



Dipartimento di Scienze Politiche

Laurea Triennale in Scienze Politiche

Cattedra di Sociologia della Comunicazione

Della musica e della discografia nei movimenti politici e sociali:

Influenza della musica sulla politica e viceversa

Prof.ssa Emiliana De Blasio

Relatrice

Lorenzo Petiteville - 111932

Candidato

Anno Accademico 2024/2025

Ai miei genitori, che mi hanno sostenuto con amore, affetto e sacrificio in tutti questi anni, lasciandomi sempre libero di prendere le mie decisioni, di scegliere la mia strada con passione ed entusiasmo, chiedendomi solo di farlo con piena consapevolezza delle difficoltà che avrei potuto incontrare e, soprattutto, di impegnarmi al massimo per portare a termine gli studi che ho scelto.

Indice

Introduzione	5
Metodologia	6
Capitolo 1: La musica come strumento di protesta e cambiamento sociale	7
1.1 Uso della musica per denunciare problemi sociali, violenza di Stato e conflitti armati.....	8
1.1.2 La lotta per la democrazia e i diritti dei lavoratori italiani.....	9
1.1.3 La rivolta ucraina contro l'influenza russa	11
1.1.4 I Diritti Civili negli Stati Uniti	12
1.1.5 Il movimento punk contro le politiche di M.Thatcher	15
1.1.6 La musica come voce dei lavoratori francesi e dei giovani delle periferie	16
1.1.8 La lotta contro l'apartheid e le dittature in Africa	20
1.1.9 La musica per dire “no” alla guerra tra nazioni	22
1.2 Mobilizzare gli individui e creare un'identità collettiva.....	26
1.2.1 Teoria della Mobilitazione delle Risorse (“Resource Mobilization”).....	26
1.2.2 Identità Collettiva (“Collective Identity”)	27
1.3 Adattare lo stile di musica al messaggio politico.....	27
1.4 Stili musicali emblematici e il loro impatto sociale.....	29
Capitolo 2: Musica e regimi autoritari.....	31
2.1 Strumentalizzazione della musica nei regimi totalitari.....	31
2.2 Culto della personalità e censura delle opere.....	33
2.2.1 Culto della personalità: Mussolini e Stalin	33
2.2.2 Censura delle opere, repressione degli artisti e controllo della produzione musicale	33
Capitolo 3: Possibili interazioni delle case discografiche con la politica	48
3.1 Le azioni promosse dall'industria discografica.	49
3.2 Ruolo delle case discografiche nella promozione o censura di messaggi politici.	50

3.2.1 Promozione dei messaggi politici	50
3.2.2 Censura dei messaggi politici	52
3.3 Influenza economica, istituzionale e geopolitica.....	53
3.4 Lobbying dalle case discografiche.....	54
3.5 Contributo della musica alla trasformazione sociale e politica.	55
 Conclusioni	 57
Riferimenti	58

Introduzione

“There can be no music without ideology. The old composers, whether they knew it or not, were upholding a political theory. ... Lenin himself said that ‘music is a means of unifying broad masses of people.’ ... Music is no longer an end in itself but a vital weapon in the struggle.”

Dmitri Shostakovich (interview, New York Times, 20 dicembre 1931)

Il legame tra politica e musica è sempre esistito. Come altre forme di espressione artistica (letteratura, pittura, cinema, fotografia, ecc.), la musica permette di trasmettere messaggi politici in modo efficace e accessibile. Può essere utilizzata per unire, sensibilizzare e persino promuovere il cambiamento sociale.

Pertanto, rivoluzioni, guerre e persino regimi autoritari sono tutti caratterizzati dall'uso della musica per scopi propagandistici, e non solo. Nel corso della storia, anche artisti di vari generi musicali hanno usato la loro musica per denunciare le ingiustizie sociali, politiche e ambientali.

Alcuni canti rivoluzionari sono persino diventati inni nazionali, come La Marsigliese in Francia o L'Internazionale per l'URSS.

Come musicista, iscritto alla SIAE con lo pseudonimo "Lolibus" [1], ho voluto esplorare i complessi legami tra musica, cittadini e mondo politico nell'ambito dei miei studi in Scienze Politiche alla LUISS. Il mio obiettivo con questa tesi è analizzare i seguenti aspetti:

- **La musica come strumento di protesta politica**, esaminando come alcuni generi musicali siano stati utilizzati come vettori di cambiamento sociale.
- **Il rapporto tra regimi politici e musica popolare, studiando il controllo della produzione musicale e il suo ruolo di resistenza sotto regimi autoritari**, come durante l'era sovietica o sotto le dittature militari presenti tutt'ora nel mondo.
- **Le possibili interazioni delle case discografiche con la politica**, esplorando come le principali etichette discografiche abbiano influenzato le tendenze musicali e sostenuto determinati messaggi ideologici in risposta a eventi storici e politici.

I fatti raccontati in questo documento saranno illustrati con numerosi esempi, ma senza la pretesa di essere esaustivi, data la vasta natura dell'argomento. Il mio obiettivo è semplicemente quello di fornire una panoramica delle complesse relazioni che sono sempre esistite tra musica, società e politica.

Metodologia

Questa tesi non prende deliberatamente posizione su alcun fatto, evento o gruppo in particolare, ma si limita a riportare fatti documentati.

Ove possibile, ho incluso i riferimenti originali che ho utilizzato per scrivere questa tesi. Mi sono basato principalmente su Internet (pagine web, articoli, podcast) per supportare le mie argomentazioni. Le fonti originali che ho utilizzato sono documenti scritti in italiano, inglese e francese, lingue che conosco bene. Mi sono limitato a utilizzare solo fonti ritenute affidabili ho sistematicamente verificato le informazioni raccolte incrociando diverse fonti per eliminare informazioni errate che possono facilmente circolare sul web. Man mano che avvanzerete troverete le fonti relative ad ogni affermazione indicate a piè di pagina.

Capitolo 1: La musica come strumento di protesta e cambiamento sociale

*"La politica può essere rafforzata dalla musica, ma
la musica ha una potenza che sfida la politica."*

Nelson Mandela

(autobiografia "Long Walk to Freedom", 1994)

In effetti, come verrà mostrato in questo capitolo, la musica è un potente strumento di adesione politica attraverso idee, motivazione di massa e critica dei sistemi esistenti. Per il sociologo e antropologo francese Pierre Bourdieu [107], la musica non è solo "arte", ma un potente marcatore sociale e uno strumento di distinzione. Nel primo capitolo della *"La distinzione. Critica sociale del gusto"* [98], nella sezione intitolata *"Titoli di nobiltà e capitale culturale"*, Bourdieu sostiene che i gusti musicali sono l'indicatore più netto dell'appartenenza a una classe sociale. Scrive *"Nulla afferma così chiaramente la propria classe, nulla classifica così infallibilmente come i gusti musicali."* Questa frase spiega perché la musica è così divisiva e politica: rifiutare la musica del "potere" è il primo passo per rifiutare il potere stesso. Per Bourdieu, spiegare che il gusto non è solo un'attrazione verso qualcosa, ma è soprattutto un rifiuto di altri gusti. In particolare, il disgusto per la musica altrui è una delle barriere più forti tra le classi sociali, poiché la musica è l'arte più legata alla "profondità dell'essere" e alla reazione fisica. La musica può essere considerata come l'arma suprema della distinzione sociale perché genera reazioni viscerali di intolleranza verso ciò che è percepito come "volgare" o, al contrario, come "pretenzioso". La musica funge da barriera. I movimenti sociali spesso usano la musica per sfidare l'egemonia culturale delle classi dominanti, elevando generi "popolari" (come il jazz, il rock o l'hip-hop) a simboli di resistenza.

A differenza di Bourdieu, che vede la musica principalmente come uno strumento di distinzione di classe, Antonio Gramsci [108] la analizza attraverso la lente dell'egemonia culturale. Per Gramsci, la musica non è solo un riflesso della posizione sociale, ma un vero e proprio campo di battaglia politico dove si costruisce il consenso o si organizza la resistenza. Può essere uno strumento di liberazione per le classi subalterne.

Gramsci affronta questi temi soprattutto nei suoi Quaderni del carcere, dedicando particolare attenzione alla musica lirica, al canto popolare e alla funzione degli intellettuali.

La musica come forma di protesta è stata ampiamente utilizzata nel corso della storia in diverse aree geografiche, come l'America Latina, il Nord America, l'Africa e l'Europa orientale. Quando un movimento sociale adotta un inno, sta cercando di creare un "*habitus collettivo*" ("l'*Habitus*" di Bourdieu), un senso di appartenenza corporea e affettiva immediata. Un movimento sociale che utilizza una determinata estetica musicale cerca di sottrarre allo Stato o alle élite il monopolio della "cultura legittima".

Un esempio dell'ampio utilizzo della musica contro la guerra in tutto il mondo, indipendentemente dal tempo, è rappresentato dalle "Antiwar Songs". In questo discorso verranno prese in considerazione diverse canzoni contro la guerra provenienti da diverse parti del mondo, come quelle presenti sul sito "Antiwar Songs" [2].

Un'ampia gamma di canzoni contro la guerra provenienti da diverse parti del mondo, come mostrato in "Antiwar Songs" [2], dimostra che la musica come forma di protesta è stata ampiamente utilizzata indipendentemente da limitazioni geografiche, temporali o culturali.



Protesta contro razzismo (Foto da Sushil Nash)

1.1 Uso della musica per denunciare problemi sociali, violenza di Stato e conflitti armati.

A volte, la musica viene utilizzata per criticare le istituzioni, i poteri costituiti o le ingiustizie sociali. Può denunciare le disuguaglianze, le violazioni dei diritti umani, le guerre o altre forme di oppressione. Cantare insieme durante una manifestazione non è solo un atto estetico,

ma un modo per rendere visibile (e udibile) un gruppo che la politica ufficiale tende a ignorare.

Tra il XX e il XXI secolo, seppur in contesti geografici, politici, sociali e temporali diversi, riscontriamo un uso politico della musica.

Gli artisti sono spesso chiamati dai leader di questi movimenti sociali ad' andare oltre l'arte per farsi i porta-parola dei movimenti sociali. Bourdieu vede l'intellettuale (e l'artista) come qualcuno che deve usare il proprio capitale simbolico per intervenire nella politica.

Procederemo a indagare il modo in cui i movimenti sociali hanno utilizzato la musica per realizzare le loro rivendicazioni, attraverso una serie di esempi provenienti da Italia, Ucraina, Stati Uniti, Regno Unito, Francia e Africa. Infine, discuteremo un'altra serie di esempi in cui la musica è diventata uno strumento vitale per una nazione o un gruppo religioso per protestare contro una situazione di guerra.

1.1.2 La lotta per la democrazia e i diritti dei lavoratori italiani

"*Bella Ciao*" potrebbe essere considerata uno dei brani musicali di protesta più rappresentativi oggi in Italia. Tuttavia, "*Bella Ciao*" è ancora un brano attuale, poiché capita di udirla in manifestazioni, spesso operaie o studentesche in Italia o e non solo. È interessante analizzare come questo brano è stato trasformato da canto delle mondine a inno partigiano a simbolo globale. La trasformazione di "*Bella Ciao*" è un caso di studio perfetto per applicare i concetti di Bourdieu (distinzione e capitale simbolico) e Gramsci (egemonia e nazionale-popolare). La sua evoluzione non è stata lineare, ma frutto di continue ri-significazioni politiche e musicali. La canzone nacque come canzone popolare cantata dalle mondine (lavoratrici della risaia) nella pianura del Po, in Italia settentrionale, nei primi del Novecento, lamentando le dure condizioni di lavoro come fatica estenuante e sfruttamento, poi viene adottata dalla Resistenza. La versione delle mondine (le lavoratrici delle risaie) parla di sfruttamento e fatica. La melodia e il ritornello "Alla mattina appena alzata" derivano da canzoni di lavoro tradizionali delle mondine emiliane e lombarde degli anni '40 o precedenti. Queste operaie la usavano per protestare contro salari bassi, rischi di malaria e turni massacranti nei campi allagati. Non ci sono prove che fosse cantata dai partigiani durante la Seconda Guerra Mondiale; si tratta di un adattamento post-bellico. Sebbene la versione partigiana sia cronologicamente successiva (o parallela), l'appropriazione del ritmo delle mondine serve a creare un legame organico con le classi subalterne. Contrariamente a quanto

si pensa, "Bella Ciao" non era il canto più diffuso durante la Resistenza (si cantava molto più Fischia il Vento). Ma le sue parole possono facilmente essere usate in altri contesti ben diversi. Il ritornello "*O bella ciao*" è un addio struggente alla "*bella*" (l'amata o la giovinezza), ripetuto come litania ritmica che evoca folk popolare e unisce il privato al collettivo.

Le prime strofe narrano il risveglio contro l'"*invasor*" (nazifascisti), con l'appello al "*partigiano*" per unirsi alla lotta, simboleggiando la scelta tra vita quotidiana e dovere patriottico. Le strofe centrali accettano la morte ("*mi sento di morir*", "*muoio da partigiano*"), trasformandola in eredità: sepolto in montagna (rifugio partigiano), un "*bel fior*" crescerà come speranza per le generazioni future.

La morte individuale ("*da partigiano*") genera libertà collettiva, con il fiore metafora di rinascita e memoria ("*dirà: 'Che bel fior!'*").

"Invasor" rappresenta tiranni generici, rendendo il testo adattabile a contesti globali di protesta: Il saluto alla "*bella*" intreccia intimità personale con lotta politica, enfatizzando il costo umano.

Tuttavia, "*Bella Ciao*" ha vinto la "guerra di posizione" culturale per motivi specifici. A differenza di altri canti, non conteneva riferimenti espliciti a partiti (comunista o cattolico). Questo l'ha resa il perfetto capitale simbolico per un'Italia che cercava un'identità democratica unitaria. Di più, la canzone dipinge la fatica delle lavoratrici nelle risaie, e per estensione, la vita dura del popolo e delle "classi più basse della società". Oltre "*Bella Ciao*", di maniera generale, Gramsci distingue nettamente tra la cultura prodotta dalle classi dominanti e quella delle "classi subalterne". Per Gramsci, la musica popolare non è solo folklore pittoresco, ma una forma di resistenza culturale. Il canto riflette la concezione del mondo del popolo, spesso in contrasto con quella ufficiale dello Stato o della Chiesa. Dopo il 1945, gruppi di sinistra rielaborarono la melodia in un racconto di resistenza partigiana che muore per la libertà ("*O partigiano, portami via*"). Esordì pubblicamente nel 1947 al Festival Mondiale della Gioventù Democratica a Praga (o forse dopo al Festival di Spoleto nel 1964). Pubblicata per la prima volta nel 1953 dalla rivista *La Lapa*, esplose negli anni '60-'70 come inno antifascista nelle proteste studentesche, cortei sindacali e revival folk.

Negli anni '70, traduzioni la diffusero nel mondo: cantata in Grecia, Turchia, Cile sotto Pinochet, proteste contro la guerra del Vietnam e a Cuba. Usi recenti includono Occupy Wall Street (2011), Gezi Park (2013), Hong Kong (2019), Iran, Ucraina, movimento Sardine,

Fridays for Future e cori dai balconi durante il Covid-19. La serie Netflix *La Casa de Papel* (2017) l'ha resa icona pop, amplificandone il ruolo di grido universale contro l'oppressione.

L'esempio di "*Bella Ciao*" dimostra che la musica come forma di sostegno a cause sociali, come quelle anticapitaliste o antiglobaliste, così come manifestazioni che promuovono i diritti civili, è ampiamente praticata oggi.

Un altro esempio di uso della musica come strumento della protesta popolare. Negli anni '60, il cantante italiano Fausto Amodei compose il brano "*Per i morti di Reggio Emilia*" [3] in memoria delle vittime delle rivolte contro il governo del Presidente Fernando Tambroni, in particolare per gli eventi di Reggio Emilia, dove morirono cinque persone il 7 luglio 1960, uccise dalla polizia nel corso di una manifestazione. Il governo Tambroni cadde tre settimane dopo. "*Per i morti di Reggio Emilia*" funge da strumento di resistenza simbolica contro oppressioni statali, rafforzando unità collettiva. Questa opera nei rituali collettivi evocando sacrificio e memoria condivisa, costruendo narrazioni durature di lotta popolare.

Ancora oggi, la canzone viene cantata durante le proteste e il suo ritornello coinvolge chi la canta e chi ascolta: "*Compagni, sono contento di perdere il mio sangue; Versato a Reggio Emilia, è sangue di noi tutti*". Il fatto che venga usata la parola "*noi*" alimenta un senso di unione tra le vittime e i manifestanti, che si sentono incoraggiati a non dimenticare mai né a smettere di lottare.

Le canzoni possono evocare un senso di unione e solidarietà, unendo le persone per una causa comune, un ideale comune. I movimenti sociali, le proteste e gli eventi possono fare ampio uso delle canzoni per diffondere il loro messaggio.

1.1.3 La rivolta ucraina contro l'influenza russa

La musica può essere un fattore di unione per persone che condividono gli stessi valori o esperienze, tanto da dare vita a comunità di protesta. Può anche formare un'identità di gruppo quando le persone si sentono oppresse o emarginate.

Ad esempio, la Rivoluzione Arancione [4], avvenuta in Ucraina nel 2004, vide centinaia di migliaia di manifestanti unirsi spontaneamente cantando una canzone chiamata "*Razom Nas Bahato*" [5] o "*Insieme siamo molti*", da cantare durante le manifestazioni. Prendendo come spunto una canzone di protesta che cantava "*Tutti insieme siamo uno, tutti insieme siamo forti, Dio sia il mio testimone, abbiamo aspettato troppo a lungo*", questa canzone fu

composta per protestare contro il risultato delle elezioni presidenziali, sospettate di essere state truccate dalla Russia. Tornò in auge l'anno successivo all'Eurovision Song Contest, a Kiev, in Ucraina.

