

Elena Di Marino, Sebastiano Beozzo

L'eredità classica nella canzone attraverso stili, tempi e spazi differenti

Premessa

Questo breve *paper* nasce da una chiacchierata tra amici e colleghi di conservatorio iscritti rispettivamente al corso di Canto lirico e di Composizione pop. La conversazione verteva sull'eventuale esistenza di influenze classiche sulla canzone moderna: si può individuare una sorta di eredità classica nella canzone pop? La questione è stata oggetto di discussione nel corso del convegno *Interpretazione – Reti di relazioni generate da un'opera d'arte* il 25 febbraio 2022 presso il MUSE – Museo delle Scienze di Trento in un intervento a quattro mani che ha proposto una riflessione sul lascito che la musica classica ha consegnato alla *popular music*, illustrando alcuni esempi tratti dal repertorio cantautorale e dal Festival di Sanremo.

Il presente lavoro analizza quindi alcune forme e stilemi comuni ad entrambi i repertori: particolare attenzione viene dedicata all'aspetto compositivo e dell'arrangiamento, senza omettere cenni relativi alla fruizione dei due generi.

Elena Di Marino

Origini e aspetti formali della canzone pop

Sarebbe semplicistico e ingenuo affermare che l'aria d'opera sia la diretta progenitrice della canzone italiana; tuttavia, si possono tratteggiare degli elementi che possono avvicinare queste due dimensioni.

La nascita della canzone italiana viene solitamente collocata all'interno del fenomeno della romanza da salotto e della canzone napoletana ottocentesca. La romanza da salotto si sviluppò come opera per voce e strumento a tastiera intorno alla fine del diciottesimo secolo in veste di momento di divertimento e di svago all'interno della famiglia borghese. Spesso venivano eseguite melodie tratte dal melodramma: tuttavia, la difficoltà tecnica di questo repertorio indusse i compositori ad elaborare composizioni concepite *ad hoc*. Per questo motivo, come osserva Gianni Borgna, «la romanza da salotto è importante perché è

l'anticamera della canzone di gusto moderno»¹. Egli avverte, al contempo, che non è possibile ricondurre tali composizioni alla categoria delle canzoni italiane in senso stretto, in quanto esse non possono essere definite «canzoni italiane tout court, anzitutto per l'accentuata letterarietà dei testi e poi per la loro stessa struttura musicale, sempre ancora in bilico tra romanza e canzone»².

Ad ogni modo, Diego Carpitella nota come alcune composizioni di Bellini e di Donizetti «potrebbero definirsi delle “canzoni” così come oggi ancora intendiamo il termine», trattandosi infatti di «un tipo di musica che ha rappresentato l'equivalente della musica leggera dell'Ottocento e che può definirsi popolare, nel senso di popolarità, sia pure circoscritta, ma in una cerchia più larga dell'élite frequentatrice del teatro d'opera»³. Tale osservazione impone una riflessione di natura sociologica sul concetto stesso di popolarità, che nel diciannovesimo secolo non può essere equiparato a quello odierno di *popular music*. A partire dagli anni '60 del Novecento si è affermata la definizione di *popular music* come stile musicale eterogeneo e diversificato, contraddistinto da ampia diffusione resa possibile dai mezzi di comunicazione di massa⁴. Al contrario, la romanza da salotto, così come il melodramma, non era destinata a un pubblico altrettanto vasto. Nell'Ottocento, infatti, più della metà della popolazione italiana era costituita da contadini: come osserva Carpitella, «se escludiamo dunque dall'area di popolarità del melodramma più del 60% della popolazione italiana, appare chiaro come l'influenza culturale del teatro d'opera fosse estremamente circoscritta»⁵.

All'interno della produzione “leggera” degli operisti della prima metà dell'Ottocento, secondo la definizione di Carpitella, spicca il caso di Donizetti, cui fu a lungo attribuita la canzone napoletana *Te voglio bene assaje* – la canzone napoletana, ricordiamo, è stata collocata alle origini della storia della canzone –, che sembra aver dato inizio al filone della canzone d'amore «di gusto moderno»⁶ e all'uso secondo il quale, come affermò il poeta napoletano Salvatore Di Giacomo, «ogni canzone deve avere il ritornello»⁷. Si tratta infatti di un brano in forma strofica, in cui le strofe terminano con un distico sempre uguale sia dal punto di vista testuale che melodico. Questo schema corrisponde esattamente alla forma strofa-ritornello di tantissime canzoni della *popular music* di oggi.

