

Pedro e le fragole: note antropologiche sulla *popular music*

ANTONIO FANELLI*

Queste brevi riflessioni di taglio antropologico sono maturate nel tempo, in senso riflessivo e autocritico, sulla base del progressivo distacco dai paradigmi teorici che avevano acceso la passione per gli studi demologici orientando la mia attività di ricerca etnografica sulla musica popolare. Una esperienza avviata in Molise, più di venti anni fa, e poi proseguita in Toscana alla ricerca di una impossibile conciliazione tra un approccio militante legato alla storia orale e al canto sociale (e alla mia attività nell'Istituto Ernesto de Martino al fianco di Ivan Della Mea) e la cornice patrimoniale elaborata dalle convenzioni Unesco (promossa in Italia dal mio maestro Pietro Clemente) che risemantizza i repertori della tradizione orale come beni culturali e auspica di poterli valorizzare attraverso virtuosi processi di lavoro sul campo con le “comunità patrimoniali” (poste al centro delle politiche europee dalla convenzione di Faro). Il lavoro sul canto sociale¹ mi aveva portato a uscire dal vetusto e pur sempre affascinante paradigma della oralità popolare contrapposta alla cultura dei consumi di massa cercando le “culture della protesta” dentro la *popular music*. Col tempo mi sono reso conto – senza tralasciare gli interessi per le soggettività antagoniste – che il problema insormontabile e più urgente da affrontare come studioso della cultura popolare era quello di capire davvero che cosa fosse la *popular music* da un punto di vista antropologico. Un compito arduo vista la scarsità di ricerche sul tema e la sostanziale indifferenza verso questo nodo critico della storia culturale del nostro tempo. Inoltre, nei discorsi sulla musica della nostra quotidianità pesa la scarsa considerazione della genesi culturale delle abituali categorie di analisi sulle parole, le vite e i suoni degli altri che spesso cerchiamo di desumere sulla base di esperienze e di paradigmi che sono stati forgiati dentro una tradizione progressista privilegiando i contenuti dei testi musicali attraverso una astrazione che rischia di essere, in molti casi, fuorviante. L'occasione per

* Sapienza Università di Roma, Istituto Ernesto de Martino.

¹ A. FANELLI, *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Roma, Donzelli, 2017.

esporre questo ripensamento critico e per indicare delle piste di lavoro futuro mi viene offerta dalla lettura di *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella popular music* (Pacini, 2021): un volume innovativo, curato da Paolo Carusi e Manfredi Merluzzi, che prende sul serio un tema complesso e sfuggente, spesso oggetto di scritture occasionali e di mera cronaca, affidate perlopiù al mondo del giornalismo. Si inaugura, finalmente, un dialogo tra diversi studiosi che si interrogano sul valore storico-culturale della musica nella nostra vita quotidiana.

Note tricolori è un libro a più voci, frutto di un convegno che in realtà, a causa della pandemia, non si è svolto, fiaccando così le possibilità di dialogo dal vivo tra i promotori del convegno (storici dell'Università di Roma Tre) e i relatori, perlopiù giovani studiosi, selezionati a seguito di una *call for papers*. Il dibattito fra i partecipanti non c'è stato e il confronto/scontro diretto tra le diverse posizioni non ha alimentato la stesura del volume facendo emergere più chiaramente la posta in gioco, le sintonie e le divergenze. Proviamo invece a evidenziare subito le diverse interpretazioni della *popular music* estraendo dai saggi teorico-metodologici i nodi teorici più rilevanti per rilanciare il dialogo, auspicando che possa proseguire sulle pagine della nostra rivista. Pertanto, non mi cimenterò in un'analisi dettagliata dei testi del volume che affrontano casi di studio specifici, determinati localmente e temporalmente, ma andremo subito al nodo della questione: al confronto fra la tesi storiografica di Paolo Carusi sulla canzone come “agente di storia” e la proposta musicologica di Jacopo Tomatis di non considerare la canzone come «elemento discreto separabile dalla sua ricezione, dalla sua produzione, dai discorsi intorno a essa»².

