



**Diacronie**  
Studi di Storia Contemporanea

**53, 1/2023**  
Popular music e storia

---

## L'anno della svolta: la politica, i concerti, i festival nel 1980

Alessandro VOLPI

---

Per citare questo articolo:

VOLPI, Alessandro, «L'anno della svolta: la politica, i concerti, i festival nel 1980», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* : *Popular music e storia: Media, consumi e politica dagli anni Cinquanta agli anni Novanta*, 53, 1/2023, 29/03/2023,

URL: < [http://www.studistorici.com/2023/03/29/volpi\\_numero\\_53/](http://www.studistorici.com/2023/03/29/volpi_numero_53/) >

---

**Diacronie** Studi di Storia Contemporanea → <http://www.diacronie.it>

**ISSN 2038-0925**

Rivista storica online. Uscita trimestrale.

[redazione.diacronie@studistorici.com](mailto:redazione.diacronie@studistorici.com)

Comitato di direzione: Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Maximiliano Fuentes Codera – Tiago Luís Gil – Deborah Paci – Jean-Paul Pellegrinetti – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Wilko Graf Von Hardenberg

Comitato di redazione: Jacopo Bassi – Roberta Biasillo – Luca Bufarale – Alice Ciulla – Federico Creatini – Luca G. Manenti – Andreza Santos Cruz Maynard – Emanuela Miniati – Gabriele Montalbano – Çiğdem Oğuz – Mariangela Palmieri – Fausto Pietrancosta – Elisa Tizzoni – Matteo Tomasoni – Luca Zuccolo



Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 4.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

---

## 4/ L'anno della svolta: la politica, i concerti, i festival nel 1980\*

Alessandro VOLPI

---

*ABSTRACT: Nel 1980, dopo un decennio caratterizzato da letture fortemente ideologiche dei fenomeni musicali, tornarono in Italia i grandi concerti. Si trattava di un cambiamento dettato, e organizzato, dai principali partiti italiani che manifestavano la ferma intenzione di accettare la capacità degli interpreti musicali più popolari di generare un consenso diffuso; tale consenso, non più mediato dalle architetture ideologiche e legato invece alla nuova dimensione della fandom, doveva supplire alla incipiente crisi della più tradizionale militanza, soprattutto nelle giovani generazioni.*

\*\*\*

*ABSTRACT: After a decade characterized by strong ideological interpretations of musical phenomena, important concerts returned to Italy in 1980. This was a change dictated and organized by Italian parties that were interested in the ability of the most popular performers to generate widespread consensus; this consensus, no longer mediated by ideological architectures and linked instead to the new dimension of fandom had to make up for lack of political interest, especially in the younger generations.*

---

### 1. Il ritorno delle star

Nel corso del 1980 l'Italia tornò ad essere la destinazione di numerosi tour di gruppi di primo piano del panorama pop e rock internazionale. Per molti versi, si può sostenere persino che quell'anno fu il primo durante il quale la penisola ospitò una quantità di concerti, non solo decisamente superiore al passato, ma anche più vasta nei confronti delle grandi mete della musica internazionale.

A febbraio, con una serie densa di tappe, arrivarono i Ramones, che animarono un'ampia discussione sulle principali testate musicali, a cominciare da «Ciao 2001» e da «Rockerilla», e sulla stampa di sinistra, da «l'Unità» all'«Avanti» a «Lotta Continua», incontrando giudizi, nella sostanza, lusinghieri, con l'eccezione di qualche riserva espressa sulla loro “superficialità” dal critico del quotidiano comunista Fabio Malagnini. Sempre a febbraio si esibirono Ginger Baker e Lena Lovich. Tra marzo e aprile sbarcarono nel nostro paese Motorhead, Wishbone Ash, Joe Jackson, Sun Ra Arkestra. Sempre ad aprile tennero concerti i Police e i Devo, entrambi accompagnati da valutazioni molto positive dei quotidiani politici della sinistra, in particolare per l'ambientalismo del gruppo di Akron, cui fece seguito la tournée del redivivo Donovan, celebrato

dalla stampa come «l'anti Dylan». A maggio fu la volta di Iggy Pop, ma fu soprattutto nel mese successivo che esplosero i grandi eventi: i Clash si esibirono a Bologna in Piazza maggiore, Lou Reed tornò in Italia dopo il disastro del 1975 e il 27 e 28 giugno Bob Marley riempì gli stadi di Milano e Torino. Sempre a giugno, a Roma, il festival di Castel Sant'Angelo, inserito nell'Estate romana di Renato Nicolini, ospitò gli Stranglers, Peter Tosh, Roxy Music e The Knack, mentre Viareggio e Versilia Rock 80 ospitarono Tom Robinson, Nino Ferrer e i Carpettes. In luglio prese vita la prima edizione di Pistoia Blues con B.B.King, Muddy Waters, Fats Domino e vari altri bluesman di rilievo. L'estate continuava poi con i Kiss ad agosto e Peter Gabriel a settembre. L'autunno vide i tour di Madness, Weather Report, Jorma Kaukonen, Steve Hackett, Taj Mahal, i B-52'S e i Telephone, mentre a dicembre si esibirono i Tuxedomoon, i Gong, i Motels, i Selecter e i Talking Heads<sup>1</sup>.

Era dunque un panorama profondamente differente da quello del triennio 1977-79, quando le presenze internazionali sui palchi italiani erano state ridotte a pochissimi casi, almeno fino all'arrivo di Patti Smith nel settembre del 1979. Questo cambiamento, che potrebbe essere definito anche nei termini della svolta vera e propria, dipese da un insieme di fattori. Era emersa, in primo luogo, una serie di segnali di trasformazione politica che sembravano destinati a porre fine alla lunga stagione di violenza degli anni Settanta. La drammatica strage alla stazione di Bologna, la vicenda di Ustica, gli assassinii di Piersanti Mattarella, di Vittorio Bachelet, di Guido Galli e di Walter Tobagi rendevano quell'anno ancora tragico, ma era iniziata l'opera di smantellamento delle Brigate rosse con la cattura di Patrizio Peci e si facevano sentire gli effetti della grande ondata di arresti avviata nel 1979 sulla base del "Teorema Calogero", che aveva portato in carcere molti esponenti di Autonomia operaia. Proprio questo avvenimento aveva contribuito a indebolire il cosiddetto fronte degli autoriduttori, il movimento che per larga parte degli anni Settanta aveva rivendicato la necessità assoluta della fruizione culturale gratuita, di cui l'assalto ai cancelli dei concerti era stata una delle espressioni più paradigmatiche. Alle carcerazioni e al duro clima repressivo nei confronti degli autonomi, si accompagnava l'almeno parziale ripensamento di varie componenti della controcultura italiana, da «Re Nudo» di Andrea Valcarenghi a Stampa Alternativa di Marcello Baraghini che, oltre a perdere di capacità attrattiva nei confronti delle

---

\* L'articolo in oggetto riprende in gran parte il contenuto e la forma del libro: *1980 una lunga estate italiana. La musica che ha cambiato il consumo della politica*, Pisa, Pisa University Press, 2022.

<sup>1</sup> Questo lavoro è riconducibile ad una più vasta ricerca, condotta su molteplici fonti, dai quotidiani e dalle riviste del periodo 1971-1989, alla documentazione composta da locandine, manifesti, programmi, fogli volanti rintracciati sia presso vari archivi, sia presso collezionisti e in rete. Sono state condotte indagini anche negli archivi di partito, in particolare nelle carte del Partito comunista conservate presso la Fondazione Gramsci e dell'Istituto Sturzo, tuttavia senza particolare successo perché i materiali relativi al 1980 sul tema dell'organizzazione di eventi musicali che avessero carattere nazionale risultano pressoché inesistenti. Per la stesura dell'articolo tali materiali sono stati adoperati soprattutto per rintracciare le date precise dei concerti e per la ricostruzione di alcuni aspetti organizzativi, in particolare dei programmi delle feste di partito.

giovani generazioni, sembravano orientate ad abbandonare le dure chiusure verso le forme di commercializzazione della musica. In altre parole, l'esaurirsi della forte ideologizzazione dell'uso politico della violenza e dell'intransigenza degli autoriduttori contribuiva a rendere i palcoscenici italiani meno pericolosi. Sembrava essersi consumata la stagione iniziata con l'assalto ai Led Zeppelin, avvenuta al Vigorelli nel 1971, e proseguita con le interruzioni violente dei concerti di Lou Reed e Santana negli anni seguenti. Ma forse un segnale di mutamento ancora più rilevante era costituito dalla nuova strategia culturale concepita dai partiti della sinistra e in particolare dal Partito comunista che, di fronte ad una incipiente crisi della militanza giovanile e alla già accennata attenzione dedicata alla musica rock e pop dai movimenti più radicali, capirono l'indispensabilità del superamento della logica, a lungo coltivata, della piena coerenza e della fedeltà alla propria tradizione. Già la Fgci aveva mostrato di aver compreso il tema ed aveva riservato ampio spazio alle questioni musicali nel suo periodico «Città futura», uscito per la prima volta nel 1977 e che, soprattutto dalla fine del 1979, aveva pubblicazione diversi contributi in cui si prendeva in esame la produzione dei grandi interpreti, da Dylan agli Stones, a Bowie, Reed e Springsteen. Cominciava, in tale sede, una prima rilettura della produzione musicale d'Oltremarica e d'Oltreoceano: essa non era più derubricata, in maniera assai schematica, ad un fenomeno tipico del modello capitalistico di cui proprio il rock era qualificato come un'espressione funzionale in chiave di artificiale ribellismo. Si trattava di una discussione su cui, come vedremo, si sarebbe cimentata anche «l'Unità», con una nuova generazione di giornalisti musicali<sup>2</sup>.

