

Immagini e suoni di Milano nella canzone d'autore italiana

Leonardo MASI (Varsavia)

Summary

Since the late 1950s Milan appears in many Italian songs: from the outskirts portrayed in the songs by Jannacci, Gaber, and Celentano, to the center, which appears in four songs from the mid-1960s, the city epitomizes the country's contradictions during the years of the economic boom. The melancholic feeling of the French song meets the American rock and roll, but in Italian popular music the propensity to escape from the frenzy still prevails until the 1970s, when the characteristic attributes of Milan (fog, greyness) – until then seen as the objective correlative of the singer's romantic attitude as an outsider – begin to be interpreted in a positive way (Finardi, Fortis). Even the alienation of immigrants can look funny.

Il presente articolo rappresenta il tentativo di tracciare un quadro delle immagini, dei suoni, dei sentimenti associati a Milano nella canzone d'autore¹ italiana a partire dal 1958, l'anno che viene quasi unanimemente fatto coincidere con la nascita della canzone d'autore (se si considera "Nel blu dipinto di blu" di Modugno come il brano che ha dato inizio al nuovo corso nella musica leggera italiana). Ovviamente non si può prescindere dal fatto che la canzone milanese ha una storia che risale a molto tempo prima, e che tale tradizione si interseca continuamente con la canzone italiana, specialmente fra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta. Anche se la canzone dialettale non sarà qui presa in esame,² neppure nelle sue incarnazioni più recenti (Nanni Svampa, Ivan Della Mea o Davide Van De Sfroos, artisti di portata piuttosto 'locale'), non si potrà invece prescindere da due artisti che all'inizio della propria carriera si muovono continuamente fra canzone italiana e canzone milanese: Enzo Jannacci (Vincenzo Jannacci, 1935-2013) e Giorgio Gaber (Giorgio Gaberscik, 1939-2003).

Frenetica, malinconica periferia

Jannacci, la cui famiglia aveva origini pugliesi, era nato alla periferia di Milano e dopo alcuni anni di attività fra rock e jazz debuttò con un LP cantato quasi interamente in dialetto milanese per un pubblico milanese: *La Milano di Enzo Jannacci* (1964). Fra le canzoni in italiano vale la pena soffermarsi su quella che utilizza un testo del poeta Franco Fortini musicato da Fiorenzo Carpi, “Quella cosa in Lombardia”, anche se in realtà si tratta di una canzone che quattro anni prima l’interpretazione di Laura Betti aveva portato ad un certo successo. Sebbene nel testo non ci siano elementi che rimandino inequivocabilmente ad un’ambientazione milanese, le atmosfere di questo gioiello sono in sintonia con quelle di altre storie ambientate nella città lombarda in quegli anni: il tema dell’amore giovanile intriso di lenta malinconia sullo sfondo di una città che va veloce lo ritroviamo, ad esempio, in un romanzo come *Un amore* di Dino Buzzati, nel poema *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, o nella *Nebbiosa*, la sceneggiatura milanese che Pasolini scrisse nel 1959. Anche nella musica il capoluogo lombardo si presenta alla fine degli anni Cinquanta con questa doppia immagine di città frenetica e malinconica, e in effetti seguendo la storia della canzone italiana, la Milano di quegli anni è un crocevia nel quale si incontrano il rock degli urlatori e le tendenze più liriche provenienti dalla Francia e dalla Liguria (i primi cantautori della cosiddetta Scuola di Genova – Gino Paoli, Umberto Bindi etc. incidono per l’etichetta Dischi Ricordi, nata nel 1958 con sede in via Berchet a Milano).

L’interpretazione che Jannacci offrì di “Quella cosa in Lombardia” non convinse l’autore del testo. Fortini riteneva che il “tono violento e beffeggiante” dell’interpretazione di Jannacci “proprio non si accorda con la tonalità un po’ crepuscolare del testo” (Fortini 2003, 720). Ma l’effetto della versione di Jannacci è interessante proprio per questa sua discrepanza interna, come se la tensione fra le ambizioni liriche della nascente canzone d’autore e le sguaiataggini del nascente rock’n’roll (fra la Francia e gli Stati Uniti) si trovassero a convivere in questa interpretazione. Jannacci, con la sua voce sgraziata, pare esprimere in musica quella pulsione sessuale che cova sotto il crepuscolarismo delle opere letterarie di Buzzati, Pagliarani, Pasolini precedentemente menzionate.

In altre canzoni milanesi, come ad esempio “Faceva il palo”, su testo di Walter Valdi, Jannacci è forse più a suo agio. Qui a fare da sfondo alla storia è il quartiere periferico dell’Ortica, vicino al quale il cantante era nato. Ad una gang di quel quartiere appartiene il protagonista narrante, che fa il palo, ma ormai ci sente e ci vede poco. Durante un colpo la polizia arresta i ladri, ma non lui, che continua ad aspettare i compagni in strada. La gente che passa pensa che lui stia chiedendo l’elemosina, e qualcuno gli lascia una moneta, col disappunto dello sgangherato criminale, che commenta un po’ arrabbiato: “se mi portano il bottino a forza di cento lire qui non finiamo più...”. Rispetto a “Quella cosa in Lombardia”, qui il risultato artistico offerto da Jannacci è sicuramente più omogeneo per chi ascolta. Senz’altro la voce del cantante si presta bene alle storie grottesche e, anche se il testo non è suo, “Faceva il palo” è un ottimo esempio dello stile surreale del cantante milanese, con quel ritornello di disarmante semplicità:

Faceva il palo nella banda dell'Ortiga
 Faceva il palo, perché l'era el so' mestie'

Collega di Jannacci, col quale aveva formato un duo rock nel 1958, Giorgio Gaber giunge nel 1960 al successo con una canzone di ambientazione milanese "La ballata del Cerutti". Gaber, di padre triestino³ userà raramente il dialetto nei suoi successi, tuttavia l'ambientazione milanese è spesso un elemento principale della sua attività musicale e teatrale.