Prima di addentrarci nel vivo della questione è necessario fare una premessa per capire meglio di cosa stiamo parlando. Cosa si intende per *popular music*? Nell'introduzione del curatore, Paolo Carusi, viene definita come «musica popolare nell'epoca della riproducibilità e della comunicazione di massa» per sottolineare come si tratti di musica concepita, a differenza della “musica colta” e di quella di “tradizione orale”, per essere venduta sul mercato. Una forma non denigratoria per evidenziarne il carattere di “musica commerciale”, come veniva etichettata nel dibattito sulla cultura di massa negli anni passati. Ma gran parte della musica colta è stata (ed è tuttora) veicolata dal sistema di mercato, visto che l'editoria musicale è nata proprio con la

2 J. TOMATIS, *La storia della canzone come fonte per lo studio culturale (e viceversa)*, in *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, a cura di P. Carusi, M. Merluzzi, Pisa, Pacini, 2021 p. 46.

“musica classica”. Finanche la musica “tradizionale” trasmessa dai ceti popolari per via orale è legata a filo doppio con reti territoriali di consumo della musica intrecciate con la produzione a stampa dei canti e con le incisioni su disco veicolate dal sistema commerciale. Pertanto, quella di *popular music* non è una categoria neutrale e obiettiva che trova tutti d’accordo individuando facilmente un ambito della musica ben distinto dagli altri.

Per avere un quadro ampio e particolareggiato dalla storia degli studi sulla *popular music*, il volume collettaneo edito da Pacini nella collana “Le ragioni di Clio” offre un testo guida molto efficace, redatto da uno dei protagonisti e fondatori del campo di studi, Franco Fabbri, che si chiede: «la popular music segna il confine di un altrove in cui le teorie musicologiche convenzionali semplicemente non funzionano?»³. Infatti, la prima difficoltà sta nel delimitare un campo di studi individuando un oggetto esclusivo che non sia riconducibile alla musica colta né alle musiche della tradizione orale. Del resto, ricorda Fabbri, le stesse delimitazioni che si sono avute nel corso degli ultimi due secoli attorno alla dicotomia folk/d’arte escludevano diverse attività e pratiche musicali degli stessi autori canonizzati dalla musicologia classica che riguardano la didattica, l’intrattenimento e le musiche funzionali e d’occasione. Questi scarti fanno parte di una sorta di preistoria della *popular music* – in gran parte ancora da fare – prima della creazione di una moderna industria discografica. Inoltre, un aspetto decisivo per chiunque voglia approcciarsi alla *popular music* è quello di valutare con attenzione il problema del codice musicale che praticanti e fruitori hanno incorporato attraverso una minuziosa competenza che include «la conoscenza di altre musiche, degli stili di altri autori, delle pratiche sociali intorno alla musica, dei discorsi di altri ascoltatori»⁴. Un universo vasto e indefinito che si porta dietro la tara di una storia decennale di denigrazioni e di condanne moralistiche da parte del mondo intellettuale.

Il curatore di *Note tricolori*, Paolo Carusi, ricostruisce la storia dei discorsi e delle teorie sul rapporto tra canzoni, storia e politica, avendo cura di sottolineare quanto sia «difficile ipotizzare una fruizione lineare e omogenea della musica da parte di un pubblico indefinito»⁵. Le canzoni, infatti, «più che uno *specchio* della realtà storica vanno considerate come *specchio* delle sue rappresentazioni»⁶. Ciò detto, l’aspetto che più interessa lo storico, secondo

3 F. FABBRI, *Teorie e metodi nei popular music studies*, ivi, p. 38.

4 Ivi, p. 37.

5 P. CARUSI, *Storia, popular music e immaginario. Un melting pot interdisciplinare*, ivi, p. 19.

6 *Ibidem*.

