

**Tiziano Tarli**

*Op op trotta cavallino.  
Epoepa dello swing italiano*

Collana Curcio Musica  
Roma, Armando Curcio Editore, febbraio 2013  
pp. 160, 15x21cm, euro 20,00

**SCARICA GRATUITAMENTE I 20 BRANI PIÙ SIGNIFICATIVI DELL'EPOCA  
SU [CURCIOMUSICA.IT](http://CURCIOMUSICA.IT)**



**«L'Italia dello swing eccelle per stile, originalità, ironia e voglia di sberleffo di cui si sentiva proprio un gran bisogno».**  
*Dario Salvatori*

**In libreria da febbraio 2013**

**Gruppo Armando Curcio Editore S.p.A.** - via della Rustica 117, 00155 Roma  
Tel: 06 22799669 fax: 06 22796789 - [libreria@curcioeditore.it](mailto:libreria@curcioeditore.it)

## IL LIBRO

---

La storia di un'epoca irripetibile, narrata attraverso le note dei cantanti che hanno rivoluzionato la canzone italiana. *Op op trotta cavallino* racconta la nascita della canzone sincopata attraverso le vicende di autori e compositori, i nuovi balli d'oltreoceano, le trasmissioni dell'*Eiar*, le riviste musicali, i film dei *telefoni bianchi* e l'industria discografica. Dagli USA arriva il jazz e, grazie alla diffusione della radio e ai dischi a 78 giri, si impongono nonostante la censura una schiera di artisti come Alberto Rabagliati, il Trio Lescano, Natalino Otto e Gorni Kramer: i primi divi della canzone moderna. In allegato, un cd-compilation con alcuni dei brani più significativi dell'epoca, scaricabili su [curciomusica.it](http://curciomusica.it).

## L'AUTORE

---

**Tiziano Tarli**, musicista, storico e conoscitore delle culture giovanili, è il cantante chitarrista della rock band *Sweepers* e poli-strumentista del complesso beat *Gli illuminati*. Ha già pubblicato *Beat italiano. Dai capelloni a bandiera gialla* (Castelvecchi, 2005); *Vesuvio pop. La nuova canzone melodica napoletana* (Arcana, 2009); *La felicità costa un gettone. Storia illustrata del primo rock'n'roll italiano* (Arcana, 2009).

## INTERVISTA ALL'AUTORE

---

### **Come è nata l'idea del libro?**

L'idea di scrivere questo libro viene da un percorso di ricostruzione della musica italiana cominciato anni fa con la pubblicazione di *Beat italiano*. Durante le polverose ricerche per la stesura di quel volume, ebbi modo di approfondire e appassionarmi anche alle storie, agli aneddoti e soprattutto alle canzoni che avevano attraversato l'Italia nei decenni precedenti i Sessanta, trovando un filo conduttore che univa lo swing degli anni Trenta e Quaranta al rock'n'roll degli anni Cinquanta fino ad arrivare al beat. Nacque così in me la voglia di dedicare un libro a ciascuno di questi periodi storico-musicali della nostra cultura popolare. *Op Op trotta cavallino* è il capitolo finale del viaggio, o meglio, quello iniziale, visto che affronta la nascita della canzone italiana moderna a cavallo tra i due conflitti mondiali.

### **Qual è l'unicità di *Op op trotta cavallino*?**

Sono orgoglioso di poter dire che è l'unico libro in circolazione a occuparsi della nascita della canzone sincopata nel nostro Paese in modo organico e, spero, il più completo possibile. Purtroppo in Italia manca (ed è sempre mancata) l'attenzione necessaria allo studio, alla custodia e alla divulgazione della nostra storia musicale e di costume. Il mio è un tentativo di ricostruire e storicizzare un momento tanto importante per la cultura popolare italiana.

### **E quali sono i suoi punti di forza?**

Il libro racconta la genesi della canzone italiana moderna (la cosiddetta canzone sincopata) e lo fa partendo dalla nascita del jazz negli States, dai primi vagiti nei *caffè concerto*, dalle peccaminose serate nei *tabarin* fino all'esplosione radiofonica e popolare, attraverso le vicende di autori, compositori e cantanti. Presenta inoltre i nuovi balli d'oltreoceano, le trasmissioni dell'Eiar, le riviste musicali, i film dei *telefoni bianchi* e l'industria discografica.

