

GLI ANNI OTTANTA, TONDELLI, LA PROVINCIA. IMMAGINARI
DI UN “NUOVO ROCK ITALIANO”, DA VASCO ROSSI AI CCCP

Jacopo Tomatis

A Luca Marconi

Introduzione: la popular music, la letteratura, l'immaginario

Esiste – nel modo in cui possono esistere «unità culturali»¹ di questo tipo – un “rock italiano degli anni ottanta”. Si può cioè delineare un suo *immaginario* (o, si potrebbe dire, una sua *ideologia*) il quale, a sua volta – con le sue convenzioni stilistiche, di sound, il suo canone – non è che un tassello di quel più ampio immaginario degli anni ottanta che inevitabilmente affiora ogni volta che si comincia a riflettere su Pier Vittorio Tondelli. La stessa nozione di “anni ottanta”, anche per merito di Tondelli, è ormai diventata una categoria critica ed estetica in sé e per sé, buona per parlare di musica ma anche di costume, di cinema, di moda, di stile.

Ci sono naturalmente molti anni Ottanta diversi dentro “gli anni ottanta”, e non necessariamente i tre protagonisti di questo saggio – Tondelli, Vasco Rossi e i CCCP – appartengono agli stessi. Qualcosa però li accomuna. Non è particolarmente stimolante registrarne la prossimità geografica, né ricercare le tracce di un sentire comune, quando non dei contatti diretti (che pure, come vedremo, non mancano) fra *Autobahn* e *Ortodossia*, o fra *Vita spericolata* e certi frammenti di *Un weekend postmoderno*. Piuttosto, si può partire da Tondelli per arrivare a Vasco e ai CCCP proprio seguendo i fili della trama di quell’immaginario che loro stessi hanno contribuito a intessere.

Questo tipo di approccio, per giunta rivolto a uno snodo fondamentale per la comprensione del Novecento come è quello fra anni settanta e anni ottanta, ha evidentemente delle implicazioni epistemologiche. Attraverso la riflessione sul concetto di “immaginario” si possono superare alcuni dei paradigmi più usurati che caratterizzano lo studio del rapporto tra la letteratura e la musica pop. Da un lato – soprattutto nella direzione che va dalla letteratura alla musica – la centralità della nozione di *influenza*, che porta a interpretare il lavoro degli autori di canzoni in relazione ai loro modelli letterari più o meno dichiarati, fino al paradosso di analizzare le canzoni come forma di letteratura in sé e per sé, risolvendole con gli strumenti della critica letteraria. È un modello che in Italia si lega all’egemonia culturale esercitata dalla canzone d’autore a partire dagli anni sessanta e settanta: esso sembra efficace soprattutto per quell’oggetto, e mostra la corda se applicato ad altri generi e ad altri decenni. Dall’altro – nella direzione opposta, dai dischi alle pagine dei romanzi – la tendenza a leggere invece la musica come *colonna sonora* della letteratura,

1 Su questo concetto, cfr. R. Altman, *Silent Film Sound*, Columbia University Press, New York 2004, p. 19.

sfondo della narrazione e amplificatore, per così dire, del senso del testo. È qualcosa di ben riconoscibile nell'opera di Tondelli, che ha una delle sue cifre più originali proprio nella presenza costante della musica pop, fino al caso limite rappresentato da *Rimini*, dove è lo scrittore stesso a fornire una playlist di ascolti che si accompagna al libro².

Entrambe queste modalità, tuttavia, forniscono solo un piccolo pezzo del puzzle a chi volesse provare a comprendere la popular music in relazione alla cultura e al contesto sociale – e viceversa³. I libri, così come le canzoni, raccontano la realtà ma anche la plasmano a nostro beneficio, come ha ricordato Enrico Palandri in alcune belle pagine dedicate proprio all'amico Tondelli: «Come cittadino chi scrive è sottoposto come tutti ai casi della storia e può aderirvi o meno, ma come scrittore, proprio come Pier, è interessato a trasformare il mondo che ha di fronte in tessuto del suo racconto»⁴.

A sua volta, quello stesso tessuto del racconto reinventa e ricostruisce il mondo, e ce lo restituisce dotato di un senso nuovo. Studiare l'immaginario significa avere a che fare con queste reinvenzioni, queste relazioni fra realtà e finzione, per comprenderle e mapparle. L'obiettivo di questo saggio è allora quello di riflettere su come Tondelli abbia contribuito alla costruzione di un immaginario condiviso degli anni ottanta in relazione alla musica rock, nella circolazione di suoni, parole e significati sulle strade di quell'Emilia che fornisce lo sfondo di molti dei suoi scritti.

Un "nuovo rock italiano" (e dei nuovi giovani) per gli anni ottanta

Nella storia della musica pop italiana il passaggio dagli anni settanta agli anni ottanta avviene nel segno di una netta discontinuità. È un momento di fratture a più livelli. La fine di quella «attivazione politica "a tempo pieno" di migliaia di giovani»⁵ che caratterizza gli anni del post-Sessantotto ha come conseguenza anche la crisi del circuito musicale alternativo come era stato inteso fino a quel momento. L'industria del disco, anche per rispondere alle sfide della nascente radiotelevisione privata, si rinnova profondamente. Le multinazionali rafforzano la loro posizione di egemonia inglobando molti dei pionieri della discografia nazionale, protagonisti della stagione precedente. In parallelo, si va sviluppando un sottobosco di nuovi gruppi rock, di festival e di etichette indipendenti, non necessariamente connotati in senso politico ma che adottano il modello dell'autoproduzione. Nuove tecnologie – i sintetizzatori digitali a buon mercato, le drum machine, le attrezzature per la registrazione

2 Cfr. F. Panzeri (a cura di), *Una colonna sonora. Musiche dai libri di Pier Vittorio Tondelli*, in B. Casini (a cura di), *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni ottanta*, Baldini e Castoldi, Milano 1998, pp. 23-31.

