
E Italia comenzó a volar. El Festival de San Remo, el boom económico y el mito americano¹

De Leonardo Campus

Traducción Valeria Arévalos | Universidad de Buenos Aires | arevalosvaleria@gmail.com

› Introducción

La reciente exhibición de Roberto Benigni, que durante la edición del 2011 del Festival de la Canción Italiana de San Remo ha explicado palabra por palabra (y finalmente interpretado, susurrándolo) el Himno Nacional Italiano², y el fuerte impacto que eso ha tenido en el país han explicitado la relación entre San Remo y la reciente historia de Italia. Asimismo, la decisión de dedicar en el 2011 una noche completa del Festival a una revisión de canciones representativas de los primeros ciento cincuenta años de la historia de la Italia unida, ha proporcionado una confirmación de cómo la identidad del país puede ser expresada también a través de las consideradas “cancioncitas”, y no menos importantes las de San Remo.

Pero ciertamente no es la primera vez que en el Festival de San Remo sucede algo históricamente significativo para Italia. Ese que nació en enero de 1951 como un simple concurso de canciones para rellenar el horario de un par de noches de invierno de la programación radiofónica de la RAI, se transformó rápidamente en algo muy diferente: una cita muy popular, un ritual nacional, ligero pero intrínsecamente equipado de funciones identitarias; una cita tradicional, por muchos motivos criticable pero a su modo inevitable; una caravana musical-mediática llena de artificios y sentimentalismo, pero también, a veces, de potente irrupción de la realidad, un evento muy seguido por la gente y particularmente querido por los italianos en el extranjero; observado con interés (y algo de temor) de la clase política; burlado (aún hoy) por muchos intelectuales; una especie de espejo (por inconsciente y parcial) de ciertos rasgos y cambios de la sociedad italiana. El Festival de la Canción Italiana, ahora en su sexagésima primera edición, no ha pasado de ser —especialmente en sus primeras experiencias— más que un simple evento de espectáculo. Un fenómeno similar no sólo puede despertar curiosidad científica en el historiador, y en particular en el estudioso de los estudios culturales, que reconoce la presencia de potenciales fuentes históricas y la posibilidad de encontrar rastros muy significativos de carácter nacional. En el presente artículo intentaremos dar al menos algunos ejemplos de cómo es en

¹ Leonardo Campus, E l'Italia cominciò a Volare. Il Festival di Sanremo, il boom economico e il mito americano, Nuova Rivista Musicale Italiana, Vol. 45 (2011) (n.s.), n. 4, pp. 529-546.

² *Il Canto degli italiani*, música de Michele Novaro, letra de Goffredo Mameli, 1847.

realidad San Remo y las canciones que han sabido contar en estos años acerca del país y sus cambios. Lo haremos aquí, siguiendo principalmente tres etapas. Comenzaremos resumiendo el contexto histórico de aquellos años; mostraremos cómo un momento fundamental de aquel período fue potentemente encarnado por una canción famosa; por ende, ampliaremos el debate a la forma en la que la canción italiana de aquellos años (aún aquellas no provenientes de San Remo) reflejó la forma en la que Italia veía a su mayor aliado: Estados Unidos de América. Finalmente volveremos brevemente a rastrear las conclusiones de cuanto se ha dicho.

› El contexto histórico

Cuando el Festival de San Remo nació, en 1951, Italia estaba aún en medio de la considerada reconstrucción: la fase que ha seguido de inmediato a la posguerra y que, como se sabe, mira al país emerger desde las ruinas de una gran derrota político-militar, y volverse a poner de pie material, política, económica y moralmente. En aquellos años, Italia era un país todavía profundamente atrasado: un país que –si bien había realizado una ruptura con el pasado reciente desde el punto de vista institucional y político– presentaba aún fuertísimos elementos de similitud con los primeros cincuenta años del siglo en sus estructuras económico-sociales, en las mentalidades y en las condiciones de vida de la población. La Italia de principios de los cincuenta –aquella que comienza a apasionarse con el incipiente Festival– es aún un país de principios del Siglo XX: pobre, rural, en el que la agricultura sigue siendo el sector productivo con más empleados (42%),³ el analfabetismo sigue siendo generalizado (12.9%),⁴ el idioma italiano existe casi exclusivamente en libros y en la radio, ya que la gente habla en dialecto; el consumo de la carne es un lujo raro; la vida de los italianos está compuesta por fuertes dificultades.⁵ Otro factor fundamental es el catolicismo, profundamente arraigado en el alma de las personas, así como en el territorio: la práctica religiosa está más extendida que en la actualidad; las parroquias constituyen uno de los principales centros de reunión; el sacerdote es una figura fuerte de referencia social, la Acción Católica cuenta con dos millones y medio de inscriptos y el gobierno del país está manejado por la Democracia Cristiana, dirigida por Alcide De Gasperi. La secularización de las costumbres está aún por venir; la sociedad continúa fuertemente jerarquizada, la familia es de tipo patriarcal. En suma, es una Italia que se nos presenta todavía en blanco y negro. Pero esta Italia se transformará, de manera radical y rapidísima, en sólo una década. Y San Remo lo reflejará claramente.

Las primeras ediciones del Festival habían sido un motín de pistas llorosas, muy tradicionales tanto en música como en letras, a menudo alabando los valores tranquilizadores de una matriz demócrata cristiana, en un triunfo retórico de madres que lloran, amores conmovedores y celestiales, o al límite de las rimas infantiles confusas en torno a la realidad (piense, por limitarse a tres únicos ejemplos, a *Tutte le mamme*, a *Buongiorno tristezza* –ganadores respectivamente de las ediciones de 1954 y 1955 del

³ Enzo Santarelli, *Historia crítica de la República: Italia de 1945 a 1994*, Milano, Feltrinelli, 1996, pag. 89.)

⁴ Giovanni Genovesi, *Historia de la escuela en Italia desde el Setecientos a hoy*, Bari, Laterza, 1998, pag. 246. Este era el valor medio nacional; en el sur de Italia los valores eran aún mucho mayores, con tasas regionales de hasta un 32%. (ROBERTO SANI, ANGELINO TEDDE, *Maestros e instrucción popular en Italia entre el Ocho-cientos y el Novecientos*, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pag. 84).

⁵ De acuerdo con una investigación Doxa de 1950 el 25% de las casas no tienen agua corriente, el 67% no tiene gas, el 40% no tiene servicios higiénicos y el 93% no tiene teléfono.

Festival– y a *Papá pacífico*, uno de los éxitos de la edición de 1953). En 1958, sin embargo, irrumpió un giro sensacional. Una novedad que, casualmente, llega a San Remo precisamente en el año en que los economistas más adelante identificarían como el primero de cinco años del boom económico italiano (1958-1963) –boom del cual saldrá Italia radicalmente transformada, no sólo económica sino social y culturalmente–.