Carusi, è la funzione della canzone come “agente di storia”, cioè come «veicolo pubblico della storia» e come “agente di senso comune storico”, «vale a dire come elemento capace di contribuire alla formazione di un senso comune storico»⁷. Il caso emblematico di questa funzione civile della canzone è rappresentato dal brano *La storia* di Francesco De Gregori. La posizione espressa da Tomatis rivendica invece un approccio critico rispetto alle narrazioni totalizzanti, teleologiche ed evolucionistiche che hanno orientato la storiografia sulla canzone dominata dal mondo del giornalismo con «ovvie finalità divulgative e con un taglio catalogico, cronachistico, evenemenziale – quando non esplicitamente aneddótico»⁸. La trappola della reificazione va però al di là di questa produzione visto che in molti casi si rischia ancora oggi di considerare la musica come «qualcosa che è in sé» mentre dovrebbe essere ormai chiaro che si tratta di «qualcosa che le persone fanno»⁹. Si tratta di una conseguenza delle scarse competenze musicali, da un lato, e della assenza, in molti casi, di un metalinguaggio adeguato a parlare di musica, cioè a spiegare quello che ascoltiamo senza ricorrere alle procedure e alle tassonomie del canone letterario. Infatti, il «funzionamento stesso della comunicazione musicale» ci mostra come il linguaggio verbale e quello musicale non siano recepiti e interpretati nella stessa maniera. Da ciò deriva l’«impossibilità di attribuire un significato univoco a qualsivoglia evento musicale artatamente estratto dal suo contesto»¹⁰. Pertanto, spiega Tomatis, la stessa definizione della canzone come “agente di storia” risulta parziale e in grado di coprire soltanto uno spicchio ristretto e particolare della ricezione musicale, quello del cantautorato e della canzone politica e di poco altro, cioè «le canzoni che già parlano di fatti storici o che nel testo forniscono una qualche rappresentazione di una data realtà»¹¹. Se è vero, come aveva colto con acume Ivan Della Mea a metà degli anni Settanta, che la storia di una canzone è data dal suo ascolto e dal contesto della sua ricezione – per cui anche “Vola colomba”, che era stata ascoltata da Della Mea in un reparto psichiatrico, può divenire liberatoria e rivoluzionaria¹² – è altresì vero che gli stessi brani politici e

7 Ivi, p. 20.

8 J. TOMATIS, *La storia della canzone come fonte per lo studio culturale (e viceversa)*, cit., p. 43.

9 Ivi, p. 46.

10 *Ibidem*.

11 Ivi, p.48.

12 I. DELLA MEA, *Compagno ti conosco*, note di copertina a *Fiaba grande (La nave dei folli)*, Dischi del Sole, DS 1060/62, 1975, ora in *Id.*, *E chi può affermare che un sampietrino non fa arte? Scritti sulla musica (1965-2009)*, a cura di J. Tomatis, «Il de Martino», 2020, n. 30, pp. 72-76.

“agenti di storia” possono essere, e molto spesso vengono, fruiti sulla base di un codice estetico che non si basa sulla adesione civile e ideologica al messaggio contenuto nel testo. Altrimenti non potremmo dare conto del perché molti brani dei cantautori che campeggiano al centro delle ricostruzioni storiografiche siano cantati e amati dagli attuali leader della destra. Forse perché le canzoni agiscono nella storia in forme molto spesso estrinseche rispetto al contenuto dei loro testi. Del resto, le parole di una canzone sono pensate per essere cantate e ascoltate insieme a dei suoni, tramite un ritmo e delle melodie, attraverso particolari forme di ascolto, privato o pubblico, mentre cuciniamo o guidiamo o quando abbiamo ospiti a cena o siamo in una festa in un locale o in piazza, senza che nessuno si approcci al loro significato con modalità analoghe a quelle della lettura di un testo.

Ci potremmo divertire (e prima o poi dovremo farlo seriamente) a collezionare esempi che scardinano il postulato che assegna alla comprensione del testo il predominio sul significato sociale e collettivo di un brano, rovesciando l’asse del discorso dal testo di una canzone al contesto della sua ricezione e del suo uso. Chi ha registrato i canti e le memorie della generazione cresciuta tra le due guerre sa bene che i partigiani e i militanti comunisti di estrazione popolare, in molti casi, amavano intonare brani di ogni tipo durante le performance private al ricordo della musica della loro gioventù. In questi repertori personali troviamo, infatti, molte marcette miliari e tante canzoni napoletane e finanche “Faccetta nera”. È con la nascita del cantautorato e di una estetica legata ai movimenti giovanili di protesta che la canzone politica viene posta al centro della fruizione musicale di una nuova generazione di militanti. Fino a quel momento per i comunisti – come quelli che ho incontrato nelle mie ricerche sulle case del popolo¹³ – era impensabile cantare degli inni politici al di fuori dei momenti di lotta e delle feste politiche del calendario civile. Vi era una dimensione rituale ben precisa e una funzione d’uso assai concreta per quei repertori che non si ponevano come alternative rispetto al godimento di musiche e canzoni veicolate dal sistema di mercato. Di questo profondo e radicale cambiamento culturale sono state protagoniste le generazioni che hanno costruito generi, paradigmi e attività culturali e politiche con al centro una certa musica, in qualche modo “impegnata”, e pertanto oggi il nostro compito è primariamente quello di storicizzare questo processo. Innanzitutto, dobbiamo affermare nel campo della *popular music* la centralità dei contesti di ricezione e fruizione rispetto ai contenuti formali e testuali delle canzoni,