La chitarra e il milanese erano i miei cavalli vincenti. Il mio primo recital lo feci con Maria Monti [cantautrice e attrice milanese – L.M.], al teatro Gerolamo diretto da Carletto Colombo, *Il Giorgio e la Maria*. Lei rappresentava migliaia di ragazze così così, che con la forza del dialetto riuscivano a sentirsi quasi belle. Sempre col milanese, ho conquistato negli anni '60 una studentessa della Statale di Milano che voleva fare del cinema e della televisione. Era genovese, si chiamava Ombretta Colli. Chissà, forse ha ceduto prima alle canzoni milanesi, e poi a me. (Mosca 2002, 19)

La qualità letteraria di due bozzetti milanesi che Gaber canterà con successo rispettivamente nel 1960 e nel 1962 è da attribuire anche al divertente realismo dei testi di Umberto Simonetta che firma "La ballata del Cerutti" e "Trani a gogò". Inoltre, nel 1963 Gaber riprende una canzone milanese ottocentesca delle carceri, "Porta romana".

"La ballata del Cerutti" è ambientata in un bar del quartiere periferico Giambellino, che Gaber frequentava. Fra gli habitué c'è anche Gino Cerutti, un giovane ladruncolo che ruba una lambretta e si fa tre mesi di carcere. "La ballata del Cerutti" di Gaber e "Faceva il palo" di Jannacci sembrano la controparte ironica e divertita di un filone molto in voga a Milano negli anni precedenti, le "Canzoni della mala", un ciclo che il regista teatrale Giorgio Strehler ideò ispirandosi a canzoni tradizionali milanesi su carcerati, poliziotti, criminali. Anche l'altro successo del duo Gaber-Simonetta, "Trani a gogò", mostra la Milano popolare, quella delle osterie (in milanese 'trani'), nelle quali si ritrovano la vecchia zitella, chi gioca a boccette, chi fa a cazzotti, il finto scrittore, etc. e "si passa la sera / scolando Barbera". Il titolo fa la parodia dei locali "whisky a go-go" di moda in quel periodo, così come la "Ballata del Cerutti" è fatta a parodia di certe ballate americane popolari in quegli anni – ce lo spiega il cantante nel parlato dell'intro:

Io ho sentito molte ballate
 quella di Tom Dooley
 quella di Davy Crockett
 e sarebbe piaciuto anche a me
 scriverne una così
 invece, invece niente
 ho fatto una ballata
 per uno che sta a Milano

al Giambellino
il Cerutti, Cerutti Gino

Anche Adriano Celentano (1938) era nato in un quartiere periferico di Milano, figlio di emigrati pugliesi. Il nome della strada in cui si trovava la sua casa natale, nel quartiere Greco, è noto a tutti, in quanto se ne parla in una celebre canzone autobiografica, “Il ragazzo della via Gluck”, che il cantante presentò nel 1966 (ma il testo è attribuito a Luciano Beretta e Miki del Prete). Il protagonista della canzone, nato in via Gluck, nel trasferirsi “in città” (cioè in centro), lasciava un mondo in cui si giocava a piedi nudi nei prati e per lavarsi bisognava scendere in cortile. Quando tornerà dopo otto anni a visitare i luoghi dell’infanzia non troverà più “gli amici che aveva / [ma] solo case su case / catrame e cemento. / Là dove c’era l’erba ora c’è / una città”. La canzone mostra la rapidità del cambiamento urbanistico della Milano di quegli anni. Un cambiamento che non si è arrestato. Nel 2011 una persona che viveva in quella strada da cinquant’anni raccontava a un giornalista: “Ricordo perfettamente i prati e l’aperta campagna di quando sono arrivato qui [...]. Ricordo le pecore che pascolavano qui vicino, in via Zuccoli e via Lesa, verso il quartiere di Greco, allora nettamente separato da Milano. Ricordo gli zampognari d’Abruzzo che si radunavano a Natale sotto casa mia. Il quartiere ha cambiato completamente la sua fisionomia proprio nel corso degli anni Sessanta, fino alla completa fusione edilizia tra Greco e Milano.” (Brambilla 2011) Nel finale della canzone Celentano riassume la propria posizione ideologica:

non so, non so perché
perché continuano
a costruire, le case
e non lasciano l’erba [...]
Eh no
se andiamo avanti così, chissà
come si farà
chissà...

In un’amichevole polemica gli fa eco l’amico Gaber nel finale della canzone “La risposta al ragazzo della via Gluck”:

È ora di finirla di buttar giù le case per fare i prati, cosa ci interessano a noi i prati?
Guarda quello lì, doveva sposarsi, gli han buttato giù la casa non può più sposarsi.
Roba da matti. Io non capisco perché non buttano giù i palazzoni del centro, quelli
lì si che disturbano, mica le case di periferia, mah i soliti problemi, qui non si capisce
più niente...

