

Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttrice responsabile: Maria Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: PHIL-02/B), Romana Andò (Sapienza Università di Roma: GSPS-06/A), Lorenzo Arnone Sipari (Archivio Famiglia Sipari), Cinzia Barbara Bellone (UniMarconi: CEAR-12/A), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: GSPS-03/B), Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo: LICO-01/A), Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania “L. Vanvitelli”: COMP-01/A), Rosario Castelli (Università degli Studi di Catania: ITAL-01/A), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: FRAN-01/A), Paolo D’Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: PHIL-04/A), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: LIFI-01/A), Alessandro Gaudio (ASN in LICO-01/A), Renata Gravina (Fondazione Luigi Einaudi), Donatella La Monaca (Università degli Studi di Palermo: LICO-01/A), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: SPAN-01/C), Marco Leone (Università del Salento: ITAL-01/A), Daniela Mangione (Università San Raffaele: LICO-01/A), Stefania Mazzone (Università degli Studi di Catania: GSPS-03/A), Domenico Renato Antonio Panetta (Pontificia Università “San Tommaso d’Aquino” – Fac. Scienze Sociali, 1933-2025), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: ITAL-01/A), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: HIST-04/C), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: PHIL-05/A; 1954-2021), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: ITAL-01/A; 1949-2023), Rosalia Peluso (Università di Napoli “Federico II”: PHIL-01/A), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara: LICO-01/A), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina: ITAL-01/A), Paolo Procaccioli (Università della Toscana: ITAL-01/A), István Puskás (Università di Debrecen: LICO-01/A), Giulio Savelli (RAI), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma: LIFI-01/A; 1947-2022), Alessandro Simoncini (Università per Stranieri di Perugia: GSPS-01/A), Paolo Squillaciotti (Istituto CNR-OVI Opera del Vocabolario Italiano: FLMR-01/B), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: ITAL-01/A), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: ITAL-01/A), Renata Viti Cavaliere (Università di Napoli “Federico II”: PHIL-01/A)

Comitato Editoriale:

Anna Oppido (1945-2023), Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica *open access* registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Periodico scientifico delle Aree 10, 11 e 14 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido – Rappresentante legale: Salvatore Panetta

P. IVA: 17284251000 – Sede legale: via Tembien, 15 (00199 Roma)

Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Francesco Postorino, Francesco Rosetti

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni – Sito web: www.diacritica.it – Codice ISSN: 2421-115X

Anno XI, fasc. 2-3 (56-57), 15 settembre 2025, vol. I

Letteratura e musica II

a cura di Maria Panetta e Gaspare Trapani

Si ricorda che la licenza *Creative Commons CC BY-ND 4.0* adottata da «Diacritica» prevede che *«you are free to copy and redistribute the material in any medium or format for any purpose, even commercially, but you must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material. You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits»*.
Supervisione redazionale, editing e impaginazione di Maria Panetta.

Indice

Editoriale

Ricordo del nostro Direttore responsabile Domenico Renato Antonio Panetta, di Maria Panetta..... pp. 9-13

Lettere critiche..... p. 15

Introduzione. “Un sogno fatto in Sicilia”: letteratura e musica in dialogo, di Gaspare Trapani..... pp. 17-19

«Le braci di un'unica stella». La transgender Princesa tra romanzo di metamorfosi e canzone d'autore, di Andrea Cannas..... pp. 20-33

«Nei libri dormono mille canzoni». Il viaggio di Eugenio Bennato dalla letteratura alla musica, di Lorenzo Cittadini..... pp. 34-47

«La sua lunghissima nota finale non si era mai interrotta». La musica nell'opera teorica e narrativa di Umberto Eco, di Christian D'Agata..... pp. 48-66

«Quando sai che non lo hai avuto». Fenomeni di “assimilazione vocalica” nella canzone italiana contemporanea, di Giacomo Ferraris..... pp. 67-78

Quando Laura Betti ha cantato le poesie per musica di Pier Paolo Pasolini, di Spiros Koutrakis..... pp. 79-91

Le risorse della prosodia in Romanze senza parole (sezione “Ariette dimenticate”) di Paul Verlaine, di Bartłomiej Krupa pp. 92-104

«Io non artista, solo piccolo baccelliere»: appunti sullo statuto della canzone italiana tra letteratura e società, di Luigi La Grua..... pp. 105-16

