

ÍNDICE

Bloque temático 1: Cine	7
1. El lenguaje del cine (Salvatore Bartolotta)	9
2. El cine italiano en España y el cine español en Italia: problemática y metodología de los doblajes del español al italiano y del italiano al español (María Mercedes González de Sande)	15
3. Scene di gola. Il cibo nei film italiani del secondo dopoguerra (Pietro Montotti).....	31
4. Un hombre en crisis: “Caro Diario” de Nanni Moretti (Mercedes Tormo-Ortiz).....	48
 Bloque temático 2: Música	 59
5. El lenguaje de la música (Salvatore Bartolotta).....	61
6. La canzone d'autore italiana: temática y lenguaje poético (Estela Gonzalez de Sande).	71
7. La música italiana a partir de los años 80: lengua, estilo y proyección de los cantautores italianos de las últimas décadas (Estela Gonzalez de Sande)	81
 Bloque temático 3: Televisión	 91
8. El lenguaje de la televisión (Salvatore Bartolotta).....	93
9. La “fiction” en el contexto europeo: el caso de Italia y de España (Milagro Martín Clavijo).....	103
10. La imagen de la mujer en la fiction italiana (Milagro Martín Clavijo).....	113

5. EL LENGUAJE DE LA MÚSICA

Salvatore Bartolotta

La separación entre música ligera y música clásica o culta nace al final del siglo XIX, pero es un fenómeno típico del siglo XX. Todavía en el siglo XIX, la música que tenía una intención lúdica era, sin embargo, obra de autores de formación alta, baste pensar en los vales de Strauss (escritos para fiestas públicas o privadas) o en las operetas de Offenbach (autor de penetrantes y frívolas comedias musicales, al que Wagner, uno de los artistas más revolucionarios de su tiempo, declaraba admirar). Desde la época de las vanguardias, la división se institucionaliza. La investigación culta se hace más ardua y provocativa, mientras que para el público de masas se piden productos fáciles y de inmediato consumo. Música culta y música ligera tienen productores, circuitos de difusiones diferentes y públicos distintos. Responden, además, a ritos sociales diferentes (¿se puede confundir un estreno en la *Scala* con un concierto de Madonna?). La música culta vive ante todo de un repertorio antiguo, en su mayor parte, de los autores de los siglos XVIII y XIX. La música ligera tiende a crearse sus propios clásicos: los Beatles, Elvis Presley, Madonna,... pero está ligada ante todo a la producción de inmediata actualidad. La música culta contemporánea es música de investigación, experimental, con un mercado muy reducido; la música ligera está toda ella lanzada hacia la conquista del mercado.

No faltan las contaminaciones: el cantautor Franco Battiato ha probado la ópera lírica y la música sacra; los tres tenores de ópera, Pavarotti, Domingo y Carreras, han llenado estadios como los Rolling Stones. Pero la sensación es, a menudo, la de estar en frente de compromisos poco convincentes. El interés y el éxito de las óperas de Battiato no es igual al de sus canciones; y los tres tenores persiguen afanosamente la industria del espectáculo y los medios de comunicación de masa con poco sentido crítico.

Un intento de acuerdo menos forzado y extemporáneo es aquel de quién intenta la comparación entre los dos lenguajes, y no se olvida la realidad de sus diferencias. Al principio del siglo XX, músicos refinados como Debussy, Ravel o Stravinskij han aprendido mucho del jazz, música popular por excelencia (que, hoy, se ha vuelto a su manera música culta); no pocos grupos actuales se privan de lo previsible que te pide el mercado, y por eso, hacen una investigación personal.

También, en las bandas sonoras cinematográficas, la hibridación suele darse, así como la música minimalista estadounidense sería impensable sin el pop y el rock. Se trata de un ámbito complejo, en el cual es fácil perderse en aproximaciones o hacer prevalecer necesidades de mercado (también unas músicas en estilo seudobarroco o unos cantos gregorianos pueden entrar en un *hit parade*, basta que sean una extravagante moda del momento). La retórica de la buena música es tal que, desde cualquier parte que venga, intenta unificar todo en un horizonte indistinto y confuso, sin espesor y sin sentido, típico del mercado post moderno. Un aria de Verdi y una canción de los Beatles no quieren ser buenas a la misma manera, no han sido escritas para el mismo público, no presuponen el mismo mundo. Es muy importante recordarlo y ejercer una mirada crítica tanto sobre la una como sobre la otra.