Al di là dell’ironica provocazione, Gaber considerava la canzone di Celentano “ingenua, superficiale” (Neri 2007, 31). Come osserva lo storico Aldo Giannuli:

Gaber, che ha vissuto il miracolo economico di Milano ed è per questo di cultura industrialista, esprime un forte dubbio di fronte alle nostalgie di Celentano. È convinto che il miglioramento delle condizioni di vita della gente possa essere raggiunto all'interno della maturazione della società industriale, non evocando un passato agreste [...] La ballata di Celentano gli sembra una nostalgia reazionaria di tipo romantico rispetto a un mondo ormai scomparso e impossibile da ricostruire. (Citato in Neri 2007, 31)

Certo l'urbanizzazione selvaggia di Milano non piaceva neanche a Gaber, che ebbe a dichiarare sui suoi architetti: "Hanno infierito con il machete sull'armonia della città, inserendo stili differenti, case e monumenti gelidi da nord Europa in una città tenera, intimista." (Mosca 2002, 19) L'intimismo, spesso anche il sentimentalismo di Gaber, Celentano e Jannacci sono legati ai quartieri popolari, alle case di ringhiera, ai bar di periferia, al mondo degli emigranti, dei piccoli criminali, di gente insomma ai margini, sia geograficamente, che socialmente. Piazza Duomo è lontana: per raggiungerla, cantava Jannacci nel 1964 ("Ti te se' no"), "ghe veuren dù tramm" (ci vogliono due tram).

Nella brutta città... l'amore

A dire il vero però il Duomo si stava già spostando progressivamente al centro delle canzoni di quegli anni, trovandosi a convivere con le sempre presenti immagini delle periferie inaugurate con "Quella cosa in Lombardia". Lo vediamo in almeno quattro testi: "La brutta città", anch'essa musicata da Carpi su testo di Leo Chiosso e Dario Fo (che la incide nel 1962), "Autunno a Milano" (1963) di Piero Ciampi, "Lombardia" (1965) per la quale Herbert Pagani scrive e interpreta un testo italiano sulla musica di "Le plat pays" di Jacques Brel e "Innamorati a Milano" di Memo Remigi, con le parole di Alberto Testa. Nella canzone di Fo "la domenica si va nella piazza", dove "un duomo pazzesco coperto di pizzi / è una cava di marmo vestita da sposa"; e in quella di Pagani la Cattedrale "che sembra una montagna" è protagonista di una strofa intera. Ma al di là del dato topografico, in queste quattro canzoni è interessante l'immagine di una Milano certo non bella, ma che Fo definisce "mia" e Pagani addirittura "casa". Proprio Pagani, nel corso di una trasmissione televisiva dell'epoca, spiegò che la canzone nasceva dalla constatazione di "quanto è bella Roma e di quanto è brutta Milano. E invece non è vero, basta saperla guardare, basta volerle bene" (Bianchi 2016, 95).

Si era dunque diffusa l'immagine di Milano-città grigia, nella canzone di Fo definita senza mezzi termini "brutta". Da qui, nel testo cantato da Memo Remigi, la "stranezza", la "pazzia" di essere innamorati in un posto così "impossibile", "senza verde, senza cielo, senza niente":

Sapessi com'è strano
sentirsi innamorati
a Milano.

Senza fiori,
senza verde,
senza cielo,
senza niente,
fra la gente...
tanta gente.

Sapessi com'è strano
darsi appuntamenti
a Milano:
in un grande magazzino,
in piazza
o in Galleria...
che pazzia!

Eppure,
in questo posto impossibile,
tu mi hai detto:
“ti amo”,
io ti ho detto:
“ti amo” [...]

Atmosfere simili si erano trovate poco tempo prima in una canzone del cantautore livornese Piero Ciampi (1934-1980) uscita nel 1963, ma passata quasi inosservata – “Autunno a Milano”:

Il Duomo e via Manzoni
Si coprono di grigio
E dolci innamorati
Laggiù
Si stringono le mani
E cercan nella nebbia
Un posto solitario
Per dir:

“il sol e il mar
La luna e i fior
Li trovo negli occhi tuoi;
Restiamo qui
Ancora un po':
È presto per ritornar”.

E sulle strade grigie
Non restano che i passi
Che son dolci promesse
D'amor.

Riallacciandosi alle atmosfere (anche se non alla topografia) di “Quella cosa in Lombardia”, le canzoni di Pagani, Testa-Remigi e Ciampi presentano molti punti in comune: innanzi tutto sono canzoni d'amore (mentre in Gaber, Jannacci o Celentano il paesaggio milanese non si accompagna quasi mai all'amore di una coppia); in secondo luogo si svolgono, come abbiamo detto, in centro (Duomo, Galleria Vittorio Emanuele, via Manzoni), ossia hanno un'ambientazione che non troviamo quasi mai nei tre cantanti precedentemente citati; in terzo luogo presentano una meteorologia ben caratterizzata (“senza cielo”, “grigio”, “nebbia”⁴) a confermare l'immagine diffusa di una Milano tutt'altro che solare. Benché la canzone di Dario Fo parli di amore in misura più limitata (forse di amicizia, visto che alla fine c'è un “*lui* mi tiene alla vita”), e il centro vi appaia solo verso la fine, essa condivide con le altre canzoni coeve altri elementi: in tutti e quattro i testi i protagonisti, anche se si trovano in centro, “tra la gente”, cercano un'evasione mentale, si trovano da qualche parte “laggiù”, in un altrove immaginato. In questo indefinito altrove, nella canzone di Ciampi, ci sono “il sole, il mar, la luna e i fior”; in quella di Pagani “il primo fiore dal fango nascerà” e “l'estate scoppierà”.