Poesia e canzone in dialogo. Rime e varianti per i miei musicanti di Alida Airaghi, di Anisia Landi..... pp. 117-31

<i>Pia da Siena tra Dante Alighieri e Gianna Nannini: da eroina poetica a icona pop</i> , di Salvatore Francesco Lattarulo.....	pp. 132-46
<i>Sbrogliare il filo dell'autonomia: il dramma della Psychodonna</i> , di Carmen Lega e Annachiara Monaco.....	pp. 147-61
<i>Le ragioni di Orfeo. L'Euridice di Roberto Vecchioni entro e oltre i Dialoghi con Leucò</i> , di Melisanda Massei Autunnali.....	pp. 162-76
<i>Noi non ci saremo: narrazioni della fine del mondo nel cantautorato italiano</i> , di Lorisfelice Magro.....	pp. 177-92
<i>Margherita Galante Garrone: i canti della «Resistenza musicale»</i> , di Arianna Pacilio.....	pp. 193-218
<i>Napoli intonata: identità e poetica nei primi tre album di Pino Daniele</i> , di Pamela Parenti.....	pp. 219-35
<i>Tra letteratura e filosofia: la musica come armonia, al di là del ritmo. In dialogo con María Zambrano</i> , di Alessandro Ranalli.....	pp. 236-47
<i>«Di cosa parlano? (boh, boh, boh)»: comunicazione e metacomunicazione tra afasia, opacità e silenzio in Lunga Vita a Sto di Ghali e Delinquente di Baby Gang</i> , di Letizia Sassi.....	pp. 248-61
<i>Oltre «la frana». Vasco Brondi e l'edificazione di sé nell'era del rischio</i> , di Emiliano Sciuba	pp. 262-72
<i>Ecologia ed empowerment femminile: il ruolo di Elisa e Francesca Michielin nella musica italiana sostenibile ed ecofemminista</i> , di Valentina Sorbera.....	pp. 273-90
<i>«Quando un pensiero corre libero e scomposto». Note socio-linguistiche sui testi di cantautrici pop italiane degli anni Duemila</i> , di Elisa Tonani.....	pp. 291-308
<i>Il corpo come strumento di libertà: l'universo fisico nelle canzoni di (Donatella) Rettore</i> , di Gaspare Trapani.....	pp. 309-20
<i>Cantare, raccontare, testimoniare. Rosa Balistreri, un'attivista con la chitarra</i> , di Katia Trifirò.....	pp. 321-35
<i>I viaggi di Gulliver di Jonathan Swift nelle riletture di Francesco Guccini e Joaquín Sabina</i> , di Salvatore Cristian Troisi.....	pp. 336-49

I Cani e David Foster Wallace: un legame «nascosto in piena vista», di Francesco Voto..... pp. 350-66

“Il tenore sconfitto” di Brancati e Tommasini tra comicità musicale e contrasto spaziale, di Giuseppe D’Angelo e Silvia Quasimodo..... pp. 367-83

Inediti e traduzione..... p. 385

La voglia, la pazzia e la Vanoni “brasiliiana”, di Elisabetta Maino..... pp. 387-96

Strumenti..... p. 397

Il romanzo come partitura: la variazione nella poetica kunderiana, di Elena Panzera..... pp. 399-406

Armonie di parole da Shakespeare a Wilde, e armonie e ritmi tra Joyce, Yeats e Woolf, di Cristian Rosa..... pp. 407-13

Recensioni di libri..... p. 415

Antonio Sanges, *Distensione del destino*, prefazione di S. Raffo (Edizioni Ensemble 2025), di Marino Alberto Balducci..... pp. 417-21

Gian Paolo Caprettini, *Complice la poesia. La forza delle parole, il potere dell’immaginario* (L’indipendente 2024), di Monica Lanzillotta..... pp. 422-24

Flavio Caroli, *Anime e volti: l’arte dalla psicologia alla psicoanalisi (Souls and Faces: Art from Psychology to Psychoanalysis)* (Mondadori Electa 2014), di Leman Berdeli..... pp. 425-31

Contatti p. 433

Gerenza p. 435

Editoriale

di Maria Panetta

Ricordo del nostro Direttore responsabile, Domenico Renato Antonio Panetta

Confesso di aver pensato tante volte a cosa avrei scritto di mio padre in occasione della sua scomparsa: tempo ce n'è stato, perché erano parecchi anni che non era più in salute. Nonostante ciò, il compito mi risulta comunque arduo, perché era un uomo versatile e dal carattere pieno di sfaccettature: non facile da etichettare, non facile da ingabbiare.