L'edizione del 2016 vide la partecipazione dell'Ucraina con la canzone vincente, "1944" [6], dell'artista Jamala. La canzone è stata scritta e composta da Jamala stessa, la quale racconta della propria nonna, una tatara di Crimea deportata per ordine di Stalin durante la Seconda guerra mondiale. In sintesi, la canzone parla della deportazione forzata ed introduce il tema del genocidio dei Tatars di Crimea [7], organizzato dall'Unione Sovietica. Questa canzone non è solo un riferimento al genocidio storico degli anni 1940, ma anche alla Crimea, annessa da Putin solo due anni prima [8]. La versione italiana del testo è la seguente: "*Pensate di essere degli dèi; Ma tutti muoiono; Non ingoiate la mia anima; Le nostre anime*"

In situazioni di conflitto o oppressione, la musica può diventare un simbolo di opposizione, una piattaforma per la promozione della libertà di espressione contro l'autoritarismo.

1.1.4 I Diritti Civili negli Stati Uniti

Ampiamente diffuse dal Movimento per i Diritti Civili (Civil Rights) [9] negli Stati Uniti grazie a brani famosi come "*We Shall Overcome*", composta da Pete Seeger [10] nel 1946, le canzoni di protesta che criticavano o condannavano il capitalismo o il razzismo si diffusero anche in Europa.

Il Movimento per i Diritti Civili fu un movimento sociale che si sviluppò negli Stati Uniti dal 1954 al 1968. Il suo obiettivo era eliminare la segregazione razziale legalizzata, la discriminazione e la privazione dei diritti che la maggior parte degli afroamericani subiva. Inizialmente, "*We Shall Overcome*" era una canzone religiosa profondamente radicata nel Movimento per i Diritti Civili degli Stati Uniti. Il ruolo delle chiese afroamericane non fu solo spirituale; esse furono le vere e proprie centrali operative del Movimento per i Diritti Civili. Senza questa rete preesistente, il movimento non avrebbe avuto la struttura logistica né la forza morale per sfidare il sistema del Jim Crow che si riferisce a un intero sistema di segregazione razziale. Oltre la preghiera, le Chiese Afroamericane erano gli unici spazi nel Sud segregato dove i neri potevano riunirsi senza la supervisione dei bianchi. Il legame tra il Civil Rights Movement e le radici musicali della schiavitù (spirituals e work songs) non è solo artistico, ma strutturale. Gli spirituals nacquero nelle piantagioni come canti religiosi, ma

avevano sempre una doppia valenza: parlavano in chiaro della speranza cristiana di una vita ultraterrena e allo stesso momento, spesso contenevano istruzioni non esplicite per la fuga. *"Wade in the Water"* (*Cammina nell'acqua*) era un consiglio pratico per non farsi annusare dai cani dei cacciatori di schiavi. I leader come Martin Luther King (MLK) [109] presero questi canti e li trasformarono in "Freedom Songs". La struttura dello spiritual era perfetta perché tutti la conoscevano. Cambiando poche parole, un canto di schiavitù diventava un inno di battaglia.

Per King, la sofferenza non violenta era una forma di potere che avrebbe costretto l'oppressore a vergognarsi. Invece, per Malcolm X [110], la non-violenza era *"la filosofia di un uomo indifeso"* e sosteneva che se lo Stato non proteggeva i cittadini neri, e che questi avevano il diritto di proteggersi da soli. MLK difendeva l'integrazione e il "Sogno" di una società multirazziale, mentre Malcolm X spingeva per un nazionalismo nero e l'autodeterminazione del popolo afro-americano (separatismo iniziale) e vedeva il sistema americano come intrinsecamente marcio. Se le chiese furono l'incubatrice, King ne fu la voce morale rivolta verso l'interno del sistema, mentre Malcolm X fu la voce della dignità ferocemente indipendente che guardava oltre i confini americani. Entrambi erano necessari: senza la minaccia di un "disordine" rappresentato da figure come Malcolm, il potere bianco sarebbe stato molto meno propenso a negoziare con King.

"We Shall Overcome" fu adottata come canzone di protesta nel 1959, quando Guy Carawan, [11] attraverso i suoi arrangiamenti e quelli di Pete Seeger, divenne il cantante principale degli Highlander, una band che all'epoca era impegnata in attività non violente per i diritti civili. Divenne rapidamente l'inno non ufficiale del movimento.



"Martin Luther King ad una riunione del Movimento per i Diritti Civili" [12]

Pete Seeger tenne un concerto completo alla Carnegie Hall di New York l'8 giugno 1963, dove cantò, tra gli altri brani, cover di Bob Dylan e la leggendaria *"We Shall Overcome"*. Più tardi, nell'agosto dello stesso anno, in occasione della Marcia su Washington, *"We Shall Overcome"* fu cantata da Joan Baez, che la eseguì davanti a una folla di 300 000 persone [13], generando un'enorme pubblicità sui media. Joan Baez è una cantante, cantautrice, musicista e attivista americana. La sua musica folk, un genere a lei contemporaneo, è incentrata principalmente su canzoni di protesta e giustizia sociale. Le canzoni sue e di Bob Dylan furono cantate in numerose proteste popolari in tutta l'America negli anni '60 e '70.

"We Shall Overcome" è ripresa da generazioni successive di cantanti. Bruce Springsteen è uno dei più noti interpreti dell'omonimo brano, presente nel suo quattordicesimo album, pubblicato nel 2006, intitolato *"The Seeger Sessions"*. Bruce Springsteen è noto per il suo impegno politico, poiché sfrutta spesso la sua visibilità e la sua popolarità per affrontare diverse questioni sociali e politiche. Pur non essendo membro di alcun gruppo politico noto negli Stati Uniti, le sue idee e il suo lavoro affrontano principalmente la disuguaglianza, le ingiustizie e le sofferenze della classe operaia americana.

Da allora, questo brano è apparso regolarmente come tema di protesta in tutto il mondo. "*We Shall Overcome*", scritta per il Movimento per i Diritti Civili, verrà poi adottata anche nell'ambito della protesta contro la guerra del Vietnam, come lo vedremo più avanti quando parleremo dell'uso della musica per dire "no" alla guerra.

1.1.5 Il movimento punk contro le politiche di M.Thatcher

Fin dagli anni '70, l'Inghilterra è stata influenzata dal movimento punk, che si è politicizzato in particolare attraverso il lavoro della band The Clash [14]. La band, e il suo leader Joe Strummer, si impegnarono a contrastare il capitalismo, l'imperialismo e a denunciare l'ingiustizia razziale. In un'intervista [15], Strummer ha dichiarato: "*Punk rock for me was a social movement. We tried to do the things politically we thought were important to our generation and hopefully would inspire another generation to go even further*". ("Per me, il punk rock era un movimento sociale. Cercavamo di fare politicamente cose che ritenevamo importanti per la nostra generazione e che, con un po' di fortuna, avrebbero ispirato un'altra generazione ad andare ancora oltre.").

I movimenti studenteschi del Maggio 1968 a Parigi e i movimenti operai dell'autunno del 1968 in Italia ("Autunno caldo" [16]), così come l'elezione e la destituzione di Salvador Allende in Cile, sono solo alcuni degli eventi chiave citati da Strummer durante questa intervista per spiegare la sua politicizzazione. La loro canzone "*Washington Bullets*", pubblicata nel 1980 sul triplo album "*Sandinista!*", implica direttamente la responsabilità di Washington e dell'URSS per gli interventi in Cile, Cuba e Nicaragua: "*The killing clowns, the blood money men; Are shooting those Washington bullets again*" ("*I pagliacci assassini, gli uomini del denaro insanguinato; Stanno sparando di nuovo quei proiettili di Washington*"). La band affronta nella canzone (e nell'album omonimo) London Calling, la politica e il passato britannico. Criticano icone culturali come i Beatles ("*Phonny Beatlemania has bitten the dust*"; "*La finta Beatlemania è caduta nel dimenticatoio*") e l'era politica di Margaret Thatcher, descritta come l'era glaciale.

In generale, il movimento punk si dichiara antifascista e antirazzista, come la band spagnola Ska-p. Il loro quinto album, "*¡Que corra la voz!!*", affronta temi come l'abolizione della pena di morte ("*Welcome to Hell*") e il conflitto israelo-palestinese ("*Prima Intifada*" [17]).

Altri cantanti si impegnarono nella lotta di classe a fianco dei lavoratori, come Christy Moore [18], cantante folk irlandese, nella sua canzone "*Ordinary Man*", pubblicata nel 1985.

Denuncia le condizioni di vita dei lavoratori in Irlanda e Inghilterra, con la chiusura delle fabbriche e la disoccupazione (*"Tonight they're going to shut this factory down; Oh but everywhere I go, the answer's always no; There's no work for anyone here today, no work today"*, - *"Stasera chiuderanno questa fabbrica; Oh, ma ovunque io vada, la risposta è sempre no; oggi non c'è lavoro per nessuno, oggi non c'è lavoro"*). La canzone è ambientata nel contesto dello sciopero dei minatori successivo al 1984 contro il piano del governo Thatcher per la creazione del "National Coal Board".

1.1.6 La musica come voce dei lavoratori francesi e dei giovani delle periferie

In Francia, la difficile situazione dei lavoratori è un tema ricorrente anche tra i cantanti. Nel suo primo album (*La Blanche hermine*, 1971), Gilles Servat denuncia la precarietà della situazione nella canzone *Les prolétaires* [19]: *"Le petit commerce doit mourir ; Il est pas rentable"* (*"Le piccole imprese devono morire, non sono redditizie"*) o *"Y'a des pétroliers supers qui foutent le deuil sur l'onde. Avec dix hommes d'équipage, on s'en va au bout du monde. Avant, il en fallait trente, c'était pas rentable"* (*"Ci sono grandi petroliere che seminano il lutto sulle onde. Con dieci membri dell'equipaggio, andiamo in capo al mondo. Prima ce ne volevano trenta, non era redditizio"*).

Più tardi, Renaud, ex sessantottino, canta in *"Son Bleu"* (*"vestiti da lavoro da operaio di colore blu"*), presente nel suo album *La Belle de mai* (1994), sulla stanchezza e la disperazione di un operaio prossimo alla pensione: *"Qu'est-ce qu'y va faire de son bleu; De ses bras de travailleur; C'est toute sa vie qu'était dans sa sueur"* [20] (*"Cosa farà della sua camicia blu? Delle sue braccia da operaio? Tutta la sua vita è stata nel suo sudore"*).

Renaud non è l'unico cantante francese impegnato il paese ha prodotto molti rapper, soprattutto negli anni '90. I temi affrontati sono sociali e politici, e il rap è un mezzo di comunicazione per messaggi specifici.

Le banlieues francesi rappresentano periferie urbane emarginate, nate negli anni '60-'70 per ospitare immigrati maghrebini e africani in alloggi popolari ad alto tasso di povertà. Le banlieues, nate negli anni '60 per alloggiare operai dalle ex-colonie (Algeria, Marocco), incarnano "colonialità del potere": ghettizzazione spaziale, violenza poliziesca e repubblicanismo astratto che nega differenze etniche, forzando assimilazione. Il rap (da NTM a Médine) contesta questo, rivendicando memorie di schiavitù/colonizzazione come

"postcolonialité du rap", evolvendo da street culture USA a critica ibrida francese dagli anni '90. Socialmente, incarnano segregazione, disoccupazione giovanile cronica e tensioni razziali, con rivolte periodiche (2005, 2023) che esplodono per abusi polizieschi. Queste "cités" (oltre 1.500, con 5,5 milioni di residenti) sono isolate dal centro: trasporti carenti, povertà al 40% (3 volte la media nazionale), criminalità da narcotraffico dominano "territori persi dalla Repubblica" [101][102]. Immigrati dalla seconda alla quarta generazione formano ghetto multietniche islamiche, con abbandono scolastico al 20-30% per elitismo educativo francese. Disoccupazione giovanile supera il 40%, spingendo verso economia sommersa o spaccio; razzismo sistemico (controlli ID razziali, "zitti e faccia al muro") genera sfiducia verso Stato, vista come oppressiva. Madri single e famiglie monoparentali amplificano vulnerabilità, con violenza domestica e gang come risposta a esclusione.

Gruppi come NTM [21] e IAM [22] denunciano il razzismo o le condizioni di vita nelle periferie. Tuttavia, il "gangsta rap"[23], che promuove la strada e le sue attività illecite come l'uso o lo spaccio di droghe, una piccolissima minoranza negli anni '90, è diventato la maggioranza negli ultimi anni. Il cosiddetto rap "consapevole", dal canto suo, è spesso fonte di controversie oggi. Nel 2012, il rapper Kery James ha pubblicato il suo brano *"Lettre à la République"*, un pamphlet accusatorio contro la Francia e il suo passato coloniale: *"Pilleurs de richesses, tueurs d'africains; Colonisateurs, tortionnaires d'algériens; Ce passé colonial c'est le vôtre"* (*"Saccheggiatori di ricchezze, assassini di africani; Colonizzatori, torturatori di algerini; Questo passato coloniale è vostro"*). Le critiche si concentrano principalmente sulla violenza delle affermazioni del cantante. L'anno successivo, Akhenaton (il cantante degli IAM) pubblicò il brano *Marche* [24], che riunì 12 rapper, trent'anni dopo la Marcia per l'Uguaglianza e contro il Razzismo, soprannominata anche "la marcia degli arabi". Anche in questo caso, le polemiche attorno al brano si concentrarono sulla violenza delle parole: *"Je réclame un autodafé pour ces chiens de Charlie Hebdo"* (*"Chiedo un autodafé per questi cani da Charlie Hebdo"*) (strofa di Nekfeu) o *"C'est con, mais vous n'pouvez rien contre la force du nombre ; On fera passer nos idées, quitte à fracasser les vôtres"* (*"È stupido, ma non si può fare nulla contro la forza dei numeri; faremo passare le nostre idee, anche a costo di distruggere le vostre"*) di Sneazzy. Charlie Hebdo, a cui si fa riferimento nella canzone, era un settimanale satirico francese che fu attaccato dai terroristi [25] quando ripubblicò dodici vignette raffiguranti il profeta Maometto apparse su un quotidiano danese. In effetti, le conseguenze si rivelarono piuttosto significative, con marce di sostegno che si svolsero in molte città in Francia e nel resto del mondo. Così, quarantaquattro capi di Stato e di governo

si riunirono a Parigi l'11 gennaio 2015, dando inizio a una marcia a cui parteciparono oltre un milione e mezzo di persone; in due giorni, quattro milioni di cittadini francesi manifestarono in Francia con lo slogan "*Je Suis Charlie*". In contrasto con questo movimento internazionale, i testi del gruppo IAM riflettono una significativa divisione identitaria nella società francese tra alcune minoranze islamiste estremiste e il resto della popolazione. Queste controversie, tuttavia, non dovrebbero oscurare i messaggi delle altre produzioni del movimento. Nel 2019, per celebrare l'uscita del film *Banlieusards* di Kery James, quest'ultimo ha composto il brano "*A qui la faute*" [26] (*A chi la colpa*) in duetto con Orelsan. In esso, hanno rivisitato i temi del rap degli anni '90, evocando l'atteggiamento di sfiducia dei precari e la difficile situazione dei suburbani: "*Pauvreté, combien sont sous l'seuil ? ; Depuis la bonne idée d'l'État d's'enrichir sur les immigrés ; Leur refourguer les quartiers où la classe moyenne se suicidait*" ("*Povertà, quanti sono sotto la soglia? Fin dalla buona idea dello Stato di arricchirsi sugli immigrati; per rifilarli ai quartieri dove la classe media si suicidava.*"). Questo titolo è anche molto meno formale di *Lettre à la République*, poiché affronta la questione della responsabilità per la situazione dei quartieri operai suburbani. Questo tema ricorrente nel genere musicale è qui paragonato alla situazione delle aree rurali: "*les banlieues n'sont pas les seules ; Campagnes à l'abandon, la misère est aussi rurale*" ("*Le periferie non sono le uniche; nelle campagne abbandonate, la povertà è anche rurale.*") Come nel titolo precedente, Kery James attribuisce allo Stato la responsabilità dell'interruzione del dialogo sociale, ma denuncia anche il comportamento dannoso di alcuni attori in questi ambienti operai: "*On n'a jamais eu b'soin de l'État pour remplir nos cimetières*" ("*Non abbiamo mai avuto bisogno dello Stato per riempire i nostri cimiteri.*").

Karim Hammou [111] (nota come "Beru Hammou" in alcuni contesti informali) è un sociologo francese del CNRS, specializzato in sociologia della musica e del rap, con un approccio empirico beckeriano che analizza il rap francese come mondo sociale professionale. Il suo lavoro principale, "*Une histoire du rap en France*" [103] (, demitizza il genere come mera "voce delle banlieues", focalizzandosi su genesi collettiva, circuiti produttivi e legittimazione culturale dagli anni '80 al 2010.

Hammou traccia l'evoluzione del rap da pratica amatoriale (pionieri come Sidaction, Assassin) a industria professionale, evidenziando "mondi sociali" (Becker): etichette indipendenti (IV My People), sound systems parigini e ruoli come beatmaker/DJ. Sfida narrazioni "*essentialiste*", mostrando eterogeneità sociale (non solo immigrati, ma classi

medie urbane) e strategie di autoproduzione contro major. Postfazione di Howard Becker ne esalta il rigore etnografico.

Hammou enfatizza processi di "*professionalisation*" e "*mandat de minorité*" (rap come portavoce periferie). Critica letture sociopatologiche (banlieues=delinquenza), proponendo analisi di potere culturale: rap come "*chant bataillé*" contro esclusione simbolica. Influenza su studi successivi su streaming e diversificazione (pop, trap).

Il rap francese emerge come espressione postcoloniale nelle banlieues, spazi ereditati dal colonialismo francese che segregano discendenti di immigrati maghrebini e subsahariani, riproducendo dinamiche di dominio razziale e classe.