Rispetto a quanto ci avevano proposto Gaber e Jannacci, un'altra novità dell'approccio preannunciato da Fortini e ripreso nelle quattro canzoni del biennio 1963-65, è il lirismo, il fatto che nelle loro canzoni gli artisti parlino in prima persona dei propri sentimenti. Pur non nascondendo una certa simpatia per i propri personaggi, uno stare dalla loro parte, Jannacci e Gaber descrivono invece situazioni ‘dall'esterno’. “Il ragazzo della via Gluck” si situa a metà di queste due tendenze, in quanto il testo di Celentano è autobiografico, ma al tempo stesso il cantante racconta la propria storia in terza persona. Insomma, per Fo, Ciampi, Pagani e Remigi la Milano nebbiosa e grigia diventa quello che T.S. Eliot chiama *objective correlative*, espediente letterario in virtù del quale uno stato d'animo non è vago, ma trova un suo corrispondente nell'ambiente circostante. Nel caso delle canzoni, poi, gli elementi musicali (melodia, armonia, ritmo, timbro, arrangiamento, etc.) definiscono e sottolineano ulteriormente tale stato d'animo. L'arrangiamento ‘aereo’, con la predominanza degli archi, le percussioni leggere o assenti, gli inserti di flauto o di ottavino, sottolineano il carattere onirico, sospeso dei brani. Dunque anche nella musica troviamo un contrasto fra questi suoni e gli arrangiamenti da ballata americana di Gaber, Jannacci e Celentano, che si riallacciano a gruppi come il Kingston Trio non solo nella scelta della sonorità, ma anche nell'attitudine da moderni cantastorie (“Questa è la storia...”, così appunto inizia “Il ragazzo della via Gluck”).

Al di là del fatto che si possano individuare due poli sonori per le canzoni fin qui analizzate, non si può tuttavia intravedere, a mio avviso, la presenza di comuni denominatori musicali che si potrebbero dire caratteristici per Milano, o – in altri termini – di ciò che Jacopo Conti, riprendendo il concetto di “sineddoche di genere” coniato da Philip Tagg (Tagg

2013, 522-528), chiama “sineddoche geografica o etnica” (Conti 2016, 123), dividendola a sua volta in sineddoche sintattico-grammaticale e timbrica. Esiste un ritmo di Milano? E un timbro di Milano? Nel seguire i testi, la musica si organizza di conseguenza sostanzialmente attorno a due poli: uno più malinconico, crepuscolare, con tonalità in minore, un’agogica lenta, arrangiamenti in cui predominano gli archi; l’altro più frenetico, moderno, con batteria e sintetizzatore sempre più presenti. Se dunque da un lato si può dire che non c’è un suono specifico per Milano, dall’altro si può dire che Milano è caratterizzata proprio dalla presenza di due modelli sonori. Questa dicotomia si fa più evidente negli anni Settanta: le nuove generazioni portano un clima diverso nella città, ma d’altro lato si accrescono le caratteristiche negative e positive che erano state individuate nel decennio precedente.

Alienazione e identificazione

Nel 1971 Piero Ciampi torna all’ambientazione milanese con la canzone “Sobborghi”. La si può accostare ad un famosissimo brano di Roberto Vecchioni uscito nello stesso anno, “Luci a San Siro”. In entrambi i pezzi si torna a parlare di periferia, curiosamente della stessa zona periferica di Milano, quella del famoso stadio. Così inizia il testo di Ciampi:

Passeggiando per Corso Vercelli
 comprenderemo bellissime cose
 e nella pace di San Siro
 sosteremo in un cortile.
 Ed è là che ti voglio prendere
 ma alla fine del principio
 mi dirai sconvolta
 “andiamo via di qui, non siamo più ragazzi” [...]

Siamo a quell’alienazione urbana che Paolo Conte riprenderà pochi anni dopo in “Naufragio a Milano” (1975), anche qui l’amore fisico è una risposta al dolore, alla nostalgia:

nun ce resta che l’ammore, nu disperato, antico, eterno ammore,
 se smorza a’luce a’branda cigolando int’a nuttata fridda
 tutti i mali nosti fa passà [...]

Se nella canzone “Sobborghi” si parla di un amore di mezza età, probabilmente occasionale, “Luci a San Siro” parla di un amore giovanile che il cantautore ricorda con nostalgia. Nell’ultima strofa Vecchioni si rivolge alla sua città:

Milano mia portami via, fa tanto freddo,
 ho schifo e non ne posso più,

facciamo un cambio prenditi pure
 quel po' di soldi quel po' di celebrità
 ma dammi indietro la mia seicento,
 i miei vent'anni e una ragazza che tu sai
 Milano scusa stavo scherzando,
 luci a San Siro non ne accenderanno più.