Dal 1979-80, poi, sotto la regia di numerose federazioni del Partito comunista, diverse associazioni, a partire da Arci e Punto Rosso, si erano impegnate nell'organizzazione dei grandi concerti, trasformando una simile attività in una delle loro principali occupazioni. In molti casi si erano consorziate dando vita a realtà assai strutturate, come accadde per Cipiessè, e avevano stabilito contatti con i pochi impresari sopravvissuti alle contestazioni del decennio appena finito, come David Zard e Franco Mamone. Tali associazioni non esitavano neppure a collaborare con importanti sponsor di natura spiccatamente commerciale, di cui Muratti era forse l'espressione più significativa. Era evidente che l'esigenza di avvicinare il pubblico (e l'elettorato) giovane stava inducendo il principale partito della sinistra italiana a sviluppare una efficiente rete di organizzazione degli eventi con cui reclutare le grandi star con un duplice obiettivo. In primo

---

<sup>2</sup> Sulle strategie adottate dal Partito comunista in materia di consenso, costruite anche utilizzando i linguaggi di produzione culturale, riconducibili a diverso titolo a forme di "consumo" popolare, alcuni elementi di natura molto generale emergono in GUNDLE, Stephen, *I comunisti italiani fra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa 1943-1991*, Firenze, Giunti, 1998, che in realtà dedica poco spazio alla "frattura" del 1980, e in CAPUZZO, Paolo (a cura di), *Il Pci davanti alla sua storia. Dal massimo consenso al declino*. Bologna 1976, Roma, Viella, 2019, che coglie, invece, la genesi di un passaggio cruciale anche sul piano della cultura diffusa, e in TONELLI, Anna, *Falce e Martello. Storia politica e sociale delle Feste dell'Unità (1945-2011)*, Roma-Bari, Laterza, 2012, uno dei pochissimi testi dedicati alle feste dell'Unità che non abbia carattere locale.

luogo prendeva corpo l'intenzione di accostare il rock e il pop, sempre più diffusi tra il vasto pubblico anche grazie ad un sistema di informazione e di distribuzione discografica divenuto capillare, ai simboli di una formazione politica che intendeva dare segnali di cambiamento rispetto alle più consuete pratiche della militanza. In seconda battuta, una simile attività di coinvolgimento dei "consumatori" della musica, guidata da un associazionismo chiaramente identificabile in termini politici, avrebbe potuto rappresentare, attraverso quel medesimo associazionismo, la via d'accesso ad un mercato promettente a cui proprio la "politicizzazione" avrebbe conferito caratteri originali e decisamente meno capitalistici. Non è un caso, in questo senso, che nell'organizzazione dei concerti rock assunsero un ruolo spesso rilevante i Circoli ottobre di Lotta continua, ormai meno ruvidi nei confronti di un sistema di produzione commerciale che avevano a lungo aspramente contestato<sup>3</sup>.

Gli esempi di tale ampia opera organizzativa sono molteplici. I concerti dei Ramones furono prodotti da Arci e Punto Rosso, così come quelli dei Motorhead e Wishbone Ash, con il sostegno di una cordata di emittenti locali, composta da Canale 96, Teleradio Milano 2, Radio Milano Libera e Radio Regione; la stessa cordata si ricostituì per organizzare, sempre al Palalido, il successivo 21 aprile, il concerto di Joe Jackson nell'ambito dell'*I'm the Man* tour. I Police giunsero in Italia per iniziativa di Punto Rosso, con un biglietto di ingresso ben poco popolare di 3.000 lire. Ancora Arci e RCA promossero la tournée di Donovan, che fu ospitato anche dalla Festa provinciale dell'Unità di Terni, insieme ad un giovane Alberto Fortis. Le sei tappe dei Devo vennero gestite da Punto Rosso e Avantgarde, associazione legata alla sinistra radicale veneziana, mentre l'esibizione a Castel Sant'Angelo fu finanziata da Arci e dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Iggy Pop fu portato a Firenze da Radio Cento fiori, emittente della galassia dei movimenti a sinistra del Pci.

---

<sup>3</sup> Sul tema del rapporto tra musica e politica e in particolare sull'utilizzo politico del consumo musicale esiste ormai una vasta produzione bibliografica che presenta caratteri molto diversi. Una lettura quasi "pionieristica" e certamente legata all'indagine sui consumi di massa piuttosto che al rapporto con la politica compare in BORGNA, Gianni, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992; BERSELLI, Edmondo, *Canzoni. Storia dell'Italia leggera*, Bologna, Il Mulino, 2007, e sia pur con tratti molto diversi, in TOMATIS, Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019; SANTORO, Marco, *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Bologna, Il Mulino, 2010; CAPOZZI, Eugenio, *Innocenti evasioni. Uso e abuso politico della musica pop 1954-1980*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2013; CARRERA, Massimo, *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta*, Milano, Odoya, 2014; SPAZIANTE, Lucio, *Dai beat alla generazione dell'iPod: le culture musicali giovanili*, Roma, Carocci, 2010. Una maggiore vocazione politica hanno invece i lavori di PRATO, Paolo, *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Roma, Donzelli, 2010; PERONI, Marco, *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Milano, Bruno Mondadori, 2005 e, soprattutto, di PIVATO, Stefano, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002; ID., *Bella Ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2005; CARUSI, Paolo, *Viva l'Italia. Narrazioni e rappresentazioni della storia repubblicana nei versi dei cantautori "impegnati"*, Firenze, Le Monnier, 2018; SAVELLA, Stefano, *Povera patria. La canzone italiana e la fine della prima repubblica*, Roma, Arcana, 2017; MASINI, Alessia, *Siamo nati da soli. Punk, rock e politica in Italia e in Gran Bretagna (1977-1984)*, Pisa, Pacini, 2019. Un carattere d'insieme presenta il recente: CARUSI, Paolo, MERLUZZI, Manfredi (a cura di), *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, Pisa, Pacini, 2021.