13 A. FANELLI, *A casa del popolo. Antropologia e storia dell’associazionismo ricreativo*, Roma, Donzelli, 2014.

seguendo dei modelli di analisi della produzione culturale nella nostra società costruiti da Stuart Hall, Pierre Bourdieu e Hermann Bausinger¹⁴.

Anche la storia degli studi demologici ci viene in soccorso: infatti, nello studio dei brani folklorici, la ricerca della “poesia popolare”, che interessava gli studiosi di questo settore fino alla svolta impressa da Ernesto de Martino verso una considerazione del legame inscindibile tra testo, musica, contesto e performance, poteva condurre verso interpretazioni estrinseche e del tutto decontestualizzate. Ad esempio, i testi di alcune lamentazioni funebri, attraverso il canone di studio dei letterati, potevano assurgere a forme di introspezione lirica del lutto, mentre nella loro funzione reale quelle nenie erano parte di una grammatica rituale della morte che rimandava a concezioni ben più violente e drammatiche del cordoglio¹⁵. Per quanto riguarda la *popular music* del nostro tempo ci ha già pensato il cantautore Alberto Ghezzi, in arte The André, a mostrare come siano relativi, costruiti e non certo assoluti quei paradigmi etici ed estetici che assegnano ad alcuni generi l’aura di opera d’arte rispetto a ciò che invece sarebbe commerciale o triviale. Infatti, The André ha interpretato brani famosi del genere più indigesto e scandaloso, la trap, con lo stile e la voce dell’amato Faber. Quei testi osceni e volgari sono diventati magicamente poetici, colti e disperatamente impegnati nel racconto della solitudine e della rabbia giovanile dimostrando come lo stile e il codice musicale determinano il significato e la ricezione di un brano. Del resto, la narrazione della marginalità sociale e della malavita è un *topos* letterario che transita ogni genere, scritto, orale, colto e popolare, dalle novelle alle serie tv; eppure, nell’analisi socio-culturale dei repertori incentrati sui criminali troviamo una dicotomia netta e perdurante che risente del posizionamento sociale dei fruitori e degli osservatori. Da un lato vi sarebbe un ascolto serio e impegnato di storie della malavita, frutto di una mitopoiesi dei marginali delle città, al centro di brani cantati da artisti impegnati spesso all’interno di spettacoli teatrali che cercano di dare voci agli ultimi e alle loro aspirazioni di rivolta e di emancipazione, mentre le storie di malavitosi del profondo sud dal carattere melodrammatico, veicolate prima da cantastorie e poi da neomelodici e rapper comporterebbero necessariamente e senza alcuna om-

14 Mi riferisco alla rilettura in termini gramsciani della cultura popolare operata da Stuart Hall nell’ambito dei *cultural studies* britannici; agli studi sulla incorporazione della tecnologia e dei consumi nella cornice della cultura popolare nei *volkskunde* tedeschi; e alla analisi dei processi di “distinzione sociale” che agiscono nella sfera del consumo da parte di Pierre Bourdieu.

15 E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale: la lamento funebre antico al pianto di Maria* [1958], Torino, Einaudi, 2021.

bra di dubbio una adesione identitaria e ideologica con l'universo reale della malavita organizzata¹⁶.