### **Oltre a essere uno scrittore, lei è anche un musicista. Può parlarci delle sue attività?**

Nasco da una famiglia di musicisti, ho iniziato a cantare già da molto piccolo e a suonare il violino a sette anni. Con l'adolescenza, i miei interessi si sono spostati verso il rock, portandomi a fare musica con il pianoforte prima e la chitarra elettrica poi (il mio strumento principale). Attualmente sono il cantante chitarrista degli *Sweepers*, power trio pop-rock, con il quale sto preparando il terzo album, e polistrumentista del Complesso gli *Illuminati*, bizzarro progetto garage/beat, in procinto di pubblicare il secondo album rigorosamente in vinile. Con gli Illuminati saremo anche protagonisti del documentario «Che il mio grido giunga a te», previsto per la prossima primavera. Ultimamente mi sto dedicando anche a un *recital* sulla storia della nostra canzone e alla sonorizzazione di favole per bambini.

## LETTURE

---

«In musica, come in letteratura – scriveva Boris Vian – il solo modo di fare qualcosa di diverso e di assolutamente personale, è di conoscere prima di tutto ciò che è stato fatto dagli altri». È quello che, inconsapevolmente, hanno sempre pensato tutti i cantanti e i musicisti italiani appassionati di swing. A partire dall'inizio degli anni Venti, ovvero da quando il jazz (che neppure veniva definito in questo modo) debolmente ma progressivamente cominciò a catturare l'interesse dei musicisti, l'idea che la musica americana equivallesse a progresso acquistò un peso sempre più rilevante. Lo slancio arrivò certamente da musicisti e cantanti ma, ancor prima di loro, da una categoria un po' vituperata, ovvero quella degli «orchestrali». Un genere a parte che in America veniva chiamato «sidemen» ed il cui concetto era già definito: strumentisti, lavoratori della pedana che si esibivano nei night o sulle navi, nelle sale da ballo o alla radio. Era gente dura, riconoscibile dalla custodia dello strumento ma anche dalla giacca o dal gergo, tizi da appuntamento a qualsiasi ora in galleria e caffè corretto, pensione d'artista e debiti mai onorati. Furono costoro a capire per primi che il jazz avrebbe cambiato la musica del Novecento. Lo fecero d'istinto, senza conoscere nulla della vicenda afroamericana, del riscatto dei jazzisti neri e probabilmente senza alcuna concezione della «blue note», la reale novità tecnico-musicale della nuova musica. Da cosa erano attratti questi pionieri? Certamente dalle melodie che grandi compositori del secolo stavano scrivendo, da George Gershwin a Cole Porter, dalla grande libertà armonica e, in modo molto più ficcante, dall'improvvisazione, non così presente nei generi musicali da loro frequentati abitualmente. Improvvisazione o «variazione improvvisata», in quanto non si trattava di improvvisazione del tutto arbitraria e priva di punti di riferimento. Infatti, di origine africana possono considerarsi la variazione improvvisata polivocale della eterofonia parallela e quella del principio «call-response», a base del blues e del gospel, ma non tutto il resto. I nostri pionieri consideravano il jazz come un canone di trattamento con caratteri tipici e, difatti, non a caso di origine bianca è la variazione ornamentale, chiara conseguenza dei principi armonici bianchi. A coloro che si rivolgevano a questo tipo di musica circa cent'anni fa, soprattutto se provenienti dalla patria del bel canto, il jazz offriva un grande contributo alla melodia, tutt'altro che disprezzabile, soprattutto nella sua maniera di trattare il ritmo e la materia sonora. Questa è la strada che hanno attraversato tutti e l'Italia dello swing eccellea, per stile e originalità, ironia e voglia di sberleffo, di cui si sentiva proprio un gran bisogno.