In "*Une histoire du rap en France*" [112], Karim Hammou demitizza il rap come "*voce naturale delle banlieues*", analizzandolo come mondo sociale professionale che (ri)inventa il mito periferico per legittimazione politica e commerciale.

1.1.7 Nuovi generi di musica popolare contro le giunte in Argentina e Brasile

La protesta è un fenomeno mondiale. L'Argentina, negli anni '60 e '70, vide l'emergere di un movimento di protesta tra i giovani attraverso un tipo di musica di protesta chiamata rock, che svolse un ruolo chiave come messaggio di opposizione al conservatorismo, alla censura e a una lunga serie di dittature civili e militari, al potere dal 1966 al 1973. Il cosiddetto rock nazionale ("*rock nacional*"), cantato principalmente in lingua spagnola, influenzato dai Beatles, di Bob Dylan e da altri cantanti anglofoni politicamente impegnate. I concerti rock divennero un mezzo di protesta per tutti e di liberazione collettiva, in un paese in cui la comunicazione veniva ostacolata. Infatti, i giovani che protestavano erano visti come sovversivi. A partire dal 1976, la dittatura del paese al potere iniziò a usare il rock per governare e controllare i giovani.

Non lontano dall'Argentina e più o meno nello stesso periodo, anche il Brasile fu soggetto a una dittatura militare (1964-1985). La musica, in particolare movimenti come la Bossa Nova, la Música Popular Brasileira (MPB) e soprattutto la Tropicália, ha svolto un ruolo fondamentale nell'espressione artistica, nella protesta e nella sopravvivenza culturale. La dittatura militare brasiliana iniziò ufficialmente nel 1964 e divenne sempre più violenta dopo l'adozione della Legge Istituzionale n. 5 del 1968, che abolì ogni forma di politica, chiuse il

Congresso e promosse una dura repressione, in particolare contro gli artisti, scrittori e musicisti.

Fu in questi stessi anni, paradossalmente, che la creatività musicale brasiliana visse la sua età dell'oro. Infatti, la Bossa Nova apparve tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 e si diffuse rapidamente in Brasile e nel resto del mondo occidentale. La Bossa Nova consiste in uno stile lirico e romantico. I grandi interpreti della Bossa Nova – Gilberto Gil, Tom Jobim e Vinícius de Moraes – sono stati occasionalmente messi in ombra dal governo a causa delle loro idee progressiste.

La Musica Popolare Brasiliana (MPB) rappresenta un altro movimento derivante dalla fusione di stili diversi come Bossa Nova, samba, jazz e rock 'n' roll. La Musica Popolare Brasiliana veicola dunque un messaggio sociale ed identitario di fronte alla dittatura brasiliana. Musicisti popolari brasiliani di spicco come Chico Buarque [27], Milton Nascimento, Elis Regina e Vandr  criticarono la dittatura militare, usando spesso titoli metaforici per le loro canzoni. Infatti, *"Pra n o dizer que n o falei das flores"* (*"Affinch  non si possa dire che non ho parlato dei fiori"*) di Vandr  nel 1968 fu rapidamente proibita poich  fu adottata come inno di opposizione. Di fatto, di fronte a una dittatura sempre pi  repressiva, i musicisti brasiliani Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Os Mutantes si riattivarono e fondarono il movimento Tropicália [28] (o Tropicalismo) intorno al 1967-1968. Tropicália pu  essere al meglio descritto come la fusione di musica tradizionale brasiliana ed elementi di rock, pop e musica psichedelica. Il Tropicalismo critic  il nazionalismo brasiliano e la musica popolare dell'epoca attraverso l'adozione di musiche psichedeliche e hippie. Infatti, il movimento Tropicália voleva veicolare un messaggio di completa libert , creativit  e antiautoritario. *"Tropicalia o Panis et Circencis"* fu un album fondamentale del movimento e consisteva in una raccolta che includeva Tom Z , Caetano Veloso, Gal Costa e Os Mutantes. Nel prossimo capitolo, vedremo come nel 1969 la censura musicale port  all'incarcerazione e al successivo esilio dei musicisti pi  influenti del movimento Tropicalia, come Caetano Veloso e Gilberto Gil, solo per citare nomi come questi due.

1.1.8 La lotta contro l'apartheid e le dittature in Africa

L'Africa, ovviamente, non   al riparo dalla mancanza di democrazia o dalla presenza di regimi oppressivi di ogni tipo. Sempre in Africa, la musica ha un valore particolarmente

espressivo per la popolazione locale. Infatti, si possono citare due esempi di fama mondiale di musica come strumento di opposizione alle politiche di potere.

La musica di Johnny Clegg, noto come lo "Zulu Bianco" [30], nato nel 1953 e scomparso nel 2019, ha affrontato regolarmente le questioni dell'apartheid, a volte usandole come sfondo per l'unità e la giustizia. Inoltre, alcuni dei suoi brani, come "*Asimbonanga*" [29] o "*We Didn't See Him*", sollecitavano alla liberazione di Nelson Mandela e rendevano omaggio ad altri attivisti "dell'opposizione all'apartheid". Fu rapidamente adottata dal movimento anti-apartheid e numerosi artisti, come Joan Baez, ne fecero delle cover. In effetti, la musica di Johnny Clegg, dalla quale nacquero due band multirazziali, i "*Juluka*", formati nel 1976, e i "*Savuka*", creati nel 1986, combinando i tipici schemi della "musica Zulu" e del "pop occidentale", è stato un fenomeno assolutamente unico, di fusione di culture diverse. Inoltre, il suo sound originale, insieme al suo desiderio di includere "*Sung in Zulu*" e di includere membri bianchi e neri di diverse band, ha contribuito a una maggiore consapevolezza di questo problema tra le persone. Avevano la possibilità di opporsi alla cultura razziale esistente all'epoca. Nonostante la musica di Johnny Clegg venne pesantemente censurata, lui continuò a suonarla.

Prendiamo ora in considerazione un altro paese africano, un altro contesto politico, un altro musicista di protesta: Fela Kuti [31], nigeriano, nato nel 1938 e morto nel 1997. La musica di Fela era un modo per protestare apertamente contro la dittatura del suo paese e i suoi successivi governi militari. La sua musica, in particolare l'Afrobeat [32], è ancora oggi un potente strumento di mobilitazione e di critica alla corruzione e alle violazioni dei diritti umani. La sua canzone "*Zombie*" [33] ne è un buon esempio, poiché attacca i soldati nigeriani, definendoli carnefici ciechi. La sua forte posizione politica ha causato numerose incarcerazioni, aggressioni, in particolare un raid militare che ha portato alla morte di sua madre. Eppure, Fela Kuti ha continuato a fare della musica un'arma per la sua lotta per la libertà e la giustizia. Ricordiamo, secondo un articolo [34] del Corriere della Sera sul musicista nigeriano, che "*politicamente, era un sostenitore del panafricanismo e del socialismo e uno stretto collaboratore del movimento delle Black Panthers, negli Stati Uniti*".

A volte una canzone assume una connotazione politica indipendente dalla scelta dell'artista. Nel 2018, proteste studentesche e operaie si sono verificate a intermittenza in Francia. Le rivendicazioni di questi diversi segmenti sociali variavano, ma è interessante notare che alcune canzoni sono apparse periodicamente, sebbene non fossero mai state politicizzate. Ad

esempio, "*Freed from Desire*" della cantante italiana Gala, del 1996, è stata suonata durante l'occupazione dell'Università Paris 1, dove gli studenti delle scuole superiori protestavano contro la riforma scolastica del 2018, che prevedeva l'introduzione di una piattaforma informatica "Parcoursup" [35] per raccogliere e coordinare le preferenze di assegnazione dei candidati all'ammissione alle università francesi. Ne sono seguiti scontri tra studenti delle scuole superiori e agenti di polizia. La canzone è stata nuovamente cantata durante le marce del personale ferroviario che protestava contro la riforma delle pensioni. È stata nuovamente ripresa durante le cariche della polizia contro i manifestanti. "*Grenade*" di Clara Luciani del 2017 è stata invece cantata durante #NousToutes [36][37], una protesta femminista, e viene periodicamente ancora utilizzata durante altre manifestazioni per la prevenzione dei tumori al seno. In questa canzone, la cantante fa conoscere il potere nascosto delle donne: "*Sais tu? ; Que là sous ma poitrine ; Une rage sommeille ; Que tu ne soupçonnes pas*" ("Lo sai?; Che lì sotto il mio seno; Una rabbia giace dormiente; Che tu non sospetti ").

Durante i suoi viaggi da un continente all'altro, il sudafricano Nelson Mandela scrisse la sua biografia "*Long Walk to Freedom*" (1996) e scrisse: "*Politics can be strengthened by music, but music has a potency that defies politics*" [38] ("*La politica può essere rafforzata dalla musica, ma la musica ha una potenza che sfida la politica*").

I movimenti di protesta sociale utilizzano la musica a questo scopo per mobilitare ulteriormente le folle.

1.1.9 La musica per dire “no” alla guerra tra nazioni

Negli esempi precedenti abbiamo visto come la musica svolga un ruolo importante nella sostenibilità delle proteste sociali volte a risolvere i problemi nazionali, ma venga utilizzata anche nei conflitti armati contro altre nazioni.

Le guerre generano molto inchiostro e note, come negli Stati Uniti durante la guerra del Vietnam ("*Machine Gun*" di Jimi Hendrix, "*Blowin' in the Wind*" di Bob Dylan).



Joan Baez a Trafalgar Square, Londra, 29 maggio 1965 [39]

La musica non conosce confini e alcune canzoni simboliche che nascono da una particolare lotta possono poi essere adottate in contesti completamente diversi, come accennato in precedenza. Così, al primo grande raduno a Washington nell'aprile del 1965 contro la guerra del Vietnam, Judy Collins cantò *"The Times They Are A-Changin'"* di Bob Dylan, e Joan Baez cantò nuovamente *"We Shall Overcome"*, di cui abbiamo già parlato in precedenza a proposito della lotta per la parità dei diritti civili per tutti i cittadini americani, senza alcuna discriminazione.

Nell'autunno del 1972, Bob Dylan era rimasto assente dalle scene per sei lunghi anni [40], mentre ogni giorno centinaia di americani e vietnamiti perdevano la vita nella guerra del Vietnam. Rimasta sola senza il suo compagno e collega cantante dell'epoca precedente, Joan Baez era così ansiosa del suo ritorno in politica attraverso la musica che scrisse direttamente a Bob Dylan, come nella canzone *"To Bobby"*, dal suo album *"Come from the Shadows"* (1972). *"Ci hai lasciato camminare lungo la strada e hai detto quanto fosse pesante il fardello"*, e poi *"Gli anni erano giovani, la lotta aveva a malapena la sua stella / Senti le voci nella notte, Bobby? Piangono per te / Vedi i bambini all'alba / Bobby, stanno morendo"*. Bob Dylan fu richiamato da Joan Baez, per riprendere i suoi testi di protesta e guidare la protesta. Bob Dylan comprendeva bene il ruolo del potere dei messaggi veicolati attraverso la musica. La sua presenza al fianco di Dylan fu assolutamente essenziale per persuadere la maggior parte degli americani a protestare con lui ed esercitare una pressione sufficiente sulla Casa Bianca affinché ponesse fine alla guerra del Vietnam, che infatti si concluse definitivamente nel 1975.

L'industria culturale statunitense durante la guerra in Vietnam (1965-1975) fiorì come risposta alla controcultura giovanile, con major discografiche che monetizzarono la “*protest music*” trasformando dissenso in prodotto di massa. Le grandi etichette (Columbia, Elektra, Atlantic) supportarono questo filone non per ideologia, ma per intercettare un mercato demografico esplosivo: i baby boomers (25-30 milioni under-30), i cui consumi trainarono ricavi da 1 a 2 miliardi di dollari annui entro il 1970.

Il Vietnam radicalizzò i giovani contro coscrizione e establishment: canzoni come "*Fortunate Son*" (Creedence Clearwater Revival, 1969) o "*Give Peace a Chance*" (John Lennon, 1969) catturarono rabbia anti-guerra, vendendo milioni via radio FM e festival (Woodstock 1969: 400.000 partecipanti). Major investirono in rock psichedelico/protesta (Jefferson Airplane su RCA) perché gli under-25 rappresentavano 40% vendite dischi.

La "*protest music*" (Pete Seeger, Joan Baez, Country Joe) era nicchia ma scalabile: inizialmente folk indipendente, esplose con crossover rock (The Doors "*Unknown Soldier*", 1968). Major la cooptarono evitando censura (CBS trasmise Smothers Brothers con Ochs/Seeger), preferendo buzz contestativo a boicottaggi.

In numerosi casi, gli artisti europei hanno fatto ricorso alle loro creazioni per protestare contro l'intervento straniero. Questo è stato anche il caso dell'*Irish Rebel Music* (*musica ribelle irlandese*), che, durante il periodo travagliato della lotta dell'Irlanda del Nord contro l'Inghilterra, lodò i ribelli repubblicani, che protestavano a gran voce contro il governo britannico. Ad esempio, il gruppo Wolfe Tone (che prende il nome, ovviamente, da Theobald Wolfe Tone, politico di origine irlandese e noto per essere il "padre del repubblicanesimo" in questo paese) produsse la canzone "*Let the People Sing*" [41] nel 1972, un anno che fu il più violento di questa guerra, soprattutto a causa dei massacri di Derry [42] domenica 30 gennaio, noti come Bloody Sunday. Fu il giorno in cui una manifestazione pacifica di cittadini cattolici, che manifestavano il loro rifiuto delle armi e della violenza, repressa nel sangue dall'esercito britannico che provocò quattordici vittime. Era una manifestazione per far riconoscere i diritti civili dell'Irlanda del Nord e porre fine al comportamento fazioso delle istituzioni locali nei confronti degli irlandesi cattolici. Per ricordare questa giornata drammatica, il gruppo irlandese, gli U2, produsse una canzone intitolata "*Sunday, Bloody Sunday*" [43][44], presente nel loro CD "*War*", creato nel 1983. Questa canzone fu un successo mondiale e fu suonata a tutti i concerti del gruppo, cantata da decine di migliaia di persone.

Altri cantanti usarono la voce per esprimere i propri pensieri, come il gruppo tedesco Nena, che cantò "*99 Luftballons*" (1983), [45] [46] in segno di protesta contro la crescente violenza della Guerra Fredda e scritta dal chitarrista del gruppo. Questa canzone, pubblicata durante la corsa agli armamenti, rifletteva le preoccupazioni emerse tra la popolazione. Il gruppo aveva partecipato a un concerto dei Rolling Stones, tenutosi nel 1982, in quella che allora si chiamava Berlino Ovest, dove i Rolling Stones avevano lanciato una nuvola di palloncini pieni di elio. Quel giorno, iniziò a chiedersi cosa avrebbero pensato la Germania dell'Est o l'esercito sovietico, dall'altra parte del muro di Berlino, se i palloncini avessero attraversato il muro, dato che quel muro era ancora in piedi a quel tempo. Nella canzone si dice ironicamente che i 99 palloncini avrebbero dato ai soldati dell'Est l'impressione di un attacco missilistico nucleare, accendendo dunque le ostilità le ostilità. "*Mann, wer hätte das gedacht; Dass es einmal so weit kommt; Wegen neunundneunzig Luftballons*" ("*Santo cielo, chi l'avrebbe mai pensato?; Che un giorno si sarebbe arrivati a questo; A causa di novantanove palloni*"). Gli Scorpions, un altro gruppo tedesco, pubblicarono "*Wind of Change*" qualche anno dopo, nel 1990, una canzone sul "vento del cambiamento" che si diffuse dopo la caduta del muro di Berlino e l'imminente fine della Guerra Fredda e dell'URSS. Anche se questa canzone non è politica, questo ritornello fischiato la rese una canzone sacra, poiché è un inno alla libertà.

Infine, dall'altra parte del Reno, al tempo della guerra d'Indocina e dell'imminente guerra in Algeria, un cantante e intellettuale francese, Boris Vian, cantò "*Le Déserteur*" ("Il disertore") [47] nel 1954, denunciando il crescente sentimento antimilitarista dell'epoca tra la popolazione francese. Era una canzone scritta come se fosse una lettera al Presidente della Repubblica francese da un uomo che aveva appena ricevuto l'ordine di mobilitazione, ma che si opponeva alla guerra. Le sue ragioni per rifiutare di arruolarsi, come spiegò, erano dovute alla morte di alcuni membri della sua famiglia durante la guerra, e non voleva comunque "*uccidere la povera gente*". Scrittore, jazzista e membro dell'avanguardia degli anni '50, Boris Vian era un frequentatore abituale del "Café de Flore" e de "Les Deux Magots" di Saint-Germain des Prés, a Parigi, dove si incontravano regolarmente intellettuali e artisti della protesta come Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir.

La canzone "*Le Déserteur*" fu pesantemente censurata dalle potenze politiche al potere, soprattutto durante la guerra d'Algeria. Fu ritirata dai programmi di varietà radiofonici e televisivi e dalle case discografiche. Il disco fu ritirato dal commercio dopo la vendita delle prime 1.000 copie. Fu reintrodotta alla radio nel 1962, finita la guerra d'Algeria.

Questa canzone aveva turbato i governi di diversi stati stranieri, non solo quello francese.

Tra il 1965 e il 1970, la canzone "*Le Déserteur*" fu eseguita anche durante altre marce per la pace nel mondo, cantata, tra gli altri da Joan Baez [48], sempre in francese, usandola come mezzo di protesta riguardo alla guerra in Vietnam e dal gruppo Peter, Paul e Mary, che ne cantarono una commovente versione [49]. "*Le Déserteur*" fu eseguita anche durante una protesta contro l'intervento americano e occidentale nella Guerra del Golfo del 1991.