Prendendo in considerazione la metà degli anni Cinquanta del Novecento, è opportuno rivolgere l'attenzione al repertorio delle prime edizioni del Festival di Sanremo. Il festival nacque con la finalità di definire l'identità della musica

¹ G. Borgna, *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano 1992, p. 37.

² Ivi, p. 38.

³ D. Carpitella, *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Ponte alle Grazie, Firenze 1992, p. 83.

⁴ P. Somigli, *La canzone in Italia. Strumenti per l'indagine e prospettive di ricerca*, Aracne, Roma 2010, pp. 23-30.

⁵ D. Carpitella, *Conversazioni sulla musica*, p. 85.

⁶ G. Borgna, *Storia della canzone italiana*, p. 18.

⁷ V. Bernardoni, P. Fabbri, *Musica e Società*, vol. 3, *Dal 1830 al 2000*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2016, p. 207.

leggera italiana e di «fissare il nazional-popolare»⁸ nel frammentario panorama culturale e sociale del secondo dopoguerra. Tuttavia, il festival finì per essere rappresentativo solamente del mondo cittadino e di una compagine sociale più istruita. «Il popolare sanremese era filtrato attraverso la lettura che ne aveva fatto la tradizione operistica, sia quella distaccata e benevolente del Settecento e primo Ottocento, fino a Rossini e Donizetti, sia quella dai toni drammatici del periodo verista»⁹. Non stupisce quindi che «nel 1956 Massimo Mila avesse riconosciuto come problema delle canzoni leggere italiane quel “desiderio di sembrare delle romanze di Puccini”»¹⁰.

Si prenda in esame la canzone che arrivò quarta alla prima edizione del Festival di Sanremo del 1951, *Al mercato di Pizzighettone*, interpretata dal Duo Fasano e Achille Togliani. Questo brano è interessante perché presenta dei riferimenti operistici sia dal punto di vista contenutistico che formale. La canzone dipinge una fiera paesana in cui è presente un venditore truffaldino chiamato nientemeno che Dulcamara. Il riferimento all'*Elisir d'amore* donizettiano è assolutamente lampante e sembra quindi volersi rivolgere ad un pubblico che conosce quantomeno in minima parte il mondo operistico. Per quanto riguarda gli aspetti formali, alcune strofe di questa canzone ricalcano la struttura della cosiddetta *lyric form*, ossia una particolare articolazione melodica interna alla strofa. Secondo Lorenzo Bianconi, la *lyric form* è un «periodo standard di sedici battute che costituisce la misura aurea del melodramma di Donizetti, Bellini, Verdi»¹¹; più precisamente trattasi di sedici battute articolate in quattro semifrasi di quattro battute l'una, che si può sintetizzare in uno schema A A' B A'/C (+ codette). Ad esempio la *lyric form* copre addirittura circa la metà del totale della partitura della *Lucia di Lammermoor*¹². Questa struttura fraseologica è assai comune nelle canzoni e deriva dalla tradizione colta delle arie¹³; anche l'ampio ricorso a decasillabi sembra voler omaggiare la librettistica sette-ottocentesca¹⁴, dove questo verso veniva usato con grande frequenza.

Un'altro elemento particolarmente frequentato nella *popular music* è il *chorus-bridge*: trattasi di una particolare struttura nella quale quello che potremmo assimilare a un ritornello, il *chorus* (che chiameremo sezione A) viene collocato all'inizio del brano, e non in seconda posizione come avviene nella forma strofa-ritornello. Questa sezione A si contrappone a una sezione B, il *bridge* per l'appunto, che si differenzia dalla sezione A sia da un punto di vista testuale che

⁸ S. Facci, P. Soddu, *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma 2011, p. 20.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J. Tomatis, *Chansonnier, esistenzialisti, trovatori e cose pericolose: la francesità dei primi cantautori italiani*, «Vox Popular», 1/1, 2016.