(da *Prefazione*, di Dario Salvatori)

A completare il quadro di rinnovamento culturale-musicale influenzato dalle mode americane, dall'incipiente società dei consumi, dalla tecnologia e dalla modernità, va menzionato il ruolo, importantissimo, che ha avuto il cinema in questo processo, attraverso i film americani e quel genere, tutto italiano, chiamato cinema dei *telefoni bianchi*. Così come accadrà negli anni Cinquanta con la generazione dei ribelli senza causa, che plasmò i propri atteggiamenti sui personaggi di celluloidi, la forza dirompente delle immagini e della musica riesce a penetrare anche la gioventù piccolo borghese degli anni Trenta, contribuendo a formare un immaginario condiviso di gusti,

estetica, sentimenti e, potremmo aggiungere a posteriori, uno spaccato edulcorato della vita di quegli anni.

Con l'arrivo del sonoro dalla fine degli anni Venti, il rapporto e il giudizio del pubblico con il cinema e sul cinema cambia radicalmente.

Fino a quel momento, infatti, il mondo di celluloidi era mal visto e poco frequentato; i film venivano proiettati in squallide sale arredate alla meno peggio, con velluti logori e qualche pianta ornamentale e, per via del buio che necessita la proiezione, erano giudicate da tutti quasi alla stregua dei bordelli. Un luogo comune dell'epoca voleva che, coperti dall'oscurità, i cinema fossero il ritrovo per borseggiatori e maniaci di ogni sorta, pronti a infastidire i poveri malcapitati. Era quindi tassativamente vietato alle ragazze per bene e fortemente sconsigliato ai ragazzi di buona famiglia: praticamente era disertato dalla classe medio-alta, per questioni morali e da quella bassa, per motivi economici. Ecco, quindi, che il pubblico era formato principalmente da vecchi *gigolò*, coppie in cerca di intimità, guardoni e donnacce. Anche sullo schermo si rappresentavano sovente storie sordide di tradimenti e inganni, popolate da donne perfide e fatali, come era nello stile del *tabarin* oppure film in costume noiosissimi, che non favorivano di certo l'afflusso di spettatori.

L'arrivo del sonoro dà vita a una vera e propria rivoluzione. Il cinema diviene in poco tempo la principale attrazione popolare, il primo vero divertimento di massa. La parola e la musica, che donano fascino alle immagini, si rivelano decisive per l'affermazione della settima arte. Finalmente il pubblico può vedere e sentire storie in cui calarsi, in uno spettacolo che lo coinvolge e lo appassiona. Anche per quella parte di popolazione analfabeta, purtroppo numerosa, il cinema diventa uno svago finalmente possibile, ora che non ci sono più quelle incomprensibili didascalie.

Così come era accaduto con la musica, è dagli States che parte il rinnovamento. L'America produce ed esporta film e divi a profusione, creando in poco tempo uno *star system* ammirato e invidiato in tutto il mondo.

Il primo film sonoro a uscire nei cinema d'oltreoceano fu *The jazz singer* (A. Crosland, 1927) con l'attore cantante Al Jolson. La pellicola racconta le vicende di un giovane ragazzo ebreo, che non vuole diventare un cantore per la Sinagoga come la sua tradizione familiare gli impone, per dedicarsi al jazz. Andato via di casa e passate varie peripezie il giovane diventa un cantante famoso. In realtà *The jazz singer* non era un film sonoro a tutti gli effetti, poiché le sole parti sonorizzate del film erano le nove canzoni che venivano cantate dagli attori e qualche piccolo dialogo. Per il resto, comparivano le solite didascalie. Nonostante questo, l'impatto che ebbe il sonoro, soprattutto attraverso le canzoni jazz cantate da Al Jolson fecero del film un grandissimo successo, inaugurando il fruttuoso legame tra musica sincopata e industria cinematografica che ebbe, tra i suoi primi divi, Fred Astaire e Ginger Rogers, bravissimi ballerini di tip tap, protagonisti di film musicali come *Cerco il mio amore* (M. Sandrich, 1934) e *Cappello a cilindro* (M. Sandrich, 1935).