Tuttavia, dobbiamo dedicare un posto speciale alla canzone di John Lennon "*Imagine*" [50], in cui invoca un mondo senza frontiere, senza religione o senza beni materiali, in cui viva un mondo umano in pace. "*Imagine*" è una canzone pacifista e universalista che invoca una trasformazione radicale della società, rimuovendo le barriere ("*Imagine there's no countries*" - "*Immagina che non ci siano nazioni*") e le fonti di conflitto per creare un mondo più giusto e armonioso ("*Imagine all the people living life in peace*" - "*Immagina che tutte le persone vivano in pace*"). Lennon vuole unire milioni di persone dietro la sua visione utopica ("*You may say I'm a dreamer, but I'm not the only one*" - "*Potresti dire che sono un sognatore, ma non sono l'unico*").

Per concludere questa sezione sulle canzoni pacifiste o contro la guerra, vogliamo richiamare l'attenzione sulle informazioni disponibili su Wikipedia [51], che offre una pagina che elenca una serie di canzoni di protesta classificate in base al conflitto militare contro cui ogni canzone protesta.

1.2 Mobilizzare gli individui e creare un'identità collettiva.

La musica non è solo un sottofondo per le rivolte; nelle scienze sociali, è considerata una vera e propria tecnologia sociale capace di trasformare un individuo isolato in parte di un movimento.

1.2.1 Teoria della Mobilitazione delle Risorse ("Resource Mobilization")

In genere, i movimenti sociali hanno bisogno di risorse (soldi, contatti, tempo) per sopravvivere. La musica funge da risorsa organizzativa a basso costo ma ad alto impatto. Cantare insieme riduce la percezione del rischio e della fatica. Crea un "ritmo" che coordina le azioni collettive (marce, occupazioni). La musica offre un senso di piacere e appartenenza che spinge le persone a partecipare anche senza ricompense materiali. Una canzone "virale" o un inno di protesta come alcune canzoni citate nei paragrafi precedenti, viaggia molto più velocemente di un manifesto politico, superando barriere linguistiche e geografiche.

1.2.2 Identità Collettiva (“Collective Identity”)

Per Alberto Melucci [113], uno dei sociologi più raffinati del secondo Novecento, l'identità collettiva non è un "oggetto" che si possiede, ma un processo dinamico. L'identità collettiva non è un dato di fatto, ma piuttosto una costruzione sociale permanente che conclude con la formazione del “Noi”. Nella sociologia di Melucci, la musica non è solo "ascolto", ma è il terreno su cui si costruisce quel famoso "Noi" attraverso negoziazioni continue.

1.3 Adattare lo stile di musica al messaggio politico.

Per essere efficace, la musica che veicola i messaggi politici deve seguire delle regole ben specifiche in termini di struttura, ritmo, performance, ed elementi sonori.

Il ritmo è l'elemento più politico della musica perché crea isocronia (muoversi allo stesso tempo). Per esempio, la marcia (tempo binario 2/4 o 4/4) struttura il movimento collettivo. Il battito regolare e marcato serve a coordinare il passo di una folla. Il ritmo di “*Bella Ciao*” analizzato in dettaglio in sezione 1.1.2 La lotta per la democrazia e i diritti dei lavoratori italiani”) è quello di una ballata popolare in 4/4, facile da memorizzare e da cantare camminando. La struttura narrativa (l'invasore, il fiore, la libertà) trasforma un'esperienza individuale in un'epopea collettiva. Musicalmente, questo riduce l'individualità a favore di un'identità di massa. L'*Internazionale* è basta su un tempo di marcia che spinge in avanti, un ritornello che sale verso l'alto (aspirazione al potere) e un finale esplosivo che chiama all'azione. La musica "istruisce" il tuo corpo a sentirsi parte di una forza inarrestabile.

La ripetizione è un altro mezzo per creare una tipo di comunione tra i membri del gruppo. Un riff o un pattern ritmico ripetuto all'infinito (tipico del Funk politico di James Brown o della Techno dei movimenti underground) crea uno stato di trance collettiva che dissolve le barriere sociali e prepara il gruppo all'azione o alla resistenza fisica (occupazione di spazi).

Altro elemento importante è quello che i musicisti chiamano “*Botta e Risposta*” (*Call and Response*) [114]. In musica, il “*Botta e Risposta*” è una successione di due frasi, solitamente dichiarate da due musicisti (o gruppi di musicisti) distinti, e dove la seconda funge da commento di risposta alla prima. Nelle culture dell'Africa subsahariana il "botta e risposta" è una pervasiva forma di partecipazione democratica adottata nei raduni pubblici riguardanti le questioni civiche, i riti religiosi e come espressione musicale vocale e strumentale. Questa forma è stata poi esportata negli Stati Uniti, in seguito al commercio degli schiavi, dove è stata trasmessa musicalmente in innumerevoli generi quali il blues, l'R&B, il soul, il gospel, il rock 'n' roll, il funk e l'hip-hop. Altre forme culturali americane che hanno ereditato questa

tecnica includono i raduni religiosi e quelli pubblici. Essa è anche comune in varie aree delle Americhe che sono state toccate dalla tratta degli schiavi come confermano la rumba cubana. Molte canzoni di movimento utilizzano una struttura che ricalca i processi democratici o assembleari. Per esempio, la canzone viene cantata da un Solista e una Coro: una voce guida (l'intellettuale organico o il leader) lancia un'affermazione e la massa risponde. Questa struttura, tipica dei Gospel e dei Work Songs degli schiavi afroamericani, simboleggia l'unione tra guida e base.

Un altro ingrediente semplice ma utile per far adottare una canzone è la semplicità. Per essere politica, la struttura della canzone deve essere "aperta". Accordi semplici (spesso solo tre) permettono a chiunque di imbracciare una chitarra e unirsi, democratizzando la produzione culturale. Per tornare di nuovo a "*Bella Ciao*", musicalmente, la canzone si basa su una scala minore che evoca malinconia, ma esplode in un ritornello ("*Bella ciao, bella ciao...*") che è un'esclamazione di energia pura. Il passaggio dal canto acustico alle versioni elettroniche o Rock l'ha resa ballabile, permettendo al messaggio politico di penetrare nei luoghi del consumo di massa (discoteche, stadi), un fenomeno che il sociologo Pierre Bourdieu definirebbe come la perdita della "*distinzione*" originaria a favore di una popolarità assoluta.

La politica nella musica passa attraverso la voce e il gesto. La voce non deve necessariamente essere bella e pulita, al contrario. Cantautori come Bob Dylan o Punk band come i Sex Pistols usano voci aspre, sgraziate o urlate. Musicalmente, questo è un attacco alla "cultura legittima" di Bourdieu: rifiutare il bel canto significa rifiutare l'ordine estetico della borghesia. Se la musica viene suonata su un palco, e artisti bravi riescono a trasformare il concerto in un'assemblea. Il volume estremo non è solo rumore, ma un modo per rivendicare lo spazio pubblico e impedire qualsiasi altro discorso, creando una "zona temporaneamente autonoma". L'inserimento di suoni dissonanti o industriali segnala rottura e conflitto. Il rumore disturba l'armonia sociale prestabilita. Inoltre, Mentre il modo maggiore è spesso associato all'ordine e alla celebrazione ufficiale, il modo minore o le scale modali (tipiche della musica popolare) evocano spesso la sofferenza delle classi subalterne o la solennità della lotta.

1.4 Stili musicali emblematici e il loro impatto sociale.

Alcuni generi musicali, come il gospel, il blues, il jazz, il reggae o il rock, possono essere sinonimo di protesta o di movimento di resistenza. Possono essere tipici di un luogo, di un gruppo sociale o etnico, o di una generazione.

Sia il gospel che il blues hanno avuto origine tra i discendenti degli schiavi degli Stati Uniti d'America. Il blues è un'espressione di agonia, giustizia oppressa e sopravvivenza, tra gli altri sentimenti; d'altra parte, il gospel è una rappresentazione di speranza e fede religiosa. Infine, il jazz, nato dalla fusione di blues e musica folk, si è sviluppato tra comunità oppresse d'America.

Il reggae, una forma di musica giamaicana, riflette una cultura postcoloniale povera e antirazzista. In particolare, con Bob Marley, "la musica reggae [era] la voce degli emarginati, con la loro richiesta di uguaglianza, con la loro critica a chi deteneva il potere". Tuttavia, il rock 'n' roll, o semplicemente "rock", si è formato in America negli anni '50, come connubio tra la musica nera (Rhythm & Blues o R&B [52]) e la musica bianca (Country) [53]. Negli anni '60 e '70, il rock divenne il linguaggio di una gioventù contraria alla guerra, alle norme sociali e all'autoritarismo.

Questi generi musicali tendevano a essere prodotti da comunità operaie o colonizzate o che comunque si sentivano oppresse. Questi generi musicali sono diventati una forma popolare di protesta e un modo di esprimere dolore, identità collettiva e una richiesta di diritti. Anche senza testi direttamente politici, lo stile, l'atteggiamento e la cultura che li circondavano trasmettevano un messaggio di libertà, nati, in un certo senso, dal dolore dell'esclusione.

Ciò che accomuna questi stili è l'importanza attribuita all'aspetto collettivo e rituale. Il concerto, la messa gospel, il sound system reggae, la jam session jazz: ognuno di questi è un raduno, uno spazio in cui si crea una coscienza collettiva e la solidarietà. Ognuno di questi generi musicali crea uno senso di appartenenza e, quindi, uno spazio di resistenza condivisa.

Quando uno stile diventa la voce della protesta, ciò innesca automaticamente una reazione di sospetto o censura da parte dei poteri dominanti. È abbastanza evidente che questa musica sia proibita o censurata (il caso del jazz sotto il nazismo, del rock sotto l'URSS, del "reggae" nell'alta società giamaicana, ecc.) o venga utilizzata per sminuire la forza del suo messaggio di protesta.

È a causa di questa non accettazione da parte di chi detiene il potere che l'identità di protesta di questa musica viene rafforzata. Queste forme musicali forniscono una piattaforma collettiva per l'espressione emotiva e per dare sfogo alla protesta. Offrono una piattaforma che sfida le norme estetiche, sociali e politicamente accettate.

Capitolo 2: Musica e regimi autoritari

Come abbiamo osservato nel capitolo precedente, la musica può anche fungere da forma di protesta o da mezzo per promuovere il cambiamento sociale, dando voce a chi non ne ha e promuovendo l'unità. D'altra parte, la propaganda dai poteri governativi può essere un mezzo per promuovere una causa politica. Illustreremo diversi casi in cui la musica venne utilizzata a fini di propaganda politica per influenzare l'opinione pubblica, evocare sentimenti e creare un senso di appartenenza tra i cittadini attraverso i suoi stimoli emotivi che possono avere un impatto a lungo termine. L'efficacia della propaganda musicale è un fenomeno complesso che dipende dalla sua adattabilità a un contesto specifico, dalla sua capacità di resistere alle interpretazioni culturali e dalla sua capacità di essere controllata.

Spesso, la capacità di esprimere e unire, posseduta dalla musica, viene sfruttata o repressa all'interno dei regimi autoritari. I regimi totalitari, in particolare, sono fortemente interessati a controllare la musica per diffondere i propri programmi ideologici o per reprimerla quando viene usata in forma di protesta, e mobilitare le masse o per censurare o vietare brani musicali che questi ultimi potrebbero definire sovversivi.

Il sito web di Radio France offre una serie di venti podcast in francese che trattano di "Musica e totalitarismo" [54] per offrire una panoramica relativamente completa del legame tra musica e regimi politici, in particolare quelli autoritari. Alcune informazioni fornite per questo capitolo provengono da questi podcast.

2.1 Strumentalizzazione della musica nei regimi totalitari

Nei regimi autoritari, la musica viene utilizzata come strumento di propaganda per diffondere le proprie ideologie, elogiare la propria leadership e radunare le masse. Inni nazionali, brani patriottici e opere musicali vengono composti o presi in prestito a questo scopo.

L'egemonia culturale è un concetto teorizzato da Antonio Gramsci [108], nei Quaderni del carcere [115], che descrive il dominio ideologico e morale esercitato da una classe sociale su altre attraverso il consenso, anziché solo la coercizione.

Rappresenta la capacità di un gruppo dominante di imporre i propri valori, credenze e visioni del mondo come "senso comune" naturale e condiviso, tramite istituzioni come scuola, media, Chiesa e cultura popolare. Lo Stato usa due strumenti: la "dittatura" (forza armata) e l'egemonia (direzione intellettuale e morale), dove il potere si radica nella persuasione quotidiana e nell'interiorizzazione delle idee dominanti.

Richard Wagner, autore di numerose opere (1813-1883), noto per le sue associazioni con i miti della Germania settentrionale, esercitava una forte attrazione su Adolf Hitler. Nei periodi di massimo splendore del regime nazista, Hitler, Goering e Goebbels diedero molta importanza alla musica e alla sua espressione, come verrà spiegato più avanti.

Alcune opere musicali hanno vissuto un'esperienza di appropriazione politica particolarmente sconfinata. La leadership del regime di apartheid della Rhodesia, oggi Zimbabwe, adottò il Quarto Movimento della Nona Sinfonia di Beethoven – l'Inno alla Gioia – come inno nazionale negli anni '70 [62]. L'ironia si può trovare all'altro estremo dello spettro; avremmo potuto trovare, nel capitolo precedente ("Capitolo 1: La musica come strumento di protesta e cambiamento sociale") di questo studio, i seguenti esempi di utilizzo della stessa sinfonia per scopi completamente diversi, per protestare contro i regimi autoritari al potere:

- Le donne manifestarono in Cile sotto la dittatura militare con l'"Inno alla Gioia" per il rilascio dei prigionieri politici.
- L'ode fu cantata dagli studenti cinesi nel giugno 1989 durante le manifestazioni in Piazza Tienanmen.

Proprio come l'"Inno alla Gioia", altre forme musicali hanno attraversato i secoli e sono state incorporate da diverse comunità senza alcuno sforzo collaborativo.

In questo capitolo mi sono limitato ai principali regimi totalitari del XX secolo perché intraprendere uno studio approfondito di tutti i regimi autoritari, dall'antico Egitto ai giorni nostri, e dei loro legami con la musica, è un compito di vasta portata, troppo ambiziosa e richiederebbe diversi libri. È per questo motivo che ho preferito attenermi al secolo precedente, perché è possibile accertare i rapporti tra la musica e i principali regimi totalitari di quest'epoca che hanno lasciato un segno nel corso del mondo, come la Germania nazista, la Cina di Mao, Zedong, l'URSS di Stalin e altri ancora, sono ampiamente documentati. I numerosi esempi che riempiono questo capitolo possono certificare che esiste diversità quando si fa riferimento ai diversi generi musicali che i regimi totalitari possono abbracciare.

Questa diversità riflette i principali generi musicali che hanno segnato cronologicamente il secolo scorso: musica classica, jazz e rock 'n' roll. Il blues non era controllato quanto il jazz perché era molto meno diffuso al di fuori degli Stati Uniti.

2.2 Culto della personalità e censura delle opere.

Nei prossimi paragrafi, si analizza come i regimi nazista, sovietico e cinese hanno implementato sistemi di controllo totalitario con obiettivi ideologici distinti, ma condividono meccanismi repressivi per mantenere il potere assoluto.

2.2.1 Culto della personalità: Mussolini e Stalin

La musica può essere utilizzata per creare un culto della personalità per un politico, raffigurandolo come un eroe o un salvatore. Questo può essere realizzato attraverso una musica che elogia le azioni o le virtù di un politico. Dittatori come Mussolini e Stalin sono stati effettivamente lodati attraverso la musica.

L'inno fascista, "*Giovinetza*", cantato a ogni comizio, celebra la gioventù, l'impero e Mussolini come "Duce" attraverso la frase "*O Duce, guida del nostro destino*".

Come Mussolini, Stalin considerava il culto della personalità un mezzo necessario per consolidare la propria leadership, ispirando un'ammirazione sconfinata nel popolo. La musica era un metodo di comunicazione semplice, ma altamente efficace, per "*educare*" le masse. Dopo aver scoperto che un paio delle sue opere erano state inserite nella lista nera (vedi la sezione successiva, "*Censura delle opere. Repressione degli artisti*") e le minacce di deportazione nel Gulag, Shostakovich si sottomise con riluttanza al partito, scrivendo nel 1949, una cantata celebrativa del genio di Stalin, "*Il canto della foresta*", dove scrisse esplicitamente: "*Gloria a Stalin, il pensiero del secolo, la saggezza del popolo*". Infine, l'inno nazionale dell'URSS, composto da Aleksandr Aleksandrov nel 1944, fu dedicato a Stalin, che venne cantato fino alla morte del dittatore, dopodiché vi fu apportata una modifica al brano.

La versione originale è chiara: "*Stalin ci ha cresciuto per essere leali al popolo*".

2.2.2 Censura delle opere, repressione degli artisti e controllo della produzione musicale

Naturalmente, la musica è un potente strumento per mantenere il culto della personalità del dittatore, ma, come notato in precedenza, è anche un potente strumento di protesta per coloro che si oppongono allo stato totalitario. I sistemi politici totalitari, dunque, tentano di esercitare il loro dominio su tutte le sfere culturali, inclusa la musica, per assicurarsi che

serva a promuovere il loro messaggio ideologico. La musica sovversiva è classificata come proibita e viene promosso il genere musicale che rispetta i criteri del sistema politico al potere. La repressione e/o l'esilio di coloro che non erano d'accordo con il sistema politico al potere saranno presi in considerazione nella prossima sezione.

I musicisti che criticano il regime o creano musica ritenuta sovversiva possono essere perseguitati, imprigionati, torturati o persino uccisi. Alcuni musicisti scelgono l'esilio per sfuggire alla repressione e continuare a creare liberamente. Diamo ora un'occhiata ad alcuni esempi storici di come i regimi autoritari impongono una rigida censura alla musica, vietando opere che sfidano il loro potere o esprimono idee contrarie alla loro ideologia.