Una considerazione a parte meriterebbe il noto concerto gratuito dei Clash a Bologna, voluto e interamente finanziato dall'amministrazione di Renato Zangheri, che suscitò numerose critiche ad opera dei gruppi punk felsinei, ostili proprio all'intenzione del "palazzo" di usare la musica per ragioni di consenso elettorale. Il tour di Lou Reed fu realizzato da Cipiessa, l'associazione nata dal coinvolgimento di varie organizzazioni della sinistra, che a Firenze si appoggiò alla già ricordata Radio Cento fiori per il concerto alla Festa dell'Unità del parco delle Cascine e ad Avellino ottenne il sostegno di Arci nazionale e della locale Radio Alfa. I due concerti di Marley, preparati da Mamone, videro il coinvolgimento decisivo del Comune di Milano, guidato dalla seconda giunta Tognoli – che deliberò la concessione, per la prima volta in occasione di un evento musicale, dello stadio di San Siro – e di Radio Città di Mario Giusti, di cui erano soci il Partito di Unità Proletaria e il Movimento Lavoratori per il Socialismo. Sia a Milano sia a Torino, dove l'organizzazione venne realizzata dal Comune e da Arci, fu presente la rilevante sponsorizzazione del marchio Muratti, impresso nei biglietti e presente in tutta la campagna pubblicitaria. Arci e Cipiessa promossero anche il tour di Peter Tosh, di nuovo con l'appoggio di Muratti, mentre fu Arci ad accompagnare David Zard nell'allestimento e nella promozione della tournée dei Kiss. Le tre tappe italiane di Peter Gabriel ebbero il contributo decisivo delle radio libere locali, in particolare Radio Cento fiori a Firenze e Radio Flash a Torino. Quest'ultima, a partire dal 1979, era entrata nell'orbita del Partito comunista torinese per l'interessamento dello "storico" dirigente Luciano Casadei, in precedenza segretario della Fgci e poi responsabile del settore stampa e propaganda; un ruolo che aveva interpretato aprendo le Feste dell'Unità piemontesi alla musica rock e stabilendo proficui contatti con varie etichette discografiche. La già ricordata Radio Centofiori era nata nel maggio del 1979 ed era una cooperativa culturale scaturita da un'ampia discussione negli ambienti legati al Partito comunista fiorentino, che si era posto il tema del nuovo rapporto con i giovani proprio attraverso la musica; un rapporto in cui non erano previste preclusioni pregiudiziali in merito ai vari generi, ma che si fondava, in larga misura, sulla necessità di rendere fruibile la musica d'Oltreoceano e sulla centralità dell'organizzazione dei concerti sia in termini finanziari sia in quelli della formazione di una più "aperta" visione politica. Tra il giugno del 1979 e il settembre dell'1980, l'emittente fiorentina organizzò 28 concerti, di cui 4 nel solo mese di settembre, divenendo già in quell'anno la terza cooperativa culturale toscana per fatturato. La cordata Arci, Cast e Stage fu protagonista dei concerti autunnali a Roma e ancora Arci, Cipiessa e radio libere organizzarono quelli milanesi. Cipiessa, invece, si fece carico, da sola, del tour dei Talking Heads. Esisteva dunque una vera e propria febbrile mobilitazione delle associazioni della sinistra in larga parte riconducibili al Partito Comunista che in questa fase, utilizzando la leva finanziaria, tendeva ad assorbire anche esperienze che nel recente passato erano state critiche nei suoi confronti, e ciò al fine di operare una "politicizzazione indiretta" dell'ormai indispensabile musica dei giovani. Questa esigenza, del resto, era stata ben esplicitata proprio da Enrico Menduni, presidente

dell'Arci nazionale, che era intervenuto il 16 aprile sulle pagine de «l'Unità», nell'ambito di una discussione avviata da Michele Serra sullo stesso giornale e dedicata all'«improvvisa» esplosione dei concerti:

Ed è vero anche che tra i ragazzi, più ancora che fra gli adulti, sono in atto prepotenti modificazioni della stratificazione sociale e di tutto un sistema di gusti e di culture, staticamente e rigidamente collegati ad una struttura di classi abbastanza compatta e ferma. Cambia questo assetto della società, ed insieme agiscono forti processi di omologazione: per questo sui gradoni degli stadi non è affatto detto (diffidate dei pezzi di colore di vari giornali e settimanali) che si ritrovino solo autonomi, drogati o violenti e che invece non ci siano giovani compagni e perché no anche qualche democristiano, visto che – pare – esistono anche loro ed anche fra i giovani. Certo, staranno sugli stadi magari pensando ad altro o per rimediare un po' di compagnia, fitti come sardine e, si scandalizza Serra, in «infami condizioni di ascolto»: ma non c'è paragone con lo squallore dei “parlamentini” delle scuole medie superiori della Repubblica italiana o con le ottime condizioni di ascolto di certe inconcludenti conferenze nazionali sulla disoccupazione giovanile, con annesse leggi, delle quali non dovremmo censurare il ricordo. Dobbiamo capire che su questi piani o si scende, magari sporcandosi un po' le mani, oppure si perdono appuntamenti forse decisivi<sup>4</sup>.

In coerenza con simili riflessioni erano cambiati, come accennato, i toni delle recensioni che comparivano proprio su «l'Unità» e su «L'Avanti» rispetto alle chiusure degli anni precedenti. Fabio Malagnini, Michele Anselmi, lo stesso Michele Serra, Stefano De Stefano, Iride Baldo scrivevano pezzi che uscivano dalla chiave di lettura ideologica e cercavano di collocare gli artisti del rock in un contesto “contemporaneo” dove la loro musica era espressione di un disagio difficilmente interpretabile al di fuori della sinistra. Non erano più utilizzabili criteri di ortodossa fedeltà alla linea; occorreva piuttosto rintracciare in quei linguaggi segnali di appartenenza più o meno avvertibile ad uno schieramento molto vasto, rispetto al quale la paternità dell'organizzazione degli spazi di espressione musicale diventava cruciale. Il giovane consigliere comunale Walter Veltroni, responsabile della cultura per il Pci romano chiariva bene, con grande cautela, una simile visione che, per funzionare, non doveva essere in alcun modo pedagogica.

Idee nuove per una città che offre ancora poco sul piano della musica arrivano però in un momento in cui tutti parlano di rock, tutti ne sottolineano l'importanza nella cultura moderna. E allora a qualcuno è venuto il sospetto: il PCI cerca forse di mettere il “cappello” ai concerti rock, per recuperare in un mondo e in un ambiente che fino a ora gli è stato distante se non ostile? «No, niente di tutto questo. – risponde il compagno Veltroni – Partiamo dalle

---

<sup>4</sup> MENDUNI, Enrico, «Meglio i concerti che i parlamentini», in *l'Unità*, 16 aprile 1980, p. 9.

cose: a Roma i giovani devono andare a Firenze, a Bologna o addirittura a Zurigo per sentire Patti Smith, Lou Reed o Frank Zappa. E un'amministrazione di sinistra deve saper interpretare una domanda che viene dalla città, da una parte consistente della, città. Senza considerare che tutto questo crea un turismo giovanile, che a Roma manca, è sempre mancato». Insomma si vuole un "rock" istituzionale, per recuperare consensi? «No, anche perché, ed è un fatto nuovo, oggi, i concerti rock, il suo pubblico rifiutano le etichette, la sovrapposizione. Passami un termine: oggi per i giovani il rapporto con chi suona è più laico». In che senso? «Per intenderci: prima, almeno noi comunisti valutavamo la musica in base al fatto che fosse più o meno organica al nostro progetto di trasformazione. E come noi tanti gruppi – e intendo anche gruppi politici – volevano sentirsi interpretati e basta. D'altra parte c'era chi voleva solo cavalcare la tigre dell'autoriduzione, senza preoccuparsi che con gli scontri l'unico risultato possibile sarebbe stata la fine dei concerti; oggi invece non c'è nulla di questo: ci sono i giovani disposti a pagare, ma soprattutto un musicista viene giudicato se fa buona musica. Non c'è preconcetto, si cerca di capire la qualità. Un rapporto critico, insomma, e a questo pubblico non si può mettere nessun cappello»<sup>5</sup>.

## 2. Il culto dei cantautori

Considerazioni in buona misura non dissimili a quelle espresse per il ritorno dei grandi tour delle star internazionali sono possibili anche per il notevole successo riscosso dai cantautori italiani a cui i partiti, e in particolare quelli di sinistra, cominciavano a guardare con una chiave di lettura meno ideologizzata e, al contempo, più strumentalmente politica; come nel caso del rock e del pop, occorre avvicinarli e renderli parte di un progetto di coinvolgimento del pubblico giovane affidandosi, in primis, alla loro ormai conclamata forza commerciale, senza alcuna valutazione preordinata. L'essere di sinistra sarebbe emerso dalle loro storie, dagli ambienti che frequentavano, dagli spazi in cui si esibivano più ancora che dai contenuti dei loro testi e da dichiarazioni esplicite di appartenenza.

Proprio nel 1980, infatti, ricominciarono con una frequenza e un pubblico decisamente maggiori rispetto alla seconda metà del decennio precedente i concerti dei cantautori italiani, che avviarono lunghe tournée e, per la prima volta, approdarono in maniera continuativa nei principali stadi. Anche da questa prospettiva sembrava affiorare una fase nuova e appariva sostanzialmente esaurita la stagione dei "processi" di matrice ideologica che avevano investito De Gregori, De André, Finardi, Vecchioni e numerosi altri, sottoposti a durissime contestazioni. Solo per indicare un breve elenco, di certo non esaustivo, durante il 1980 girarono per l'Italia: Francesco De Gregori, Edoardo Bennato, Roberto Vecchioni, Angelo Branduardi, Lucio Dalla,

---

<sup>5</sup> ID., «Anche nella città dei ministeri c'è posto per il "rock"», in *l'Unità*, 13 luglio 1980, p. 10.