Nelle canzoni degli anni Settanta possiamo seguire la trasformazione di Milano, che resta sicuramente la città italiana più moderna, vivace, nonostante il decennio sia legato agli 'anni di piombo', che sono stati inaugurati proprio lì con la strage di piazza Fontana nel 1969. Un noto giornalista italiano ricorda:

Le case appartenevano agli adulti, nessun adolescente si sarebbe mai sognato di poterci fare l'amore, e di conseguenza le strade erano piene di ragazzi, anche d'inverno [...] Le vie del centro erano piene di negozi e botteghe. [...] non era facile distinguere i quartieri dove si lavorava e basta e quelli dove si dormiva e basta, l'uso promiscuo e abbastanza casuale degli spazi urbani rifletteva ancora la febbre disordinata della ricostruzione e l'assenza di piani regolatori. (Serra 2007)

Milano diventa il centro della controcultura giovanile, raccolta tra l'altro intorno alla rivista *Re Nudo*, la quale promuove degli enormi raduni (Festival del Proletariato Giovanile) prima nei dintorni di Milano, poi, a partire dal 1974, al Parco Lambro, nel capoluogo lombardo. Al festival parteciperanno nel 1976 più di 400.000 persone.⁵ Fra gli artisti che si esibirono nel 1975 c'era l'esordiente Eugenio Finardi (1952), milanese, che fu subito eletto come uno dei rappresentanti di quella gioventù. Registrò i suoi primi dischi insieme ad alcuni membri del gruppo progressive Area. In "Diesel", del 1977, c'è una breve canzone che così raffigura il clima della Milano di quegli anni:

Si può vivere anche a Milano nel cuore della città
 c'è tanta gente in giro per le strade c'è tanta elettricità
 si ha tutto a portata di mano non si scappa dalla realtà
 E la gente che vive che lavora che si diverte che respira
 in mezz'ora da piazza del Duomo arrivi dove vuoi
 e trovi tutto quello che ti può servire anche quello che non sapevi di volere
 in fondo sono nato a Milano 25 anni fa.

Alle 4 del mattino Milano diventa un posto molto strano
 si fanno feste qua a Milano ci si riprende la città
 basta una qualsiasi occasione la primavera la rivoluzione
 si cerca ogni soluzione in cerca della verità
 [...]

Mentre in precedenza ci si concentrava piuttosto su un'assenza (di sole, mare, luna e fiori in "Autunno a Milano", dei fiori, del verde, del cielo, di qualsiasi cosa in "Innamorati a Milano" e di amore e giovinezza in "Sobborghi e Luci a San Siro"), la canzone di Finardi inizia a presentare Milano in positivo, una città quasi futurista. Le sonorità si fanno elettroniche, con i sintetizzatori a dominare la scena. D'altra parte non si rinuncia al romanticismo, che per la gioventù di sinistra post-68 significava "rivoluzione", un termine a sua volta accostato alla "primavera". Interessante notare come nella prima strofa del brano si parli di una "realtà" dalla quale non si scappa (il contrario di quanto accadeva nelle canzoni "Autunno a Milano" e "Innamorati a Milano") e che nella seconda strofa diventa una "verità" che si cerca. A Milano c'è tutto. Ormai neanche il canto del napoletano sradicato nella canzone di Paolo Conte, "Naufragio a Milano", può incentrarsi sul luogo comune della mancanza di qualcosa:

i m'aggi'a scurdà o' sole, i m'aggi'a scurdà o' mare e l'acque chiare
 i m'aggi'a scurdà l'erba e a'voce antica d'o'silenzio
 miezz'o'vico e a'caccavella e o'putipù

La Milano frenetica di quegli anni, spesso vista attraverso gli occhi dell'emigrante, si trova anche in almeno due canzoni di Lucio Dalla (1943-2012). Considerando che tematiche come il futuro, la tecnologia, le migrazioni, il meticcio siano state tematiche costanti della produzione del cantautore bolognese, non stupisce l'interesse per la città lombarda da parte di Dalla, che mantiene con essa un rapporto ambivalente di odio-amore:

Milano vicino all'Europa
 Milano che banche, che cambi
 [...]
 Milano a portata di mano
 ti fa una domanda in tedesco
 e ti risponde in siciliano
 poi Milan e Benfica, Milano che fatica
 [...]
 Milano sguardo maligno di Dio
 zucchero e catrame
 Milano ogni volta che mi tocca di venire
 mi prendi allo stomaco e mi fai morire
 [...]
 Milano tre milioni
 e respiro di un polmone solo
 che come un uccello, gli spari
 lo manchi, riprende il volo
 Milano lontana dal cielo
 tra la vita e la morte continua il suo mistero

Prima della canzone “Milano” (1979) dalla quale sono tratte le citazioni precedenti, Lucio Dalla aveva registrato una canzone che porta il titolo di una delle principali strade milanesi, “Corso Buenos Aires” (1977)⁶. In una delle vie più grandi di Milano, nei dintorni della stazione, si svolge la tragicomica avventura di un pugliese, arrivato in gita a Milano con suo figlio e un cane, la cui presenza scatena una serie di discorsi e situazioni iperboliche e surreali. Nella canzone la gente di Milano è piuttosto razzista, il perbenista, ipocrita e violento (“dev’essere uno slavo / che dorme e ruba alla stazione”, “Un salumiere e un tabaccaio / che da anni non si rivolgevano la parola / approfittarono della confusione / per spararsi alcuni colpi di pistola!”). Il malcapitato pugliese, il bambino e il cane

decisero in fretta di tornare a Barletta e corsero alla stazione
perché a Milano in agosto oltre il gran caldo c’è veramente tanta confusione...