¹¹ L. Bianconi, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in G. La Face Bianconi, F. Frabboni (a cura di), *Educazione musicale e Formazione*, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 89-96.

¹² Cfr. *ibidem*.

¹³ S. Facci, P. Soddu, *Il Festival di Sanremo*, p. 24.

¹⁴ S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006, p. 65.

musicale. Ne risulta quindi la seguente struttura: AABA. Negli anni '50 questa macrostruttura veniva molto spesso anticipata da una lunga introduzione strumentale e un'ulteriore sezione cantata iniziale chiamata *verse* il cui scopo era quello di anticipare la situazione descritta nella canzone e si differenziava dalla restante parte della canzone sia per il trattamento melodico, uno stile di canto quasi declamato, sia per l'arrangiamento, solitamente di carattere statico e con un organico assai ridotto. Un celebre esempio è la canzone vincitrice del primo festival di Sanremo, *Grazie dei fior* cantata da Nilla Pizzi, con testo di Mario Panzeri e Gian Carlo Testoni su musica di Saverio Seracini. Sebbene l'origine di tale forma pare risalga al teatro musicale leggero americano¹⁵, forse non sarebbe eccessivo paragonare il *verse*, sia per la sua funzione esplicativa che per il trattamento musicale, al recitativo antecedente l'aria di un melodramma.

Sebastiano Beozzo

Il gusto classico nell'arrangiamento della canzone

È facile trovare un ponte che collega l'eredità classica alla canzone moderna, soprattutto se si pensa al Festival di Sanremo. Il suo obiettivo è sempre stato quello di unire la tradizione dell'orchestra classica con l'organico, la melodia (che deriva, soprattutto all'inizio, dal belcanto italiano) e la forma della canzone.

Nato nel 1951 con l'idea di valorizzare ed elevare la musica leggera italiana, fin dai suoi primi anni è stato contraddistinto da polemiche, in particolare nella sua edizione del 1967 tristemente nota per il suicidio di Luigi Tenco, evento che ha spezzato per sempre il rapporto tra la musica leggera sanremese e la musica cantautorale agli occhi del pubblico.

Dal punto di vista della sonorità il Festival è sempre stato caratterizzato dall'unione tra l'orchestra classica (con prevalenza degli archi e fiati più tradizionali) con gli strumenti della musica leggera (batteria, basso elettrico/contrabbasso, chitarra e pianoforte), ad esclusione di un breve periodo negli anni '80, quando le basi registrate sostituirono l'orchestra.

Uno dei ruoli più importanti del Festival di Sanremo, soprattutto nei primi anni, è quello dell'arrangiatore, colui che arrangia i brani e dirige l'orchestra. Nei primi anni del festival gli arrangiatori puntarono principalmente ad innestare le sonorità della canzone sulla tradizione orchestrale italiana. Inoltre il tutto veniva timbricamente colorato dalle sonorità jazz/swing americane.

Aprè la serie dei protagonisti di questa storia Cinico Angelini (pseudonimo di Angelo Cinico), violinista, direttore dell'orchestra di Sanremo nelle sue prime edizioni e arrangiatore di pezzi di molti compositori, tra i quali Saverio Seracini e Vittorio Mascheroni, autori per cantanti come Nilla Pizzi e il Duo Fasano. Angelini era diventato popolare prima come direttore dell'orchestra da ballo della sala Gay di Torino e successivamente soprattutto grazie al suo lavoro presso l'E-

¹⁵ P. Somigli, *La canzone in Italia. Strumenti per l'indagine e prospettive di ricerca*, Aracne, Roma 2010, p. 36.

IAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche), dove introdusse l'orchestra leggera nella radio e aiutò a standardizzare la presenza di cantanti in orchestra sul modello delle orchestre americane.

Non sempre in facili rapporti con l'ente radiofonico di Stato, ad un certo punto Angelini fu accusato di esterofilia e costretto a cambiare la sigla della sua orchestra *Dove e quando* (rifacimento italiano di *Where and When* di Richard Rodgers) con la più "semplice" ma più italiana *C'è una chiesetta* (1940), testo di Eugenio Cantoni e musica di Giuseppe Rampoldi¹⁶.