2.2.2.1 La Germania nazista di Hitler

Il regime nazista utilizzava la musica per diffondere le sue convinzioni ideologiche razziste e antisemite. Il nazismo mirava a una superiorità razziale ariana ed espansione territoriale (Lebensraum). La Gestapo e le SS usavano terrore selettivo contro ebrei, oppositori politici e "inferiori" razziali, culminando nell'Olocausto (6 milioni di ebrei uccisi). La propaganda di Goebbels controllava media e cultura per un consenso di massa basato su culto del Führer e antisemitismo. Economia mista con riarmo forzato, sorveglianza capillare e campi di sterminio per "pulizia etnica".

Il Ministero della Pubblica Istruzione e della Propaganda del Terzo Reich fu responsabile di questa propaganda dal 1933 al 1945. Era guidato da Goebbels, che era una delle figure chiave del regime. La musica divenne quindi un pilastro fondamentale della propaganda e dell'ideologia nazista.

Il regime aveva un'espressione musicale molto vivace, soprattutto attraverso le sue produzioni sinfoniche e operistiche. L'Orchestra Filarmonica di Berlino si esibì ampiamente all'estero, nonostante le campagne di boicottaggio.

Nel Terzo Reich, la musica non aveva alcuna funzione intellettuale. Le composizioni che esaltavano le interpretazioni ideologiche naziste dell'eroismo, della superiorità degli ariani, della famiglia, dei sentimenti patriottici, ecc. erano apprezzate. Nel "*Mein Kampf*", Hitler mostrò la sua ammirazione per le opere di Wagner, in particolare per "*Le Valchirie*", da cui i fagotti, le trombe e i corni, conferendo al pezzo un tocco militaresco che, con la sua energia trascinate, fece addirittura fanaticizzare le masse. Wagner stesso era antisemita e scrisse questo pezzo sull'ebraismo e la musica nel 1850: "*La bruttezza fisica dell'ebreo è incompatibile con l'arte. Non possiamo considerare un uomo il cui aspetto esteriore*

dobbiamo giudicare inadatto alla realizzazione artistica (...) come capace di espressione artistica a causa della sua razza".

Direttori d'orchestra o musicisti ebrei, come l'austriaco Erich Wolfgang Korngold [56], si ritrovarono rapidamente censurati. La maggior parte di questi direttori d'orchestra e musicisti ebrei emigrò e, tra coloro che rimasero, la maggior parte prese le distanze dai membri del partito. Korngold, bambino prodigio paragonato a Mozart da Gustav Mahler e Richard Strauss, fu costretto a rifugiarsi definitivamente a Hollywood, in California, a causa dell'Anschluss dell'Austria da parte della Germania nazista nel 1938. In California, dovette accontentarsi di comporre musica per film americani.

Al contrario, altri musicisti e direttori d'orchestra, come Herbert von Karajan, erano riusciti a guadagnarsi il favore del regime nazista. Von Karajan fu uno dei più grandi direttori d'orchestra del XX secolo, sebbene fosse anche molto ambizioso, motivato e opportunista. Von Karajan era già membro del Partito Nazista nel 1935. A quel tempo, era sulla buona strada per diventare uno dei musicisti più importanti del Terzo Reich. Von Karajan fu uno degli artisti tedeschi più famosi ad essere membro del Partito Nazista. Hitler, che era un appassionato di musica classica, non lo apprezzava particolarmente da quando, nel 1939, si verificò un grave incidente durante un concerto: l'esibizione fu interrotta da Karajan, infuriato con il baritono Rudolf Bockelmann, che arrivò sul palco completamente ubriaco e sbagliò numerose note. Hitler, tuttavia, apprezzava molto Bockelmann e incolpò von Karajan per quella disastrosa esibizione musicale. Al di là di questa inimicizia con il Führer, von Karajan seppe coltivare i suoi legami con Goebbels e Göring.

Come la maggior parte dei suoi compatrioti non ebrei, uscì illeso dalla Seconda Guerra Mondiale. Tuttavia, ebbe poi difficoltà a minimizzare i suoi legami con la nomenclatura nazista. Von Karajan era diventato uno degli artisti più registrati al mondo. Sebbene l'ego e la grinta di von Karajan non fossero mai stati un segreto per nessuno, le sue idee politiche erano rimaste abbastanza vaghe da permettere alla scena musicale post-nazista di ignorarle. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, il direttore d'orchestra dovette dimostrare di aver agito non per simpatia verso i nazisti, ma esclusivamente per salvare la sua carriera. Il caso di Herbert von Karajan è probabilmente il simbolo più eclatante del "problema della continuità" nelle élite culturali austro-tedesche del dopoguerra. Il dibattito storiografico su di lui non riguarda solo la sua adesione ideologica, ma soprattutto come la sua carriera sia diventata il modello di una denazificazione "di facciata" funzionale alla ricostruzione dell'identità nazionale. Gli storici

oggi tendono a vedere Karajan non tanto come un fanatico ideologico (come lo fu, ad esempio, Karl Böhm), quanto come un iper-opportunista. La sua "colpa" storiografica è l'aver accettato di essere lo strumento della propaganda di Goebbels per fare concorrenza a Wilhelm Furtwängler, percepito dal regime come meno "manovrabile". Dopo il 1945, Karajan subì un divieto di dirigere imposto inizialmente dagli alleati (soprattutto dai sovietici e poi dagli americani). Tuttavia, la sua riabilitazione fu rapidissima. Fu l'industria discografica (in particolare Walter Legge della EMI) a spingere per il suo ritorno, capendo che Karajan era il prodotto perfetto per il nuovo mercato tecnologico. Karajan sfruttò il suo matrimonio con Anita Gütermann (definita "quarto di ebrea") come prova di un suo distanziamento dal regime, una strategia comune nelle procedure di denazificazione per ottenere il cosiddetto *Persilschein* (il "*certificato di lavaggio a bianco*"). Karajan ha costruito una narrazione di sé come "artista puro" sopra la politica, una posizione che oggi gli storici definiscono come auto-assoluzione collettiva di un'intera generazione di intellettuali.



Herbert von Karajan e il Berliner Philharmoniker (1940)

Come von Karajan, un altro personaggio che si innamorò del regime nazista fu il direttore d'orchestra Carl Orff. La sua opera più famosa, i *Carmina Burana* [58], composta nel 1937, è considerata una delle opere più magnifiche del XX secolo. Quest'opera fu molto apprezzata da Goebbels (a parte il testo, in quanto scritto in un misto di latino, tedesco antico e francese antico – occitano), ma non piacque a Göring. L'opera divenne il brano più famoso composto

nella Germania nazista. I Carmina Burana divennero quindi un'opera controversa, soprattutto perché considerata dal regime nazista una celebrazione della razza ariana.

2.2.2.2 L'Unione Sovietica di Stalin e gli altri paesi del Blocco Comunista

Il realismo socialista fu l'estetica ufficiale dell'URSS nel Novecento, imponendo arte al servizio dell'ideologia marxista-leninista. Samizdat musicale e rock underground rappresentarono resistenze socioculturali contro questo controllo, cristallizzando memorie dissidenti [105][106].

Codificato nel 1934 al Congresso degli Scrittori Sovietici da Ždanov e Gor'kij, richiedeva opere "realiste nella forma, socialiste nel contenuto": rappresentazione positiva del proletariato, leader eroici (Stalin) e progresso industriale, rifiutando avanguardie astratte (Malevič). Applicato a musica, privilegiava cori operai, inni patriottici (es. "Internazionale") e compositori come Šostakovič repressi se devianti [104]. Sociologicamente, serviva omogeneizzazione ideologica, subordinando artisti a censura KGB per "*partinost*" (fedeltà partito).

Lo stalinismo puntava alla costruzione del socialismo in un solo paese tramite industrializzazione forzata e collettivizzazione agraria, causando il Grande Terrore (milioni di morti per carestie come l'Holodomor e purghe). Il "Commissariato del popolo per gli affari interni" (NKVD) gestiva gulag (20 milioni di prigionieri), confessioni forzate e deportazioni etniche. Propaganda leninista-stalinista enfatizzava lotta di classe e culto della personalità; partito unico con nomenklatura controllava ogni aspetto della vita.

Fino alla sua caduta nel 1989, il regime sovietico controllava la musica e reprimeva i compositori che si rifiutavano di rispettare le linee del partito. Questa presa salda su musica, cinema, fotografia e letteratura era ancora più stretta sotto la dittatura di Stalin. Si può affermare che il legame del dittatore sovietico con la musica fosse piuttosto complesso, comprendendo politica, gusti personali, censura e propaganda. Il suo regime, dal 1924 al 1953, vide la musica diventare un importante strumento ideologico, nonché un terreno pericoloso per i compositori musicali. Le attività culturali, inclusa la musica, secondo Stalin, dovevano diventare uno strumento per governare le menti e sviluppare l'ideologia comunista; la musica doveva essere accessibile a tutti, ottimista e portatrice di un messaggio socialista. Doveva esaltare il lavoro, la Patria, il Partito Comunista e, infine, il Grande Leader stesso. Come affermato in precedenza, sotto il "2.2.1 Culto della personalità: Mussolini e Stalin",

l'inno nazionale dell'Unione Sovietica, adottato dal 1944, fu prodotto da Aleksandrov su direttiva del dittatore, con testi che ne esaltavano il potere.

Artisti classici come i pianisti Dmitrij Šostakovič [59] e Maria Judina [60] dovettero essere messi a tacere o costretti all'esilio. Molti compositori come lo stesso Šostakovič dovettero essere censurati o costretti a sottomettersi al Partito Comunista. La *Sinfonia n. 9* di Šostakovič, composta per celebrare la vittoria della Russia sulla Germania nazista nel 1945, fu ritenuta intempestiva, irrilevante per il valore statale e fu quindi direttamente censurata dal più alto funzionario comunista, Iosif Stalin. Sebbene ci si aspettasse dalla sinfonia un brano grandioso e trionfante che raffigurava la vittoria del socialismo sovietico, Šostakovič fece un brano breve e allegro, con toni quasi circensi. Questa sinfonia fu quindi inserita nella lista nera e proibita nel 1948. Inoltre, va notato che Joseph Stalin non amava il compositore fin da quel fatidico giorno in cui si tenne la leggendaria rappresentazione dell'opera "*Lady Macbeth di Mcensk*" al Teatro Bolshoi, dove, il 26 gennaio 1936, uscì furibondo, esasperato, soprattutto a causa della scena in cui era stato simulato un atto sessuale. Il giorno successivo, la rivista ufficiale del Partito Comunista, la Pravda, pubblicò una scurrile recensione del compositore Šostakovič, minacciando di rovinargli la carriera. Ovviamente, questa recensione era stata scritta da Joseph stesso. Ciò era in contrasto con quanto aveva a lungo accolto le precedenti opere del compositore Šostakovič; ovvero, fin dalla sua prima rappresentazione al Teatro dell'Opera di Leningrado nel 1934, quest'opera aveva già avuto un pubblico estremamente ricettivo, intrattenendolo per circa 180 rappresentazioni. Naturalmente, ciò aveva avuto le sue ripercussioni. Così, anche quello stesso anno, il 1936, la censura aveva già condannato la Sinfonia n. 4, ritenuta troppo formalista e troppo pessimista per essere accettabile per i bolscevichi. Questo, ovviamente, avvenne sotto una rigida censura. Fu così che il compositore Šostakovič, frustrato da tale censura, si sottomise al Partito Comunista nel 1949 per scrivere una "cantata" in lode di Josef Stalin, di cui abbiamo già parlato

Sebbene nutrisse sentimenti di ostilità nei confronti di Šostakovič, Stalin, d'altro canto, era un grande ammiratore della pianista Marija Veniaminovna Judina [61], una strenua oppositrice del regime sovietico, che era persino diventata membro della Chiesa Ortodossa nel 1919. La sua ammirazione per Marija era dovuta al fatto che si rendeva conto che era innocua. Šostakovič era suo compagno di scuola al Conservatorio di San Pietroburgo, dove Marija divenne professoressa nel 1923. Fu rimossa dall'incarico nel 1930 a causa della sua fede religiosa e delle sue aperte critiche al regime sovietico. In seguito, gli fu persino proibito di

registrare le sue esecuzioni. Nella sua biografia, Šostakovič racconta di un giorno in cui Stalin pianse dopo aver sentito alla radio l'inizio del Concerto n. 23 di Mozart suonato da Marija e chiese al suo assistente di portargli la registrazione il giorno dopo, che... non esisteva! Marija Judina fu uno dei membri più importanti dell'Unione Sovietica che si oppose apertamente al regime sovietico, ma, nonostante le circostanze difficili, riuscì a continuare a svolgere i suoi concerti.

Nonostante il suo ruolo di censore, Stalin aveva gusti personali molto classici. Amava le arie d'opera tradizionali, le melodie semplici e le canzoni popolari della sua natia Georgia, ma non amava il jazz, eccessivamente influenzato dall'Occidente, né l'avanguardia, che considerava elitaria e difficile.

Dopo la guerra del 1939-1945, un nuovo genere musicale arrivò dagli Stati Uniti e dal Regno Unito e si diffuse a macchia d'olio in quasi tutte le nazioni del pianeta, compresi i paesi del blocco comunista: il rock'n'roll.

Mentre sotto Stalin il regime sovietico controllava rigidamente il mondo della musica classica, dagli anni '60 in poi il rock divenne la principale preoccupazione musicale dei governi del blocco sovietico, poiché affascinava i giovani dei paesi dell'Est. Ai cittadini del blocco comunista non era permesso ascoltare le stazioni radio durante la Guerra Fredda [62]. Ma i confini non erano a tenuta stagna. Nonostante questo divieto, l'ondata pop proveniente dal mondo occidentale si diffuse anche nel mondo comunista dell'Est. Il Samizdat (autopubblicazioni clandestine, 1950s-1980s) diffuse registrazioni bootleg di jazz, folk vietato (Vyšnij Voloček) e musica occidentale su bobine magnetofoniche, aggirando Goskontsert (monopolio concerti). Reti informali (Magnitizdat) tra intellettuali moscoviti e leningradesi crearono subculture: ascolto privato rafforzava solidarietà anti-sistema, come in "guitar poetry" (Okudžava, Vysockij) che lamentava gulag senza propaganda. Le autorità non furono in grado di impedire al movimento di attraversare la cortina di ferro. Dischi, foto e giornali furono oggetto di un fiorente mercato nero dal 1963 al 1965, e i 45 giri dei Beatles erano una merce ambita a Mosca, Praga e Budapest. Dal 1960s (Via Griboedova a Leningrado), gruppi come Time Machine o Aquarium suonavano nei "kvartyry" (appartamenti privati), mescolando beatlesiano a testi esistenzialisti contro stagnazione brežneviana. Sociologicamente, il "sistema" (Yurchak) identificava giovani stili come la minaccia borghese: concerti illegali forgiavano identità collettive hippie-sovietiche, con più di cento mila partecipanti. Il realismo socialista mirava coesione organica via rituali statali;

samizdat/rock crearono "contro-mondi" di anomia creativa, resistendo al totalitarismo. Reti informali sfidavano sorveglianza, producendo "capitale simbolico" come lo definisce Bourdieu, cioè il prestigio, l'onore, la reputazione o la "fama" che viene attribuita dagli altri. Per i giovani cechi, ungheresi, polacchi, tedeschi dell'Est e russi, la musica rock era il simbolo di una controcultura capace di rovesciare l'ordine sociale costituito. Tutto ciò che proveniva dall'Occidente era visto come un pericolo dalle autorità politiche. Come riportato da Nathalie de Kaniv nel suo articolo "*Music Behind the Iron Curtain*" [63]: "I ricercatori europei che partecipano al lavoro collettivo "*Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*" [64] "sono unanimi: la musica ha profondamente influenzato la coscienza dei giovani, che rivendicavano una libertà di espressione sempre più ampia. Non sorprende quindi che fosse percepita come una minaccia politica".

Nella Polonia comunista, il film musicale britannico *Help* [65] (1965), con i Beatles, divenne un classico. Il 22 aprile 1967, i Rolling Stones tennero un concerto alla Casa della Cultura di Varsavia. Furono il primo gruppo rock a suonare in un paese del blocco socialista. Ma solo la Nomenklatura era stata invitata, e fuori, migliaia di giovani frustrati provocarono una violenta rivolta. Le autorità non videro arrivare l'ondata di malcontento, non sapevano come anticiparla. Il movimento pop aveva sicuramente infiltrato tutta la gioventù del blocco socialista. Lo stesso anno, i Beatles cantarono "*Back In the USSR*" [66]. Da Mosca a Vladivostok, grazie alla copia di musica e testi, e ai dischi più o meno piratati che circolavano nel paese, fu un enorme successo. I 45 giri dei Beatles divennero una merce ambita e rara nelle città del blocco sovietico, e quindi facilmente scambiabili e rivendibili. La cultura rock divenne quindi globale. Decine di milioni di giovani avevano ormai riferimenti comuni (musica, abbigliamento, desiderio di libertà, ecc.) oltre i confini e una cultura "nazionale" appresa a scuola nonostante le origini anglofone del rock, centinaia di gruppi nacquero in tutta Europa, compresi alcuni gruppi dell'Europa orientale come il gruppo polacco Czerwone Gitary [67] ("Chitarre Rosse"), molto popolare e talvolta soprannominato "the Polish Beatles" ("i Beatles polacchi").



Czerwone Gitary at the Opole Festival in 1969 [68]

Dietro la Cortina di ferro, i giovani iniziarono ad acquistare dischi e radio a transistor per ascoltare l'emergere di diverse band di origine prevalentemente anglosassone (sulla scia dei Beatles: ad esempio, The Doors, The Birds, Jefferson Airplane e molti altri negli Stati Uniti; più tardi Pink Floyd, The Kinks, The Who e The Rolling Stones in Inghilterra). In risposta agli effetti negativi della musica pop anglosassone sui giovani, l'URSS lanciò la musica pop sovietica [69]. Aveva un solo obiettivo: creare un mondo gioioso e moderno in armonia con il progetto comunista, unire le masse dell'intero blocco e infondere orgoglio nell'unità di questi popoli con un destino comune. Tuttavia, anche questo fallì e i giovani rimasero affascinati dalla musica pop occidentale.