Spesso le forme di adattamento e l'uso creativo di un brano in un determinato contesto possono assumere strade imprevedibili: a me è capitato di osservare in alcuni paesi dell'appennino meridionale come brani celebri della musica pop fossero divenuti dei cavalli di battaglia della socialità locale e delle feste di piazza senza che vi fosse alcuna connessione tra il testo e le vicende locali. A Jelsi, nell'area del Fortore molisano, da molti anni, a tarda sera e nei momenti di festa, è quasi impossibile non imbattersi in esecuzioni corali di "Vorrei tornare indietro" di Claudio Villa, un brano così amato da accomunare ormai diverse generazioni di jelsesi. È ancora più sorprendente notare come a Gubbio, tra le tante canzoni intonate nella celebre festa dei Ceri, si trovano brani di ogni genere, dal "Mazzolino di fiori" degli alpini alla celebre aria d'opera, "All'alba vincerò" della *Turandot* di Puccini, resa celebre da Pavarotti; mentre nelle cene degli sbandieratori eugubini troneggia "Siesta" di Bobby Solo. Per alcuni dei partecipanti quelle canzoni sono parte integrante del rito e ormai sono entrate nella dimensione festiva locale. Dovremmo in questi casi sforzarci per capire quali siano stati i canali di diffusione e le forme creative di costruzione della intimità culturale e della identità locale che spesso non sono desumibili dall'esterno e spesso nemmeno tramite un'intervista. Soltanto trovandosi lì in certi momenti e avendo familiarità con il contesto locale si può assistere a performance canore che altrimenti sarebbero inimmaginabili. In una intervista fuori contesto sulla musica locale sarebbero emerse probabilmente altre cose, più canoniche e folkloriche, in linea con la diffusa visione patrimoniale della musica e del dialetto, mentre nella pratica effettiva lo scenario musicale risulta ben altra cosa. I cantori oggetto di uno sguardo patrimoniale dall'esterno sanno bene cosa interessa ai loro interlocutori armati di registratore che spesso eliminano e scartano dalla documentazione dei repertori locali ciò che riguarda la *popular music* e fuoriesce dagli interessi della ricerca e della committenza. Anche chi scrive ha compiuto delle operazioni di selezione mirata in questa direzione, soffermandosi sui brani della tradizione orale dei contadini molisani che presentavano una alterità culturale e politica rispetto alla "cultura di massa" e alla egemonia delle classi dominanti, senza fare alcun riferimento alla più consistente e diffusa presenza, nel corso delle registrazioni e delle interviste, di brani sanremesi, di canzoni melense di poeti e autori locali, di barzellet-

16 G. PLASTINO, *Cosa nostra social club: mafia, malavita e musica in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 2014.

te scurrili e delle immancabili e amate canzoni napoletane¹⁷. Tutto ciò era emerso in certe occasioni festive grazie al legame umano e familiare con i “portatori” che non si sentivano costretti a limitare le loro performance dentro le coordinate dei nostri paradigmi di osservazione. Anche lavorando alla storia di vita di Realdo Tonti¹⁸, operaio del distretto tessile di Prato e maestro dell’arte dell’improvvisazione poetica in ottava rima, abbiamo evitato di dar conto della sua predilezione per repertori musicali di tutt’altra natura (cantautori, musica lirica e, soprattutto, operette comiche, canzoni latinoamericane e classici del rock e del pop americano) confinandolo la sua poliedricità dentro la dimensione tradizionale e patrimoniale dell’ottava rima che riguardava, in realtà, soltanto uno spicchio della sua attività musicale. Questa ricchezza espressiva in qualche modo oscurata dal nostro obiettivo patrimonializzante emerse in una occasione conviviale, fuori dagli spazi della ricerca, e nella festa di piazza che si tenne al suo paese, Agliana, in onore di Realdo Tonti, dove il pubblico lo esortava a intonare il suo cavallo di battaglia: “Country Roads” di John Denver.

Il “fare musica” nella quotidianità risulta assai più ricettivo e plurale rispetto alla scelta di intonare determinati brani in funzione del messaggio testuale e del valore civile e politico, cosa che avviene soltanto in determinate occasioni e per alcuni generi musicali. L’imprevedibilità di questi processi di adattamento e vernacularizzazione di brani del *mainstream* discografico non vale solo per le microstorie locali: pensiamo ai recenti festeggiamenti in Spagna da parte dei socialisti per il pareggio con la destra in una competizione elettorale molto tesa, con i ministri e i sostenitori di Pedro Sanchez felici e inebriati sulle note di “Pedro” di Raffaella Carrà che tutto può dirsi tranne che un brano con un testo “agente di storia”. Per non parlare del fatto che le canzoni circolano molto spesso in contesti che non prevedono un ascolto del testo e una immedesimazione con i suoi contenuti visto che quasi sempre si tratta di ingredienti decisivi più semplicemente per fare festa e per ballare. Inoltre, le tecnologie di riproduzione della musica, come ci ha ricordato il bellissimo film *Mixed by Erry*¹⁹ (2023, regia di Sydney Sibilìa), consentono di costruire *playlist* e collezioni di brani che orientano la fruizione della mu-

17 A. FANELLI, G. MOFFA, *Acque e jerve in comune. Il paesaggio sonoro della Leggera contadina di Riccia*, Udine, Nota, 2011, con 2 cd allegati.