Francesco Guccini, Pierangelo Bertoli, Pino Daniele, Vasco Rossi, Alberto Fortis, Premiata Forneria Marconi. Si trattava, appunto, di tour con molte date, nella stragrande maggioranza dei casi organizzati con il sostegno del già ricordato associazionismo e delle radio libere legate alle forze di sinistra, dove non mancava praticamente mai la presenza ad una o a più Feste dell'Unità, e durante i quali non ci furono significativi incidenti né tentativi di autoriduzione neppure quando l'esibizione si teneva nei grandi spazi, stadi e Palasport in primis, con biglietti non proprio popolari. Del resto le classifiche di vendita degli Lp nel 1980 furono dominate dai cantautori: quattro nei primi dieci posti, con Dalla in testa. L'ampiezza di un simile successo contribuiva, come dimostrato proprio dalle migliaia di biglietti venduti nei concerti del 1980, a rendere centrale la narrazione cantautorale intesa come fenomeno di largo consumo. In quella fase emergeva sempre più l'indispensabilità del cantautore per la sua carica "civile", necessaria in termini di acquisizione del consenso "popolare". Teneva a venir meno in tale ambito la distinzione fra *popular music* e musica pop, perdeva di senso il culto dell'autenticità, ritenuta ormai inevitabilmente e pericolosamente elitaria, mentre i circuiti commerciali acquisivano i tratti dello strumento per trasformare il grande pubblico in elettorato, senza più pregiudizi verso il mercato. In quest'ottica, i cantautori venivano rappresentati come intenti a rileggere loro stessi; il politico, nella loro narrazione autobiografica, nasceva dal personale e mai viceversa. La coerenza ideologica, *strictu sensu*, veniva largamente ridimensionata. Per Michele Serra i cantautori erano la giusta via di mezzo fra i vecchi cantori dell'amore tradizionale e gli sguaiati e vuoti interpreti del nuovo, come Donatella Rettore o Cristiano Malgioglio; un'Italia vera che la Rai stentava ancora a riconoscere in pieno e che aveva una propria canzone, ben diversa dalle produzioni all'italiana. Soprattutto si trattava di una canzone ormai largamente popolare che le trasmissioni televisive, come *l'Altra Campana* di Enzo Tortora, si ostinavano a non riconoscere per ragioni chiaramente strumentali:

D'accordo, si trattava solo di canzonette. Ma anche in quel piccolo-grande mondo, come in altri settori, esistono personaggi che affidano le proprie capacità di espressione alla sostanza piuttosto che alle apparenze. E non si dica che cantautori come Dalla o Jannacci non possono trovare posto all'*Altra campana* perché è un programma "popolare": in quanto a popolarità, i cantautori non temono raffronti. Il fatto è che la popolarità che *l'Altra campana* usa come proprio parametro è sinonimo di facilità, di superficialità, di plebeismo a buon mercato. Mentre di cose "popolari" di ottimo livello e di notevole profondità è piena l'Italia: basterebbe fare un piccolo sforzo per capire quello che succede in giro, per applicare la propria sonda giornalistica un po' più in profondità, ed ecco che Tortora potrebbe riempire la sua trasmissione di mille e mille personaggi italiani (non "all'italiana") che non hanno bisogno di

ripetere vecchi cliché per far parlare di sé. Ieri tutti casa, mamma e chiesa, oggi tutti letto, sesso e discoteca: ma è possibile che gli italiani siano così noiosi come ce li presenta Tortora? <sup>6</sup>.

La celebrazione dei cantautori trovava ampio spazio sulle pagine de «l'Unità» che dedicava ai loro tour estesi resoconti, spesso a firma di recensori prestigiosi come avvenne nel caso di Francesco De Gregori con gli articoli di Maurizio Cucchi. L'artista romano, peraltro, era forse il paradigma più evidente del cambiamento nel rapporto fra politica e musica, secondo quanto metteva in luce una lunga intervista fattagli da Michele Serra puntando a porre in risalto la sua trasformazione da «cantautore organico» del «mondo giovanile», schierato politicamente a sinistra ma sottoposto alla flagellazione «a colpi di insulti e sputi da una torma iconoclasta di bravacci del lumpen-spettatorato giovanile», in fenomeno culturale e, al contempo, «onestamente commerciale».

La sua reincarnazione (sempre lui medesimo, passata la crisi da pianto-tutto e-apro-una-libreria), infine, è stata salutata dal popolo dei giovani con unanime soddisfazione. Ma perché, con tutto quello che è successo e succede in giro, proprio i cantautori? «Le cose sono andate così – risponde lui, che tra l'altro a vederlo (blue-jeans, maglione peruviano, barba rada) sembra, appunto, un giovane di sinistra –: intanto la canzone è un mezzo di comunicazione straordinario come immediatezza e facilità di ascolto, non richiedendo, oltretutto, alcun tipo di approccio “colto”; e poi io e tutti quelli che come me in quel periodo cominciavano a scrivere canzoni, eravamo per la massima parte gente di sinistra, e non lo nascondevamo affatto. Inevitabile, dunque, che questi due ingredienti mischiati insieme, in un periodo in cui i giovani cercavano nuovi punti di riferimento, creassero una miscela esplosiva: uno che cantava canzoni e per di più era comunista, rappresentava il massimo... La cosa, naturalmente, comportò tutte le deformazioni e gli equivoci del caso: nacque il mito del cantautore di sinistra, alimentato tra l'altro da una gestione della musica in chiave esclusivamente politica...». Ma adesso – lo interrompo – la gestione dei concerti più importanti (vedi la tua tournée con Dalla) non è sempre in mano alle organizzazioni di sinistra? «Adesso è diverso: non è più una gestione politica, è una gestione culturale, senza strumentalizzazioni di parte. E, del resto, è naturale che accada: la sinistra è da sempre vicina ai fenomeni culturali, ed è del tutto logico che si stia facendo carico dei più grossi problemi organizzativi in questo settore»<sup>7</sup>.

Considerazioni non troppo dissimili in merito alla vocazione latamente politica delle sue produzioni venivano espresse nei confronti di Roberto Vecchioni da Silvia Garambois, che ne esaltava la comunicazione civile e asciutta, dotata della consapevolezza dell'esigenza di fare i conti con il mercato e con l'essere pop in maniera culturalmente libera: «L'importante è saperlo, e

---

<sup>6</sup> SERRA, Michele, «La canzone italiana è diventata “all'italiana”», in *l'Unità*, 9 giugno 1980, p. 8.

<sup>7</sup> ID., «Ucciso il mito resta De Gregori», in *l'Unità*, 27 gennaio 1980, p. 8.

conoscere il meglio possibile il funzionamento della baracca. Anche Gramsci e San Francesco dovevano fare i conti con il loro sistema di produzione. E Vecchioni no?»<sup>8</sup>. Anche Guccini, a cui venivano comunemente riconosciute una forte coerenza politica e una radicale diffidenza verso il mercato, trovava su «l'Unità» e su «L'Avanti» una collocazione più libera, dove il suo essere di sinistra derivava dalla vena del cantastorie, in grado di narrare racconti popolari e dargli un senso di appartenenza. L'interpretazione più puntuale in tal senso proveniva da un poeta come Roberto Roversi:

Quando canta, Guccini ricompone la canzone; la ricuce e la riordina, allinea le parole per disporle su una sola linea di comunicazione e perché arrivino, alla fine, con questo ordine sgranato. Sono prolungamenti fonici che si stendono per collegarsi alla parola vicina, al suono vicino, al suono e alle parole che stanno per venire. Suscitano indugio e attesa. Questo direi è inevitabile in quanto Guccini esprime dei concetti ma dentro alle cose; e non il contrario, come capita ad altri. Così ha subito acquisito una semplicità tutta tesa che gli permette di esaminare sé stesso e la propria vita, nonché il mondo, mentre racconta le sue canzoni (invece di cantarle). Come facevano i cantastorie veri a cui Guccini si richiama: «Quando, in diverse occasioni, mi chiedono di parlare delle mie canzoni e del come e del perché, di solito rispondo... di sentirmi un cantastorie»<sup>9</sup>.

I cantautori erano diventati politici in quanto tali e, in una simile trasformazione, il mercato aveva avuto un ruolo importante perché la loro popolarità li aveva resi più autonomi dai percorsi del conformismo della militanza. Venditti chiariva la sua posizione, già minutamente descritta da Michele Anselmi, nell'immane intervista a Michele Serra:

Ma pensa che roba: anni e anni a porsi certi problemi politici, a prendersela con il potere. Se non facevi almeno una canzone sulla rivoluzione, eri un cretino. E adesso? Adesso io, De Gregori e Dalla il potere lo aggiriamo. Non ci pensiamo più. E dal punto di vista professionale, è un bene: si pensa più alla musica, alla bella musica, e meno all'ideologia. E anche il pubblico vuole che sia così; paga il biglietto perché sa di comperare un prodotto fatto come si deve. Eppoi, finalmente nelle nostre canzoni c'è ironia, c'è buon umore. Alla gente diciamo: arpjate, tirati su, che la vita deve pure passare...<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> GARAMBOIS, Silvia, «Quelli sui Trenta una sera, al concerto», in *l'Unità*, 10 febbraio 1980, p. 9.