3 Per una riflessione sullo studio della canzone in rapporto alla storia culturale, cfr. J. Tomatis, *La storia della canzone come fonte per lo studio della storia culturale (e viceversa)*, in P. Carusi e M. Merluzzi (a cura di), *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, Pacini Editore, Roma 2021, pp. 41-60.

4 E. Palandri, *Prefazione*, in R. Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara 1998, p. 11.

5 G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2003, p. 224.

casalinga ma anche il walkman e, dalla seconda metà del decennio, il CD – trasformano nel profondo i modi in cui la musica viene fatta e fruita.

Quello che appare in special modo interessante, tuttavia, è lo scarto che riguarda la *rappresentazione* della “musica degli anni ottanta” già dall’inizio del decennio. Questa appare da subito diversa, segnata da un cambio di mentalità che sembra realizzarsi sul corto periodo. Molte delle categorie interpretative incorporate nel modo in cui immaginiamo “gli anni ottanta” non sono in effetti frutto di rielaborazioni a posteriori, ma si sviluppano fin dagli albori della decade in forma di presa di posizione politica (o apolitica), di ambizione estetica, di spinta verso il “nuovo”⁶.

Fra 1979 e 1980 si ristrutturava anche il campo del rock italiano. Il retaggio dei musicisti e dei gruppi degli anni sessanta e settanta – la prima esperienza di rock nazionale – viene consegnato rapidamente alla memoria e derubricato a “vecchio”. Il salto di decennio è messo al centro di una rete di discorsi sulla musica che enfatizzano la novità e tagliano i ponti con il passato, al punto che quella cifra – 80 – compare a più riprese per annunciare e pubblicizzare la musica che verrà. Ad esempio nella testata della rivista *Musica 80*, ideale erede della critica rock di *Muzak* e *Gong* del decennio precedente, o nella collana *Rock '80* varata dall’etichetta Cramps di Gianni Sassi, che pubblica molte delle prime band nazionali che fanno propria la lezione del punk e della new wave. Proprio il punk è annunciato fin dal 1977 come la «musica degli anni 80»⁷, chiamata a rompere definitivamente con il passato, aprendo la strada a quello che comincia a essere chiamato dagli operatori e dalla critica “nuovo rock italiano”⁸. La categoria include, a cavallo dei due decenni, band come Skiantos, Confusional Quartet, Gaznevada, Luti Chroma, Litfiba, Diaframma, Neon, per estendersi negli anni successivi a Bisca, Franti, Negazione, Gang, Denovo e – a partire dal 1984 – CCCP. E tuttavia, la mutazione che attraversa le estetiche e le ideologie del rock in Italia riguarda anche fenomeni più radicati nel mainstream e non direttamente riconducibili alla scena post-punk e new wave: è il caso di Vasco Rossi, che pubblica il primo album nel 1978 ma raggiunge il successo solo nel nuovo decennio. I due mondi sono più tangenti di quanto non si sia soliti pensare, sia geograficamente sia per le reti sociali: vale la pena ricordare, ad esempio, come Tullio Ferro, chitarrista e autore per Vasco, abbia cominciato la sua carriera proprio nei Luti Chroma.

L’entrata in scena di un “nuovo rock italiano” riguarda tanto un aggiornamento dei modelli sonori e stilistici quanto la progettazione, quasi a tavolino, di un immaginario diverso. Il rock italiano è “nuovo” perché ha una «vena dissacratrice» e «anti-ideologica», perché propone il «rifiuto delle posizioni “politiche”, dei vecchi modelli di convivenza»⁹, come si legge nel primo libro che ne tenta una sintesi, *Bologna Rock* di Paolo Bertrando,

6 Cfr. J. Tomatis, *I ragazzi di oggi e la nostalgia canaglia. Il Festival di Sanremo, i media e la canzone italiana*, in L. Malavasi (a cura di), *Italia, anni ottanta: immagini, corpi, storie*, “Bianco e nero”, 585, novembre 2016, pp. 83-93.

7 M. Eusebi, *Punk-rock: la musica degli anni '80?*, “Nuovo Sound”, aprile 1977, pp. 14-15.

8 Cfr. A. Campo, *Nuovo? Rock? Italiano!*, Giunti, Firenze 1996.

9 P. Bertrando, *Bologna rock. La prima esperienza di rock italiano: testi, interviste, documenti, dal movimento '77 agli Skiantos*, Edizioni Re Nudo, Milano 1980, quarta di copertina.

pubblicato nel 1980; o perché – dall’altro lato – segna il «trionfo della music for fun, tanto a torto bistrattata dal pubblico cosiddetto impegnato»¹⁰, come scrive il critico Federico Guglielmi nello stesso anno. Non si rigettano soltanto le forme lunghe del progressive rock, i costumi di scena elaborati, gli show pomposi, le utopie *freak* e *hippie* post-Woodstock: «La nuova linfa del rock italiano», spiega *Musica 80*, «affonda le sue radici nella preistoria del movimento politico anni ’70, come, per altro verso, nel suo universo parallelo e contrapposto, nel suo negativo: l’eroina, o meglio, la “cultura dell’eccesso”»¹¹. La percezione del cambiamento in atto è dunque perfettamente calata nell’immaginario politico degli anni post-riflusso, con – da un lato – la contrapposizione tra la vecchia politicizzazione e un nuovo tipo di antagonismo e di militanza (che si delinea meglio negli anni successivi nel filone dell’hardcore punk); e – dall’altro – tra la vecchia politicizzazione e il disimpegno, l’evasione, anche in un ribaltamento nichilista che degli anni sessanta e settanta riprende i lati meno utopistici e più oscuri e violenti.