Incoraggiata dal musicista e compositore americano Lou Reed [70], la musica underground [71], nata a metà degli anni '60, acquisì una connotazione politica. In questo modo, il movimento di resistenza nella Repubblica Ceca si autodefinì "Rivoluzione di Velluto", in omaggio al nome della band newyorkese Velvet Underground, a sua volta legata all'artista Andy Warhol. Nell'articolo "*Music Behind the Iron Curtain*" [72] sopra menzionato, si racconta che nel 1968, Vaclav Havel [73] tornò da un viaggio negli Stati Uniti con uno dei suoi dischi, non essendo apparentemente chiaro se si trattasse del primo, intitolato "Velvet Underground and Nico" [74], o di un altro. Nella biografia di Lou Reed, il cantante della band parla dei numerosi incontri tra Vaclav Havel e sé stesso in merito al ruolo della musica rock sia nella resistenza che nel rovesciamento del regime.

Agli inizi, la scena musicale underground nei paesi dell'Europa centrale rimase distaccata dalla politica. Sebbene a volte si discostasse dal modello sovietico, non mirava

necessariamente a unirsi all'opposizione politica. Tuttavia, si ritrovò presto attratta dai circoli dissidenti a causa delle persecuzioni della polizia. La musica underground nell'Europa orientale crebbe fino a includere motivazioni sempre più politiche e si affermò in un'opposizione sempre più netta. Ebbe indubbiamente un effetto liberatorio nei movimenti di protesta degli anni '60 e negli ultimi giorni del comunismo. Tanto che la musica accompagnò sostanzialmente il movimento di liberazione del 1989. Nell'ottobre di quell'anno, i governi dell'Europa orientale crollarono uno dopo l'altro. Sotto il Muro di Berlino [75], Msitislav Rostropovich [76], suonando il violoncello e accompagnando questa musica improvvisata che celebrava la fine di questo mondo, simboleggiava la vulnerabilità di qualsiasi regime politico totalitario e la musica e l'arte che lo superavano nella loro gentilezza e forza liberatrice.



Caduta del Muro di Berlino: Rostropovitch suona Bach (novembre 1989, Berlino)¹

2.2.2.3 La Rivoluzione Culturale di Mao Zedong

Il maoismo perseguiva "Grande Balzo in Avanti" e Rivoluzione Culturale (milioni di morti per fame e caos), evolvendo in "socialismo con caratteristiche cinesi" sotto Deng e Xi, con sorveglianza high-tech (credito sociale, 600 milioni di telecamere). La polizia segreta e i campi di "rieducazione" (es. uiguri nello Xinjiang) reprimono dissenso; censura internet (Great Firewall) e app come WeChat monitorano miliardi. Economia statale con elementi capitalistici, culto di Xi Jinping.

¹ Image : https://www.franceinfo.fr/culture/musique/classique/reecoutez-le-concert-improvise-de-mstislav-rostropovitch-il-y-a-25-ans-a-berlin_3378161.html

La Rivoluzione Culturale cinese, iniziata nel 1966 da Mao Zedong, fu caratterizzata da una dura repressione della musica cinese e straniera, come la musica classica occidentale. Nel 1966, le Guardie Rosse crearono un clima di terrore nel quale circa diciassette milioni di cinesi furono deportati, tra il 1968 e il 1980. Tutto ciò che esisteva prima della Rivoluzione Culturale, in ambito teatrale, operistico, cinematografico e musicale, venne vietato. Gli artisti vennero giustiziati o vennero loro fracassati gli arti, come le dita ai pianisti.

Nella sua autobiografia (*"Il fiume e il suo segreto: dai campi di Mao a Johann Sebastian Bach"* [78]), pubblicata nel 2007, la pianista Zhu Xiao-Mei [79] descrive la sua incredibile esperienza personale. La Rivoluzione Culturale interruppe i suoi brillanti studi musicali e fu successivamente internata per quasi sei anni in un campo di rieducazione. Inizialmente, era stata accusata di aver letto *"Anna Karenina"* [80], l'eroina borghese di Tolstoj, nella sua stanza al Conservatorio. Questo è solo l'inizio di questa terribile prova per Zhu. Gli studenti e i loro insegnanti al Conservatorio furono accusati di disprezzare operai e contadini. La musica classica occidentale insegnata nell'istituzione fu attaccata per la sua scarsa attrattiva popolare e per la sua accessibilità solo alla classe dirigente di intellettuali e artisti. Agli occhi delle Guardie Rosse, tale musica classica rimase appannaggio di una classe d'élite di intellettuali e artisti che gli operai e i contadini cinesi conoscevano poco o apprezzavano meno.

Per i rivoluzionari cinesi, la musica classica non era scritta dal popolo, ma da borghesi istruiti. Mao Zedong si impegnò personalmente e attaccò tutto ciò che era legato alla cultura occidentale e quindi il repertorio classico, da Mozart a Liszt, insegnato al Conservatorio di Pechino. Poiché Bach scriveva per Dio, poiché la propaganda considerava Beethoven un borghese individualista, spartiti e dischi classici vennero bruciati. Le Guardie Rosse scatenarono la loro furia sul Conservatorio, che ritenevano stesse tradendo la Rivoluzione, e presero di mira in particolare Zhu Xiao-Mei. Fu mandata in un campo di rieducazione al confine con la Mongolia.

Gli artisti portarono questa situazione all'estremo e ricorsero al suicidio in gran numero: "Molti artisti si tolsero la vita durante questo periodo".

2.2.2.4 Il tango, un valore tradizionale della giunta argentina

Nel capitolo precedente ("Capitolo 1: La musica come strumento di protesta e **cambiamento sociale**"), si è visto che negli anni '60 e '70, i giovani argentini protestarono contro il governo militare attraverso il rock and roll, creando così il "*rock nacional*", eseguito in spagnolo.

Nel 1966, la giunta riorganizzò gli studenti, il cui numero quasi raddoppiò in un decennio. Poi, il 29 giugno, si verificò la "*Noche dei Bastoni Lunghi*", in cui diverse università della capitale, Buenos Aires, furono evacuate con la forza e con la violenza. I giovani innervosirono i vecchi generali.

Nella primavera del 1967, emerse uno dei primi gruppi rock in Argentina, i Los Gatos. "*La Balsa*" (Zattera) [81], la loro prima canzone ufficiale, fu un immenso successo in Argentina e in diverse altre nazioni latinoamericane, vendendo circa 250 000 dischi. "*La Zattera*" è il simbolo della libertà che si profila all'orizzonte per i giovani. La musica rock rappresentava la controcultura giovanile in Argentina, in contrasto con il sistema e le tradizioni che erano incarnate nel folklore e nel tango. Il nuovo rock argentino rappresentava una minaccia esistenziale per il governo militare al potere, sposando valori "sovversivi" di una gioventù che anelava alla libertà.

Secondo la serie di podcast di Radio France "*Argentina: le Rock et la Junte*" [82], ("*Argentina: il Rock e la Giunta*"), questo periodo culminò con la trasformazione del paese in un "*Paese di uomini tristi*", come cantarono Luis Alberto Spinetta e il suo gruppo Almendra nel 1969, con il brano "*A Estos Hombres Tristes*".

Un altro colpo di stato avvenne in Argentina nel marzo del 1976. Le trasmissioni di musica rock cessarono e i raid della polizia divennero più frequenti, prefigurando i "*vuelos de la muerte*" (*voli della morte*) [83], in cui le vittime venivano caricate su aerei di notte e lanciate sopra l'oceano. Nei successivi sette anni di "terrore legale" (arresti arbitrari, detenzioni illegali, torture di detenuti ed esecuzioni occulte), oltre 30 000 persone persero la vita in condizioni tragiche tra il 1976 e il 1983, il 67% delle quali aveva un'età compresa tra i 18 e i 30 anni. Alcuni cantanti sostennero il regime, altri scelsero l'esilio.

Nel periodo compreso tra il 1976 e il 1983, il governo dittatoriale esercitò un controllo molto restrittivo sulla musica: alcune canzoni furono proibite, i concerti furono limitati, le cover furono censurate e i testi furono riscritti. Alcuni concerti furono vietati dalla polizia. Le stazioni radio furono sequestrate in seguito al colpo di stato del 1976, giornalisti e editorialisti "sovversivi" furono presto estromessi in modo molto violento e i dischi "sovversivi" furono

graffiati con il coltello. La musica rock argentina, sottoposta a quote obbligatorie dal 1974, scomparve rapidamente dalle stazioni radio. In questo periodo, alcuni generi rock furono ammessi come sfogo sociale, purché non contenessero messaggi esplicitamente politici. La musica internazionale (in particolare il rock "anglosassone") sospettata di sovversione portò ad alcuni divieti internazionali, soprattutto durante la Guerra delle Falkland ("Las Malvinas", 1982). Nonostante questa repressione, alcuni musicisti usarono un linguaggio metaforico, poetico o allusivo per protestare contro la violenza dello Stato, esprimere l'angoscia collettiva o promuovere una sorta di "umanità umana". Alcuni di loro, come Leon Gieco, ispirato da Bob Dylan, scrissero "*Sólo le pido a Dios*" (1978) [84], che divenne presto inni pacifisti e critici, ampiamente cantati in America Latina.

La guerra delle Falkland fu una svolta nella musica argentina. La dittatura che all'epoca vigeva in Argentina proibì qualsiasi musica inglese in favore del nazionalismo. Ciò portò all'emergere del rock argentino, che divenne più centrale nella cultura argentina e, allo stesso tempo, più strumentalizzato. Artisti come Charly García e Luis Alberto Spinetta erano riluttanti ad accogliere la propaganda nella loro musica. Ad esempio, sebbene "*Canción de Alicia en el País*" (1980) [85] di Charly García sia un'allegoria del paese in stato di dittatura, sfuggì alla censura.

Come riportato nell'eccellente articolo [86] di Eliel Markman "*De l'identité musicale à la représentation politique : le rock argentin pendant la dictature*" ("*Dall'identità musicale alla rappresentazione politica: il rock argentino durante la dittatura*"), paradossalmente e inspiegabilmente, i militari invitarono la band inglese Queen a esibirsi in una serie di cinque concerti a Buenos Aires alla fine del 1981, pochi mesi prima della guerra delle Falkland. Forse il potere al potere cercava popolarità, poiché l'opposizione del popolo argentino stava diventando sempre più visibile di fronte ai crimini clandestini perpetrati dai militari e dalla polizia segreta. I concerti dei Queen furono trasmessi dalla televisione ufficiale. Le canzoni programmate per i concerti furono scelte dai militari. "L'evento fu supervisionato il più possibile dai militari; l'unico spazio di libertà ancora disponibile era sul palco, in piena vista di tutti". Tutto iniziò bene quando Freddy Mercury invitò sul palco il calciatore Diego Maradona. D'altra parte, un vero disagio si insinuò quando chiamò le Madri di Plaza de Mayo a salire sul palco per fare una dichiarazione (che non venne nemmeno trasmessa in televisione).

Cinque mesi dopo il concerto dei Queen, l'Argentina dichiarò guerra all'Inghilterra nel 1982 e tutta la musica in inglese fu bandita dalle radio, rendendo il ricordo della band britannica quasi surreale. La sconfitta dell'Argentina alle Falkland segnò la fine del regime militare. Con la fine della dittatura nel 1983, le canzoni ambigue divennero esplicite e i musicisti furono riconosciuti come attori della resistenza culturale. Il rock nazionale divenne un simbolo della transizione democratica.

2.2.2.5 La repressione dei musicisti di Bossa Nova in Brasile

Nel capitolo precedente, è stato descritto come diversi movimenti musicali come la Musica Popolare Brasiliana (MPB) e Tropicália siano nati in opposizione alla dittatura militare del paese. Tropicália, in particolare, scatenò un'ondata di repressione da parte dell'esercito al potere e costrinse diversi artisti all'esilio. Nel 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil furono arrestati e costretti a emigrare a Londra. Chico Buarque, d'altro canto, prese parte alla "*Passeata dos cem mil*" (26 giugno 1968) [87], una protesta di studenti e intellettuali contro la dittatura militare del paese. Buarque subì anche la censura impostagli dal governo dittatoriale del paese a causa della sua opera musicale "*Roda Viva*" ("*Ruota della vita*"). L'opera debuttò nel 1967 e divenne un simbolo di resistenza alla dittatura durante la sua seconda rappresentazione. Un gruppo del commando "*Caccia al Comunista*" entrò nel Teatro del Galpão di San Paolo nel luglio del 1968, attaccando gli artisti e distruggendo il palco. Il giorno dopo, Chico Buarque si recò sul posto in solidarietà al gruppo e diede inizio a un movimento organizzativo a favore di "*Roda Viva*" e per protestare contro la censura. Come Caetano Veloso e Gilberto Gil, anche Chico Buarque scelse l'esilio temporaneo in Italia per sfuggire alla censura e alle minacce. Ora fermiamoci per alcune considerazioni su Buarque e l'Italia. Suo padre ottenne un incarico all'Università di Roma e l'intera famiglia rimase in Italia tra il 1953 e il 1954. Fu quindi naturale che scegliesse l'Italia come terra d'esilio nel 1969. In Italia, Chico Buarque incontrò per la prima volta il diplomatico, poeta e paroliere Vinicius de Moraes, con il quale molto più tardi avrebbe collaborato in numerose occasioni. Anche Toquinho lo raggiunse in Italia, dove i due collaborarono a stretto contatto. Chico Buarque, noto per le sue composizioni e il suo canto, e Toquinho, rinomato chitarrista e cantante, mantennero stretti legami con l'Italia, dove raggiunsero grande popolarità e collaborarono con artisti italiani [88]. Nonostante il paese fosse governato militarmente nel 1970, Chico Buarque tornò in Brasile dove la censura controllava attentamente i testi delle canzoni, i titoli e le copertine dei dischi. In questo modo, Chico dovette scrivere alcune canzoni e dischi sotto lo pseudonimo di Julinho da Adelaide. Molte canzoni furono vietate o i

testi dovettero essere modificati. Così Buarque si servì di doppi sensi e allegorie per criticare il governo. "*Cálice*" (Chico Buarque e Gilberto Gil, 1973), ad esempio, utilizza il gioco di parole "*cálice*" (calice o tazza) e "*cale-se*" (stai zitto). D'altra parte, "*Apesar de você*" (Chico Buarque, 1970), in cui la canzone criticava apertamente un dittatore immaginario fu censurata molto rapidamente.

Capitolo 3: Possibili interazioni delle case discografiche con la politica

Le case discografiche (anche note come "major") sono comunemente considerate agenti puramente culturali o commerciali, dedite esclusivamente alla distribuzione di musica. Tuttavia, la loro influenza va ben oltre la sfera artistica. In base agli artisti che promuovono, ai messaggi che diffondono, ai loro legami con il potere politico e alla loro forza sul mercato, le case discografiche possono costituire vere e proprie leve di potere politico. Nel primo capitolo, dedicato alla "Capitolo 1: La musica come strumento di **protesta e cambiamento sociale**", abbiamo visto esempi di case discografiche coinvolte nell'attuazione della censura, ad esempio quella imposta dal governo francese per la rimozione dell'album di Boris Vian intitolato "*Le Déserteur*". Al contrario, durante la guerra del Vietnam, alcune case discografiche negli Stati Uniti furono coinvolte nel sostegno ai cantanti di protesta contro la guerra, di cui abbiamo parlato precedentemente.

In questo terzo capitolo, si discuterà fino a che punto le etichette discografiche possano essere proattive in relazione a decisioni politiche o rappresentazioni sociali, nella promozione o nella censura di messaggi politici. In questo caso, l'influenza può essere di vario tipo: politica, sociale, economica e istituzionale.

L'industria discografica genera ricavi principalmente attraverso streaming, vendite fisiche/digitali, diritti d'autore e licensing. I modelli di business si sono evoluti dal dominio dei CD negli anni '90 allo streaming dominante oggi, con trasformazioni digitali che premiano etichette indipendenti e artisti autonomi.

Le major (Universal, Sony, Warner) controllano circa l'80% del mercato tramite contratti di produzione/distribuzione, royalties (fino al 15-20% per artisti) e publishing (gestione diritti). I ricavi derivano da vendite album (15% quota nel 2024, trainata da vinili +16%) e diritti di sincronizzazione per film/TV.

Lo streaming (Spotify, Apple Music) rappresenta l'81% dei ricavi discografici italiani (461 milioni € nel 2024), con pagamenti micro per stream (0,003-0,005€) [116]. Il digitale ha democratizzato l'accesso: artisti usano SoundCloud/DistroKid per distribuzione diretta, riducendo intermediari, ma con sfide su algoritmi e playlist.

Nel 2026, AI e blockchain rivoluzionano licensing (permessi post-produzione) e valutazioni cataloghi, mentre live resta il 40% del mercato (967 mln €).

3.1 Le azioni promosse dall'industria discografica.

L'industria discografica utilizza censura, promozione, lobbying e soft power come leve strategiche distinte, spesso intrecciate, per influenzare mercati, politiche e percezioni culturali. Di seguito, un'analisi analitica separata per ciascun aspetto, distinta per funzioni, meccanismi e impatti, con esempi dal contesto musicale italiano ed europeo.

La censura opera come **controllo repressivo preventivo o reattivo** su contenuti ritenuti sovversivi, immorali o pericolosi per l'ordine pubblico. Meccanismi storici includono divieti governativi (fascismo: bando jazz e autori ebrei; EIAR/Rai anni '50-'70: sequestri per oscenità come "*Je t'aime... moi non plus*") e odierni filtri algoritmici (streaming rimuove testi violenti o hate speech) [99][100]. Impatto: limita dissenso (es. canti anarchici banditi nel 1929) ma genera ribellione underground; analiticamente, è top-down e legale, distinguendosi da autodiscipline etiche delle piattaforme.