El éxito de la música ligera está vinculado, sobre todo, a un público juvenil. Jóvenes son la mayor parte de los cantantes que, frecuentemente, también cuando envejecen, continúan a comportarse como si fuesen jóvenes. La música constituye efectivamente una parte importante de la experiencia juvenil. Es un momento de confrontación individual con unos modelos de vida, y de reflexión sobre sus propias vicisitudes; además de un momento de integración, de reconocimiento en un grupo o en una tendencia. La música asume la función que han tenido, sobre todo, la novela (al menos para las clases cultas y acomodadas del siglo XIX, sea que se tratara de literatura alta, sea que se tratara de *feuilleton*) y, después, el cine. La música ligera se convierte así en un signo de identidad, incluso a veces para consolidarse contra aquella de la generación precedente – aunque los límites parezcan desvanecerse, y padres e hijos puedan compartir gustos y preferencias.

La música ligera implica grandes intereses económicos, que no son ciertamente cosa de niños. El lanzamiento de un nuevo cantante es una operación financiera y publicitaria de gran compromiso. El joven que canta tiene por detrás, sin embargo, un mundo de adultos. ¿Hasta qué punto, entonces, la música de los jóvenes es el producto de los jóvenes? ¿Existe una cultura propiamente juvenil? Una cultura juvenil es inmediatamente reconocible por sus temas, sus formas, sus lenguajes (más allá de la música, los comics, los videojuegos y, en manera menor, cierta literatura), pero es difícil de entender hasta que punto sea la voz de una necesidad autónoma de expresión, y hasta que punto refleja una necesidad inducida por el mercado. No es extraño que existan circuitos no comerciales de producción y de difusión de la música, desde los centros sociales hasta las casas discográficas menores o independientes; pero también es verdad que se trata de un circuito menor, sumergido, que en una cierta medida defiende su propia marginalidad. Los modelos prevalecientes son, sin duda, otros; y son, sin duda, al menos en superficie, heterogéneos.

¿Cuánto cuenta el texto de una canción? No es fácil decirlo, también porque no todos los autores les atribuyen el mismo peso. Para algunos cantautores, se trata de un aspecto central, para otros, es un simple pretexto para la melodía (baste pensar en tantas canciones de discoteca). Además, la música en inglés se encuentra entre la más difundida y escuchada, pero pocos tienen una maestría en esta lengua que les permita comprender realmente los textos; sin contar que estos, frecuentemente, están en una jerga muy lejana de la lengua aprendida en la escuela.

Restringimos nuestra investigación a la producción italiana. El argumento predominante es el amor, vivido como dimensión sentimental, subjetiva, en general, replegada. La sexualidad tiene un espacio limitado y está confinado a elementos exteriores: el aspecto del cantante, sus *videoclips*, sus momentos públicos de difusión, sus conciertos, sus veladas en discoteca. Difícilmente son perceptibles una contestación o una transgresividad reales, por cuanto, sobre estas, se insista mucho. Si en los años setenta tuvo una cierta fortuna la canción política, ligada a los movimientos obreros y estudiantiles, y en los primeros años noventa, atada a temas sociales; hoy, son muy pocos los cantantes, o los grupos, que se enfrentan a temas de interés público, y, a menudo, están ligados a circuitos periféricos, como puede ocurrir con el rap y los centros sociales. En general, la inquietud toma forma del repliegue intimista o de la rabia privada. Si después la canción está escrita para ser lanzada en el verano, no habrá espacio ni siquiera para la melancolía, la substituirá un obligado ritmoailable y vacacional. Sea cual sea, el argumento y el tono emotivo, en la situación narrada y

evocada por la canción, se tiene que reconocer cualquiera. Esto comporta una dosis inevitable de generosidad. Una canción puede convertirse, como dice un lugar común, en “il sottofondo musicale della nostra vita”, a condición de no decirnos nada de nuevo sobre nuestra vida. Lo que prevalece (puesto que se presta atención a las palabras) es el gusto por el reconocimiento y la identificación. O bien, la canción es un momento de evasión y de ruptura con el ritmo cotidiano: es decir, algo que por definición no cambia nuestra vida, pero se inserta en ella como un paréntesis para dejarla “inmutada”.