Narrazioni analoghe si applicano nello stesso periodo anche alla categoria dei giovani, bersaglio di ondate di panico morale legate alla diffusione dell’eroina. Il debutto letterario di Tondelli, nel 1980, viene letto proprio in rapporto al contesto dei “nuovi giovani”. La stessa categoria di «scrittore giovane» e l’idea di una «“nuova” o “giovane” narrativa»¹² italiana – con un uso dell’aggettivo “nuovo” che non può non ricordare quello del “nuovo rock” – si delinerebbe in Italia proprio a partire dai primi anni ottanta¹³, in rapporto a figure come quella di Tondelli.

La costruzione di un immaginario “anni ottanta” intorno a questi elementi emerge chiaramente, ad esempio, nelle pagine che *L’Espresso* dedica al lancio editoriale di *Altri libertini*¹⁴. Il disimpegno, il malessere giovanile, la droga – così come il loro legame con la nuova musica – sono ampiamente sfruttati dai commentatori chiamati a prendere posizione sul caso letterario del momento. La lettura politica in chiave negativa viene ad esempio formulata da Massimo D’Alema, all’epoca segretario della Federazione giovanile comunista italiana.

Altri libertini è un libro “politico”. Se non altro perché l’esperienza giovanile che racconta svela una “mancanza” di politica, o, se si preferisce, una crisi della politica¹⁵.

Il legame con il nuovo rock è reso esplicito anche dall’apparato iconografico. Fra le foto che illustrano il servizio, ce n’è una in cui un sorridente Tondelli viene strozzato da una

10 F. Guglielmi, *1° Festival Rock Italiano*, “Il Mucchio Selvaggio”, settembre 1980; ora in Id., *Noi conquisteremo la luna. Scritti sulla new wave italiana 1980-1985*, Rave Up Books, Roma 2013, pp. 14-15.

11 A. Bernardi, G. Mangini, S. Dall’Olio, *Rock e metropoli*, “Musica 80”, febbraio 1980, pp. 14-15.

12 R. Carnero, *Lo scrittore giovane: Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2016, p. 15.

13 Ibid.

14 G. Giudici, *Scazzo, come ti voglio bene!*, “L’Espresso”, 10 febbraio 1980, pp. 66-73. Cfr. anche A. Masini, *Siamo nati da soli. Punk, rock e politica in Italia e in Gran Bretagna (1977-1984)*, Pacini Editore, Roma 2019, p. 118.

15 M. D’Alema, *Ma non sono tutti così*, “L’Espresso”, 10 febbraio 1980, p. 68.

ragazza in abiti di pelle, un po' punk, un po' *fetish*: si tratta di Laura Carroli, batterista dei bolognesi Raf Punk¹⁶.

Province del rock

Il lungo servizio dell'*Espresso* – davvero emblematico da molti punti di vista – introduce anche un altro tassello fondamentale del nuovo immaginario: quello della provincia, e dell'Emilia in particolare. Il pezzo principale apre con una fotografia a tutta pagina di Tondelli ritratto sul bordo di una strada a più corsie (l'Autobrennero? La via Emilia?), che fuma seduto su un copertone da camion; sullo sfondo, un'autocisterna; a lato, una striscia di neve sporca e una campagna invernale. Un'immagine "sulla strada" che riecheggia quella della prima copertina di *Altri libertini*¹⁷, ma che allo stesso tempo ricerca con arte un certo squallore nel raffigurare la provincia (immaginiamo, emiliana) nel suo aspetto più deprimente e cupo. Una scelta forte, soprattutto per uno scrittore agli esordi.

Il tema della provincia, della fuga dalla (e del ritorno alla) routine dei piccoli centri, è centrale in tutta l'opera di Tondelli da *Altri libertini* fino a *Camere separate*, ed è uno dei fili principali del suo «romanzo critico sugli anni ottanta» *Un weekend postmoderno*: «un viaggio nella provincia italiana», nelle parole dello stesso autore, tra quella

fauna trend che da Pordenone a Lecce, da Udine a Napoli, da Firenze a Bologna, ha contribuito a rivestire quegli stessi anni ottanta, vacui e superficiali in apparenza, di contenuti e sperimentazioni, al punto da proporre come capitale morale del decennio non più una città, ma l'intera provincia italiana¹⁸.

È indubbio che fra questi «contenuti e sperimentazioni» che ha in mente Tondelli vi sia anche il "nuovo rock italiano". Esso, in discontinuità con la stagione precedente, si sta radicando lontano dal cuore del potere dell'industria discografica, della radio e della tv: a Bologna, a Firenze, e poi in una galassia di scene locali più o meno in comunicazione fra di loro. Il caso più noto è quello del Great Complotto di Pordenone (che Tondelli cita di passaggio¹⁹), documentato da un LP pubblicato proprio nel fatidico 1980. Ma, più in generale, si assiste in questi anni a un proliferare in tutta Italia di band più o meno effimere: Roberto "Freak"

16 Ringrazio Alessia Masini per aver identificato Laura Carroli nella foto. Cfr. A. Masini, *Siamo nati da soli*, cit.

17 Cfr. U. Perolino, *Fine dei movimenti e nuove identità generazionali nella narrativa italiana degli anni ottanta: Tondelli e Palandri*, "Cahiers d'études italiennes", 14, 2012, p. 153; Kerouac è anche tra i modelli citati da Giovanni Giudici nel suo pezzo, cit.