Como escribió el historiador Silvio Lanaro, “de mayor a menor, finalmente, Italia se transforma del todo, en todas partes y simultáneamente”.⁶ Se transforma, al mismo tiempo, para la migración. No sólo aquella (masiva) hacia el extranjero, sino también al interior: en menos de tres años cambian de residencia 300.000 italianos –principalmente campesinos, hombres y jóvenes del sur–, que guardan sus pocas cosas en maletas de cartón atadas con una soga y se suben a los “trenes del sol” que los llevan hacia las ciudades del Norte, en busca de un trabajo y una vida mejor (en San Remo intentará luego cantarles Luigi Tenco, en 1967, con *Ciao, amore, ciao*, pero siendo inmediatamente eliminado reaccionó de manera trágica a la decepción). De la mano con la migración interna va el fenómeno de la urbanización: entre 1951 y 1961 la población de Milán crece en un 24%; la de Turín (la ciudad de Fiat) incluso en un 42-43%.⁷

Entonces, sobre todo, Italia se transforma por un importante crecimiento económico. Algunos datos ayudarán a comprender mejor: entre 1958 y 1962, el PBI italiano creció un promedio de 8% anual; las inversiones crecen un 152%; las exportaciones un 16%. También el consumo aumenta de manera vertiginosa (la producción de heladeras se cuadruplica; como también lo hace la de las máquinas de escribir; la de los automóviles se quintuplica; la de los plásticos incluso aumenta en 15 veces). En medio de tanto crecimiento, la inflación sigue permaneciendo bajo control, tanto que en 1960 el “Financial Times” asigna el Oscar por la estabilidad de la moneda a la lira. Hacia el final, en 1962 la prueba del desarrollo italiano es inferior solamente al alemán y en gran medida superior a las tasas de crecimiento de cualquier otro país de Europa occidental. Italia ha reducido significativamente la brecha que siempre la ha separado de las grandes potencias económicas europeas.⁸

Con el crecimiento económico comienza a cambiar, gradualmente, la mentalidad. En este sentido, un papel de liderazgo estaba siendo desempeñado por la televisión que había comenzado a transmitir en 1954. Se considera que entre 1958 y 1965 las familias italianas que poseían un televisor pasaron del 12 al 49%.⁹ Y claramente se ven afectados a largo plazo.¹⁰

⁶ Silvio Lanaro, *Historia de la Italia republicana. La economía, la política, la cultura, la sociedad de posguerra hasta los años '90*, Venezia, Marsilio, 1992, pag. 293.

⁷ Miriam Mafai, *El avance, los extraordinarios años del milagro económico 1958-1963*, Milano, Mondadori, 1997; Valerio Castronovo, *De país agrícola a potencia industrial*, Milano, Editalia, 1999.

⁸ Miriam Mafai, *Op. Cit.*, pagg. 36-39.

⁹ *Escribiendo a los ídolos - La escritura popular en los años Sesenta y alrededores a partir de 150000 cartas a Gigliola Cinquetti*, Trento, Museo Storico in Trento Editore, 2007, pag. 17.

¹⁰ Como señala ya en 1956 el crítico televisivo del periódico marxista “Il contemporaneo”: “la televisión, le guste o no le guste a los señores que sostienen las llaves y que la quisieran estúpida y adormecida, está lentamente socavando en el campo, las montañas, las islas, todo un modo de vida, inmóvil durante siglos: fermenta, despierta, impaciente y confronta; agita la sed de lo nuevo y mejor, lleva un soplo de civilización, sin embargo es así.” (Piero Dallamano, *Rito público*, en “Il contemporaneo”, 1° Septiembre 1956, citado en Guido Crainz, *Padania, el mundo de los trabajadores del Ochocientos a la fuga del champagne*, Roma, Donzelli, 1994, pag. 263).

Naturalmente también la modernidad y el bienestar tuvieron inconvenientes. Basta pensar, por limitarse a un ejemplo, en el desencantado retrato que hace Federico Fellini con el filme *La dolce vita* (1960), que a su salida despierta un enorme revuelo. Sin embargo, en definitiva, innegablemente son años que hoy los italianos recuerdan aún con placer y nostalgia: como una perdida edad de oro.

› Un grito de San Remo

Mientras todos estos (y otros) cambios son inminentes y están en el aire, el 30 de enero de 1958 comienza la octava edición del Festival de San Remo. Para elegir la canción más bella en la competencia este año será un jurado de doscientas personas, de los cuales la mitad provendrá del público en la sala del Casino y la otra será elegida, no ya entre los suscriptores de la RAI (como en las ediciones pasadas) sino entre aquellos de los principales diarios nacionales (inicialmente cincuenta por cabeza, entre quienes luego un notario elige por azar, al inicio de cada tarde, el centenar que compondrá el jurado externo).¹¹ Entre los cantantes que participan este año incluso hay una persona treinteañera prácticamente desconocida: como Domenico Modugno. Es pugliese, pero pretende ser siciliano por exigencias del espectáculo. Estudió actuación y se divide entre la radio, el canto y el teatro. Es su debut en San Remo como cantante¹² y trae una canción extraña, compuesta por él mismo junto con su amigo Franco Migliacci, autor de la letra. Se llama *Nel blu, dipinto di blu*. Se arriesgaba a ser eliminado ya en la pre-selección, siendo rescatado solo a último momento. La interpreta él mismo (algo inédito en aquellos años), porque ninguno de los otros cantantes de la competencia aceptó cantarla.¹³ Incluso el maestro Gorni Kramer, escuchando la prueba, le reprocha: “No me debías hacer esto. Que locura de canción es esta, no tiene estilo, no existe.” En la víspera, todos esperan un regreso triunfal de la gran Nilla Pizzi, apodada “la reina” de la canción italiana, que ya había triunfado en dos ediciones (1951, 1952), está de regreso después de algunos años de ausencia del programa y presenta *L'edera*, una canción de amor que se ajusta a los cánones estilísticos y temáticos del San Remo de los años cincuenta. Sin embargo, es propio de la Pizzi intuir lo que va a pasar: a los periodistas que la dan como gran favorita les responde, refiriéndose a Modugno: “Mira, este nos rompe a todos”.

Y tendrá razón, porque desde las primeras actuaciones del certamen, tan pronto como Modugno comienza a cantar el estribillo (“Voolaree...”) abriendo los brazos en un gesto nuevo y liberador, en la sala el público entero se pone de pie en un salto gritando y agitando pañuelos. Una escena que nunca antes se había visto, absolutamente impensable.

En la noche final del 1 de febrero de 1958, la pieza gana el Festival, entre la sorpresa y el entusiasmo general de toda Italia. Los medios comienzan inmediatamente a llenarla de elogios –lo que revela que el carácter de novedad de la canción había sido claro desde el principio–. En la prensa de esos días la canción se define

¹¹ Dichos periódicos, según la queja de “L’Unità”, obviamente excluido de las filas, eran “cuidadosamente elegidos (...) entre los de derecha”. (“L’Unità”, 2 de febrero 1958, pag.3).