Per tutti gli anni Trenta l'America lancerà una serie di personaggi affascinanti e bellissimi, capaci di affollare i sogni del pubblico e di proiettarlo in situazioni fantastiche che mai avrebbe potuto immaginare nella vita reale, trasformando il cinema nel divertimento più diffuso e popolare del decennio, gli attori in vere e proprie star. Tra i divi americani più amati del periodo ricordiamo: Clark Gable, Tyrone Power, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Jean Harlow, Shirley Temple, Charlie Chaplin, John Barrymore, Jack Conway, John Wayne, Humphrey Bogart, Joan Crawford, Bette Davis e Katharine Hepburn.

Per noi Italiani, il cinema americano rappresenta il primo vero contatto con la cultura a stelle e strisce, con le sue mode, le sue abitudini e i suoi ritmi: sono ovviamente i giovani e le mentalità più aperte a rimanerne affascinati. A colpire di più sono i film western, come *La conquista del West* (C. B. DeMille, 1936) con il loro patriottico americanismo, i musical sincopati e dinamici come *Quarantaduesima strada* (L. Bacon, 1933) e le storie sofisticate e moderne delle commedie di George Cukor (*Margherita Gauthier*, 1936) e Frank Capra (*Accadde una notte*, 1934).

*The jazz singer*, tradotto in Italia con il titolo *Il cantante di jazz*, uscì nelle nostre sale nel 1930, grazie a Stefano Pittaluga, produttore lungimirante e proprietario di duecento sale cinematografiche in Italia, su un totale di duemila e cinquecento, che riuscì a ottenerlo in distribuzione dalla Warner. Sull'onda di quel successo, Pittaluga decise di produrre il primo film sonoro italiano: *La canzone dell'amore* (G. Righelli, 1930).

Liberamente tratto dalla novella di Pirandello intitolata *In silenzio*, racconta la storia d'amore travagliata e tormentata di due giovani, gli attori sono Dria Paola e Elio Steiner, che si conclude con il più classico dei lieto fine. Il film ha un successo clamoroso: gran parte del merito, oltre alla bontà della pellicola, un melodramma rosa, è da assegnare alla canzone che gli fa da colonna sonora, *La canzone dell'amore* di Bixio-Cherubini, con i suoi celebri versi: «Solo per te Lucia, va la canzone mia», tipica melodia all'italiana in voga quegli anni.

Da quel fortunato esordio, il cinema cominciò la produzione di commedie leggere e d'evasione, che mettevano in scena la piccola borghesia e il proletariato urbano spesso in situazioni al di fuori delle loro possibilità economiche e in ambientazioni particolari come navi, città straniere (Budapest su tutte), appartamenti lussuosi, collegi, belle macchine e vestiti alla moda. È il cosiddetto cinema dei *telefoni bianchi*. Il nome del filone viene dalla presenza dei telefoni bianchi, simbolo di agiatezza e benessere, visto che i pochi telefoni allora in uso erano soprattutto neri, presenti in alcune scene dei film al fine di completare una realtà dipinta come ricca e moderna o, almeno, dignitosamente proletaria, che aveva il compito di rasserenare la popolazione, mostrando divertimento garbato e spensieratezza. Il regime non appariva mai in queste pellicole, non era nemmeno nominato, la sua presenza era però ben percepibile proprio dall'atmosfera rassicurante e ovattata che vi si respirava; le storie sembravano galleggiare in un dimensione fluttuante senza tempo e spazio ma, allo stesso tempo, erano fortemente calate nel paesaggio contemporaneo, chiassoso, caotico e stressato per via delle affollate città attraversate da automobili e tram, dove la vita scorre veloce. I film erano spesso accompagnati da canzoni orecchiabili che, in più di un'occasione, si riveleranno la loro carta vincente. È il caso de *Gli uomini... che mascalzoni* (M. Camerini, 1932), pellicola che diventerà il simbolo di un'epoca in divenire, ingenuamente allegra e fiduciosa nel futuro e che imporrà un nuovo divo al pubblico: Vittorio De Sica. Giovane, simpatico e bello, De Sica rappresenta il modello per la nuova generazione di ragazzi italiani: intraprendente e brioso, frivolo ma di sani principi. Sarà lui il protagonista indiscusso della stagione dei *telefoni bianchi*.