18 P.V. Tondelli, *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano 1993, p. 72. La citazione è riportata anche nella quarta di copertina delle nuove edizioni di *Weekend postmoderno*.

19 P.V. Tondelli, *Gangway Cercasi* [1981], in Id., *Un weekend postmoderno*, Bompiani, Milano 2016, p. 289.

Antoni ne ha offerto una puntuale parodia nel «catalogo fantascientifico»²⁰ e quasi borgeiano che affolla il suo *Stagioni del rock demenziale* (anch'esso documentato da Tondelli²¹).

Nei percorsi attraverso gli anni ottanta che Tondelli mette insieme in *Un weekend post-moderno* compare anche un libro tanto anomalo quanto significativo per la riflessione sul nuovo ruolo della provincia: *Province del rock'n'roll. Geografie dell'arcipelago giovanile*²², edito dal Lavoro editoriale di Ancona (con cui poi Tondelli collaborerà, anche grazie alla recensione del libro²³) con postfazione di “Bifo” Berardi. Gli autori (Robert Clark e il “Club amici di Michel Foucault”) vi documentano con interviste e scritti la scena musicale della Marche, rivendicando esplicitamente una nuova dimensione provinciale del rock, una sua «geografia locale e meno estesa di quella planetaria americana e anglosassone, o anche solo italiana, che passa per le province e le città marginali»²⁴.

Invitato a forza sulla scena del mondo il giovane si presenta costantemente disponibile alla recitazione coatta di un ruolo che ricopre di volta in volta secondo le differenze d'occasione: ieri il grande tema estenuante e continuo del politico e dell'impegno, oggi quello di una processualità senza soggetto, di una indifferenza e di un disinteresse per ogni ruolo d'avanguardia e di un'inedita autonomia dai grandi “soggetti” della storia-che-fa-la-rivoluzione: il rock dell'anonimato dunque e rock'n'roll dei copioni e degli insinceri: rock delle province oscure e tutte uguali: ma rock daccapo allora; o credevate che fosse finito?²⁵

Di questo nuovo fermento rock, che proprio a partire dalla provincia e grazie alla provincia si guadagna una visibilità nazionale, Tondelli offre una lettura spesso non priva di spunti sociologici originali. Ad esempio, in rapporto alla sopravvivenza delle radio libere in provincia,²⁶ o allo sviluppo delle birrerie:

Il successo di questi locali [...] appare dunque legato alla nuova ondata rock che sconvolge soprattutto le province più oscure e che quindi abbisogna di locali per sperimentare e chiacchierare e riciclare: locali che non possono più essere le osterie (ormai tutte di lusso, con trine e merletti e bicchieri di cristallo), ma appunto birrerie con hot-dog e mescite libere al bancone; luoghi culturalmente più affini ai locali anglosassoni in cui il rock è nato²⁷.

20 Ivi, p. 288.

21 P.V. Tondelli, *Rock demenziale* [1981], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 285-287.

22 R. Clark et. al., *Province del rock'n'roll. Geografie dell'arcipelago giovanile*, Il lavoro editoriale, Ancona 1981. Tondelli dedica una lunga recensione al libro in *Gangway Cercasi*, cit.

23 B. Pasquinelli (a cura di), *Trent'anni di Lavoro editoriale. Conversazione con Giorgio Mangani*, in *Il lavoro editoriale. Catalogo storico (1979-2009)*, Il lavoro editoriale, Ancona 2009, pp. 18-19.

24 R. Clark, cit., p. 23.

25 Ivi, p. 17

26 P.V. Tondelli, *Mondoradio* [1980], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 279-284.

27 P.V. Tondelli, *Birrerie* [1981], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 293

La provincia è così diventata, agli inizi degli anni ottanta, non solo il paesaggio privilegiato di buona parte del “nuovo rock italiano”, ma anche il suo luogo simbolico, il centro ideologico di una scena nazionale composta di tante piccole realtà in contatto fra loro e con il resto del mondo, ma fieramente provinciali.

Fra la via Emilia e il West

E poi ci troveremo come le star
a bere del whisky al Roxy bar²⁸.

La Correggio di Pier Vittorio Tondelli (e, vale la pena ricordarlo, di Luciano Ligabue), la Zocca di Vasco e la Reggio Emilia dei CCCP compongono sulla mappa dell’Emilia un triangolo scaleno, opportunamente tangente all’area urbana di Bologna. In poche ore di macchina si potrebbe percorrere l’intero itinerario. E tuttavia, come sembra mostrare anche il loro costante riaffiorare dalle pagine di *Un weekend postmoderno*, più che dalla prossimità geografica questi nomi sembrano accomunati, a livello discorsivo, proprio dalla categoria di “provincia”. Una certa tematizzazione della propria condizione di provinciali e periferici, in dialettico rapporto con un qualche “centro” (Bologna, ma anche Milano, Berlino, New York, gli Stati Uniti...) è infatti l’elemento che accomuna le pur distanti poetiche di Vasco e dei CCCP, oltre che di Tondelli.