¹² Como autor había participado en 1956 con Musetto.

¹³ Tanto es así que aún el segundo intérprete (según la regla en vigor en esos años en San Remo) es aún más joven y desconocido que el: dieciocho años y se llama Jhonny Dorelli.

como: la “más nueva, más original y más imaginativa de este Festival: imaginativa en cuanto a la música, (...) e imaginativa en cuanto al tema” (“Corriere della sera”, 31 de enero de 1958); “La mejor canción por lejos” (“Il Mattino”, 1 de febrero de 1958). De acuerdo con “Il Resto del Carlino” la pieza “incluso ha explotado, como catapultada por una poderosísima carga de dinamita. (...) Es como si una ventana se abriera de par en par... un himno solar a la vida” (“Il Resto del Carlino”, 2 de febrero de 1958).¹⁴ Para el semanario “Época”, la canción completa “una pequeña revolución francesa, en el modo conformista y tradicional de nuestra canción, (...) con Domenico Modugno en el papel de Roberpierre cantor”. Y así, reflexivamente, de repente aparece anticuado “todos los demás competidores, para ser sincero, estaban atados a viejos patrones y un libro de frases melosas y provincialmente patéticas” (“Il Messaggero”, 2 de febrero de 1958). Modugno “ha visto el público volverse loco y ponerse a cantar con él. Un hecho similar no se había jamás visto” (“Corriere della Sera”, 2 de febrero de 1958). Le hace eco “La Stampa”: “Nunca se había visto un público pedir un bis en escena y unirse al cantante a viva voz en el estribillo. Cantaron y aplaudieron a la platea también algunos venerados senadores de la canción italiana. Fue una escena que le dio al público una sacudida inesperada y lo despertó de un sueño dorado en el que se acunaba, entre corazón, suspiro, dolor, amor, caricias y notas altas de tenores y sopranos (...)” (“La Stampa”, 2 de febrero de 1958).

“El triunfo de Modugno parecía (...) claro desde la segunda tarde, cuando los técnicos de la RAI-TV tuvieron que rogarles a los espectadores presentes en la sala que no patearan al ritmo de la canción para no molestar las transmisiones. (...) Esa fue la primera señal de que la canción “arrasaba”. (“Corriere della Sera”, 3 de febrero de 1958). El pasaje recogió “una tormenta de aplausos (...) con un entusiasmo desconocido para los festivales anteriores. (...) La victoria de Modugno puede significar finalmente una ruptura de aquel clima de artificialidad en el que navega (...) la canción italiana.” (“L’Unità”, 2 de febrero 1958). Del mismo modo, finalmente, el noticiero Settimana Incom comenta así las imágenes del “vuelo” de Modugno en el escenario: “En el gesto de Modugno hay mucha juventud y entusiasmo. El entusiasmo de quien dio el primer aplauso alegre a ese viejo edificio lleno de azúcar y telarañas en las que se arriesgaba a desmoronar la canción italiana”.¹⁵

Después de que el disco sale a la venta comienza a desbancar toda clasificación, en Italia y en el exterior. Solo en el año de lanzamiento vende cerca de 800.000 copias en Italia y más de 22 millones de copias en el mundo: una cifra que ni la navideña *White Christmas* (de Bing Crosby) ni la fúnebre *Candle in the wind* (de Elton John) habían logrado jamás superar.¹⁶ En la Unión Soviética Modugno recoge mucho éxito, presentado por la prensa local como el autor de canciones sobre la gente trabajadora (con razón, dada la producción dialectal de Modugno, rica en historias de pescadores, torneros, etc); en los Estados Unidos, entonces, representa una verdadera hazaña, alcanzando en el verano de 1958 la cumbre del Hit-Parade, y permaneciendo allí durante trece semanas consecutivas.¹⁷ En todo el mundo la canción

¹⁴ Citado en María Cristina Zoppa, *Nel blu, dipinto di blu – Modugno, Volar y el sueño posible*, Roma, Donzelli, 2008, pag. 24.

¹⁵ Video documental de la Settimana Incom – San Remo 1958, Archivo del Instituto Luce.

¹⁶ Marcello Giannotti, *Enciclopedia de San Remo – 55 años de historia del Festival desde la A a la Z*, Roma, Gremese, 2005, pag. 141. Y algunas estimaciones más recientes hablan, incluso, por *Volare* de 30 o 40 millones de copias (María Cristina Zoppa, *Op. cit.*, pagg. 104-105). Según algunas ediciones del Guinness, antes que *Volare* estaría *Rock around the clock* de Billy Haley, de 1954 (cfr. Dario Salvatori, *Rock around the clock*, Roma, Donzelli, 2006, pag. 11). De cualquier manera, se trata de estimaciones apenas verificables con precisión, para tomar como valores indicativos como mucho.

¹⁷ Y también recibiendo una serie de prestigiosos reconocimientos: 2 Grammy Awards; 3 discos de oro, y el Oscar a la mejor canción del año de parte del Cash Box Billboard. El éxito fue tal que en esa época alguien, probablemente un americano, lo definió jocosamente como “la venganza de Mussolini” (el Duce, derrotado en la guerra contra los americanos, sería vengado por la conquista de América a través de una canción).

se ve inmediatamente rebautizada *Volare* (desde el golpe de aquel estribillo que literalmente voló de boca en boca), y Modugno se convierte en “Sr. Volare”. La pieza se traduce y prácticamente se graba en todos los idiomas (ruso y árabe inclusive),¹⁸ y a lo largo de los años será interpretada por artistas del calibre de Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Oscar Peterson, Frank Sinatra, Juliette Greco, Frank Zappa, David Bowie, Ray Charles, Paul McCartney y muchos otros. *Volare*, en resumen, no sólo conquista a los italianos, sino que entra en el corazón de las personas de todo el mundo, en las situaciones más dispares en cuanto a condiciones sociales, religiones, ideología o régimen político.

Con los años, además, terminará convirtiéndose (junto con su autor) en un verdadero emblema de Italia en el mundo. Un aspecto de esto es particularmente significativo para nuestra perspectiva histórica. Como ya señalara el gran periodista Enzo Biagi, que escribe en el semanario “Época” (25 de octubre de 1959):

Modugno es famoso tanto en Tokyo como en Nueva York; en Pakistán una delegación nuestra fue recibida por una orquesta que con *Volare* pretendía recordar a la querida patria lejana para recibir a los invitados. Lo hicieron, para difundir nuestra lengua, una obra digna de Dante Alighieri (...). Señores, no es poco lo que le debemos a Modugno. Todo lo que hace es muy italiano: italiano es su aspecto, su inspiración. Cabello y suspiros italianos, gestos y consternación italianos: exasperado, desatado, excesivo, rampante. Modugno no aparece en la pantalla del televisor, lo ocupa; no canta sus temas, los impone; no invita a escucharlo, lo ordena. Te lo ordena con los cabellos, los ojos, el bigote, las manos: es muy fuerte y dominante.¹⁹

Esto que se convirtió en un emblema internacional de Italia se refleja también en otros detalles: por ejemplo en las portadas de sus discos distribuidos en el mercado extranjero que representan su rostro sobre un fondo tricolor y “Viva Italia!”; o la propuesta realizada recientemente de utilizar *Volare* como himno nacional en lugar del de Mameli.