In una Milano moderna, dinamica e laboriosa, popolata da persone ben vestite e da oggetti simbolo della nuova società dei consumi, Bruno-Vittorio De Sica si innamora di Mariuccia-Lia Franca. Dopo una serie d'incomprensioni e imprevisti l'amore trionfa. A suggellarlo c'è una delle canzoni più conosciute del nostro patrimonio musicale, cantata dallo stesso De Sica in una scena del film e scritta sempre da Bixio, *Parlami d'amore Mariù* (Columbia, 1932).

Dopo quel successo, De Sica cantò in molti altri film dello stesso filone da lui interpretati. Tra le decine di canzoni ricordiamo *Solo tre parole*, in *Un cattivo soggetto* (C. L. Bragaglia, 1933); *Io son Pacifico* in *Tempo massimo* (M. Mattoli, 1934) e *Dammi un bacio e ti dico di sì* in coppia con Elsa Merlini nella pellicola *Non ti conosco più* (N. Malasomma, 1936).

Mario Camerini, uno dei migliori registi dell'epoca, dopo *Gli uomini... che mascalzoni* gira altri quattro film di ambientazione piccolo borghese, popolati da personaggi giovani ed eleganti, con De Sica e Assia Noris come protagonisti: *Darò un milione* (1935), *Ma non è una cosa seria* (1936), *Il signor Max* (1937) e *I grandi magazzini* (1939) che ha per colonna sonora l'omonimo successo radiofonico di Gilberto Mazzi per la Parlophon. In quest'ultimo film è molto interessante osservare gli articoli in vendita all'interno del grande magazzino dove si svolge la storia: abbigliamento all'ultima moda, suppellettili varie, elettrodomestici e mobili dei migliori designer fanno da sfondo alla solita garbata vicenda d'amore ed equivoci. L'attenzione degli spettatori è tutta per quella mercanzia in esposizione, che ognuno di loro vorrebbe portarsi a casa.

Come già detto, il pubblico vuole sognare, scordarsi i problemi quotidiani e immaginare una vita migliore. *I telefoni bianchi* e, più in generale, le commedie leggere assolvono splendidamente a questo compito, fornendo in più una serie di indicazioni riguardo la moda, il linguaggio, le abitudini e i divertimenti, la maggior parte presi dal cinema americano, che saranno preziosi per lo stile di vita dei giovani che affollano le sale tutte le domeniche pomeriggio. Ad accoglierli, una schiera di attori e attrici di casa nostra pronta ad affermarsi, tra loro: Rossano Brazzi, Carlo Campanini, Clara Calamai, Gino Cervi, Valentina Cortese, Carla Del Poggio, Maria Denis, Doris Duranti, Vivi Gioi, Massimo Girotti, Leda Gloria, Umberto Melnati, Maria Mercader, Elsa Merlini, Isa Miranda, Amedeo Nazzari, Assia Noris, Dria Paola e Alida Valli. Film manifesto di questo genere, oltre ai già citati, è *Mille lire al mese* (M. Neufeld, 1939) con Alida Valli e Umberto Melnati coinvolti a Budapest in una serie di disavventure a lieto fine. A far loro da colonna sonora la celebre canzone di Carlo Innocenzi e Alessandro Soprani, *Mille lire al mese* (Parlophon, 1939). Con la sua esaltazione dei desideri piccolo borghesi di un buono stipendio e «una mogliettina giovane e carina» tanto propagandata dal fascismo, *Mille lire al mese* è l'esempio più appropriato per comprendere la mentalità sommessata e accondiscendente degli anni Trenta italiani:

Se potessi avere mille lire al mese,  
senza esagerare, sarei certo di trovare tutta la felicità.  
Un modesto impiego, io non ho pretese,  
voglio lavorare per poter al fin trovare tutta la tranquillità.  
Una casettina in periferia,  
una mogliettina giovane e carina tale e quale come te.  
Se potessi avere mille lire al mese,  
farei tante spese, comprerei fra tante cose le più belle che vuoi tu.