<sup>9</sup> ROVERSI, Roberto, «Il metodo di Cantastorie», in *l'Unità*, 25 aprile 1980, p. 8.

<sup>10</sup> SERRA, Michele, «Venditti, un uomo solo davanti ai grattacieli», in *l'Unità*, 9 marzo 1980, p. 8.

La ramificazione dell'essere di sinistra, soprattutto nella declinazione del Partito comunista, prendeva corpo nell'ambito di un processo che segnava uno sgretolamento e, al contempo, una riorganizzazione dentro categorie fino ad allora poco frequentate. I cantautori erano di sinistra in quanto espressione di una *forma mentis* che non poteva che guardare in tale direzione e proprio per questo era un elemento di costruzione di un consenso non più veicolabile attraverso l'impegno della militanza, attraverso la fede di partito; nella narrazione pubblica, di cui la stampa era in larga misura partecipe, quel "modello cantautorale" avrebbe potuto supplire all'emergere delle prime, significative crepe nella tenuta delle appartenenze ideologiche e, al contempo, avrebbe acquisito la prerogativa di "dettare la linea", o quantomeno di definire un costume che diventava politico. In maniera paradossale, nel momento in cui i cantautori non erano più sottoposti al vaglio dell'ideologia a causa della debolezza di quest'ultima, divenivano in toto politici e popolari, capaci di costruire una rappresentazione collettiva dei fenomeni sociali più diffusa e più forte delle tradizionali linee programmatiche delle forze partitiche e ciò generava, in modo inevitabile, anche il cambiamento di quelle stesse linee, costringendole a spostarsi in direzione di una maggiore vena intima, personale, individuale.

C'era tuttavia un limite nell'adesione celebrativa del nuovo modello cantautorale rappresentato dall'inaffidabilità del disimpegno; l'apertura al mercato, l'assunzione di una centralità quasi divistica del personale come dimensione politica non potevano confliggere con il citato accostamento alle posizioni più tolleranti del partito, funzionale in termini di consenso. L'apertura verso i cantautori non avrebbe perciò dovuto trovare resistenze in chiave antipolitica. Non poteva esserci spazio, in altre parole, per venature antipolitiche o persino populistiche. In quest'ottica si spiega la sostanziale antipatia de «l'Unità» nei confronti di un artista in piena affermazione come Edoardo Bennato. La sua era stata, proprio fino al 1979-80, una biografia esemplare: aveva vissuto intensamente gran parte degli anni Settanta, partecipando, nelle sue numerosissime esibizioni, a praticamente tutti gli eventi più connotati in termini politici. Solo per citare qualche esempio, aveva preso parte ai Festival di Lotta continua nel 1973, alla festa per il referendum sul divorzio l'anno seguente, quando era stato presente al Festival del proletariato giovanile a Parco Lambro – dove tornò nel 1975 –, al Festival alternativo organizzato da «Re Nudo», al Festival contro la violenza e al Santa Monica Rock Festival, subendo, in qualche caso, dure contestazioni da parte degli autoriduttori. Durante il 1976, anno di uscita dell'Lp *La torre di Babele*<sup>11</sup>, che conteneva il ruvido pezzo *Cantautore*, feroce critica verso il divismo e, al contempo, verso le aspettative messianiche riversate sui cantautori, aveva suonato al primo Festival nazionale della Fgci, a Ravenna, e alla Festa dell'Unità a Milano; era tornato nel 1977 alle Feste dell'Unità di Torino e di Modena dove aveva suonato, a chiusura della kermesse, dopo il comizio di

---

<sup>11</sup> BENNATO, Edoardo, *La torre di Babele*, Ricordi, 1976.

Enrico Berlinguer, a cui avevano partecipato 500.000 persone. Nei due anni successivi, mentre faceva uscire il politicissimo *Burattino senza fili*<sup>12</sup>, prodotto da Alessio Colombini per la Ricordi, aveva pressoché annullato le partecipazioni ad eventi legati alla politica e aveva tenuto diverse tappe in Svizzera e in Francia. Nel 1980, dopo aver pubblicato in rapida, e inaspettata, sequenza *Uffà!Uffà!*<sup>13</sup>, il primo marzo e *Sono solo canzonette*<sup>14</sup> il primo aprile, Bennato avviò una fortunatissima serie di concerti nei principali stadi italiani, con la sola eccezione dell'esibizione al Parco delle Cascine di Firenze, il 28 giugno, di fronte a 20.000 spettatori. Seguirono poi altri 13 concerti, quasi uno al giorno, che raccolsero decine di migliaia di presenze, con le due eccezionali punte del San Paolo, davanti a 50.000 spettatori, e a San Siro, il 19 luglio, di fronte ad oltre 80.000 paganti. Nello stadio milanese, a differenza di quanto avvenuto nel caso del San Paolo, dove era stata aperta solo una curva e poi il prato – con pessime conseguenze –, l'organizzazione aveva messo in vendita biglietti per tutto l'impianto.

Il “nuovo” Bennato, come accennato, non piaceva però ai giornalisti de «l'Unità» che non digerivano i suoi attacchi agli «impresari di partito» e la sua esplicita intenzione di smarcarsi da ogni connotazione politica per essere «uno del popolo», «uno di voi», come il cantautore napoletano aveva gridato davanti al pubblico di San Siro per spiegare il proprio successo. Stefano De Stefano, in particolare, criticava la mutazione di Bennato compiutasi nel volgere di un breve lasso di tempo:

Altri tempi si dirà e, forse, è così ma anche altra musica, ed è questo il dato che salta più evidente all'occhio di chi, convinto sostenitore di brani come *Detto fra noi* o *Non farti cadere le braccia*, è costretto oggi ad ascoltare strani aggiustamenti di favole come *Pinocchio* o *Peter Pan*, o peggio sentirsi dire che in fondo «Sono solo canzonette...». Certo consegnare alla musica una serie di problemi e di aspettative che non le competono, o trarne addirittura dei valori assoluti ed universali, sarebbe non solo anacronistico, ma volutamente forzato. Eppure tra la vecchia “canzone-messaggio” e la compiaciuta derisione di tutto quanto ci circonda, crediamo esistano una serie di livelli intermedi. Al contrario Bennato sembra aver scelto la strada della contraddizione esasperata, dell'ironia ad ogni costo su chiunque e dovunque<sup>15</sup>.

### 3. Feste politiche

L'ostilità verso Bennato, come in parte nei riguardi di Branduardi, per la loro avversione ad esibirsi nelle kermesse di partito, era certamente motivata anche dal nuovo ruolo “politico” che

<sup>12</sup> ID., *Burattino senza fili*, Ricordi, 1977.

<sup>13</sup> ID., *Uffà!Uffà!*, Ricordi, 1980.

<sup>14</sup> ID., *Sono solo canzonette*, Ricordi, 1980.