Proporcionar un conjunto de fundamentos teóricos, conocimientos técnicos y estrategias de interpretación de los significados permite comprender los nuevos mensajes musicales italianos y relacionarlos con los grandes clásicos de la tradición ya ampliamente conocidos. Para profundizar en su dicotomía entre tradición e innovación se ofrecen cuatro grandes ejemplos.

Il linguaggio della musica

La scuola dei cantautori

La musica italiana all'estero

1. *Oltre. Un mondo uomo sotto cielo mago* (Italia, 1990) di Claudio Baglioni

Disco 1

01.	Dagli il via	5:47
02.	Io dal mare (chitarra e voce Pino Daniele)	5:26
03.	Naso di falco	5:40
04.	Io lui e la cana femmina (fisarmonica di Richard Galliano)	4:16
05.	Stelle di stelle (eseguita con Mia Martini)	3:21
06.	Vivi	4:21
07.	Le donne sono	4:41
08.	Domani mai (chitarra di Paco de Lucia)	5:10
09.	Acqua dalla luna	4:29
10.	Tamburi lontani	5:50

Disco 2

01.	Noi no	5:14
02.	Signora dalle ore scure	4:50
03.	Navigando (fisarmonica di Richard Galliano)	4:02
04.	Le mani e l'anima (voce di Youssou N'Dour)	5:22
05.	Mille giorni di te e di me	5:37
06.	Dov'è dov'è (voce di Oreste Lionello)	4:57

07.	Tieniamente	3:43
08.	Qui Dio non c'è	5:38
09.	La piana dei cavalli bradi	4:55
10.	Pace	5:41

Cast tecnico artistico

Voce:	Claudio Baglioni
Batteria:	Manu Katche, Steve Ferrone, Charlie Morgan
Basso:	Pino Palladino, Tony Levin, John Giblin
Piano:	Simon Clark, Danilo Rea
Tastiere:	Celso Valli, David Sancious, Nick Glennie Smith
Chitarre:	David Rhodes, Phil Palmer, Paolo Gianolio, Paco De Lucia
Percussioni:	Frank Ricotti, Danny Cummings, Ghironda M. Bono, Hossan Ramzy
Fiati:	Michael Gaucher, Isobel Griffiths Brass and Woodwind Antoine Russo, Pierre Dutour diretti da Celso Valli
Flauti:	Unione Musicisti di Roma diretti da Celso Valli
Fisarmonica:	Richard Galliano
Contrabbasso:	Danny Thompson
Pianoforte:	Walter Savelli
Violino:	Didier Lochwood
Orchestra di archi e mandolini, archi oboe e fagotto:	Cesare De Natale, Livio Macoratti, Claudio Mattone, Matteo e Piero Montanari, Franco Novaro, Danilo Rea, Massimiliano Savaiano, Walter Savelli, Susan Duncan Smith, Roberta Longhi, Paola Massari, Rossella Corsi, Ida Baldi
Coro:	Unione dei Musicisti di Roma diretta da Celso Valli
Tastiere e programmazione ritmica:	Celso Valli
Voci:	Mia Martini, Youssou N'Dour, Oreste Lionello, Silvia e Riccardo Baglioni, Mario Pescetelli, Teresita Lastoria
Batteria e percussioni:	Manu Katche

Crediti

Ideato, scritto e cantato da	Claudio Baglioni
Arrangiato e diretto da	Celso Valli
Prodotto da	Claudio Baglioni
Seguito e realizzato da	Pasquale Minieri
Curato da	Susan Duncan Smith, Roberta Longhi, Paola Chamberlain, Graham Dickson, Claude Grilles, Maurizio Moggi, Sergio Marcotulli, Paul Mortimer, Eddie Offord
Mixato da	Graham Dickson e Pasquale Minieri
Trasferito su disco da	Tim Young
Studi di registrazione:	Real Word Bath Westside Londra; Town House, Londra; Grande Armée, Parigi; Forum, Roma; Pick up, Reggio Emilia; Studio Emme, Firenze; Easy Records, Roma; Heaven, Rimini; Great Linford Milton Keynes
Programmazione computer	Paolo Gianolio
Mixaggi addizionali	Mark Chamberlain