Nel caso di Vasco è l’America l’orizzonte ultimo, come era già stato per molti cantautori italiani ed emiliani: la celebrata prossimità *Fra la via Emilia e il west*, come il titolo di un disco di Francesco Guccini del 1984 e come l’ultimo frammento del *Giro in provincia* che chiude *Un weekend postmoderno*. Proprio questa – ha notato Fulvio Panzeri – è una delle chiavi di lettura dell’intero libro, nel «continuo parallelismo tra quella grande “città della notte” che è la pianura percorsa dalla via Emilia e quel “sogno americano” definito come “West”»²⁹. Altrove, per parlare di Modena e di Vasco, Tondelli scriveva che

la via Emilia era la prateria delle mie scorribande solitarie e le sue città erano i luoghi e le mura di un mio desiderio giovanile, istruito da certi autori nordamericani e, in particolare, dai cantautori emiliani dei miei diciott’anni: Equipe 84, Francesco Guccini, Lucio Dalla, Claudio Lolli. Un sogno americano, radicato da decenni in terra d’Emilia molto prima che l’Italia intera fosse soltanto una tra le molte province dell’impero³⁰.

Forse anche per via di questa prossimità avvertita, la lettura “socioculturale” che Tondelli offre di Vasco Rossi è particolarmente riuscita, e come spesso accade in *Un weekend post-*

28 V. Rossi, *Vita spericolata*, 1983.

29 F. Panzeri, *La musica della pagina. Il suo ritmo*, in B. Casini (a cura di), *Tondelli e la musica*, cit., p. 20. Cfr. anche G. Giuntoli, *Il canto di Pier Vittorio Tondelli e la musica emiliana*, “Vox Popular” 2(1-2), 2018, pp. 73-82.

30 P.V. Tondelli, *Modena* [1986], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 77.

moderno, parlando dei giovani Tondelli parla anche di se stesso e a se stesso. Vale la pena riportare il lungo frammento dedicato al rocker.

E in effetti non si può nemmeno lontanamente capire il fenomeno Vasco Rossi senza tener presente questa realtà emiliana, questi percorsi fra la città e la provincia, fra la metropoli e la sperduta cittadina dell'Appennino: percorsi che lanciano, naturalmente, il mito e il sogno all'interno di un'esistenza un po' grigia e nebbiosa, ma pungolata continuamente dalla modernità e dalla ricerca dell'evasione. I ragazzi di Modena sono i personaggi cantati dal loro aedo di Zocca, ragazzi selvaggi con una grande voglia di provare i propri limiti, ragazzi pronti a sfidare i miti inserendoli nella quotidianità [...] Modena è da questo punto di vista, insieme a Reggio Emilia e a certe sacche del mantovano, la provincia più freak d'Italia, in cui i comportamenti giovanili degli anni sessanta e settanta sono sopravvissuti non solo come mode (i jeans, i capelli lunghissimi, le motorette, i sacchi a pelo, gli amuleti orientali, i tatuaggi, gli zoccoli, le fusciasche indiane ecc.) ma soprattutto come contenuti: voglia di stare insieme, di fare casino, di raggrupparsi non tanto in opposizione ad altre compagnie, ma in antagonismo alla società adulta [...] la gran massa di giovani è quella con la Vespa accessoriata, i capelli lunghi, gli stivalacci sdruciti, un po' di marijuana in tasca, le cartine per rollare, una cascina abbandonata e ristrutturata in aperta campagna come luogo di ritrovo e di vita alternativa. Insomma, ancora una volta, gli struggenti eroi di Vasco Rossi³¹.

Questa dimensione «freak», provinciale e verace, è effettivamente una componente molto esibita nella primissima fase della carriera di Vasco. Basterebbe ascoltarne le prime interviste³², con la cadenza emiliana e tutto il repertorio di anacoluti e *non sequitur* divenuti poi marca di stile del suo modo di comunicare. Così come è facile riconoscere nelle parole delle sue canzoni un immaginario americano riletto proprio dal punto di vista della provincia, che è tanto idiosincratico quanto è – o diviene – generazionale, e che si fa poi scenario condiviso di molto pop-rock italiano degli anni ottanta e novanta. Esiste, evidentemente, un filo rosso che parte dal Roxy Bar di *Vita spericolata* e arriva a *Certe notti* e al *Bar Mario* di Luciano Ligabue, o alle canzoni degli 883³³.

Non bisogna però cadere nella tentazione di riportare tutto alla sola dimensione del testo. Per restare su un brano davvero simbolico di quella «voglia di stare insieme, di fare casino» come *Vita spericolata*, se è scontato riconoscerne i legami con il rock americano³⁴, più nello specifico – ha notato Luca Marconi – si riconoscerebbe nella canzone un'alternanza tra una dimensione privata e una in cui l'io narrante (che tendiamo a sovrapporre al Vasco-persona) si fa «portavoce pubblico di esperienze “reali” [...] invitando a un approc-

31 Ivi, p. 79

32 Ad esempio: *Vasco Rossi Inedito 1978 - Prima intervista*; <https://www.youtube.com/watch?v=hctMDCDOb5E>.

33 Cfr. J. Tomatis, *Pop, media, comunità giovanile e nostalgia in Italia: Gli anni degli 883*, in A. Carrera (a cura di), *La memoria delle canzoni. Popular music e identità italiana*, Punto a Capo, Novi Ligure 2016, pp. 212-234.