Pero ¿qué tenía de especial y significativo esta canción? ¿Y por qué reviste también importancia desde el punto de vista histórico? Debito a los límites de espacio no se puede realizar un análisis profundo de sus caracteres textuales o armónicos, de las circunstancias de la composición, ni de las características novedosas que aportó en cuanto a la música. En ese sentido nos limitaremos a decir que tuvo un impacto fundamental y revolucionario, abriendo camino a sucesivas hebras de música pop italiana. *Nel blu dipinto di blu*, tuvo una importancia para Italia comparable a la del *Rock around the clock* de Bill Haley para los Estados Unidos.

La letra de la canción hablaba de un hombre que soñaba con pintarse de azul para coincidir con el color del cielo, y volar lejos, desapareciendo en el azul; entonces se despertaba y encontraba ese mismo azul en los ojos de su amada, en el que podía recomenzar a volar con igual felicidad.

¹⁸ Aquí algunos títulos: *Dans le bleu du ciel bleu* (Francia), *In the sky plained blue (To fly)* (USA), *En el azul del cielo* (España), *Jown ogen* (Belgica), *Taiwaan sinessä* (Finlandia), *Azul pintado de azul* (México, Argentina, Brasil).

¹⁹ Registrado en www.domenicomodugno.it

¿Cómo podía una letra de ese estilo representar un momento histórico? Por varios motivos. En parte precisamente por ser surrealista y diferente de lo que se escuchaba hasta ese momento en las canciones del '50. Como recordará el autor de la letra, Franco Migliacci:

No olvidemos que estábamos en un período en el cual las canciones tenían una lógica indiscutible: (...) entonces escuchábamos voces exquisitas y bien cultas, que proponían imágenes más calmas, más familiares, socialmente tranquilas, de “todo está bien, Madama la Marquesa”. Pero la realidad no era esa exactamente. A fines de los años '50 había ya un boom económico y quienes estaban un poco más atentos lo olieron en el aire.

Y Modugno y Migliacci fueron precisamente las “esponjas” brillantes e inconscientes de ese aire que se avecinaba. Con esa música fresca, esa letra surreal, cantado por aquel personaje tan nuevo y carismático, *Nel blu, dipinto di blu* interceptó y expresó perfectamente el deseo, el optimismo, la determinación de volar, de renacer, que atravesaba ahora a Italia. Ese estribillo que explotó tan fácil, potente y liberador (“Volare! Oh, oh! Cantare! Oh, oh, oh, oh! Nel blu, dipinto di blu, felice di stare lassú”) representaba un grito de felicidad, un himno al entusiasmo y la confianza hacia el futuro. Esto fue lo central, más allá de todo el resto de posteriores lecturas (muy interesantes) que luego se dieron, incluso pasando por Chagall y Freud.²⁰

El mismo Modugno, en una de las últimas entrevistas publicadas antes de su fallecimiento, lanzará una oración significativa recordando *Volare*: “Italia, entonces, mostró un carácter de paciencia y añoranza a tiempos mejores que oportunamente llegaron”.²¹

Además de ser surrealista, *Nel blu, dipinto di blu*, era al mismo tiempo concreta: a pesar de ser la historia de un sueño, de hecho, ese era un sueño del que se despertaba y continuaba incluso una vez despiertos (releer el segundo verso y el verso final: “feliz de estar acá contigo!”). *Volare* sería hablar también en términos de realidad cotidiana a aquellos muchos italianos que en esa época comenzaban a vislumbrar “en el futuro la idea de un sueño posible”. Entonces, *Volare* no era solamente una cancioncita de evasión, sino “la canción de quien está buscando la mejor manera de darse cuenta de sí mismo, nace en un momento en que, por primera vez, grandes grupos de la población percibían la posibilidad de cambiar su propio destino”.²² Además, en este sentido, sirve la parábola personal de los autores de la pieza, Modugno y Migliacci, que no habían nacido ricos, pero que lo devienen gracias a su genial “producto” típicamente italiano, que gusta a todo el mundo.

Entre las muchas claves interpretativas de la pieza, entonces, no se puede omitir subrayar que el grito de *Volare* comenzó a resonar en Italia y el mundo precisamente en coincidencia con el comienzo de la nueva era espacial. El 4 de octubre de 1957, de hecho, o sea apenas unos pocos meses previos al Festival, la URSS había puesto en órbita a Sputnik, el primer satélite artificial hecho por el hombre. Un evento sensacional, que dio lugar a nuevos horizontes de exploración y también amplió la feroz competencia entre las dos superpotencias mundiales. Y el mismo 1 de febrero de 1958 (el mismo día del

²⁰ Sobre este punto, cfr., entre otros, María Cristina Zoppa, Op. Cit., pagg. 57-58, 102.

²¹ *Ibidem*, pagg. 58.

²² *Ibidem*, pagg. 109-110.

triumfo de Modugno en San Remo), USA respondió a la URSS lanzando en órbita el satélite Explorer. En esos meses, por lo tanto, los vuelos espaciales entraron de prepo en los discursos de la gente y en el imaginario colectivo internacional, y esa feliz coincidencia permitió a *Volare* interceptar también ese espíritu de la época. Con décadas de distancia, el crítico musical Gino Castaldo lo llamó un “Marcador de los tiempos”:

A *Nel blu, dipinto di blu*, mejor conocida como *Volare*, le toca un destino único en la historia de la canción italiana: ser más que una canción, más bien un hito, un marcador del tiempo, uno de esos indicadores que marcan irrevocablemente un antes y un después. Antes había madres y botas viejas, melancolía y lunas campesinas, después de la modernidad, se impulsaron los italianos en el breve espacio de tres minutos que dura una canción, desde el escenario de un festival que en aquellos años era poco más que un simple espejo de los sentimientos locales.²³

El historiador de la canción Gianni Borgna describió el éxito de *Volare* “como una borrachera colectiva”.²⁴ Walter Veltroni escribió que “*Volare* más que una canción fue un ejercicio que cruzó el muro de una época”.²⁵ Y de nuevo el recuerdo personal del famoso cantante Gianni Morandi: “Tengo en mente mi fotografía de niño descubriendo el encanto de la televisión en un bar de Monghidoro, mi pueblo, mientras llega esa explosión musical. Porque *Volare* cambia todos los cánones de la canción”.²⁶ También Fabrizio De André recordará más tarde que en el año de su debut “Modugno explotó en San Remo con *Volare*, revolucionando todos nuestros esquemas y destruyendo nuestras ideas sobre la canción, incluso la más avanzada”.²⁷

