woobinda* di Aldo Nove in poi (1996), perché l'io narrante esprime a chiare lettere il suo giudizio morale, ma siamo comunque al cospetto di un diverso tipo di citazione musicale, in cui il pop si è ritagliato un nuovo spazio di rappresentazione:

PENNARELLI Ci sono cose che nemmeno io, nemmeno nel clima di quel tempo, nemmeno con tutta la mia bravura a eludere, a nascondermi, riesco a tollerare. Una è la seguente: "Se sei tu l'angelo azzurro, questo azzurro non mi piace. Era sabato mattina, e sei diventato brace" (160).

Bibliografia

- Borgna, Gianni, "Giovani", *Dal '68 a oggi. Come siamo e come eravamo*, Roma-Bari, Laterza, 1979: 371-419.
- Carrera, Alessandro, "Oh, the Streets of Rome: Dylan in Italy", *Highway 61 Revisited*, Ed. Collen J. Sheehy - Thomas Swiss, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009: 84-105.
- Casini, Bruno (ed.), *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta* (1994), Milano, Baldini&Castoldi, 1998.
- Cossu, Andrea, "Localising Dylan: political and musical narratives in Italy", *Refractions of Bob Dylan. Cultural appropriations of an American Idol*, Ed. Eugen Banauch, Manchester, Manchester University Press, 2015: 36-50.
- Ceserani, Remo, *Il romanzo sui pattini*, Ancona, Transeuropa, 1990.
- Chambers, Iain, *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*, London, Palgrave Macmillan, 1985, trad. it. *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*, Milano, Meltemi, 2018.
- Corrias, Pino, *Inverno*, Roma, Savelli, 1980.
- De Angelis, Milo, *Tutte le poesie. 1969-2015*, Milano, Mondadori, 2017.
- Dessi, Simone, *Quel che occorre è il metodo della brezza e della rugiada*, in *Cercando un altro Egitto. Canzonettiere ad uso delle giovani e giovanissime generazioni*, Roma, Savelli, 1976.
- Donadio, Francesco - Giannotti, Marcello, *Teddy-boys rockettari e cyberpunk. Tipi mode e manie del teenager italiano dagli anni Cinquanta a oggi*, Roma, Editori Riuniti, 1996.
- Donati, Riccardo, "Una storia vera piena di bugie. Falsificazione e dissimulazione nel *Boccalone* di Enrico Palandri", *Allegoria*, 78 (2018): 43-53.
- Fabretti, Claudio, *Fra le pagine chiare e le pagine scure* (2011), Roma, Arcana, 2017 (edizione digitale).
- Fabbri, Franco, "Perché la chiamiamo popular music?", *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milano, il Saggiatore, 2008³.
- Fenoglio, Beppe, *Lettere. 1940-1962*, Ed. Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002.
- Lagioia, Nicola, *Occidente per principianti* (2004), Torino, Einaudi, 2015.
- Leandri, Daniele, *Scusa i mancati giorni*, Torino, Einaudi, 1987.
- Middleton, Richard, *Studying Popular Music* (1990), trad. it. *Studiare la popular music*, Ed. Franco Fabbri, Milano, Feltrinelli, 2001.

- Mondello, Elisabetta, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, il Saggiatore, 2017.
- Palandri, Enrico, *Boccalone. Storia vera piena di bugie* (1979), Milano, Bompiani, 2002.
- Piersanti, Claudio, *Casa di nessuno*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Porciani, Elena, "Dal 'Leitmotiv' al 'sample'. Colonne sonore e insonore della postmodernità" (2003), *Le voci del testo. Identità letteraria e differenza culturale*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2008: 101-122.
- Id., "'From A for Abba to Z for ZZ Top': Studying the Theme of Popular Music in Contemporary Fiction", *Interconnecting Music and the Literary Word*, Eds. Fausto Ciompi - Roberta Ferrari - Laura Giovannelli, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2018: 124-137.
- Rastello, Luca, *Piove all'insù*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Rocco e Antonia [Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera], *Porci con le ali* (1976), Milano, Mondadori, 2001.
- Russi, Roberto, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.
- Saviane, Caterina, *Ore perse. Vivere a sedici anni*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Tani, Stefano, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990.
- Tomatis, Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore, 2019.
- Tondelli, Pier Vittorio, *Altri libertini* (1980), Milano, Feltrinelli, 1993.
- Id., *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, Milano, Bompiani, 2000.
- Van Straten, Giorgio, *Generazione*, Milano, Garzanti, 1987.

Sitografia

Lo Monaco Giovanna, "Savelli", *Le culture del dissenso*, Scheda aggiornata al 12 novembre 2018, www.culturedeldissenso.com (ultimo accesso 06/03/2020).

L'autrice

Elena Porciani

Elena Porciani è Professoressa Associata di Letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'. Si è prevalentemente occupata di Elsa Morante e di questioni letterarie di genere, oltre che dei rapporti teorici tra oralità e scrittura letteraria e della rappresentazione della 'popular music' nella narrativa contemporanea. I suoi più recenti volumi sono *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre* (Villaggio Maori, 2016), *Le donne nella narrativa della Resistenza. Rappresentazioni del femminile e stereotipi di genere* (Villaggio Maori, 2016) e *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante* (Sapienza Università Editrice, 2019)

Email: elena.porciani@unicampania.it

L'articolo

Data invio: 29/02/2020

Data accettazione: 20/04/2020

Data pubblicazione: 30/05/2020

Come citare questo articolo

Porciani, Elena, "Bob Dylan e gli strimpellatori. La popular music nella narrativa del Settantasette e dintorni", *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, Eds. T. Spignoli – C. Pieralli, *Between*, X.19 (2020), www.betweenjournal.it