18 *L’albicocco e la rigaglia. Un ritratto del poeta Realdo Tonti*, a cura di P. Clemente e Antonio Fanelli, Iesa (SI), Gorée, 2009, con un dvd allegato.

19 S. FRASCA, *Mixed by Erry. La storia dei fratelli Frattasio*, Napoli, Ad Est dell’Equatore, 2023.

sica e la circolazione delle canzoni al di fuori degli album entro i quali erano state concepite e senza che i fruitori sappiano quale sia la provenienza stessa del brano. In alcuni casi, ben studiati nel contesto italiano, si sono create delle forme stabili e condivise di uso e adattamento locale della musica che hanno dato vita e fenomeni duraturi e più facili da documentare, come è successo con l'innesto dei dialetti locali sui generi *mainstream* del rap e del raggamuffin²⁰, con un chiaro tentativo di produrre musica come "agente di storia". Ma più in generale, la musica nella vita quotidiana delle persone si innesta su dei momenti emblematici e affettivi della sfera personale costruendo delle sfere di intimità profonde ma sostanzialmente imprevedibili, mutevoli e spesso effimere (e per questo difficili da documentare e analizzare). Ciò accade, in particolar modo, nei contesti più intimi dove si possono creare dei legami particolari e duraturi con alcuni brani che rimandano alla crescita dei figli o a certi momenti particolari della sfera familiare e amicale dove è più facile ascoltare "Fragole" di Achille Lauro rispetto al "Cantico dei drogati" o alla "Ballata degli impiccati" di Fabrizio De Andrè. La storia culturale della *popular music* risulta imprevedibile se ci poniamo dal punto di vista dei fruitori e adoperiamo strumenti etnografici per trovare orizzonti di senso che esulano dai paradigmi consolidati e, nel nostro caso particolare, dal tentativo di incanalare la dimensione culturale dell'ascolto della musica dentro le coordinate testuali.

La residualità semantica della nozione di *popular music* fa confluire dentro questo contenitore tutto ciò che le altre discipline scartano e ciò la rende un oggetto particolarmente attrattivo per un approccio di tipo antropologico teso a dare un senso culturale alle cose più minute, ordinarie e banali che rientrano tra le routine della vita quotidiana e spesso disvelano dei codici sociali di comportamento, dei valori e delle aspirazioni che soltanto una immersione etnografica riesce a far emergere creando dei piccoli "scandali" epistemologici. Molto spesso, anzi, quasi sempre, ci accontentiamo di seguire delle piste di ricerca che riguardano le nostre aspirazioni politiche, un giusto e sacrosanto impegno civile nella diffusione di una coscienza storica tramite la musica e le arti, ma così facendo rinunciamo del tutto a capire come funziona la musica nella sfera quotidiana al di fuori del mondo intellettuale e dei riti politici collettivi o di quel poco che ne rimane. Scontiamo una forte carenza di interesse per le attività sociali e festive che non possono essere patrimonializzate e per la gran parte della musica che non contiene messaggi politici

20 G. PLASTINO, *Mappe delle voci. Rap, raggamuffin e tradizione in Italia*, Roma, Meltemi, 1996.

poiché quasi nessuno ha voglia di dedicare del proprio tempo a cose “brutte” e “banali” mentre con scarsa riflessività critica preferiamo far assurgere le nostre preferenze estetiche ed etiche al vaglio di fatti e prove documentarie degne di nota. Così facendo restiamo spesso attoniti e impreparati nel commentare il cambiamento dei gusti, la diffusione di nuovi brani, l’emersione di gruppi giovanili e il successo di massa di produzioni che difficilmente rientrerebbero tra gli “agenti di storia”.