En efecto, incluso musicalmente *Volare* fue muy innovadora. En primer lugar, conjugaba la cantabilidad (que lo convirtió en un éxito popular) con una estructura armónica alejada de lo banal. Desde el punto de vista de la estructura formal, *Volare* reveló una peculiar ambigüedad entre diversos tipos de estructuras y en particular, una inusual estructura interna en el estribillo, que recordaba al esquema del blues (siendo compuesto de 3 frases de 12 compases cada una, en lugar de las más usuales 2 frases de 8 compases).²⁸ Rítmicamente, *Nel blu, dipinto di blu* hacía un gran uso de los tresillos (en la melodía del verso, en el acompañamiento de piano y en el patrón de swing de la batería²⁹). Una tendencia, la de los tresillos, que se puso en gran evidencia con *Only you* de Los Plateros y que, a partir de ahí, se volverá muy popular en las canciones. También se agregó al tresillo un arreglo igualmente moderno, obra del maestro Semprini, que –en lugar de usar una gran orquesta (como la de Angelini, su contraalto en las presentaciones de San Remo)– prefería usar un grupo más reducido, piano-viento-batería. Una imagen que recordaba un poco al jazz, un poco al rhythm’n’blues: que, en esencia, oía a América. También oía a América el sonido del órgano Hammond (también en primer plano): un instrumento que luego se

²³ Gino Castaldo, *Nel blu de Modugno Italia se pone a cantar*, en “La Repubblica”, 19 noviembre 1999.

²⁴ Gianni Borgna, *La gran evasión*, Roma, Savelli, 1980, pag. 62.

²⁵ *TeleVenerdì di Repubblica*, 24 febrero 1995.

²⁶ Nino Pirito, *Volare. La novela del Festival di San Remo*, Genova, De Ferrari & Devega, 1997, pag. 128.

²⁷ Citado en Marco Santoro, *Efecto Suave, Genealogía de la canción de autor*, Bologna, Il Mulino, 2010, pag. 41.

²⁸ Serena Facci, Paolo Soddu, *El Festival de San Remo – Palabras y sonidos que cuentan la nación*, Bologna, Carocci, 2011, pagg. 70-72.

²⁹ El patrón swing era aquel en el que el primer y segundo de los tresillos se ligaban entre sí, dando origen a un ritmo particular, típico del swing.

convertiría en muy usado en el rock de los Setenta, y que en el arreglo de *Volare* convive perfectamente con un instrumento típicamente clásico como el arpa.

Otro factor de novedad radicó en la interpretación, escénica y vocal, que ofrecía Modugno. Si bajo su presentación visual se ha ya remarcado el eficaz y vital gesto de alargar los brazos al encarar el estribillo, también para expresar visualmente la sensación de la felicidad de volar, bajo el punto de vista vocal, en un momento en que prácticamente los enardecía sólo el hábil canto de Claudio Villa y de sus seguidores, Modugno ofreció su propia voz, como actor y como cantante. Una voz, por lo tanto, menos entonada y potente, pero que se revela muy acorde para sus canciones. “El canto gritó (y los aulladores de La Mina y Dallara no habían sido vistos), utilizado expresivamente en sus características naturales de timbre y de lenguaje, incluyendo los defectos. La voz es poco ortodoxa y nasal, ahogada, regional”.³⁰ Pero, precisamente por esto, resulta más creíble. No por nada, aún Fabrizio De André confesará luego: “Canté imitando a Modugno, y aparte ¿cómo podría no estar influenciado por él?”. (“Il Giornale”, 8 de agosto de 1994). Para señalar luego (“feliz de estar aquí abajo, contigo!”), que casi es susurrado por Modugno (también la partitura registra un disminuyendo que termina en un pp –pianissimo– en correspondencia con las últimas dos palabras): una solución de gran elegancia, donde el guión de San Remo de la época en cambio proporcionó el clásico final agudo, con la nota sostenida para rasgar los aplausos (“Cooon.... tigooooo!!!”, Claudio Villa seguramente lo hubiera cantado).

› El mito americano

Entonces, si uno de los ingredientes del éxito de *Volare* estaba en aquel ritmo con tresillo que olía a América, era porque en Estados Unidos se estaba desarrollando una verdadera y propia revolución musical: y el eco comenzaba a llegar también a Italia. Igualmente fuerte y fascinante era el eco de América en general: las películas de Hollywood, las canciones de Elvis Presley, los eventos deportivos de Joe Di Maggio, los musicales de Broadway, el jazz, los western, el bienestar económico generalizado, las imágenes de soldados liberadores, todo esto contaba y exaltaba a nuestros ojos como europeos, el estilo de vida americano. Mucho más que nosotros los italianos, debido a la autarquía cultural deseada desde el fascismo, hasta entonces de Estados Unidos conocíamos poco; por lo que en cierto sentido América estaba siendo descubierta ahora, y ella –de repente pasaba de ser el enemigo a la liberadora– comenzaba a revelarse con todo su encanto. Un verdadero “mito americano”, por lo tanto, que estaba un poco en la cabeza de todos, pero aún más fuerte en la cabeza de los jóvenes, que, en su renovada ansiedad, la vieron a menudo como la tierra prometida. Este clima ha sido inmortalizado para siempre desde el cine, gracias a un estrepitoso Alberto Sordi, en aquella película de 1954 *Un americano en Roma*. Difícilmente un ensayo histórico sabrá ofrecer un retrato más eficaz (y divertido, que no duele) de aquel clima histórico. Y el personaje cinematográfico del romano Nando Mericoni encuentra una contraparte perfecta en las canciones de burlas al héroe napolitano de *Tu voi fa' l'americano* (1957), la obra más conocida de Renato Carosone. Entonces, mientras el primero reprocha a la madre no haberlo

³⁰ E. De Angelis, *Y la canción italiana tomó vuelo*, en GINO CASTALDO, *Diccionario de la canción italiana*, Roma, Armando Curcio Editor, 1990.

“mudado de pequeño a Kansas City”, el segundo “baila rock and roll, juega al baseball”, aunque desafortunadamente “nació en Italia”.

En ellos, la admiración por Estados Unidos deviene exasperante, la imitación se torna grosera: los dos héroes son burlados benévolamente por sus propios creadores, los que ironizan tanto sobre esta locura colectiva estadounidense propia de la Italia de los Cincuenta.

La mitificación fue por lo tanto la forma más frecuente con la que Italia de posguerra miraba a América y a su cultura. Pero hubo, y se sucedieron en los años posteriores, también otras actitudes, como el rechazo preconcebido, la recepción edulcorada, la simulación provincial, la crítica (política o cultural). Y todo también se reflejó en la música, ofreciéndonos reflexiones muy interesantes para comprender el “mito americano”. Aquí hay algunas breves ideas.