(da *Capitolo VII. Telefoni bianchi*)

Le canzoni sono spesso riconducibili ad uno stile o ad un genere più o meno riconoscibile da cui prendono ispirazione o di cui sono una evoluzione. Non fanno eccezione quelle del periodo oggetto di questo libro che anzi, abbiamo già indicato come canzoni sincopate, cioè nate sull'onda del genere sincopato americano, novità

assoluta nel mondo musicale dei primi anni del novecento. Con questa distinzione si è creato un confine tra le canzoni cosiddette all'italiana e cioè ispirate dalla tradizione colta del melodramma e della melopea napoletana, da quelle di derivazione jazzistica d'oltre oceano.

Tra i successi di quegli anni è possibile fare un ulteriore distinguo suggerito dall'argomento dei testi e dallo spirito musicale delle composizioni. Mi riferisco alle *canzoni della fronda* e al *filone dell'allegria*.

Alle *canzoni della fronda* appartengono tutte quelle canzoni che grazie ad un testo ambiguo e quasi sempre surreale e *nonsense* vengono interpretate in chiave satirica e derisoria nei confronti del regime perché contenenti frasi dai toni più o meno velatamente canzonatori. Durante il fascismo di successi così ne uscirono circa una decina, molti dei quali assolutamente fortuiti, cioè senza l'intenzione dell'autore di voler sortire effetti antifascisti. Volontari o involontari che fossero questi motivetti perseguitati dalla censura e spesso vietati dalla messa in onda radiofonica, furono adottati comunque dagli italiani per stemperare il clima oppressivo nel quale erano costretti a vivere e farsi una impudente risata alla faccia della dittatura.

Si comincia nel 1932 con la già citata *Bombolo* di Vittorio Mascheroni e Marf. Alla gente basta poco tempo per identificare quel goffo personaggio con uno dei peggiori gerarchi del regime, Guido Buffarini-Guidi:

Era alto così, era grosso così, lo chiamavan Bombolo.

Si provò di ballar, cominciò a traballar, fece un capitombolo.

Nel 1936 è la volta di *Crapa pelada* di Gorni Kramer e Tata Giacobetti, dove la testa pelata del protagonista è per tutti quella del duce e la spartizione di tortellini e frittate è invece una metafora sulla divisione delle colonie da parte delle potenze europee e sulla vittoria mutilata sbandierata dai fascisti.

Si continua nel 1938 con l'innocente *Un'ora sola ti vorrei* (Parlophon) di Bertini e Marchetti, portata al successo da Fedora Mingarelli e trasformata dagli italiani in una invettiva rivolta all'onnipresente ritratto del duce, cambiando la parte finale della frase del ritornello:

Un'ora sola ti vorrei per dirti cosa ti farei (quello che non sai)

Il 1939 è l'anno di *Maramao perché sei morto*, intramontabile successo composto da Mario Consiglio su testo di Mario Panzeri, autore tra i più inseguiti dal responsabile della censura fascista Criscuolo per i suoi testi poco rispettosi. Il paroliere milanese prese ispirazione probabilmente da un antico canto funebre popolare abruzzese dal titolo *Mara maje*, cioè *Amara me*, per mettere insieme le parole che gli crearono non pochi problemi. La prima strofa della canzone fu infatti trascritta in un bel cartello e affissa beffardamente sul basamento di una statua che si stava costruendo a Livorno in onore di Costanzo Ciano, padre di Galeazzo, morto da qualche mese e soprannominato «ganascia» dai livornesi per la sua voracità. Fu proprio per il grande appetito del presidente della Camera dei fasci e delle corporazioni che alcuni studenti usarono le parole di Panzeri per dileggiarlo. L'autore se la cavò dimostrando che il testo era stato composto prima del suo decesso, ma per la gente *Maramao* rimase legato alla figura del politico scomparso.

(da *Le canzoni della fronda e il filone dell'allegria*)