<sup>15</sup> DE STEFANO, Stefano, «Stasera torna Bennato», in *l'Unità*, 3 luglio 1980, p. 13.

simili partecipazioni avevano assunto. Se nel definire l'appartenenza non erano più decisivi i contenuti, le dichiarazioni esplicite e le professioni di fede, la presenza nei luoghi canonici della militanza diventava imprescindibile per qualificare gli interpreti più amati dal pubblico. In particolare erano le feste nazionali a costituire la rappresentazione dell'adesione ad uno schieramento, il loro cartellone diventava il luogo simbolicamente più efficace per qualificare appartenenze altrimenti sfumate e poco comprensibili. Nel 1980 la Festa nazionale dell'Unità si tenne a Bologna dal 30 agosto al 14 settembre e fu certamente segnata dal recentissimo attentato alla stazione della città, ricordato nell'ambito della manifestazione da vari eventi e da un grande orologio posto all'ingresso della festa stessa con le lancette ferme alle 10:25, l'ora dell'esplosione della bomba. La grande kermesse del Partito comunista aveva conosciuto profonde trasformazioni nel corso degli anni, soprattutto per quel che riguarda l'edizione nazionale. Mentre le tantissime feste delle singole federazioni, comunali e provinciali, avevano conservato, durante gli anni Settanta, una natura molto tradizionale in termini musicali, ospitando in genere gruppi da ballo locali e artisti più o meno riconducibili a Sanremo, il cartellone della Festa nazionale aveva cercato di inserire artisti simbolo della persecuzione politica, come gli Inti Illimani, e di un pronunciato terzomondismo, abbinati alle orchestre e ai corpi da ballo dell'Est. Era evidente, in tale ottica, una marcata ideologizzazione della fruizione musicale in un simile contesto<sup>16</sup>. La parte musicale del programma del 1980 fu presentata, fin dal 4 agosto, dal noto musicologo e critico Luigi Pestalozza, che era responsabile del settore musica del Pci ed aveva da poco fondato la rivista «Musica/realtà»; dunque la “politica musicale” delle feste di partito aveva ancora una guida “alta”. L'obiettivo dichiarato era quello di abbinare l'attenzione alla ricerca musicale colta e innovativa – obbligando in questo senso lo stesso pubblico a fare scelte chiare – a quella per una musica popolare non finalizzata al mero divertimento: «Ci sembra anche la migliore risposta alle accuse di chi sosteneva che alle feste dell'Unità si davano in pasto alle folle solo Orietta Berti e la musica più consumistica»<sup>17</sup>, teneva a specificare Pestalozza. Il musicologo riprendeva così un tema che aveva trattato nell'edizione della festa dell'anno precedente, svoltasi a Milano, dove si era tenuto un articolato dibattito sulla «domanda musicale delle grandi masse»<sup>18</sup>. Nella sua visione, che come vedremo non trovò piena attuazione nel programma definitivo della kermesse bolognese, la soddisfazione di tale domanda sarebbe dovuta passare attraverso l'utilizzo, in piazza, delle grandi orchestre, dei jazzisti più innovativi, dei cantautori, della ricerca delle

---

<sup>16</sup> Come già accennato, non esiste una bibliografia sulle Feste dell'Unità, al di là di pochissimi contributi, come quello già ricordato di Anna Tonelli; sono state pubblicate invece numerose “memorie” e raccolte di testimonianze su singole realtà locali. Il tema del ruolo delle feste nazionali in relazione al “consumo musicale” dei militanti è stato quasi ignorato anche nelle storie generali dedicate al partito.

<sup>17</sup> RE. G., «Tra Max Roach e Lucio Dalla c'è anche Berio», in *l'Unità*, 4 agosto 1980, p. 8.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

tradizioni sociali, del canto politico e di un po' di rock "di qualità", abbinando divertimento e una sana dose di pedagogia:

L'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna terrà il concerto d'apertura in piazza Maggiore, poi ci saranno le serate con la *Kamer Orchester* [sic!] di Berlino, la grande performance jazzistica di Max Roach con Cecil Taylor all'Arena, il Venditti, con la Nuova Compagnia di Canto Popolare o con gli Inti Illimani, con Alfredo Cohen. Infine si sta ancora trattando per un concerto rock con Elvis Costello<sup>19</sup>.

Pestalozza, che l'anno successivo sarebbe stato "affiancato" nella stesura del programma musicale della festa nazionale dal più "pop" Gianni Borgna, auspicava anche la presenza di seminari musicali veri e propri, destinati a legare suoni e pacifismo, in occasione del quarantennale dell'entrata in guerra dell'Italia. Non sarebbero dovuti mancare, a suo giudizio, neppure interventi sulla musica antica «in cui ci dovrebbe essere uno scambio di esperienze fra i vari gruppi strumentali e vocali italiani e fra tutti i giovani che fabbricano strumenti antichi e rinascimentali»<sup>20</sup> e un seminario specifico sull'uso della voce in Demetrio Stratos. In realtà, come accennato, la proposta iniziale di Pestalozza, presentata ad agosto, venne rivista in profondità tanto da trasformarsi in una programmazione assai differente, dove mancarono sia Costello sia la performance dedicata a Stratos. Le serate furono infatti, in primo luogo, caratterizzate da una significativa presenza di cantautori, ben oltre il solo Venditti, e di esponenti del rock italiano emergente. Il primo settembre si apriva la successione dei cantautori italiani con l'esibizione di Vasco Rossi al Teatro Tenda, in contemporanea con uno spettacolo di Nazaré Pereira in ricordo di Vinicio De Moraes, a cui facevano seguito il 4 settembre Pino Daniele nell'Arena centrale, il 6 Gianna Nannini al Teatro Tenda, il 9 nell'Arena centrale Antonello Venditti e il 13, sempre nell'Arena centrale, Lucio Dalla. Questo cartellone era stato fortemente voluto dall'Arci nazionale e dalle sollecitazioni della Fgci, sfruttando anche il palese interesse delle case discografiche dei vari interpreti, consapevoli dell'importanza commerciale di quel passaggio. Ciò valeva in particolare per Vasco Rossi, appena passato dalla Lotus alla neonata Targa di Mario Rapallo, e per Antonello Venditti che stava concependo la sua etichetta Heinz music. Il programma musicale della manifestazione bolognese, che si sarebbe conclusa il 14 settembre con il comizio del segretario Berlinguer di fronte a quasi un milione di persone, comprendeva anche gli immancabili Inti Illimani, il clarinetto "popolare" di Henghel Gualdi, tanto liscio, Ornella Vanoni, e il 13 settembre al Teatro Tenda, contemporaneamente all'affollatissimo concerto di Dalla, lo spettacolo della Nuova Compagnia di Canto popolare.

---

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> *Ibidem.*

Le successive edizioni del 1981 e del 1982 sarebbero state curate da Gianni Borgna, che di fatto sostituì Pestalozza almeno nella direzione della programmazione “leggera” e che, a Torino, portò nel settembre del 1981 praticamente tutti i cantautori italiani in quel momento in tour, da Dalla a Vecchioni, a Jannacci (in giro per Cipiessa), a De André – in realtà in quell'estate praticamente assente dai concerti –, al “controverso” Branduardi, artefice di una esibizione dotata di un colossale allestimento. Un analogo parterre presentò la festa del 1982 a Tirrenia con la partecipazione di Pino Daniele, Antonello Venditti, Claudio Baglioni e il megaconcerto dei Genesis che registrò quasi 30.000 paganti. Erano cartelloni ben diversi da quelli degli anni Settanta, dominati, come accennato, dalla musica “organica”, dagli Inti Illimani al Nuovo Canzoniere fino alle star internazionali che combattevano per i diritti civili, come nel caso di Hillery Mable, la blues singer ospitata a Torino nella Festa nazionale del 1971.

Poco più di una decina di giorni dopo la conclusione della Festa nazionale dell'Unità di Bologna, si apriva a Salerno la festa nazionale dell'Amicizia, organizzata dalla Democrazia cristiana e destinata a durare dal 27 settembre al 5 ottobre. Si trattava della quarta manifestazione di tal genere, dopo quelle di Palmanova del 1977, di Pesaro del 1978 e di Modena del 1979 ed era la prima organizzata nel Meridione. La decisione di dar vita ad una festa nazionale di partito era maturata nei vertici della Democrazia cristiana dalla metà degli anni Settanta con il chiaro intento di contrastare lo straordinario successo che stavano riscuotendo le feste dell'Unità. Il confronto fra le due feste emerse subito nella stampa italiana, come testimonia un gustoso articolo de «La Domenica del Corriere»<sup>21</sup> e come avrebbe sottolineato Giulio Andreotti nel suo intervento alla festa dell'Amicizia del 1982 a Lucca:

Si è detto che i comunisti – precursori in questo genere di manifestazioni – hanno copiato il modello delle vecchie feste religiose patronali. E sia. Noi non vogliamo certo sostituirci al contorno ricreativo delle ricorrenze ecclesiali, né fare una sorta di gara interpartitica a chi riesce a sfoggiare cantanti più in voga e attrazioni le più fantasmagoriche; e non ci ispiriamo certo al cinico *panem et circenses* degli antichi premachiavellici<sup>22</sup>.

Era evidente che il principale partito del paese non poteva non avere un momento di incontro “popolare” con i propri militanti e soprattutto appariva necessario, anche per la Democrazia cristiana, dotarsi di uno strumento in grado di trasmettere agli elettori un senso di appartenenza più strutturato in termini organizzativi e di più ampio respiro rispetto ai tanti appuntamenti

<sup>21</sup> «Il nostro Festival è più bello del vostro: la sfida tra il festival comunista di Modena e la festa democristiana di Palmanova», in *La Domenica del Corriere*, 22 settembre 1977.