Un primer caso significativo lo da el jazz. Ese género había sido (aunque intermitentemente) progresivamente hostilizado por el régimen fascista, especialmente desde la segunda mitad de los años Treinta, hasta convertirse en expresamente prohibido. Ya en 1928 el periódico fascista por excelencia, “Il Popolo d’Italia”, había advertido claramente a sus lectores que era “estúpido, ridículo y antifascista ir atrevidamente a los bailes de los mulatos o correr como tontos hacia cada americanada que venga del otro lado del océano! Debemos crear nuestras propias formas de vida, de arte y de belleza, así como estamos creando nuestra propia forma de gobierno (...).”³¹ Luego, las leyes raciales, el inicio del conflicto y el ingreso en la guerra de los Estados Unidos habían subido aún más el tono (tanto que hasta incluso fueron prohibidas las bandas sonoras de las películas de Walt Disney³²). En 1942, mientras la guerra se desencadenaba, así escribía “Il Giornale d’Italia” describiendo un club de swing en París:

El swing es una música de los negros de Harlem, es una danza frenética carente de gracia y armonía, es una forma mental de la decadencia, es un modo ridículo de hablar y de vestir, es una manifestación de solidaridad con los anglosajones y, por tanto, una exposición antieuropea, es una historia de degenerados, es un snobismo, uno de los tantos snobismos de la derrota. (...) En resumen, se trata de un “delirio desenfrenado”, “música diabólica”, “fracaso instrumental” que “enfurece”.³³

Frente a tales juicios, todavía, los apasionados italianos seguían escuchando jazz, pasándose los discos, clandestinamente. “Como si hubiésemos estado escuchando Radio Londres”, según el testimonio significativo de un trabajador joven de Turín.³⁴ Escuchar aquella música prohibida proveniente del otro

31 Carlo Ravasio, *Fascismo y tradición*, en “Il Popolo d’Italia”, 30 de marzo 1928 (citado en Gianni Borgna, *Historia de la canción italiana*, Milano, Mondadori, 1992, pag. 107).

32 Marcella Filippa, *Canción popular y culturas musicales*, en *Estudios culturales italianos: una introducción*, editado por David Forgacs, Robert Lumley, Oxford, Oxford University Press, 1996, pag. 332.

33 Sergio Bernacconi, *Los negros de Harlem y su “zazu” parisino*, en “Il Giornale d’Italia”, 9 de julio 1942, pag. 3. Aquí la crítica al swing, además de ser reveladora de la mente estrecha de la estética musical fascista, tenía también una evidente función política antifrancesa. En plena guerra, fue de hecho la tesis del artículo, era la manera bárbara en la que los franceses se divertían “Quieren mantener en Francia, simpatía para con los anglosajones, para con el comunismo, para con el Gaullismo”.

34 Marcella Filippa, Op. Cit., pag. 332. Testimonio que cuadra, esto, incluso más si se confrontaba con otro paso del artículo mencionado de la “Giornale d’Italia”, que también informó que los mecenas parisinos de ese club de swing declararon escuchar “Radio Londres” encontrándola “fantástica y formidable”.

lado del océano era también una manera de transgredir el régimen, un deseo de poder escuchar una voz distinta, aunque solo sea bajo la figura de la música.

Poco después, con el colapso del fascismo y el desembarco de los americanos en Italia, el jazz repentinamente asumió una nueva connotación, convirtiéndose inmediatamente en un símbolo de aquella libertad recuperada. Fue en particular

(...) el jazz de las grandes bandas blancas, especializado en un ambiente refinado y fascinante músicaailable, oficiaría de banda sonora para el desembarco de las tropas americanas en suelo italiano. Entonces para la gente común, aturdida con los hechos, esta música, difundida a través de la radio y los discos V (los llamados registros de victoria), entran en el paquete de regalo de los “libertadores”, junto a las barras de chocolate y los Lucky Strike.³⁵

Junto a los marines americanos, en suma, habían desembarcado en Italia también las notas frescas y dinámicas de las orquestas de Glenn Miller, Artie Shaw y Benny Goodman (el que, entre otras cosas, podría comenzar a llamarse así después de que, por la autarquía lingüística deseada por el régimen, su nombre había sido grotescamente italianizado como Beniamino Buonuomo). Así, en el período inmediato a la posguerra

durante años Italia abraza a la Tierra Prometida, aquellos Estados Unidos que (...) después del desembarco de las tropas aliadas, el lanzamiento del Plan Marshall y la firma del Pacto del Atlántico, se presentaban con la fisonomía tranquilizadora de un simpático Tío Rico de América.³⁶

Mientras tanto, sin embargo, en la forma musical predominante, es decir la canción tradicional, de los años '40-'50 (y aún más como reacción a ese breve paréntesis de amor a lo extranjero posterior a la liberación) surge la orgullosa defensa de los valores de los cantos nacionales, con el consecuente ostracismo de cada influencia musical extranjera y la repetición obstinada de los contenidos textuales y musicales (tomados del melodrama). Todo lo que no cumple con esos requisitos, simplemente no se transmiten en la radio (y el momento de éxito de una canción partía desde la radio). Esa era la regla. Pero las excepciones no faltaban: algunos músicos perfumaban sus composiciones con ritmos sudamericanos, de swing estadounidense, scat, etc. También logrando a veces obtener un buen éxito de audiencia. Uno de ellos será el mismo Renato Carosone, el autor de la anteriormente mencionada *Tu vuò fa' l'americano*. Quien de hecho recordará luego: “Después de la guerra fue el tiempo de San Remo y los pañuelos mojados con lágrimas. Dentro mío vibraba otra música, la de América”. Carosone, sin embargo, en este “deseo suyo musical americano” equilibraba, ya que lo admiraba, pero no lo idolatraba. Tanto que cuando se dio cuenta (antes que otros) que los aires estaban girando hacia una imitación

³⁵ Gianfranco Baldazzi, *La canción italiana del siglo XX*, Roma, Newton Compton, 1989, pag. 67. Vale la pena agregar que también este particular se encuentra en el film *Un americano en Roma*, en la escena donde el joven Mericoni durante los meses de la ocupación alemana en Roma se pinta a sí mismo la cara de negro y se mete en una banda de jazz –Roman New Orleans– en el garage del camión de auxilios, prometiéndole a sus compañeros llevarlos a todos a Broadway cuando llegasen los estadounidenses, y terminando en vez de eso siendo arrestado rápidamente por los soldados que patrullaban y fueron atraídos por la música que se escuchaba desde afuera.