Effettuando una breve analisi di *C'è una chiesetta* si notano subito le peculiarità stilistiche della musica leggera degli anni Quaranta-Cinquanta. Quasi sempre l'orchestra introduce il tema principale, che viene poi ripreso dalla voce. Gli ottoni dialogano e rispondono al canto, seguendo un gusto *swing* di importazione americana¹⁷; la batteria e il contrabbasso/basso elettrico, assieme al pianoforte, formano la spina dorsale ritmica, accompagnando le canzoni molto spesso con spazzole e pizzicati rinforzati dall'armonia del pianoforte, che ha anche una funzione di controcanto e talvolta di esposizione del tema principale. È interessante considerare anche la versione della medesima canzone da parte di Claudio Villa, contenuta nell'album *Concerto all'italiana*, vol. 2 (Pellicano 1980) con l'Orchestra Sinfonica di Torino diretta da Nello Ciagherotti, dove il gusto classico dell'arrangiamento orchestrale è ancora più accentuato grazie agli archi che assumono un ruolo centrale: questi ultimi, infatti, introducono la canzone, per poi lasciare la strofa ai fiati con chiaro colore jazz/swing; ritornano poi come contro-canto della melodia, formando successivamente un tappeto armonico prima della ripresa del tema principale.

Dobbiamo ora introdurre la figura di Pippo Barzizza: la rivalità tra Barzizza e Angelini, forse più mediatica che effettiva, fu molto nota, ma lo è altrettanto la stretta collaborazione che nel 1939 li portò ad intraprendere una tournée in tutta Italia. Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra, Barzizza non partecipò mai al Festival di Sanremo (nonostante abbia vissuto nella città ligure), ma ebbe una grande influenza sull'evoluzione della musica leggera italiana, vantando ad esempio una collaborazione con Ennio Morricone. Basti solo pensare che il Centro Studi Stan Kenton di Sanremo istituì per cinque anni un premio per arrangiatori in suo onore.

Barzizza fu un grande pioniere del jazz e dello swing, inserendosi all'interno di una corrente nata a partire dai primi anni '20 del Novecento dove è forte l'influenza di questi generi nell'evoluzione della musica leggera. Un'importante risorsa lasciata da Barzizza è il suo manuale di arrangiamento¹⁸ rivolto a compositori e arrangiatori desiderosi di avvicinarsi al mondo

¹⁶ Suggeriamo l'ascolto dell'interpretazione di Alberto Rabagliati con la Cinico Angelini Orchestra, registrata nel 1941, <https://www.youtube.com/watch?v=pd-sRdusxRY>. Il sito riporta anche il testo completo.

¹⁷ Da ricordare che nel 1925 lo stesso Angelini si trasferì in America per assorbire nel proprio stile il jazz e lo swing.

¹⁸ P. Barzizza, *L'orchestrazione moderna nella musica leggera*, Curci, Milano 1952.

dell'orchestra leggera. Il testo si apre introducendo le sezioni dell'orchestra, dividendola in archi, strumentini (legni), saxofoni, ottoni e ritmi (sezione ritmica, cioè batteria, contrabbasso/basso elettrico, chitarra e pianoforte), arpa e strumenti accessori. Successivamente elenca le caratteristiche e il ruolo di ogni strumento e sezione in orchestra: gli archi e l'effetto di sezione (tutte le parti con lo stesso andamento ritmico), i colori dei legni, le sezioni a trio, a quartetto e a quintetto dei sax, le posizioni late e strette degli ottoni e il "pilastro" costituito dalla sezione ritmi. La seconda parte del manuale si concentra sulle tecniche di arrangiamento e orchestrazione. Di questa seconda parte è opportuno segnalare la meticolosa attenzione di Barzizza nel trattare le sezioni della canzone (Introduzione, Primo ritornello, Modulazione/Interludio, Ritornello cantato, Modulazione/Interludio, Terzo ritornello, Coda), sulla tonalità da scegliere per il cantante e anche la previsione della durata di un arrangiamento. Il manuale si conclude con un'appendice che esemplifica la realizzazione di un arrangiamento.