34 L. Marconi, *Vita spericolata: un film, un sogno, un'illusione*, "Vox Popular" 2 (1-2), 2018, pp. 99-126.

cio catartico»³⁵. Questa dimensione comunitaria sarebbe inscritta nello sviluppo retorico e nello stile di *Vita spericolata*: nella presenza di un *singalong* dal carattere epico, da cantare a squarciagola tutti insieme (con Vasco nel ruolo di «leader» del coro³⁶); nella scelta della prima persona plurale nel ritornello («E poi ci troveremo come le stars...»)³⁷; e ancora nel sound: ad esempio nei timbri delle chitarre o nella batteria “grossa”, questa davvero marca sonora degli anni ottanta («doveva essere una sonorità molto effettata, che desse un’impressione di grandezza», ha spiegato il produttore Maurizio Biancani rivelandone la prevedibile ispirazione: il Phil Collins di *In the Air Tonight*³⁸). La dimensione “da stadio” tipica di Vasco, e di molto rock di questi anni, è cioè già in qualche modo prevista nel testo musicale e progettata in studio di registrazione³⁹.

Nello stesso modo si possono leggere le innovazioni linguistiche di Vasco, e in particolare la sua tendenza all’uso di un linguaggio stereotipico⁴⁰ e orientato verso la mimesi del parlato, in cui la voce – con tutte le sue imperfezioni, i birignao, le cadenze emiliane – gioca un fondamentale ruolo di autenticazione⁴¹. La ricerca dell’“autenticità”, con tutti i problemi che il concetto comporta, era stata al centro della definizione della canzone d’autore negli anni settanta. Vasco agli inizi della sua carriera aderisce *in toto* all’immagine del cantautore, e come tale si presenta in alcune delle sue prime uscite pubbliche. Basta guardarlo, ad esempio, nella sua apparizione nel 1979 a *Una valigia tutta blu*, presentato da Walter Chiari⁴². Nell’occasione esegue (in playback) *Albachiara* con la sola chitarra acustica, rimanendo seduto sul bordo del palco. Ma sono lo stesso giro armonico della canzone e lo stile con cui è eseguito a “chiamare” quella dimensione da schitarrata fra amici (e la genesi del brano per come è stata raccontata da Vasco lo conferma⁴³).

D’altro canto, Vasco si distanzia quasi subito dalla figura del cantautore “classico”, proprio nel momento in cui essa entra in una profonda crisi d’identità. La canzone d’autore negli anni che seguono il riflusso è impossibilitata a veicolare i messaggi “importanti” che l’avevano caratterizzata fino a quel momento: ora il cantautore non deve fare «dichiarazioni serie più lunghe di una frase, e poi scherzarci sopra»⁴⁴. È il momento in cui si affermano al

35 Ivi, p. 118.

36 Ibid.

37 Cfr. J. Tomatis, *Pop, media, comunità giovanile e nostalgia in Italia*, cit.

38 L. Marconi, cit., p. 119.

39 Su questo punto, cfr. J. Tomatis, *Pop, media, comunità giovanile e nostalgia*, cit., p. 221; e P. Tagg, *Music’s Meaning*, The Mass Media Music Scholars’ Press, New York & Huddersfield 2012, p. 601.

40 G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, Il Mulino, Bologna 2010, p. 236.

41 R. Middleton, *Voicing the Popular. On the Subjects in Popular Music*, Routledge, London & New York 2006.

42 *Prima apparizione di Vasco in tv con Albachiara*; <https://www.youtube.com/watch?v=SYa96HkKYzk>.

43 «L’ho scritta una sera a cena. Avevo passato il pomeriggio con gli amici. Il pomeriggio, spesso, capitava di andare nei boschi, lontano dalla piazza del paese, e andavamo a suonare, stavamo assieme e ci si divertiva. Io arrivavo con la chitarra e suonavo, facevo casino. [...] Quel pomeriggio [Massimo Riva, poi chitarrista di Vasco, e il suo amico Alfredino] suonarono un pezzo, era roba un po’ così, non un granché. Però aveva un bel giro di do, sai, proprio il giro di *Albachiara*»; M. Poggini, *Vasco Rossi. Una vita spericolata*, Rizzoli, Milano 2008; citato in L. Colombati, *La canzone italiana 1861-2011: storie e testi*, Ricordi-Mondadori, Milano 2011, p. 2139.

44 F. Fabbri, *Una teoria dei generi musicali, due applicazioni*, Relazione presentata alla Prima Conferenza Internazionale della Iaspm, Amsterdam, 1981.

grande pubblico musicisti come Franco Battiato o Paolo Conte, entrambi interpretabili alla luce di un ribaltamento postmoderno delle istanze del “vecchio” cantautore⁴⁵. Ed è – appunto – il momento in cui si crea il mito di Vasco Rossi, che della passata stagione recupera la dimensione comunitaria del “noi”, ora però virata fortemente sulla micro-comunità degli amici, o – in termini più nichilisti – su quella «generazione di sconvolti che non han più santi né eroi» celebrata in *Siamo solo noi*; e che, allo stesso tempo, si colloca appieno in quella *music for fun* che i critici identificavano come tipica del nuovo decennio (si pensi ad esempio all’andamento reggae di *Vado al massimo*, o a *Bollicine*).

La credibilità del personaggio-Vasco, necessaria alla sua consacrazione come rocker “autentico”, pur nel decennio della “crisi dell’autenticità”, è allora garantita soprattutto dal suo personaggio provinciale e dal pubblico che lo segue, idealmente composto da suoi pari, ugualmente provinciali e come lui “sconvolti”. Ancora, con Tondelli:

Il successo cui approdò Vasco [...] è spiegabile solo con la generosità del personaggio che riuscì a interpretare la grande anima rock della provincia italiana offrendo [...] un atteggiamento, una storia vissuta, una mitologia. In anni in cui tutto andava verso la normalizzazione, il careerismo, il perbenismo, Vasco, con la sua faccia da contadino, la sua andatura da montanaro, la sua voce sguaiata da fumatore, il suo sguardo sempre un po’ perso, diventava l’idolo di una diversità, di un farsi i fatti propri, di un non volersi irregimentare⁴⁶.