³⁶ *Ibidem*, pag. 72.

servil y privada de originalidad de los modelos estadounidenses, prefirió retirarse imprevistamente de la escena (1960), porque –como explicará– “Yo no quería ser americano”.³⁷

Actitud similar tuvo el mismo Modugno, que dijo que amaba a Los Plateros, pero también a las canciones sicilianas. Frente a un panorama desalentador que comenzaba a privilegiar las copias al carbón de Elvis, y de donde venían regularmente cantantes dotados de nombres artísticos americanizados (Little Tony, Bobby Solo, Jimmy Fontana, Don Backy, Betty Curtis, por nombrar a algunos), y a veces incluso despachando para los italoamericanos, Modugno declaraba:

Estamos enamorados, alucinados, enardecidos por el extranjero. También los cantantes, si señor. Hay gente que nace en Poggiobustone, en Nápoles, en Catania, pero nunca cantan “per me, per te”. Oh no, cantan “per meeei, per teei...” Juro que cuando escucho cantar a Frascati me dan ganas de agarrar un rifle...”³⁸

La demora en la recepción de la música estadounidense (y de la mentalidad, de todo el mundo que ella portaba consigo) eventualmente deviene impostergerable con el avance del boom económico, es decir, hacia fines de los Cincuenta. De hecho, si en Estados Unidos ya en 1954 Bill Haley sonaba con el despertar de su *Rock around the clock*, y Elvis Presley se convertía por aquellos años en el primer gran “divo” del rock, aquí en 1957 en Milán se organizaba el primer Festival de Rock and roll (en el que se destacó un joven de diecinueve años, desatado, Adriano Celentano, acompañado de Giorgio Gaber de dieciocho años en guitarra y de Enzo Jannacci de veintiuno en piano). Luego el sacudón de Modugno estaba próximo a llegar y el resto le seguiría poco después.

De algún u otro modo, fue una recepción silenciosa, limpia y edulcorada la de la música nueva estadounidense. Primero porque en Italia llegó con un impacto menor. Basta pensar que el propio Elvis en Italia no vendió mucho, y casi los únicos éxitos (relativamente) los obtendrá con canciones melódicas, lejos del rock.³⁹ Entonces por qué fue una recepción parcialmente domesticada bajo el perfil de contenidos. Por otro lado, también en USA la industria discográfica fue capaz de manejar la figura de Elvis,⁴⁰ convirtiéndolo del rockero transgresor del comienzo al cantante inofensivo (haciéndole interpretar simplemente melodías clásicas del pasado como *O’ sole mio* o musicales de películas en donde actuaba como soldado y similar). Y luego tal vez, en el fondo, ya por su naturaleza el era en sí mismo transgresivo, pero no anárquico. Así, paralelamente, en Italia: el rock and roll americano ingresaba progresivamente en nuestras orejas, en nuestras vidas, pero en una versión al mismo tiempo tranquilizadora. Como demuestran también las traducciones “endulzadas” de algunas canciones americanas (por ejemplo, *Esagerata* de Neil Sedaka, o de *Datemi un martello* de Rita Pavone: en ambos casos, el texto original era más rupturista que los elegidos por el público italiano).⁴¹ A lo que se suma un factor más general, la barrera del idioma: desconociendo el inglés, el público italiano no estaba en condiciones

37 Paolo Jachia, *La canción de autores italianos 1958-1997: aventura de la palabra cantada*, Milano, Feltrinelli, 1998, pag. 30.

38 Marco Peroni, *Nuestro concierto - La historia contemporánea entre la música ligera y la canción popular*, Firenze, La Nuova Italia, 2001, pag. 108.

39 Precisamente con *It’s now or never* (versión inglesa del gran disco napolitano *O’ sole mio*); *Surrender*, (versión inglesa de otro clásico napolitano, *Torna a Surriento*), y *No more (La paloma)*, (versión inglesa de un tango español del siglo XIX), que alcanzaban respectivamente las posiciones n.3, 2 y 2 del hit-parade italiano en 1960 y 1962 (datos citados en www.hitparadeitalia.it/hp_yends/).

40 Gianfranco Baldazzi, Op. Cit., pag. 102.

41 Marco Peroni, Op. Cit., pagg. 99-130; UMBERTO ECO, *Apocalípticos e ingratos*, Milano, Bompiani, 1965, pag. 295.

de percibir completamente la capacidad de ruptura de los textos originales, las alusiones (sexuales y no) y los temas. Con lo cual,

En Italia, Presley tendrá muchos imitadores, más ninguno de ellos podrá representar seriamente las ansiedades generacionales (rol que a veces en América Elvis desempeñó probablemente de más). Los rockeros de nuestra casa capturaron del rock and roll sobre todo el aspecto liberador y juguetón, la oportunidad de bailar y armar lío.⁴²

Como escribió Gino Castaldo,

(...) la revolución del rock and roll, que en América había agitado el *establishment*, en Italia fue otra cosa. En 1957 el país no estaba listo, tomado por la alfabetización masiva de las madres adoradas. Y entonces se convierte en un negocio para pocos alborotadores y un grupo de músicos complotados contra la dulzura y melancolía de las melodías de San Remo.⁴³

A la negación y posterior recepción, aunque endulzada, de la música americana y del estilo de vida americano, sigue la crítica.

El escenario cambió: Europa se ha recuperado económica, militar y políticamente; la eventualidad tan temida de una propagación en todo Europa del Ejército Rojo se fue gradualmente; la Guerra Fría se delinea más y más como inalterable; la Francia de De Gaulle mostró poder hablar con voz firme al poderoso aliado del otro lado del océano; Europa busca un nuevo rol y se encamina hacia la vía de la integración. Por otro lado, en los Estados Unidos se registran años de creciente desilusión, especialmente después del asesinato de Kennedy, y de frente a la escalada vietnamita y los persistentes problemas raciales internos.

Así, el mito americano se convierte en un anti-mito por momentos, a modo de protesta: por ejemplo, *había un niño a quién como a mí le encantaban Los Beatles y Los Rolling Stones*, célebre brazo antimilitarista, interpretado en 1966 por Gianni Morandi, que condenaba abiertamente a los Estados Unidos por la guerra de Vietnam. (...) “Cantaba “Viva la libertad, / pero recibe una carta / me regaló su guitarra / fue llamado a América. / me dijeron: ve a Vietnam y dispara al Viet-cong!” ...)

La pieza será interpretada también en América por Joan Baez (que la cantará en el famoso concierto en la isla de Wight en 1970). La crítica a esa guerra americana contenida en ese pasaje era tan clara que, en ocasión de su paso por la televisión, el texto fue censurado precipitadamente (aunque parcialmente

⁴² Gianfranco Baldazzi, Luisella Carotti, Alessandra Rocco, *Nuestros cantautores*, Bologna, Thema editore, 1991, pag. 40.

⁴³ Gino Castaldo, citado en Edoardo Tabasso, Marco Bracci, *De Modugno a XFactor – Música y sociedad italiana de posguerra a hoy*, Roma, Carocci, 2010, pag. 24.

cuestionada por los autores e intérprete).⁴⁴ La historia planteará una pregunta al parlamento (cuya documentación se reserva entre otras cosas, algunas sorpresas).⁴⁵

En una inspección cercana, esta canción (y el gran éxito de público que obtuvo⁴⁶) constituyeron un signo clarísimo de cuanto habían cambiado los tiempos: a la vieja imagen de los americanos como soldados liberadores, que regalaban jazz, chocolatada y democracia, se ha unido, si no sustituido del todo, aquella de los soldados enviados a combatir una guerra sucia. Estamos, en resumen, en plenos años Sesenta. Y Nando Mericoni ha madurado.