La promozione è una tattica di **strategia commerciale espansiva** per massimizzare visibilità e ricavi tramite marketing mirato. Modelli: radio, TV, oggi playlist Spotify (etichette pagano per featuring), influencer e viralità social; major come Universal investono 20-30% budget in pubblicità digitali. Distinzione: bottom-up e incentivante, genera hype ma satura mercati; analiticamente, si basa su dati analytics per targeting demografico, non su divieti.

Il lobbying rappresenta **influenza istituzionale diretta** per plasmare leggi e regolamentazioni favorevoli. Le major (Warner, Sony) finanziano associazioni come FIMI in Italia per spingere riforme su royalties streaming (es. DPR UE 2024 alza pagamenti minimi) e anti-pirateria (diritti d'autore DMA); negli USA, RIAA blocca download illegali. Analiticamente: relazionale e negoziale (incontri con parlamentari), misura successo in policy (es. tasse su concerti evitate nel 2025); si distingue dalla promozione per focus normativo, non consumeristico.

Lo soft power agisce come **influenza culturale indiretta** per esportare valori/identità nazionali. Esempi: K-pop coreano (HYBE esporta \$10B annui, influenza diplomazia); Italia promuove Sanremo/operisti per "Made in Italy" (export discografico +15% 2025); streaming globali amplificano (es. Måneskin post-Eurovision). Distinzione: asimmetrico e pervasivo (attraverso consumi volontari), genera egemonia culturale senza coercizione; analiticamente, metriche includono streams esteri e turismo legato a concerti, opposto alla censura punitiva.

3.2 Ruolo delle case discografiche nella promozione o censura di messaggi politici.

Le etichette discografiche hanno una natura dualistica per quanto riguarda la trasmissione di messaggi politici e possono essere acceleratrici di tali messaggi o attuatrici di censura (per scopi finanziari, pressione statale o autocensura). Le grandi etichette discografiche possono anche essere coinvolte in politica in relazione alla censura e all'autocensura o indirettamente nel sostenere o inibire sistemi autoritari o democratici, vietando o, al contrario, supportando artisti in base alla loro inclinazione politica, come in Cina o in Russia.

La censura statale e le scelte commerciali nelle case discografiche differiscono radicalmente per natura, meccanismo e finalità, mentre major e indie labels si distinguono per scala, strategie e tolleranza al rischio. La censura statale è un “controllo coercitivo top-down”, imposto da governi per motivi politici, morali o religiosi: divieti totali (es. URSS su rock underground) o modifiche forzate. La finalità ideologica è quella di preservare ordine pubblico o propaganda (realismo socialista) con pene legali, di non negoziare ma di reprimere dissenso.

Le etichette discografiche possono anche essere canali di impatto culturale e ideologico in termini di artisti scelti e argomenti affrontati nelle loro opere, diffondendo testi che incarnano un discorso impegnato o al contrario, neutralizzando voci eccessivamente critiche.

3.2.1 Promozione dei messaggi politici

Come attori economici, le etichette discografiche possono scegliere di amplificare determinati artisti i cui messaggi politici hanno un potenziale commerciale o culturale, o quando le composizioni di questi artisti soddisfano le aspettative del pubblico o servono a migliorare l'immagine dell'etichetta agli occhi del pubblico: la Columbia continuò a distribuire e promuovere le canzoni di Dylan a forte connotazione politica negli anni '60 (*Blowin' in the Wind*, *The Times They Are A-Changin'*), di cui si è parlato in precedenza ("1.1.9 La musica per dire “no” alla guerra tra **nazioni**”, a pagina 22). In effetti, alcune delle canzoni di Bob Dylan sono inni per i movimenti per i diritti civili e per la pace. Pertanto, la Columbia Records ha svolto un ruolo importante nel far diventare Bob Dylan una figura di spicco del movimento per i diritti civili. Negli Stati Uniti, inoltre, le potenti etichette discografiche sono protette dal Primo Emendamento della Costituzione finché rispettano le leggi. La Epic Records (una sussidiaria della Sony Music, a sua volta di proprietà del colosso giapponese Sony), sostiene una band: i "*Rage Against the Machine*" (RATM) che, almeno in teoria, si distingue per la sua posizione politica di sinistra e per il sostegno alle minoranze

etniche contro il capitalismo e la globalizzazione. Questo appoggio da parte di Sony può sembrare sorprendente, visto che proviene da una major come Sony (simbolo del successo capitalista). È una contraddizione deliberata: la casa discografica sta finanziando un messaggio che la critica, perché vede ... un'opportunità di mercato! Le case discografiche non sono istituzioni politiche: la loro censura è spesso dettata dalla paura di perdere mercati.

Nel 1992, dopo un demo autoprodotta, RATM firmò con Epic Records (Sony), che accettò ogni loro richiesta creativa senza conflitti ideologici dichiarati, come confermato da Tom Morello: *"La Epic fu d'accordo per qualsiasi cosa chiedessimo"*. L'album omonimo, prodotto da Garth Richardson, vendette milioni di copie (3 volte platino USA), con tecniche innovative di Morello per simulare sintetizzatori senza usarli realmente, enfatizzando autenticità rap-metal.

Questa dinamica esemplifica la teoria di Adorno sull' "industria culturale": major come Sony trasformano rabbia anticapitalista (testi contro polizia, razzismo, imperialismo in *"Killing in the Name"*) in merce profittevole. I profitti (royalties ~15-20%) fluiscono a Sony, non solo ai musicisti; l'album generò 450.000 copie nella prima settimana per il sequel, finanziato da marketing Sony. Critici notano l'ironia: una band *"contro la macchina"* alimentava la multinazionale. Sony promosse aggressivamente (MTV, radio), ma non censurò testi radicali, preferendo il "buzz" contestativo per vendite; il profitto prevale su ideologia.

Le piattaforme Spotify, YouTube e TikTok hanno rivoluzionato l'industria musicale democratizzando l'accesso, spostando i ricavi dallo streaming (70-80% del totale) e amplificando viralità algoritmica, ma creando dipendenze da superfan e micro-pagamenti. Oggi, streaming Sony amplifica RATM (milioni di play), ma pagamenti micro (0,004€/stream) perpetuano dipendenza dalle major.

Alcune etichette discografiche, rivolgendosi a generi musicali molto specifici, promuovono la diffusione di messaggi mirati, come il rap e messaggi contro la brutalità della polizia. Alcune case discografiche accettano implicitamente di promuovere cause specifiche come LGBTQ+ [89] o Black Lives Matter [90] attraverso alcuni artisti, diffondendo ed amplificando così i messaggi che gli artisti cantano.

3.2.2 Censura dei messaggi politici

Tuttavia, questa promozione porta con sé anche l'aspetto del filtraggio. Abbiamo già analizzato nel capitolo 2 alcuni dei modi in cui alcune forme di regimi totalitari hanno imposto, o ancora impongono, una forte censura ad artisti che non apprezzano particolarmente. Ma la censura non è solo dominio dei politici. Le case discografiche escludono anche musicisti con cui potrebbero correre il rischio di problemi politici, legali o commerciali. Attraverso l'autocensura, le case discografiche possono impedire o smorzare la propagazione di alcuni messaggi troppo divisivi. Ad esempio, le canzoni esplicitamente militanti di Nina Simone si sono trovati di fronte a una forte resistenza. Negli anni '60, diverse case discografiche consideravano alcune delle canzoni più le canzoni esplicitamente militanti di Nina Simone, come "*Mississippi Goddam*" [91] e "*Backlash Blues*", come propaganda pericolosa. Fu la "domenica di sangue" a Birmingham, in Alabama, il 15 settembre 1963, a dare il via alla scrittura della canzone di "protesta" più celebre di Nina Simone, "*Mississippi Goddam*". Infatti, quattro giovani ragazze afroamericane persero la vita in un attacco terroristico dei suprematisti bianchi. La cantante afroamericana incontrò enormi difficoltà a ottenere passaggi radiofonici nel sud degli Stati Uniti, il che causò attriti con le etichette discografiche.



Nina Simone around 1950 [92].

Come Nina, il gruppo country "*Dixie Chicks*" di Dallas, in Texas, subì una riduzione della visibilità dopo le loro critiche nei confronti dell'allora presidente degli Stati Uniti, George W.

Bush. Nel 2003, la componente del gruppo, Natalie Maines, si rivolse a una folla a Londra, affermando che la band si "vergognava" che il loro presidente provenisse dal Texas, criticando la sua decisione di invadere l'Iraq [93]. Tuttavia, questo non fu ben accolto da molti americani, poiché la band subì forti reazioni negative, come boicottaggi diffusi, l'inserimento di stazioni radio nella lista nera e minacce contro la band. Di conseguenza, la band inventò canzoni come "*Not Ready to Make Nice*" ("Non pronto a fare il carino") per far fronte alle conseguenze, e continuò a esibirsi e registrare, vendendo milioni di album e vincendo numerosi Grammy.

Negli anni '70, la EMI Records, un'etichetta discografica britannica di proprietà di Universal Music Group, pubblicò una serie di album di Fela Kuti che affrontavano temi come la corruzione, la dittatura militare e il neocolonialismo in Nigeria. Sebbene Fela fosse perseguitato dal governo nigeriano, la distribuzione tramite l'etichetta britannica gli permise di far passare il suo messaggio al mondo intero.

Tuttavia, la censura esercitata dalle case discografiche era presente anche in Italia negli anni '70. In questo travagliato momento sociale e politico, le grandi etichette discografiche erano diffidenti nei confronti degli artisti legati alle Brigate Rosse e ad altri movimenti estremisti. Di conseguenza, alcuni cantanti politicamente impegnati, come Giovanna Marini, vennero pubblicati solo tramite etichette discografiche alternative.

Pertanto, anziché essere semplici distributori culturali, le etichette discografiche emergono come mediatori ideologici con la capacità di diffondere o reprimere la comunicazione politica a seconda dei propri interessi, dei propri limiti o del contesto politico in cui operano.

3.3 Influenza economica, istituzionale e geopolitica

Le etichette discografiche operano come attori economici e istituzionali influenti. Facendo lobbying sulle istituzioni politiche, proteggono i diritti di proprietà intellettuale ("diritti d'autore"), combattono la pirateria e si impegnano anche nella regolamentazione di piattaforme come YouTube e Spotify. È attraverso l'attività di lobbying che le etichette discografiche hanno contribuito in modo significativo all'adozione della "legge Hadopi" in Francia, il cui obiettivo è la lotta contro il download illegale di contenuti, e la condivisione online di contenuti protetti da diritti d'autore.

Allo stesso modo, il loro impatto sulle politiche culturali dell'Unione Europea, a livello europeo, è importante nell'ambito della tutela del diritto d'autore e della promozione della produzione artistica. Partecipano attivamente alle direttive europee in materia di diritto d'autore, pirateria e distribuzione di contenuti su Internet, con l'obiettivo di tutelare i propri interessi economici, quelli di artisti e produttori. Le case discografiche, con lo sviluppo di piattaforme di distribuzione musicale online, cercano condizioni commerciali favorevoli e un equo compenso per l'utilizzo dei loro cataloghi musicali. Il rapido sviluppo della tecnologia digitale e il consumo di musica tramite Internet pongono nuove sfide alle case discografiche e alle politiche culturali. Le case discografiche esercitano inoltre una forte influenza sulle politiche culturali nazionali in materia di sussidi e trasmissioni radiofoniche (ad esempio, la regolamentazione delle quote per le canzoni in lingua francese in Francia). A livello europeo, prendono parte alle lotte per il sostegno finanziario alle industrie culturali e agli eventi musicali. Su scala globale, le case discografiche possono esercitare la loro influenza positiva sull'organizzazione di grandi eventi musicali globali con finalità politiche o umanitarie, come gli eventi "*Live Aid*" (luglio 1985) [94], "*Live8*" (luglio 2005) [95] e la celebre canzone "*We Are the World*".

Le etichette discografiche possono esercitare un'influenza geopolitica e strategica nelle relazioni internazionali. La musica può fungere da strumento di globalizzazione (esportazione di modelli culturali). Un esempio perfetto è il rock, la cui universalità abbiamo citato in altri capitoli, come manifestazione della globalizzazione della cultura americana. Un altro esempio recente è il "K-pop" [97], o "pop coreano", come strumento di politica estera utilizzato dalla Corea del Sud.

In altre parole, le etichette discografiche non sono semplicemente imprese musicali: plasmano l'immaginario, influenzano le rappresentazioni collettive e influenzano le decisioni politiche, a volte in modo discreto, a volte in modo spettacolare. La forza delle etichette discografiche risiede nella loro capacità di articolare cultura, economia e politica, in un mondo in cui la musica rimane uno dei linguaggi più potenti.

Quindi, possiamo ancora parlare di neutralità artistica nell'era delle industrie culturali globalizzate?

3.4 Lobbying dalle case discografiche

Il lobbying esercitato dalle case discografiche (le cosiddette "Majors" come Universal, Sony e Warner) è uno dei più sofisticati al mondo. Se negli anni '90 l'obiettivo era combattere la

pirateria fisica, nel 2026 il terreno di scontro si è spostato sulla gestione algoritmica, i diritti d'autore nell'era dell'IA e la spartizione delle briciole dello streaming. La loro attività di pressione si esercitano in tre grandi aree strategiche: il “lobbying legislativo” cioè la guerra per il diritto d'autore (copyright), poi il “lobbying Piattaformico” (Big Music vs Big Tech), e in fine il lobbying culturale o “*Soft Power*”.

Le etichette non vendono musica, vendono proprietà intellettuale (IP). La loro attività principale presso il Parlamento Europeo o il Congresso USA mira per esempio, nel campo dell'IA, ad obbligare le aziende di Intelligenza Artificiale di pagare licenze per addestrare i modelli sulle canzoni protette. Per quanto riguarda, l'estensione della durata del copyright, le majors hanno fatto pressione per estendere i termini di protezione (la famosa "*Mickey Mouse Law*"), garantendo rendite su cataloghi storici (Beatles, Queen) per decenni oltre la morte dell'artista. Le etichette si battono costantemente sulla responsabilità delle piattaforme (YouTube, TikTok) nel rimuovere contenuti che violano il copyright, cercando di eliminare le zone grigie legali.

Nella gara tra Big Music e Big Tech, il lobbying non è solo politico, ma economico-relazionale verso le piattaforme di streaming (Spotify, Apple Music, YouTube).

Le majors usano molto il Soft Power come strumento di lobbying. Organizzano e finanziano i grandi premi (Grammy, Brit, Sanremo in parte). Questo permette di sedersi ai tavoli che contano con ministri e autorità, definendo cosa è "cultura" e cosa merita agevolazioni fiscali. Inoltre, in molti paesi, tra cui l'Italia, il lobbying ha ottenuto crediti d'imposta per la produzione fonografica, rendendo lo Stato un partner silenzioso che finanzia parte degli investimenti sui nuovi talenti.

3.5 Contributo della musica alla trasformazione sociale e politica.

Le etichette discografiche potrebbero diventare un anello essenziale nel trasformare la musica in uno strumento di trasformazione sociale e politica.

In primo luogo, possono sostenere attivamente artisti socialmente impegnati, non solo mettendoli sotto contratto, ma anche offrendo loro una reale visibilità: campagne di comunicazione, accesso alla radio e apparizioni nei festival. Quando la Columbia promosse Bob Dylan o quando la Tuff Gong – casa discografia giamaicana - amplificò i messaggi

anticoloniali e pacifisti di Bob Marley, contribuì a portare queste voci nella sfera pubblica e a rendere la musica un linguaggio politico in grado di raggiungere milioni di persone.

In secondo luogo, le etichette possono contribuire al cambiamento sociale promuovendo la diversità culturale e la rappresentanza di gruppi emarginati. Ciò significa mettere sotto contratto artisti provenienti da minoranze, promuovere artisti locali o generi tradizionalmente trascurati e incoraggiare progetti che offrano narrazioni alternative.

Inoltre, le case discografiche possono fare qualcosa attraverso progetti specifici in materia di istruzione, supporto e attivismo. Ci sono etichette che offrono laboratori musicali nei quartieri meno agiati, sostengono alcune organizzazioni benefiche (ONG) o gestiscono progetti legati ai loro interessi (contro il razzismo, per il clima, le questioni dei diritti civili). La Warner, ad esempio, ha creato programmi educativi sull'uguaglianza, mentre diverse etichette hip-hop investono in progetti comunitari.

Infine, le etichette discografiche possono contribuire al cambiamento rifiutando la censura, proteggendo la libertà di espressione degli artisti, pubblicando musiche di protesta anche quando rischiano di essere controverse e resistendo alle pressioni politiche o morali. Questa posizione può trasformare la musica in uno spazio in cui gli immaginari politici vengono dibattuti, sfidati e reinventati.

Quindi, lungi dall'essere semplici imprese commerciali, le etichette discografiche possono, se lo desiderano, diventare attori culturali impegnati, capaci di amplificare le voci critiche, promuovere la diversità e utilizzare la musica come leva per sensibilizzare e mobilitare collettivamente.

Conclusioni

Come abbiamo visto negli ultimi due capitoli con diversi esempi, la musica è un potente strumento di protesta politica. Può abbattere barriere linguistiche e culturali, esprimere idee, unire le persone e sfidare i sistemi consolidati.

Nel corso della storia, la musica ha guidato il cambiamento politico, ispirando e dando voce a coloro che lottano per la giustizia sociale. Le canzoni con messaggi politici hanno plasmato importanti movimenti sociali creando un linguaggio condiviso e un legame emotivo con le cause.

Allo stesso modo, la musica è stata spesso usata come strumento di potere nei regimi autoritari per promuovere l'ideologia del regime e reprimere il dissenso. Le autorità possono usare la musica per la propaganda e controllarla o censurarla per mettere a tacere l'opposizione.