<sup>22</sup> *Scritti e discorsi*, Archivio personale Giulio Andreotti, Fondazione Luigi Sturzo, 6 agosto 1982.



locali. Sul modello delle Feste dell'Unità, ciò che serviva erano: uno spazio per coltivare il culto della leadership, consentito dal comizio finale del segretario del partito, i tanti dibattiti aperti a forze e associazioni più o meno vicine, e l'utilizzo delle diverse forme artistiche, a cominciare da quelle di largo consumo, come elementi di *captatio benevolentiae* e di adesione immaginaria a una militanza ormai divenuta, in larga parte, formidabile consumatrice di prodotti culturali di matrice televisiva. In questo senso, infatti, la struttura delle Feste dell'Amicizia fu certamente più aderente alla riproduzione di schemi e format televisivi di quanto non lo fossero le Feste dell'Unità, adoperando il modello delle trasmissioni più popolari e facendo ricorso a star del piccolo schermo, per lo più di rigorosa fede biancofiore. Anche gli spettacoli dovevano essere quindi parte costitutiva del "nuovo democristiano", al passo con i tempi: le Feste dell'Amicizia non dovevano essere «una parata ritualistica né un'occasione meramente organizzativa [...] ma un momento di confronto, di mobilitazione intorno ai valori, ai simboli di cui la Dc è sicuramente interprete nel paese»<sup>23</sup>. In una simile ottica, secondo quanto venne più volte ripetuto nella presentazione delle varie feste, il momento clou di divertimento popolare era costituito dalla presenza ogni sera di «un grosso spettacolo di varietà con cantanti, complessi, presentatori e artisti fra i più conosciuti del mondo della musica leggera»<sup>24</sup>. Naturalmente, nella struttura organizzativa e nei cartelloni delle feste un ruolo importantissimo avrebbero rivestito i giovani a cui si voleva indirizzare un invito alla partecipazione politica, alla militanza, veicolandolo attraverso i linguaggi mediatici a loro più congeniali, senza troppe istanze pedagogiche e anzi mirando ad una accentuata immedesimazione: «protagonisti i giovani» era una delle espressioni più ricorrenti nelle presentazioni dei programmi.

Nel 1980 la Festa dell'Amicizia si svolse a Salerno e, per la prima volta, nella presentazione degli eventi la parte degli spettacoli venne citata, con grande risalto, in tutti i materiali prodotti, con la sottolineatura delle star reclutate e, soprattutto, della centralità del tema del divertimento ai fini del consolidamento dello spirito di appartenenza:

A Salerno la Festa troverà un contributo all'esperienza dell'incontro, dello stare insieme nelle manifestazioni di spettacolo [...] numerose serate in seguito vedranno ospiti della grande arena alcuni dei più popolari beniamini internazionali della musica leggera; dall'illustre Charles Aznavour a Peppino di Capri, dagli Alunni del sole ai New Trolls, agli Zafra, da Rettore a Heather Parisi, a Loredana Berté, a Marcella, dal "menestrello" Donovan ad Alan Sorrenti<sup>25</sup>.

Il paginone de «Il Popolo» sciorinava il cast di stelle, ponendolo ormai di fatto sullo stesso piano degli appuntamenti politici in una manifestazione che aveva raggiunto la durata di nove

<sup>23</sup> «Il programma della Festa», in *Il Popolo*, 21 settembre 1977.

<sup>24</sup> «La Festa nazionale», in *Il Popolo*, 30 luglio 1978.

<sup>25</sup> «Un'occasione per ritrovarsi tutti», in *Il Popolo*, 27 settembre 1980.

giorni. Sul versante dei contenuti, il programma della festa di Salerno accentuava due aspetti già presenti nelle edizioni precedenti. Il primo era costituito dalla dipendenza dai modelli televisivi, che in parte recuperavano anche lo schema del Festival di Sanremo, oggetto di un significativo “ringiovanimento” proprio nel 1980 con la conduzione di Claudio Cecchetto, Roberto Benigni e Olimpia Carlisi, e in parte si fondavano su alcune “icone” molto amate, a cominciare dalle affascinanti e rassicuranti presentatrici, le “nuove signorine buonasera”, come Maria Giovanna Elmi, Paola Perissi, Marina Morgan, Maria Rosaria Omaggio, le quali si affiancavano a Nicoletta Orsomando, Rosanna Vaudetti e a Nino Fuscagni. A questi volti notissimi si aggiungevano, come accennato, le bellezze televisive e canore del momento, Parisi, Berté, ma anche la provocante Carmen Russo e la commerciale e provocatoria Viola Valentino, divenuta famosa per il controverso amore con Riccardo Fogli e per un singolo dall’eloquente titolo *Comprami*<sup>26</sup>, uscito nel 1979.

Si trattava di vere e proprie regine dei rotocalchi e, soprattutto, delle tante testate giovanili, che erano state introdotte in Rai da Pippo Baudo, artefice principale, peraltro, dei cartelloni delle Feste dell’Amicizia di questi anni, destinati, per molti versi, ad anticipare i format delle televisioni berlusconiane; un esempio eloquente di uno schema di trasmissione che sarebbe diventato tipico delle prime televisioni commerciali fu costituito dalla serata conclusiva della Festa, dopo il comizio del segretario Flaminio Piccoli, presentata appunto dalla avvenente Marina Morgan, e durante la quale si esibirono, dalle 20 alle 2, – «non stop», come recitava il programma – Charles Aznavour, Miguel Bosè, Peppino di Capri, Avallone, Enzo Paolo Turchi, presentato come «Truciolo», Carmen Russo, Franco Simone, Michele Pecora, Umberto Polito, i New Trolls e il giovane disc jockey emergente Claudio Cecchetto. Tra le invitate alla festa salernitana figurava anche Barbara Bouchet, impegnata in una tavola rotonda, insieme a Bernardo D’Arezzo, sul tema «l’iniziativa della Dc per la cultura e lo spettacolo». L’altro aspetto prevalente era rintracciabile nell’ulteriore accentuazione della presenza di artisti legati alla nuova *disco music*, vera spina dorsale della festa, da nomi internazionali come Patrick Juvet, Carmen and Thompson, e l’ex Traffic Jim Capaldi, agli esponenti della “Italo disco”, prodotta da figure come Claudio Simonetti, Giancarlo Meo e Guido e Maurizio De Angelis. A Salerno infatti si esibirono gli Easy Going, Vivien Vee, pseudonimo di Viviana Andreattini, Luna And Black Connection, gli Uropa, Sterling, Kim and Cadillacs, Davis Zed, il noto “robot” televisivo prodotto dai De Angelis, e Alan Sorrenti, che tra il 1977 e il 1979 aveva compiuto ormai la sua completa mutazione disco con gli album *Figli delle stelle*<sup>27</sup> e *L.A. & N.Y.*<sup>28</sup>. Proprio Sorrenti, che nel 1980 rappresentò l’Italia all’Eurovision Song Contest

---

<sup>26</sup> VALENTINO, Viola, *Comprami*, Paradiso, 1979.

<sup>27</sup> SORRENTI, Alan, *Figli delle stelle*, EMI, 1977.

<sup>28</sup> ID., *L.A. & N.Y.*, EMI, 1979.

con *Non so che darei*<sup>29</sup> classificandosi al sesto posto, nei due anni precedenti era stato oggetto di dure critiche per l'abbandono della sua produzione "impegnata", iniziata con la partecipazione nel 1973 al festival pop di Viterbo e proseguita con la presenza ai festival di Parco Lambro.

In quest'ottica, l'esperienza della festa di Salerno segnava la fine della "fase sperimentale", che aveva caratterizzato le primissime edizioni, e consegnava al partito un modello organizzativo ben oliato, con centinaia di migliaia di visitatori e con un rilievo importante sulla stampa proprio per la scelta di prediligere l'impianto dei programmi televisivi più popolari e di affidare alla dilagante *dance music*, e alla sua pronunciata vena ludica, prudentemente sexy e non impegnata, un posto centrale nella programmazione; l'aspirazione a presentarsi come «partito di popolo», secondo quanto campeggiava nei manifesti della festa di Modena del 1979, passava attraverso la capacità di costruire una autorappresentazione narrativa fondata sulla sempre più forte dimensione "pop" della musica in circolazione per l'Italia. Non mancavano tuttavia alcuni richiami a quanto avveniva nelle coeve feste dell'Unità; a Salerno trovò spazio Donovan, presentato con i tratti del testimone più coerente dei tempi primordiali di Dylan e dei Beatles, che era stato invitato, come ricordato, a varie feste dell'Unità in quell'anno. Sempre nella festa campana fecero la loro comparsa, in maniera significativa, i gruppi di canto popolare, in evidente contrapposizione all'ormai consolidata opera di recupero della tradizione compiuta dal Canzoniere italiano e da altre esperienze spesso presenti alle feste dell'Unità. Negli anni seguenti, almeno fino alla conclusione degli anni Ottanta, in realtà, gli artisti che si esibivano sia alle Feste dell'Amicizia sia a quelle dell'Unità divennero sempre più numerosi; già nel 1980 è possibile ricordare i New Trolls, Alan Sorrenti, Alberto Fortis, i Matia Bazar e Alice, che partecipò alla festa di Salerno poco dopo la firma del contratto con la Emi e l'avvicinamento a Franco Battiato.