Da Karpi a Berlino

Emiliano? Certo. Non a Londra, non a Berlino, non a New York; a Reggio, a Parma, Modena, a Sassuolo, a Fiorano, a Carpi. Non siamo forse i nipotini di Togliatti? Lode all’Emilia, la più filosovietica tra le province dell’impero americano⁴⁷.

Le complesse dinamiche dell’autenticità – e in particolare del suo “rovesciamento” tra anni settanta e anni ottanta, riconosciuto da diversi studiosi al cuore di un rinnovamento delle estetiche della musica nei decenni successivi⁴⁸ – sono centrali anche nella collocazione dei CCCP nel contesto del “nuovo rock italiano”. Se Vasco affiora spesso dalle pagine di *Un weekend postmoderno*, nel caso del gruppo reggiano è addirittura documentabile un contatto diretto con Tondelli. Tanto Giovanni Lindo Ferretti quanto Massimo Zamboni – i due fondatori – hanno pubblicamente pagato tributo allo scrittore, al quale si deve la prima intervista importante ai CCCP su una testata nazionale (ancora *L’Espresso*, del 16 novembre

45 Cfr. J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano 2019, pp. 526-529.

46 P.V. Tondelli, *Cuor di provincia*, “L’Espresso”, 2 luglio 1989; citato in E. Berselli, *Canzoni. Storie dell’Italia leggera*, il Mulino, Bologna 2017, p. 130.

47 CCCP – Fedeli alla linea, *Ortodossia*, Attack Punk Sixth Attack, 1984, 45 giri ep, libretto interno.

48 Cfr. ad es. R. Middleton, cit., pp. 207 sgg.

del 1984⁴⁹). Nel 1984 Tondelli, ha ricordato Ferretti, «era già un autore affermato e noi eravamo suoi ammiratori dai tempi di *Altri libertini*. Aveva ricevuto *Ortodossia*, gli era piaciuto un casino e aveva cercato Massimo⁵⁰». Zamboni ha invece ricordato il legame con Tondelli nel suo romanzo autobiografico (davvero molto tondelliano nello stile) *Nessuna voce dentro*, sostenendo di non aver letto subito *Altri libertini* ma esplicitando un'affinità avvertita come profonda già nei primi anni ottanta: «Tutti mi consigliano la lettura ma temo che quelle pagine siano tanto simili al nostro vivere quotidiano da non aver voglia di guardarmi a così breve distanza⁵¹».

La vicinanza del primo Tondelli ad alcuni testi dei CCCP è in ogni caso evidente, sia nei temi sia nello stile. Si potrebbero facilmente accostare certi passi tondelliani con brani come *Allarme*, *Io sto bene*, *Rozzemilia*, o *Emilia paranoica*. Quest'ultima sembra quasi evocare – anche se probabilmente non in modo consapevole – l'articolo che apre *Un weekend postmoderno: A Karpi! A Karpi!*, risalente al 1980⁵².

Posso essere uno stupido felice
Un prepolitico, un tossicomane
Un posto dove andare alla moda, quello che si dà nelle storie d'amore
Quello che si dà perché ha paura
Camminare leggero, soddisfatto di me
Camminare leggero, soddisfatto di me
Da Reggio a Parma, da Parma a Reggio
a Modena a Carpi, a Carpi al Tuwat, a Carpi al Tuwat, a Carpi al Tuwat
Emilia di notti, dissolversi stupide sparire una ad una
Impotenti in un posto nuovo dell'ARCI
Emilia di notti agitate per riempire la vita
Emilia di notti tranquille in cui seduzione è dormire.

La stessa ispirazione tocca anche i testi che accompagnano il ricco libretto di *Ortodossia*, EP di debutto del gruppo, che è difficile non accostare alle riflessioni di Tondelli sull'Emilia come «sogno americano». Gli stessi contenuti sono replicati nella citata intervista di Tondelli sull'*Espresso*.

Punto primo: quando l'America indica la luna, gli idioti guardano l'America. Dallas, Los Angeles, New York, Miami, San Francisco, che altro?

49 Il contributo, compresa l'intervista, è ripubblicato in P.V. Tondelli, *Punk, falce e martello* [1984], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 294-299. L'articolo originale è riprodotto in A. Campo (a cura di), *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI*, Giunti, Firenze 1997, p. 48.

50 Ivi, p. 46

51 M. Zamboni, *Nessuna voce dentro. Un'estate a Berlino Ovest*, Einaudi, Torino 2017, p. 14; il romanzo è una rielaborazione di un precedente romanzo di Zamboni, *Il mio primo dopoguerra. Cronache sulle macerie: Berlino Ovest, Beirut, Mostar*, Mondadori, Milano 2005.

52 P.V. Tondelli, *A Karpi! A Karpi!* [1980], in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 27-31.

Andate ad Ovest, ragazzi!