Da queste basi si costruisce la canzone leggera sanremese, fino ad arrivare ai giorni nostri con le influenze dai generi più moderni. Ma la musica classica, o per meglio dire la sua "timbrica", si innesta in un'ampia parte del repertorio.

Ne troviamo un esempio in *La sera dei miracoli* di Lucio Dalla, che verrà qui analizzata nella sua versione dal vivo del 2005 presso il Teatro Greco di Tindari¹⁹, eseguita da Lucio Dalla stesso accompagnato da Beppe D'Onghia, pianista e arrangiatore, con il quintetto Nu-Ork. In appendice si propone una trascrizione di questa versione della canzone.

Il pezzo si apre con l'accompagnamento del pianoforte, in sol maggiore, mantenuto come nella canzone originale, mentre il primo intervento melodico viene alternato tra il contrabbasso, il violoncello e la viola.

La prima strofa della voce viene accompagnata dal pianoforte, con una scala discendente del violino e i bassi prima rafforzati dalla viola e poi dal violoncello. Nella seconda parte della strofa («questa sera così dolce che si potrebbe bere») entra l'intero quintetto, con il contrabbasso che muove ritmicamente la linea del basso.

Successivamente il pianoforte dialoga con la voce, mentre lo slancio melodico al basso del pianoforte, viola e violoncello lancia il primo ritornello. Alla melodia cantata da Lucio Dalla si alternano le risposte del violoncello e della viola, mentre il tremolo del piatto sospeso lancia ogni ripetizione del giro, un II-V-I in re maggiore, quinto della tonalità d'impianto. L'*outro*²⁰ del ritornello vede la voce accompagnata dagli archi in pizzicato, con il primo violino che fonde la sua frase melodica con quella della voce.

Questa parte si collega direttamente al secondo ritornello. Di nuovo si ripete l'*outro* del ritornello, ma questa volta la voce di Dalla improvvisa, mentre il pianoforte armonizza il tema del primo violino.

¹⁹ È possibile ascoltare la canzone a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=CJEk72PJ5fo> (ultima consultazione: 25/09/2024).

²⁰ L'*outro* è la sezione che conclude la canzone con una funzione simile a quella della coda.

La volata del primo violino e della viola porta allo *special*²¹, che introduce la tonica minore, sol minore alternato a sol maggiore: un momento drammatico, creato dagli accordi pieni del pianoforte e dalla melodia raddoppiata dalla viola e dal registro grave dei violini, mentre il violoncello la raddoppia una terza sotto nel suo registro grave.

Si ritorna così alla strofa, che risulta quasi svuotata in quanto priva dell'accompagnamento del pianoforte e del primo violino, per poi rilanciare a pieno suono l'ultimo ritornello, non più con la solita melodia ma con la voce che si offre a grandi melismi, mentre gli archi rispondono con diverse frasi e volate, rinforzate, soprattutto in chiusura del giro, dal pianoforte. La canzone si conclude su re maggiore, sfumato dagli archi, colorato dalle *wind chimes* e arpeggiato dal pianoforte.

Questo è solo uno degli innumerevoli esempi in cui timbriche – ma, come si è visto, anche soluzioni formali – derivanti dal repertorio classico, confluiscono nel repertorio della *popular music* e della canzone italiana.

Bibliografia

- Barzizza P.
1952 *L'orchestrazione moderna nella musica italiana*, Curci, Milano.
- Bernardoni V., Fabbri P. (a cura di)
2016 *Musica e Società*, vol. 3, *Dal 1830 al 2000*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- Bianconi L.
2008 *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in G. La Face Bianconi, F. Frabboni (a cura di), *Educazione musicale e Formazione*, Franco Angeli, Milano.
- Borgna G.
1992 *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano.
- Carpitella D.
1992 *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- de Salvo S.
2024 *Cinico, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1988, [https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-cinico_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-cinico_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 13/08/2024)
- Facci S., Soddu P.
2011 *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma.

²¹ Lo *special* è quella sezione che appare una sola volta nella canzone; si differenzia dalle altre sezioni per nuove soluzioni armoniche, melodiche e/o ritmiche.