## 4. Una svolta

Dunque il 1980 ha rappresentato una sorta di spartiacque. Ha posto infatti fine ad una fase dove la politica dei partiti, soprattutto di quelli più grandi, ha pensato di poter dettare ai propri militanti, nell'ambito di una più complessiva "strategia culturale", anche i canoni della musica da ascoltare<sup>30</sup>. Nel caso del Partito comunista, ciò era avvenuto selezionando gli interpreti in base ai

---

<sup>29</sup> ID., *Non so che darei*, in ID., *Di notte*, EMI, 1980.

<sup>30</sup> Proprio per la scelta metodologica di concentrare l'attenzione sull'anno 1980, considerato come il momento più esplicito in termini simbolici di un cambiamento in corso fra due decenni assai distinte per quanto riguarda il rapporto tra il consumo popolare della musica e il suo utilizzo in chiave politica, non si è ritenuto praticabile inserire una bibliografia di ordine generale in grado di riassumere i tratti dei due decenni. Al di là delle ricostruzioni più complessive, alcuni spunti della relazione fra musica e politica in quel torno di tempo sono contenuti nel volume di CRAINZ, Guido, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2005. Sul tema della nuova strategia adottata dal Partito comunista nei confronti degli enti locali cfr. SALVATI, Mariuccia, ZANNINO, Lucia (a cura di), *La cultura degli enti locali*

principi della coerenza ideologica e della natura funzionale alla costruzione valoriale del consenso, mentre per la Democrazia cristiana una simile intenzione ha significato veicolare il patrimonio musicale attraverso le grandi manifestazioni popolari – a cominciare da Sanremo – in cui il messaggio dell'adesione al sentimento dominante, al senso comune, era implicito nel legame stretto tra quelle manifestazioni e il potere. Rispetto a queste tendenze consolidate, il 1980 ha aperto invece una stagione decisamente nuova. In tale fase la spinta commerciale e la diffusione dei nuovi fenomeni musicali hanno reso evidente che gli equilibri di forza erano cambiati; i partiti non sembravano più in grado di imporre modelli culturali né, tantomeno, forme di consumo musicale, e questo soprattutto ai giovani che rischiavano di perdere (sul versante elettorale in primis), se non avessero provato a “riconquistarli” facendo appello al divismo del rock e, ancor più, a quello dei cantautori. A ciò contribuiva il rapido spegnersi delle ventate autoriduzionistiche e delle battaglie per trasformare i cancelli dei concerti in cancelli di fabbrica, contro la musica dell'imperialismo, che avevano attraversato larghi settori della controcultura degli anni Settanta, da Marcello Baraghini, ad Andrea Valcarengi, da «Stampa Alternativa» a «Re Nudo», «Gong» e «Muzak»; ormai anche questo panorama, peraltro già estremamente articolato e fragile, si era scontrato con la forza promozionale delle grandi case discografiche e di una nuova generazione di riviste musicali e di fanzine che erano in buona misura legate alla musica d'Oltreoceano, mentre le esperienze, iniziali, dei primi centri sociali non erano ancora in grado di comporre un'opinione influente, come sarebbe accaduto da lì a poco. La veloce trasformazione del punk in oggetto commerciale, in base ad una tendenza assai pronunciata nel nostro paese, si era mossa, almeno sul piano del grande consumo, nella stessa direzione di favorire quello che troppo semplicisticamente veniva qualificato nei termini del disimpegno, di cui la *dance music* era considerata, in realtà quasi solo da noi, paradigmatica.

Quel disimpegno rappresentava invece il subitaneo imporsi di una visione in cui erano i divi e non più i partiti a definire i fenomeni del consenso; la loro popolarità aveva creato un senso di appartenenza alle “comunità dei fan” che stava diventando ben più attrattivo della tessera e che doveva essere intercettato passando proprio dal consumo musicale. Pci e Dc sembravano intenzionati a farlo mutando radicalmente i giudizi espressi sulla propria stampa di larga diffusione e diventando a tutti gli effetti grandi organizzatori di concerti, a partire dalle Feste dell'Unità e da quelle, neonate, dell'Amicizia. I modelli adoperati erano in parte differenti, in parte molto simili, e coinvolgevano un insieme di soggetti ancora più esteso, come dimostrava l'esperienza del Meeting di Rimini, iniziato proprio nel 1980. Ma gli esiti erano decisamente evidenti; basta censure, a cui contrapporre l'adozione di strutture narrative “complici” nei confronti del rock e dei cantautori, questi ultimi ritenuti, soprattutto a sinistra, dei compagni di

---

(1975-1980), Milano, Franco Angeli, 1988.

strada, le cui rivendicate esperienze intime dovevano entrare a far parte del nuovo, e ormai indispensabile, linguaggio della militanza. Era, come accennato, un sovvertimento di gerarchie: i gusti popolari andavano coltivati in termini politici e accolti nelle strutture dei partiti, e dove queste non esistevano, andavano create utilizzando le vaste reti dell'associazionismo. Quasi naturalmente, ciò implicava l'ingresso più o meno consapevole, nelle linee guida dei partiti di massa, della piena accettazione del mercato dei generi musicali e ancor più dello *show business* dominante; non c'era più spazio per gli snobismi e per le pedagogie elitarie. Questo ha comportato, per il Partito comunista in particolare, la selezione di giovani critici, in grado di leggere la musica del momento e celebrarla, cancellando buona parte delle precedenti "liste di proscrizione", che erano cominciate addirittura con Elvis Presley. Per la Democrazia cristiana la "svolta" portava con sé l'abbandono dei tradizionali moralismi, accettando alle proprie feste le nuove bombe erotiche e la seduzione della *dance music*, in nome di un divertimento capace di sottrarre i giovani, e non solo, alle più noiose produzioni culturali di sinistra.

Era iniziata la battaglia politica per appropriarsi di quella che Gianni Borgna, non a caso nel 1980, aveva definito «la grande evasione»<sup>31</sup>; una battaglia però che né la Democrazia cristiana né il Partito comunista avrebbero potuto vincere dopo la discesa in campo del signore delle televisioni private che aveva messo a sistema quella grande evasione. La costruzione artificiale di un modello di consumo musicale necessario a supplire alle debolezze dell'appartenenza partitica non avrebbe potuto reggere a lungo in presenza di gruppi dirigenti che, nel caso dei principali partiti, avevano biografie e visioni troppo estranee a quel modello, rispetto al quale non venivano operati neppure un tentativo di ripensamento della tradizione politica "vigente" e un reale rinnovamento dei vertici dei partiti stessi. La "sottomissione" strumentale al divismo avrebbe così, in breve tempo, esaurito la propria funzione di acquisizione del consenso e avrebbe contribuito a mettere i partiti "tradizionali" fuori dal tempo, consegnando parimenti alla narrazione pubblica una semplificazione delle appartenenze fondata sulle emozioni, sull'evasione, sul godimento personale, di cui il berlusconismo beneficiò, ma che rimase nel tempo come elemento di individualizzazione delle scelte politiche e, per molti versi, anche della loro estrema mobilità. I divi, costruiti dalle sempre più forti produzioni commerciali, definivano la linea, che era però liberamente, e spesso confusamente, interpretata dai fan-elettori.

---

<sup>31</sup> BORGNA, Gianni, *La grande evasione*, Milano, Savelli, 1980.

## L'AUTORE

**Alessandro VOLPI** insegna Storia Contemporanea presso il Dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Pisa. Ha dedicato al rapporto tra musica e politica alcune monografie tra cui *Fare gli italiani a loro insaputa. Musica e politica dal Risorgimento al 68*, Pisa, Pacini, 2017, *Parole ribelli. Storia di una frattura generazionale (1950-1960)*, Pisa, Pisa University Press, 2019, 1980. *Una lunga estate italiana. Come la musica ha cambiato il consumo della politica*, Pisa, Pisa University Press, 2021.

URL: < <https://www.studistorici.com/progett/autori/#Volpi> >