Progetto d'immagine	Venezia Projects
Fotografie	Guido Harari
Realizzato presso	SBP, Roma;
Videodesigner	Vittorio Venezia
Impaginazione grafica e coordinamento esecutivo:	Lapislapis
Copertina di	Antonio Dojmi (da un'idea di Paola Massari)

Scheda del disco

(Carmine di Giandomenico, *Talking Book*, 2005)

[...] Con la realizzazione di *Oltre* [1990], Claudio ha dato una svolta alla sua maturazione artistica, e ha dimostrato che il suo nome non è legato solo al brano *Questo piccolo grande amore* [1972]. *Oltre* rappresenta perfettamente il suo flusso di coscienza puro, e di descrizione dell'istinto primordiale dei sentimenti che hanno composto la sua figura artistica fino a quel momento. Dopo *Oltre* ci sono stati *Io sono qui* [1995] che descrive un se stesso cosciente del presente che vive. E poi *Viaggiatore sulla coda del tempo* [1999] che è una proiezione virtuale musicale del mondo sentimentale di Claudio. Le uscite, troppo distanziate nel tempo, dei tasselli di questa trilogia di CD, hanno fatto sì che li si vivesse in maniera slegata, rarefatta... In realtà i tre dischi rappresentano una sperimentazione musicale/narrativa molto coraggiosa, soprattutto se si considera che è stata realizzata da un autore affermato come Claudio; un autore che poteva starsene tranquillo e continuare a percorrere la rassicurante strada che il successo di *Questo piccolo grande amore* (non dimentichiamo che è stata dichiarata come la canzone del secolo) gli aveva solcato. Questo trittico di Cd contiene una maturazione, sia nella composizione dei testi sia nella raffinatezza delle combinazioni musicali (difficilissime da riprodurre), il tutto poi integrato al suo inconfondibile timbro vocale. Ma la cosa che mi ha sconvolto è che Claudio ha strutturato il contenuto narrativo di questo trittico di CD rifacendosi ad un tema a me caro dall'infanzia: l'*Odissea*. [...]

Il CD che mi ha avvicinato in maniera veramente forte, prepotente, a Claudio è *Io sono qui*, nel quale utilizza una terminologia scandita, termini tecnici di ripresa del cinema. Anche il CD è strutturato proprio un film. Questo suo interesse al mondo dell'immagine ha aumentato la curiosità verso i concetti espressi da Claudio, e seguendo le successive opere, ho fantasticato lasciandomi trasportare dalle suggestioni che la sua musica mi suscitava... ho così avvertito la sensazione che stesse costruendo musicalmente la sua odissea. Ho interpretato la creatività che lui ha infuso in questa trilogia in maniera molto personale... tanto personale che mi risulta difficile parlarne, dunque cercherò di farmi capire con alcuni esempi. Per quanto mi riguarda, esiste un parallelo tra *Oltre* e la rappresentazione dell'*Iliade*, se quest'ultima è la preparazione alla guerra di Troia, la narrazione in maniera epistolare di scontri sentimentali, la raffigurazione di un "cambiamento del proprio Io". Proprio come una riflessione al passato di un soldato chiamato alla guerra. La struttura di *Oltre* è ricca di duetti con cantanti e musicisti proprio come se si trattasse di una lotta, durante la quale ognuno degli artisti "duella" con Claudio mantenendo, tuttavia, le proprie caratteristiche, dando vita ad una armonia di sinergie unica. Se ascoltiamo separatamente tutti gli interventi degli ospiti e quelli di Claudio, sia dal punto di vista della musica sia da quello dei testi, ci si rende conto che li si può seguire tranquillamente, ognuno di essi ha un senso compiuto: la ricerca di se stessi prima di un grande evento. *Io sono qui* è il punto di raccordo tra *Oltre* e *Viaggiatore sulla coda del tempo*, un disco all'interno del quale l'artista raffigura la consapevolezza di sé e la riflessione su ciò che egli rappresenta e sente di essere. C'è un passo che mi colpisce moltissimo proprio nel brano di *Io sono qui*:

E scriverò il mio nome
sui fogli della gente
fino a sapere come
mi chiamo e non chi sono veramente
ma quaggiù sto
a chiedere perdono