› Conclusiones

El modo en que *Nel blu, dipinto di blu* supo encarnar poderosamente la llegada del boom económico italiano constituye el ejemplo más sensacional –pero ciertamente no el único– de como el Festival de San Remo (especialmente en las ediciones de los primeros quince años) habían podido encarnar algunos momentos y rasgos característicos de la historia de Italia. Con aquella cancioncita que aparentemente hablaba de cualquier otra cosa, Modugno y Migliacci habían escrito, sin saberlo siquiera, aquella que se convertiría con el tiempo en la banda sonora del milagro económico italiano. Del mismo modo, inconscientemente, hemos visto que ciertas imitaciones de Elvis Presley por parte de sus seguidores italianos inmortalizaban una parte de la historia cultural que representaba una manía por América característica de la época, y que también estaba a punto de cambiar (no es sorprendente que ciertas carreras sufrieran un ascenso rápido desde allí). También mostramos como la actitud italiana hacia el estilo de vida americano había atravesado diversas fases en poco tiempo (hostilidad, negación, invasión,

⁴⁴ Esta es la anécdota. Morandi presentó la pieza en el Festival de Las Rosas (una de las muchas competiciones musicales surgidas en esos años tras el éxito de San Remo) en 1966. Pero la tarde final fue transmitida en el Segundo canal de la RAI, y no parecía posible que en TV se pasara una crítica tal al aliado internacional más importante de Italia. Así que, el autor del texto, Franco Migliacci (el mismo que el de *Volare*), se impuso, a riesgo de oscurecimiento, de reemplazar el verso “m’han detto va’ nel Vietnam e spara ai Viet-cong” (“me dijeron ve a Vietnam y dispara al Viet-cong”) con un inofensivo pero totalmente insensato “m’han detto vai a Cefalú e spara a Corfú” (“Ve a Cefalú y dispara a Corfú”). Migliacci buscó entonces salvarse contraproponeando a Morandi cantar “m’han detto va nel ta-ta-tá e spara ai ta-ta-tá” (“me dijeron ve a ta-ta-tá y dispara a ta-ta-tá”) (cfr. www.hitparadeitalia.it/mono/censura.htm) Cosa que hizo (cfr. Entrevista a Morandi: www.mollica.rai.it/vinile/morandi/), pero que aparece sólo en la primera estrofa, cantando en cambio sin alteraciones la segunda parte del texto (cfr. Reciente entrevista de Miná a Migliacci. GIANNI MINA, que hubiera sido de mi vida sin Chagall y Modugno, en “Vivaverdi”, sept-dic 2005, citada en www.giannimina.it. A Migliacci entonces se le dijo: “Hiciste algo de una gravedad enorme”. Uno se pregunta cómo se le permitiría a un autor de música ligera “criticar la política exterior de un país amigo como los Estados Unidos” (cfr. www.repubblica.it/2008/11/sezioni/spettacoli_e_cultura/giannimorandi/gianni-morandi/gianni-morandi.html, en la entrevista mencionada por Miná al mismo Migliacci).

⁴⁵ Las actas parlamentarias, rastreadas por nosotros, demuestran que la pregunta no tenía como objeto una acusación contra los autores del texto (como se había reportado en todas las fuentes hasta ahora), por el contrario, fue un pedido de explicaciones sobre la censura. La sesión fue aquella realizada en la Cámara el 1° de diciembre de 1966. Los hablantes registraron que el honorable Bruno Gombi (PCI), junto a su compañero de partido Giuseppe Amasio, le pidió explicaciones al subsecretario de Correo y Telecomunicaciones Crescenzo Mazza (DC) sobre las razones que lo habían llevado a censurar esos versos (así como aquellos censurados siempre durante el mismo Festival de la canción de Pooh Brennero en 1966, sobre terrorismo altoatesino, forzosamente renombrada La campaña del silencio). La corta y mediocre explicación del subsecretario (“se relevó que el título y algunas palabras de determinadas canciones no estaban en realidad, desde cierto punto de vista, en consonancia con el espíritu del evento. (...) Los mismos autores de las canciones, demostrando sensibilidad y aún inventiva, (no serán quizás poetas, pero estoy seguro de que son letrados muy inteligentes) en el espacio de una hora procuraron reemplazar aquellas frases que podían, a mi entender, generar amargura en los corazones de las familias de los caídos”) lanzó visiblemente insatisfecho el Excmo. Gombi que respondió defendiendo la postura de Morandi “bellísimo, franciscano, valiente”, juzgó “fuera de la Gracia de Dios y de la intervención censora de los hombres” y luego planteó la pregunta sobre el plano de la crítica política al gobierno que estaba por asumir, recogiendo el episodio de la censura al canto de otros actos anti-vietnamitas del Gobierno Moro (“no estamos más ante las canciones, estamos frente a actos responsables de un país mártir (Vietnam) donde los jóvenes mueren de verdad, como dice la canción de Gianni Morandi, Migliacci y de Lusini”) Actas parlamentarias, Cámara de Diputados, sesión del 1° de diciembre de 1966, pagg. 28720-28722.

⁴⁶ La pieza estará liderando el hit-parade (como se informa detalladamente en el sitio www.morandimania.it/morandi/disco/discografia.swf) y se convierte en un amado árbol siempre verde.

manía colectiva, recepción edulcorada y finalmente, crítica). Y hemos visto como esto se refleja claramente en la música, incluso en las canciones poco abordadas por los historiadores.

Una cierta dosis de esnobismo académico es quizás una de las razones detrás de la subestimación del patrimonio de potenciales fuentes históricas que constituye la música ligera⁴⁷: la impresión es que, especialmente en Italia, se prefiere aún por razones de “prestigio” confrontar documentos diplomáticos (aún de importancia secundaria) antes que con un agudo de Claudio Villa o con un mechón de pelo de Little Tony (que en cambio tenía un fuerte impacto social y un valor explicativo mucho más relevante). En el extremo opuesto del esnobismo científico, del otro lado, advertimos el riesgo no menos grave de la sobrevaloración: el peligro de atribuir a este material sonoro y de costumbres significados forzados, de agregar capas de lectura más sofisticadas e inexistentes, a documentos que en la mayoría de los casos no tenían otro significado y no aspiraban a tenerlo y que por lo tanto no invertían en portar más de lo que realmente tenían. El equilibrio entre esos dos riesgos es, naturalmente, muy precario, sutil y no puede ser definido en concreto. Queda en la sensibilidad del historiador la no tan fácil tarea de individualizar caso por caso.

⁴⁷ De la misma opinión también Marco Peroni, Op. Cit., pagg. XI, 3.