Dunque la bruttezza e l’ostilità di Milano può assumere connotati anche grotteschi (Conte, Dalla), mentre d’altra parte c’è chi fa della modernità virtù, come Finardi o, ancora più esplicitamente, Alberto Fortis (1955). Nato a Domodossola, in Piemonte, Fortis aveva studiato a Genova e poi si era trasferito a Roma, cercando di inserirsi nel mercato discografico, senza successo. Gli andò decisamente meglio a Milano, dove ottenne un contratto con la Polygram e poté registrare il disco di debutto con i musicisti del gruppo PFM. Le prime tre canzoni dell’album formano una sorta di trilogia autobiografica, nella quale troviamo in successione un’invettiva contro Roma, una contrapposizione fra Milano (l’eroe positivo) e Vincenzo (che rappresenta invece Roma, l’eroe negativo) e infine un brano lirico e intimista dedicato al Duomo milanese. Il primo brano, “A voi romani”, ha una carica polemica molto lontana dal *politically correct*:

E vi odio a voi romani, io vi odio tutti quanti,
distruttori di finanze e nati stanchi,
siete un peso alla nazione, siete proprio brutta gente,
io ti odio grande Roma decadente

Qui Fortis, anziché smentire gli stereotipi negativi su Milano, contrattacca elencando una serie di stereotipi negativi su Roma, accentuando una polarizzazione presente nell’immaginario collettivo fin dai tempi di “O mia bella Madunina”. Nel brano successivo, ferma restando la caratterizzazione in negativo di Roma (simboleggiata da Vincenzo, ossia il discografico Micocci, col quale il cantautore era stato per un periodo sotto contratto), Fortis usa invece una strategia diversa, trasformando i difetti di Milano in virtù, con una Milano personificata al femminile che diventa oggetto di un amore dichiarato:

Mi piacciono i tuoi quadri grigi
le luci gialle, i tuoi cortei
oh Milano, sono contento che ci sei.

Vincenzo dice che sei fredda,
frenetica senza pietà
ma è cretino e poi vive a Roma, che ne sa?
[...]
Ti devo tanto come uomo
lavoro insieme ai figli tuoi

Ancora il grigio torna come colore caratterizzante la città e si conferma l'immagine di una Milano che lavora, ma appare "fredda, frenetica e senza pietà" se vista da meridione. D'altra parte a Roma e nel Sud Italia, guardando da settentrione, regnano la pigrizia e la corruzione. Questa visione dell'eterna opposizione Nord-Sud era già percepibile nelle canzoni di Dalla e di lì a pochi anni assumerà una dimensione del tutto diversa con la nascita del partito Lega Nord, che negli anni 90 presenterà un progetto secessione con slogan anti-meridionali, fra cui il famoso "Roma ladrona!".

La terza canzone dell'album di Fortis, "Il Duomo di notte" prende spunto dal monumento milanese come simbolo di solidità e grandiosità, la pietra sulla quale si vanno a scontrare le imperfezioni e le disillusioni umane, in un testo lirico e malinconico:

Piroette di sabbia e le guglie del Duomo
differenza tra pietra e le voglie di un uomo
che ha per vita una gabbia
liberata dal sesso, gonfia di verità
partorita con gioia nel lontano ricordo
con le doglie sincere di una maternità
che alla luce, di notte, nella piazza e con rabbia
ha donato, confusa, il suo figlio balordo.

Per un outsider in cerca di punti fermi – e questo vale sia per i giovani autori degli anni Sessanta che per quelli degli anni Settanta – il Duomo continua ad essere un riferimento assoluto, quasi il testimone di un dissidio: si pensi anche alla magnifica scena di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti ambientata sul tetto del tempio milanese.

Conclusione

Nelle canzoni dei decenni successivi non si trovano spunti particolarmente nuovi e originali. L'ottavo decennio del XX secolo vede Milano protagonista soprattutto in positivo della scena italiana: è la città dello sviluppo che guida la penisola verso il quinto posto nella classifica dei paesi industriali più avanzati del mondo nel 1987. Al governo dal 1983 c'è il milanese Bettino Craxi, che favorisce l'ascesa economica di Silvio Berlusconi; sono gli anni degli *yuppies*, neologismo che entra nel dizionario della lingua italiana e diventa il titolo di

una popolare commedia cinematografica e di una canzone di Luca Barbarossa. Mentre la costruzione della terza linea della metropolitana avanzava, Milano sembrava piena di vita, e nella famosa pubblicità di un liquore, dopo aver mostrato la città come una sorta di New York italiana, si lanciava uno slogan che è passato alla storia, "Milano da bere". Il periodo di benessere e di ottimismo si chiude all'inizio degli anni Novanta, quando una serie di inchieste giudiziarie portarono alla condanna per corruzione di gran parte di quella classe dirigente legata a Craxi.

L'immagine della Milano città degli affari è rimasta nell'immaginario e nelle canzoni degli italiani, anche se tali affari appaiono agli occhi di tutti sempre più sporchi. Non molto originali nel 2000 sembravano le parole di Alex Britti nella canzone "Milano": "Con l'America nei bar / con la moda sempre in festa / con la gente che lavora sempre troppo." Anche una più recente canzone del gruppo Marta Sui Tubi riprende la visione che le canzoni di Lucio Dalla sembravano aver anticipato tre decenni prima. Il gruppo, nella sua "Sushi e Coca" (2008) riprende anche il procedimento anafrastico del brano "Milano", in un gioco intertestuale con il modello di Dalla. Qui la sequenza di immagini è arricchita da elementi provenienti della 'cultura' berlusconiana, *yuppie* ecc. Sembra, insomma, di vedere ancora la città dei giovani rampanti che vent'anni prima scoprivano la cucina etnica e le droghe d'élite:

Milano sushi & coca
 Milano paga e scopa
 Milano che non ha pazienza
 Milano e la sua aria di sufficienza
 Milano con le crisi di coscienza
 Milano con le crisi di astinenza
 Milano un sospiro a San Siro e uno sparo di sera
 Milano! Milano!
 Milano con la camicia stirata e la faccia raggrinzita

Infine, la canzone degli Afterhours "Milano Circonvallazione esterna" (2007) che sembra riprendere il discorso dell'*objective correlative*: una strada periferica notturna a fare da specchio alla tristezza e all'alienazione del cantante, con un suono freddo e disturbante ad accompagnare il testo:

Quattro e mezza di mattino per la radio
 sono troppo triste e il dj non mi parlerà
 sembra avere tutto così chiaro questo scemo
 sembra sempre una sola la realtà

che qui non ho il diritto
 di non essere felice
 di non sentirmi vivo

nella mediocrit 
che mi propini

Stupisce l'assenza di tematiche politiche locali nella produzione dei cantanti milanesi. L'unico esempio che ci viene in mente   la canzone "Parco Sempione" (2008) del gruppo Elio E Le Storie Tese. Con la comicit  che lo caratterizza, il gruppo parte da un fenomeno urbano diffuso, quello dei 'fricchettoni' che suonano i bonghi nei parchi cittadini, per denunciare la decisione della giunta milanese di radere al suolo il bosco di Gioia (in via Melchiorre Gioia), nonostante la raccolta di firme e lo sciopero della fame portato avanti dallo stesso tastierista del gruppo. Tutto ci , conclude il cantante, per risolvere il problema dei fricchettoni che disturbano suonando i bonghi:

Ecco perch  qualcuno
pensa che sia pi  pratico
radere al suolo un bosco
considerato inutile
roba di questo tipo
non si   mai vista in Africa
che avr  pure tanti problemi
ma di sicuro non quello dei boschi

Il cambiamento di Milano negli ultimi due decenni   legato soprattutto all'immigrazione. Se lo smarrimento dell'emigrato proveniente dall'Italia meridionale era stato affrontato con toni grotteschi nelle canzoni di Conte e Dalla qui menzionate, i flussi migratori dai paesi extra-europei sono rimasti un po' fuori dalle tematiche della canzone d'autore legata a Milano. Un'operazione discussa in tal senso   stata la recente operazione di Toto Cutugno, che in un videoclip del 2015 ha cantato il suo grande successo "L'Italiano" in lingua cinese passeggiando per via Paolo Sarpi, nel cuore di quella che oggi   la 'Chinatown milanese'. L'immigrazione dalla Cina ha finito per coinvolgere anche il famoso bar del Giambellino di cui cantava Gaber, che oggi   gestito da due fratelli cinesi.

Note

- 1 Nel presente saggio si d  a *canzone d'autore* un'accezione molto ampia, che non si limita a definire esclusivamente la produzione dei cantautori (ossia i casi nei quali l'autore del testo, quello della musica e l'interprete sono la stessa persona). Si preferisce semmai la definizione in Baldazzi (1990, 56) di canzoni i cui testi hanno "ambizioni culturali". Per non addentrarsi in questioni estetiche sul valore artistico o meno delle canzoni prese in esame – il che esulerebbe dallo scopo del presente testo – consideriamo *canzone d'autore* come 'termine-ombrello', rimandando eventualmente ai contributi di Conti 2016 e Tomatis 2014.

- 2 Lo studio della funzione del dialetto nella popular music degli ultimi sessant'anni non è ancora stato intrapreso in maniera approfondita. Alcune linee generali del fenomeno sono state tracciate in *Aurora* 2011.
- 3 “I milanesi veri e innamorati di Milano, sono tutti meticci. Diego Abatantuono lo diceva sempre: se volevi entrare nel giro di quelli del bar, dovevi parlare in dialetto stretto, a costo di far ridere tutti quanti.” (Mosca 2002, 19)
- 4 Pedrinelli 2015, fa risalire in qualche modo il binomio nebbia-Milano nella canzone al 1941, anno in cui Caterinetta Lescano incise *Nebbia* (Vallini-Tettoni). Effettivamente l'autore del testo, Ferdinando Tettoni, era nato a Milano; ma nella canzone non si parla della città lombarda.
- 5 Wikipedia https://it.wikipedia.org/wiki/Re_Nudo (consultazione 05.11.2017).
- 6 Nel 1975 a firma Dalla-Roversi, nell'LP *Anidride Solforosa* compare anche il brano “La Borsa Valori”, il cui testo è “un gioco linguistico fra *scat* e non sense” (Deregibus 2006, 138). La Borsa simboleggia il passaggio che in quegli anni Milano sta compiendo da città industriale e di immigrazione a città degli affari e dei servizi. Nei testi scritti da Roversi per tre dischi di Lucio Dalla fra il 1973 e il 1976 questo passaggio è evidente: dalle figure di emigranti e operai del disco *Il giorno aveva cinque teste* si arriva alla macchina e al futuro del disco *Automobili*.