Con una nota di speranza, possiamo affermare che la musica ha storicamente migliorato le società e le relazioni umane, come altre forme d'arte quali la letteratura, il cinema, il teatro e la fotografia. È un potente veicolo di protesta, unendo le persone al di là delle divisioni. La musica è senza tempo, non conosce limiti e unisce le persone nonostante le differenze culturali e sociali e le azioni dei governi totalitari volte a reprimere la libertà di pensiero.

Riferimenti

1. “*Lolibus*”
<https://www.beatport.com/artist/lolibus/1210484?srsId=AfmBOopoMI5rdaGDH1Vu9MNSkMzv0C3QxeSw0hozJ1IA27i6VwxqFpOO>
“*Lolibus – Apple Music*”. <https://music.apple.com/za/artist/lolibus/1508260313>
2. “*Antiwar Songs*”, <https://www.antiwarsongs.org/>
3. “*Strage di Reggio Emilia*”, https://it.wikipedia.org/wiki/Strage_di_Reggio_Emiliana
4. “*How Ukraine’s Orange Revolution shaped twenty-first century geopolitics*”,
<https://www.atlanticcouncil.org/blogs/ukrainealert/how-ukraines-orange-revolution-shaped-twenty-first-century-geopolitics/>
5. “*L’hymne hip-hop de la "révolution orange" enflamme l’Ukraine*”,
<https://www.lalibre.be/international/2004/12/14/lhymne-hip-hop-de-la-revolution-orange-enflamme-lukraine-OPV3RCJMIFILAULPEWC6O2Q4M/>
6. “*Ucraina all'Eurovision Song Contest*”,
https://it.wikipedia.org/wiki/Ucraina_all%27Eurovision_Song_Contest
7. “*Deportazione dei tatari di Crimea*”.
https://it.wikipedia.org/wiki/Deportazione_dei_tatari_di_Crimea
8. “*Annessione della Crimea alla Russia*”.
https://it.wikipedia.org/wiki/Annessione_della_Crimea_alla_Russia
9. “*Movimento per i diritti civili degli afroamericani*”.
https://it.wikipedia.org/wiki/Movimento_per_i_diritti_civili_degli_afroamericani
10. “*Pete Seeger*”. https://it.wikipedia.org/wiki/Pete_Seeger
11. “*Guy Carawan*”. *Musicista Folk americano*,
https://en.wikipedia.org/wiki/Guy_Carawan

12. “*We Shall Overcome*”. <https://cosepreziose.blog/2019/09/05/we-shall-overcome/>
13. “*Joan Baez performs "We Shall Overcome" at the March on Washington*”.
[https://www.bu.edu/buniverse/view/?v=1zMzLt1eu#:~:text=\(\)%20in%20staff-,Joan%20Baez%20performs%20%22We%20Shall%20Overcome%22%20at%20the%20March%20on,D.C.%20on%20August%2028%2C%201963](https://www.bu.edu/buniverse/view/?v=1zMzLt1eu#:~:text=()%20in%20staff-,Joan%20Baez%20performs%20%22We%20Shall%20Overcome%22%20at%20the%20March%20on,D.C.%20on%20August%2028%2C%201963)
14. “*The Clash*”. https://fr.wikipedia.org/wiki/The_Clash
15. “*'Let Fury Have the Hour': The Passionate Politics of Joe Strummer*”.
<https://monthlyreview.org/2003/06/01/let-fury-have-the-hour-the-passionate-politics-of-joe-strummer/>
16. “*Autunno caldo*”. https://it.wikipedia.org/wiki/Autunno_caldo
17. “*Prima intifada*”. https://it.wikipedia.org/wiki/Prima_intifada
18. “*Christy Moore*”. https://en.wikipedia.org/wiki/Christy_Moore
19. “*Les prolétaires - Gilles Servat*”.
<https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=759&lang=it>
20. “*Son Bleu - Renaud*”. <https://www.musixmatch.com/lyrics/Renaud/Son-Bleu-Live-Tourn%C3%A9-Rouge-Sang-2>
21. “*Suprême NTM*”. https://fr.wikipedia.org/wiki/Supr%C3%AAME_NTM e “*Suprême NTM*”. <https://www.supreme-ntm.com/> (sito della band)
22. “*IAM*”. <https://fr.wikipedia.org/wiki/IAM>
23. “*Gangsta rap*”. https://it.wikipedia.org/wiki/Gangsta_rap
24. “*Marche*”. <https://www.youtube.com/watch?v=rQ3qJdfZdIM>
25. “*Attentato alla sede di Charlie Hebdo*”.
https://it.wikipedia.org/wiki/Attentato_alla_sede_di_Charlie_Hebdo
26. “*Kery James feat. Orelsan - À qui la faute ?*”.
<https://www.youtube.com/watch?v=VsGkZEC2cVs>

27. “*Chico Buarque de Hollanda*”.

https://it.wikipedia.org/wiki/Chico_Buarque_de_Hollanda

28. “*Tropicalismo*”. <https://it.wikipedia.org/wiki/Tropicalismo>

29. “*Johnny Clegg (With Nelson Mandela) - Asimbonanga - 1999 Fran*”.

<https://www.youtube.com/watch?v=BGS7SpI7obY> , Johnny Clegg cantando insieme a Nelson Mandela.

30. “Johnny Clegg, "le Zoulou blanc" et chantre anti-apartheid, a tiré sa révérence”.

https://www.lexpress.fr/culture/johnny-clegg-le-zoulou-blanc-et-chantre-anti-apartheid-a-tire-sa-reverence_2090021.html#:~:text=Longtemps%20victime%20de%20la%20censure,guiltare%2C%20clavier%20%C3%A9lectrique%20et%20accord%C3%A9on.

31. “*Fela Kuti*”. https://it.wikipedia.org/wiki/Fela_Kuti

32. “*Afrobeat*”. <https://it.wikipedia.org/wiki/Afrobeat>

33. “*Fela Kuti - Zombie*”. <https://www.youtube.com/watch?v=Qj5x6pbJMyU>

34. “*Contro i militari e il colonialismo. L'afrobeat di Fela Kuti*”.

https://www.corriere.it/sette/esteri/24_marzo_23/contro-i-militari-e-il-colonialismo-l-afrobeat-di-fela-kuti-2c372c26-8739-4e07-9c66-8ae19ed64x1k.shtml

35. “*Parcoursup*”. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Parcoursup>

36. “*#NousToutes*”. <https://www.noustoutes.org/>

37. “*#NousToutes*”. <https://fr.wikipedia.org/wiki/NousToutes>

38. “*The Cultural Legacy Of Nelson Mandela*”. <https://archive.thinkprogress.org/the-cultural-legacy-of-nelson-mandela-1ab3999f31fe/>

39. “*Protest Music of the Vietnam War*”. <https://peacehistory-usfp.org/protest-music-vietnam-war/>

40. “Flashback: Joan Baez Pleads With Bob Dylan Via Song”.
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/flashback-joan-baez-pleads-with-bob-dylan-via-song-236296/>
41. “The Wolfe Tones - Let The People Sing”. <https://www.youtube.com/watch?v=kXz-lp3PkQY>
42. “Bloody Sunday (1972)”. [https://en.wikipedia.org/wiki/Bloody_Sunday_\(1972\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Bloody_Sunday_(1972))
43. “Sunday Bloody Sunday (U2)”.
[https://it.wikipedia.org/wiki/Sunday_Bloody_Sunday_\(U2\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Sunday_Bloody_Sunday_(U2))
44. “Sunday Bloody Sunday (Live From Red Rocks Amphitheatre, Colorado, USA / 1983 / Remastered 2021)”. <https://www.youtube.com/watch?v=EM4vblG6BVQ>
45. “Is there a political meaning behind 99 red balloons?”.
<https://medium.com/@lisafouweather/is-there-a-political-meaning-behind-99-red-balloons-8ac0830f0f58>.
46. “99 Luftballons”. https://en.wikipedia.org/wiki/99_Luftballons
47. “Le Déserteur (chanson)”.
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9serteur_\(chanson\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9serteur_(chanson))
48. “Joan Baez -le déserteur - Paris 80”.
<https://www.youtube.com/watch?v=WOl9XfmNDDo> (“Le Déserteur” da Joan Baez)
49. “PETER, PAUL & MARY ~ Le Deserteur ~”.
https://www.youtube.com/watch?v=_CUD26DXY8U (“Le Déserteur” da Peter, Paul and Mary)
50. “John Lennon - Imagine - 1971”. <https://www.youtube.com/watch?v=iOs9Osz3UFQ>
 (« Imagine » da John Lennon)
51. “List of anti-war songs”. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_anti-war_songs
52. “Rhythm and blues”. https://it.wikipedia.org/wiki/Rhythm_and_blues

53. “Musica country”. https://it.wikipedia.org/wiki/Musica_country
54. “Musique et totalitarismes”. Podcasts Radio France.
<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/selection-musique-et-totalitarismes>
55. “Beethoven as Nazi propaganda”. <https://www.dw.com/en/beethoven-as-nazi-propaganda/a-53262640>
56. “Erich Wolfgang Korngold”. <https://korngold-society.org/site/biography/>
57. “Le Nazisme et les chefs d’orchestre: Karajan, Furtwängler, Strauss”.
<https://wukali.com/2023/03/10/le-nazisme-et-les-chefs-dorchestre-karajan-furtwangler-strauss/719/>
58. “Carmina Burana (Orff)”. [https://en.wikipedia.org/wiki/Carmina_Burana_\(Orff\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Carmina_Burana_(Orff))
59. “Dmitrij Dmitrievič Šostakovič”.
https://it.wikipedia.org/wiki/Dmitrij_Dmitrievi%C4%8D_%C5%A0ostakovi%C4%8D
60. “Maria Youdina”. https://fr.wikipedia.org/wiki/Maria_Youdina
61. “Marija Veniaminovna Judina”.
https://it.wikipedia.org/wiki/Marija_Veniaminovna_Judina
62. “Le communisme s'est noyé dans le Rock'n'Roll !”. (“Il comunismo è annegato nel rock 'n' roll.”). Podcast RadioFrance
<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/histoires-de-musique/le-communisme-s-est-noye-dans-le-rock-n-roll-6327835>
63. “Musique derrière le rideau de fer”. <https://shs.cairn.info/revue-inflexions-2020-2-page-161?lang=fr> e <https://doi.org/10.3917/infle.044.0161>
64. Berlin, Éditions Peter Lang, 2019.
65. “Help! (film)”. [https://en.wikipedia.org/wiki/Help!_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Help!_(film))

66. *"The Beatles - Back In The U.S.S.R. (2018 Mix / Lyric Video)"*.
https://www.youtube.com/watch?v=nS5_EQgbuLc e *"Back in the U.S.S.R."*.
https://it.wikipedia.org/wiki/Back_in_the_U.S.S.R.
67. *"Beat Avant-Garde: Music That Didn't Exist"*. <https://culture.pl/en/article/beat-avant-garde-music-that-didnt-exist> e *"Czerwone Gitary"*.
https://en.wikipedia.org/wiki/Czerwone_Gitary
68. Foto: Leszek Łożyński / Reporter / East News
69. *"Musique derrière le rideau de fer"*. <https://shs.cairn.info/revue-inflexions-2020-2-page-161?lang=fr>
70. *"Lou Reed"*. https://en.wikipedia.org/wiki/Lou_Reed
71. *"Underground music"*. https://en.wikipedia.org/wiki/Underground_music
72. *"Musique derrière le rideau de fer"*. <https://shs.cairn.info/revue-inflexions-2020-2-page-161?lang=fr> e <https://doi.org/10.3917/infle.044.0161>
73. *"Václav Havel"*. https://it.wikipedia.org/wiki/V%C3%A1clav_Havel
74. *"Nico (singer)"*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Nico_\(singer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Nico_(singer))
75. *"Berlin Wall"*. https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Wall
76. *"Mstislav Leopoldovič Rostropovič"*.
https://it.wikipedia.org/wiki/Mstislav_Leopol%27dovi%C4%8D_Rostropovi%C4%8D
[D](https://it.wikipedia.org/wiki/Mstislav_Leopol%27dovi%C4%8D_Rostropovi%C4%8D)
77. *"Réécoutez le concert improvisé de Mstislav Rostropovitch il y a 25 ans à Berlin"*.
https://www.franceinfo.fr/culture/musique/classique/reecoutez-le-concert-improviser-de-mstislav-rostropovitch-il-y-a-25-ans-a-berlin_3378161.html
78. *"La Rivière et son secret, des camps de Mao à Jean-Sébastien Bach"*.
https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Rivi%C3%A8re_et_son_secret,_des_camps_de_Mao_%C3%A0_Jean-S%C3%A9bastien_Bach
79. *"Zhu Xiao-Mei"*. https://it.wikipedia.org/wiki/Zhu_Xiao-Mei

80. “*Anna Karenina*”. https://it.wikipedia.org/wiki/Anna_Karenina
81. “*La balsa*”. https://en.wikipedia.org/wiki/La_balsa
82. “*Argentine : le rock et la junte*”. Podcast Radio France
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/juke-box/argentine-le-rock-et-la-junte-8487149>
83. “*Vuelos de la morte*”.
<https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria/espacios-de-memoria/vuelos-de-la-muerte> . Sito web del governo argentino che descrive in dettaglio questi voli della morte.
84. “*Mercedes Sosa y León Gieco - Solo le pido a Dios (sottotitolata in italiano)*”.
https://www.youtube.com/watch?v=_zyPIURPSsA
85. “*Canción De Alicia En El País*”. <https://www.youtube.com/watch?v=IDjI8fr33NI>
86. “*De l'identité musicale à la représentation politique : le rock argentin pendant la dictature*”. <https://shs.cairn.info/revue-societes-2012-3-page-73?lang=fr>
87. “*March of the One Hundred Thousand*”.
https://en.wikipedia.org/wiki/March_of_the_One_Hundred_Thousand
88. “*Toquinho, la chitarra che ha fatto scoprire la samba agli italiani*”.
<https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/toquinho-la-chitarra-che-ha-fatto-scoprire-la-samba-agli-italiani/975688/>
89. “*LGBTQ people*”. https://en.wikipedia.org/wiki/LGBTQ_people
90. “*Black Lives Matter*”. https://it.wikipedia.org/wiki/Black_Lives_Matter
91. “*The story behind Nina Simone’s protest song, “Mississippi Goddam”*”.
<https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/the-story-behind-nina-simones-protest-song-mississippi-goddam/16651/>
92. Foto: Tom Copi/Michael Ochs Archives/Getty Images

93. *“Not Ready to Make Nice”*.
https://en.wikipedia.org/wiki/Not_Ready_to_Make_Nice
94. *“Live Aid”*. https://en.wikipedia.org/wiki/Live_Aid
95. *“Live 8”*. https://en.wikipedia.org/wiki/Live_8
96. *“We Are the World”*. https://en.wikipedia.org/wiki/We_Are_the_World
97. *“K-pop”*. <https://it.wikipedia.org/wiki/K-pop>
98. *“La distinzione. Critica sociale del gusto”* (Pierre Bourdieu, 1979). Editore Il Mulino
(edizione italiana pubblicata in febbraio 2001/)
99. *Censura nella musica in Italia* -
https://it.wikipedia.org/wiki/Censura_nella_musica_in_Italia
100. *I 10 casi di censura più clamorosi della musica italiana*
<https://www.rollingstone.it/musica/classifiche-liste-musica/le-10-canzone-piu-famose-censurate-in-italia/256797/>
101. *Le 1.500 banlieue francesi: cosa non ha funzionato*
https://www.avvenire.it/mondo/le-1500-banlieue-francesi-cosa-non-ha-funzionato-e-cosa-vuol-dire_68173
102. *La rabbia francese è un problema endemico mai risolto | Il Bo Live*
<https://ilbolive.unipd.it/it/news/societa/rabbia-francese-problema-endemico-mai-risolto>
103. *“Une histoire du rap en France”*, Beru Hammou, (La Découverte, 2012, da tesi EHESS),
104. *Realismo socialista* - https://it.wikipedia.org/wiki/Realismo_socialista
105. *Realismo socialista su Enciclopedia*
<https://www.sapere.it/enciclopedia/realismo+socialista.html>

106. *Realismo socialista. Origini, sviluppo e principali esponenti*
<https://www.finestresullarte.info/arte-base/realismo-socialista-stile-storia-artisti-movimento>
107. *Pierre Bourdieu* , https://it.wikipedia.org/wiki/Pierre_Bourdieu
108. Antonio Gramsci, https://it.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gramsci
109. Martin Luther King, <https://www.geopop.it/chi-era-martin-luther-king-luomo-che-disse-i-have-a-dream-e-cosa-fece-per-i-diritti-dei-neri-in-usa-biografia-riassunto/>
110. Malcom X, <https://www.studenti.it/malcolm-x-storia-e-pensiero-dell-attivista-statunitense-per-i-diritti-umani.html>
111. Karim Hammou, <https://www.intellectbooks.com/karim-hammou>
112. “Une histoire du rap en France”, Karim Hammou, Éditions La Découverte, 2012, https://www.editionsladecouverte.fr/une_histoire_du_rap_en_france-9782707181985
113. Alberto Melucci, <https://www.albertomelucci.it/> e [https://www.treccani.it/enciclopedia/movimenti-politici-e-sociali_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/movimenti-politici-e-sociali_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/)
114. “Botta e Risposta” (Call and Response)
[https://it.wikipedia.org/wiki/Botta_e_risposta_\(musica\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Botta_e_risposta_(musica))
115. “Quaderni del carcere”, Antonio Gramsci Edizione critica dell'Istituto Gramsci, <https://www.einaudi.it/catalogo-libri/narrativa-italiana/narrativa-italiana-del-novecento/quaderni-del-carcere-antonio-gramsci-9788806223441/>
116. Lesson 2: Flow of Revenues in Recorded Music , The Panda,
https://www.thepanda.it/trends-insider/musica-in-streaming-miliardi-ricavi-briciole-per-artisti/?utm_source=chatgpt.com