Un piccolo sforzo e la pianura padana diventa il Texas, palcoscenico di lusso per le nostre sfighe comuni. Uno sforzo ancora e la costa adriatica è la California. Desideri? Morire di look, morire con lo stereo a tutto volume. Che altro? Idiotti di tutto il mondo, divertitevi!⁵³

Le ambizioni dei CCCP emergono chiaramente anche nei testi delle canzoni, da subito caratterizzati dalla ricerca di una dimensione letteraria. La forma musicale del punk – o meglio: del punk come lo intendono i CCCP, che non hanno mai nascosto le loro influenze berlinesi – è perfettamente funzionale al dispiegarsi di liriche complesse, con una sintassi articolata, che prendono la prosa (più che la poesia) a modello. Il gruppo nei primi anni tende a costruire i brani su ritmiche ripetitive di batteria elettronica e basso, con la chitarra che ora si appoggia su quest'ultimo (come nel punk più classico), ora si muove più liberamente rispondendo alla voce, o eseguendo riff. È una struttura che lascia ampio spazio di manovra a Ferretti, libero di declamare (o salmodiare) i testi senza dover sottostare ai più comuni problemi imposti dalla prosodia dell'italiano o dai vincoli della lingua cantata. Si tratta di una innovazione stilistica che caratterizza altre band di questi anni (i Franti o i Diaframma, per esempio), ma che i CCCP sapranno in seguito importare anche nel mainstream, soprattutto nella loro successiva incarnazione come C.S.I. – Consorzio Suonatori Indipendenti. Sono moltissimi i gruppi e musicisti che negli anni hanno dichiarato il loro debito con Ferretti e con questo modo di intendere la forma-canzone: tra i più ovvi, i Massimo Volume e, in tempi più recenti, Le Luci della Centrale Elettrica e gli Offlaga Disco Pax (tutti progetti nati in Emilia-Romagna, oltretutto).

Il contributo dei CCCP alla nuova scena non è però solo stilistico, ma riguarda la rivendicazione di quella autenticità provinciale che avevamo riconosciuto in Vasco, e che qui viene portata alle sue estreme conseguenze. Anche in questo caso sembra possibile tracciare un legame con Tondelli, al punto che la narrazione “ufficiale” della nascita dei CCCP pare quasi un pezzo di *Altri libertini*, con Ferretti e Zamboni in “fuga” da Reggio Emilia che si incontrano a Berlino tra club underground e case occupate⁵⁴. Si potrebbero ad esempio accostare questo passo di Ferretti, da un'intervista degli anni novanta:

Tra Carpi e Berlino c'è un legame speciale, perché a Carpi comincia l'autostrada del Brennero: perciò noi consideravamo Carpi come la periferia estrema di Berlino. Montavi in auto da una parte e arrivavi in fondo dall'altra⁵⁵.

E questo celebre passaggio di *Autobahn*:

53 CCCP, cit.

54 Si potrebbe anche ricordare come la prima incarnazione della band si chiami Mitropank, in omaggio alle stazioni di servizio Mitropa lungo l'autostrada per Berlino.

55 A. Campo (a cura di), *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI*, cit., p. 42.

Correggio sta a cinque chilometri dall'inizio dell'autobrennero di Carpi, Modena, che è l'autostrada più meravigliosa che c'è perché se ti metti lassù e hai soldi e tempo in una giornata intera e anche meno esci sul mare del Nord, diciamo Amsterdam, tutto senza fare una sola curva, entri a Carpi ed esci lassù⁵⁶.

Al di là di un (probabile) dialogo intertestuale, la dialettica tra provincia e città, tra centro e periferia, è da subito il vero cuore della poetica dei CCCP; una poetica profondamente originale, e avvertita come tale dal pubblico. Ha spiegato Zamboni:

Facevamo un pezzo con la nostra batteria elettronica sfigatissima, che mandava fuori un segnale molto fastidioso e fuori sincronia sparato a tutto volume, e Giovanni urlava: "Non a New York, non a Londra, non a Berlino, non a Parigi/ A Fiorano, a Sassuolo, a Reggio, a Carpi". E tutti i punkettoni erano colpiti un casino da quell'idea⁵⁷.

Anche l'adesione a un'estetica filosovietica, in cui immagini della DDR e dell'Urss sono decontestualizzate con spirito situazionista (in maniera simile all'uso che i primi punk londinesi facevano delle svastiche), ma allo stesso tempo esposte con orgoglio e come forma di *ostalgia*, può avere un senso unicamente dalla provincia emiliana, «la più filosovietica tra le province dell'impero americano»⁵⁸. Al cuore di tutto questo, come in Vasco, c'è l'orgoglio provinciale, la voglia di rivendicare «una diversità», «un non volersi irregimentare», come scriveva Tondelli⁵⁹. «Reggio Emilia è il centro del mondo perché ci sono i CCCP»⁶⁰. È questa la «rivoluzione copernicana del rock» italiano⁶¹, nella efficace formula del critico Alberto Campo.

Ed è questa, in conclusione, la rivoluzione copernicana della provincia degli anni ottanta narrati da Tondelli, dove «noi siamo al centro del mondo come chiunque altro, perché il centro del mondo non esiste più, se non nella testa della gente»⁶².

56 P.V. Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 2013 [1980], p. 181.

57 A. Campo (a cura di), *Fedeli alla linea*, cit., pp. 38-39.

58 CCCP, cit.

59 P.V. Tondelli, *Cuor di provincia*, "L'Espresso", 2 luglio 1989; citato in E. Berselli, *Canzoni*, cit., p. 130.

60 Intervista ai CCCP dell'aprile 1985, ora in A. Campo, *Nuovo? Rock? Italiano!*, cit., p. 33.

61 A. Campo (a cura di), *Fedeli alla linea*, cit., p. 5.

62 Intervista ai CCCP dell'aprile 1985, cit.