Bibliografia

- Aurora, Federico: “S’at ven in meint? Considerazioni sull’uso e la funzione del dialetto nella canzone popular italiana degli ultimi cinquant’anni”. In: *Arena Romanistica* 8 (2011), 232-253 (Khachaturyan, Elizaveta / Hagen, Margareth [ed.]: *Atti del IX Congresso degli Italianisti Scandinavi. Oslo, 16-18 giugno 2010*).
- Baldazzi, Gianfranco / Clarotti, Luisella / Rocco, Alessandra: *I nostri cantautori*. Bologna: Thema, 1990.
- Bianchi, Carlo: “La chanson errante’: tra Italia e Francia le inquietudini di Herbert Pagani”. In: *Vox Popular* 1,1 (2016), 80-102.
- Brambilla, Carlo: “Via Gluck, la strada simbolo dove Adriano lasciò il cuore”. In: *La Repubblica* (04.09.2011), http://milano.repubblica.it/cronaca/2011/09/04/news/via_gluck_la_strada_simbolo_dove_adriano_lasci_il_cuore-21194143/ (consultazione 15.09.2015).
- Conti, Jacopo: “Politique des Chant-Auteurs. French Auteur Policy and Italian Canzone d’Autore Compared”. In: Marc Martinez, Isabelle / Green, Stuart (ed.): *The Singer-Songwriter in Europe. Paradigms, Politics, and Place*. London/New York: Routledge, 2016, 37-50.
- Conti, Jacopo: “Che suono fa, la Francia? Breve ricognizione su come la musica deve ‘suonare’ per essere francese”. In: *Vox Popular* 1,1 (2016), 121-132.
- De Angelis, Enrico: “La canzone d’autore. Luigi Tenco: un utile ritorno”. In: De Angelis, Enrico: *Parole di musica*. Civitella in Val di Chiana: Zona, 2009, 11.
- De Marchi, Emilio: *Milanin Milanon. Prose cadenzate milanesi*. Milano: La Poligrafica, 1902.
- Deregibus, Enrico: *Dizionario completo della canzone italiana*. Firenze: Giunti, 2006.
- Eco, Umberto: *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 1964.

- Mosca, Paolo: "Giorgio Gaber: 'C'era una volta il bar. E il milanese'". In: *Il Messaggero* (30/03/2002), 19.
- Neri, Sandro: *Gaber. La vita, le canzoni, il teatro*. Firenze: Giunti, 2007.
- Pedrinelli, Andrea: *La canzone a Milano dalle origini ai giorni nostri*. Milano: Hoepli 2015.
- Serra, Michele: "Non solo piombo nella Milano degli anni 70". In: *La Repubblica* (26/10/2007), <http://milano.repubblica.it/dettaglio/non-solo-piombo-nella-milano-degli-anni-70/1381156/1> (consultazione 15.09.2015).
- Tagg, Philip: *Music's Meaning: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York/Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.
- Tomatis, Jacopo: "A Portrait of the Author as an Artist: Ideology, Authenticity, and Stylization in the Canzone d'Autore". In: Fabbri, Franco / Plastino, Goffredo (ed.): *Made in Italy: Studies in Popular Music*. Oxon/New York: Routledge, 2014, 87-99.

Discografia

- Afterhours: *Non è per sempre*. Mescal/Mercury 300 767-2, 2007 (CD).
- Britti, Alex: *La vasca*. Universal Music 548 618-2, 2000 (CD).
- Celentano, Adriano: *Il ragazzo della via Gluck*. Clan ACC S/LP 40007, 1966 (LP).
- Ciampi, Piero: *Piero Litaliano*. CGD FG 5007, 1963 (LP).
- Ciampi, Piero: *Piero Ciampi*. Amico ZSLF55041, 1971 (LP).
- Conte, Paolo: *Paolo Conte*. RCA TPL1 1183, 1975 (LP).
- Dalla, Lucio: *Come è profondo il mare*. RCA 31321, 1977 (LP).
- Dalla, Lucio: *Lucio Dalla*. RCA 31424, 1978 (LP).
- Elio E Le Storie Tese: *Studentessi*. Hukapan HUK033, 2008 (CD).
- Finardi, Eugenio: *Diesel*. Cramps CRSLP 5153, 1977 (LP).
- Fo, Dario: *La brutta città*. Ricordi SRL 10-305, 1962 (EP).
- Fortis, Alberto: *Alberto Fortis*. Philips 6323 073, 1979 (LP).
- Gaber, Giorgio: *La ballata del Cerutti*. Ricordi SRL 10-174, 1960 (EP).
- Gaber, Giorgio: *Trani a gogò*. Ricordi SRL 10-252, 1962 (EP).
- Gaber, Giorgio: *Porta romana*. Ricordi SRL 10-316, 1963 (EP).
- Gaber, Giorgio: *La risposta al ragazzo della via Gluck*. Rifi RFN NP 16155, 1966 (EP).
- Jannacci, Enzo: *La Milano di Enzo Jannacci*. Jolly LPJ 5037, 1964 (LP).
- Jannacci, Enzo: *Faceva il palo*. Jolly J20371, 1966 (EP).
- Jannacci, Enzo: *La mia gente*. RCA ARC ALPS 11021, 1970 (LP).
- Marta Sui Tubi: *Sushi e Coca*. Tamburi Usati TAM02, 2008 (CD).
- Pagani, Herbert: *Pagani canta Brel. Lombardia*. Carosello CI 20 154, 1965 (EP).
- P.F.M.: *Suonare, suonare*. Numero Uno ZPLN 34092, 1980 (LP).
- Remigi, Memo: *Innamorati a Milano*, Rifi RFN 16905, 1965 (EP).
- Van De Sfroos, Davide: *40 pass*. RCS, 2009 (Box CD).
- Vecchioni, Roberto: *Parabola*. Ducale DUC2, 1971 (LP).