Tutti lo chiamavano “Professore”, perché aveva insegnato per anni Diritto ed economia alle scuole superiori; e insieme “Scienze sociali” alla Pontificia Università San Tommaso d'Aquino-Angelicum di Roma.

Aveva, però, iniziato come giornalista, scrivendo per varie testate fra cui «Il Messaggero», «Il Fiorino», «Il Giornale»: nel 1962 era divenuto pubblicista e, in seguito, aveva cominciato a collaborare anche con una rivista storica come «Idea», fondata da Mons. Pietro Barbieri nel 1945. All'epoca della direzione del critico d'arte Giuseppe (detto Peppino) Selvaggi – che ricordo con particolare affetto perché mi affidò, appena ventenne, la mia prima rubrica intitolata “Le altre riviste” –, quindi intorno alla metà degli anni Novanta, mio padre era una delle “colonne” del settimanale (Selvaggi lo ripeteva sempre), occupandosi di economia.

La prima passione che mi ha trasmesso, dunque, è stata quella per la scrittura: ricordo bene la stesura del suo volume su *La famiglia da comunità a impresa* (Koinè 1994) come una sorta di “laboratorio di scrittura collettivo” nel quale venivamo

coinvolte sia mia madre sia io, nella fase del *labor limae*. Oppure ricordo pagine del 1993 col fine di *Assicurare una dimensione umana all'agire economico e sociale*, uscite sul periodico «Angelicum»: temi attualissimi, sebbene purtroppo restino questioni irrisolte ancora oggi, nel mondo sempre più spietato nel quale viviamo.

Ricordo quanto fosse stimolante, anche grazie alla puntigliosità di mia madre, partecipare a quelle sessioni di affinamento lessicale e sintattico delle pagine abbozzate da mio padre, che aveva il dono di scrivere di getto, ma poi mal tollerava il tornare sui caratteri già battuti a macchina, sebbene finisse quasi sempre per recepire e accettare i suggerimenti che gli venivano sia dalla moglie sia da me: un po' per fiducia, un po' per renderci partecipi del suo lavoro e gratificarci; per riuscire a trovare una mediazione, arte di cui era esperto.

Oltre all'insegnamento e alla scrittura saggistica e giornalistica, mio padre è stato per decenni amministratore soltanto del condominio in cui abitavamo: corretto fino al centesimo con i condomini che venivano a pagare le rate del riscaldamento *etc.* in casa; e sempre disponibile a elargire, a titolo di amicizia, consigli utili a tanti anziani del palazzo, che si fidavano ciecamente della sua competenza e apprezzavano la sua cortesia, fiduciosi e certi che li avrebbe indirizzati per il meglio.

Oltre, infatti, a trasmettere a me e mio fratello un ferreo senso del dovere e un'attenzione quasi maniacale alla serietà e alla correttezza, mio padre ha lasciato in tanti un ricordo di grande dolcezza, che gli derivava dal suo infallibile fiuto e dalla sua ottima conoscenza dell'animo umano. Aveva, infatti, la rara capacità di capire, in qualche minuto, chi aveva davanti, ogni volta che s'imbatteva in una nuova conoscenza: in un attimo, la persona in questione veniva fotografata, facendo ricorso a pochi aggettivi, ma sempre mirati. La sua fine perspicacia gli permetteva anche di cogliere immediatamente i punti deboli dell'altro, ma non si serviva mai di quelle intuizioni per metterlo a disagio o ferirlo. Il massimo che si concedeva era, infatti, una battuta garbata oppure un sorriso ironico, ma mai irrispettoso. Senz'altro, si trattava della mitezza che quasi sempre si accompagna alle persone dall'intelligenza vivace e dallo sguardo acuto sulle cose.

Mio padre sapeva essere molto razionale e poteva apparire distaccato o indifferente a chi non lo conosceva a fondo; in realtà, era tutto l'opposto: un uomo molto intuitivo, più impulsivo di quanto sembrasse e fortemente empatico. La sua capacità di ascolto profondo degli altri lo induceva spesso a indovinarne i pensieri e a coglierne gli stati d'animo più nascosti: tante volte ho provato sulla mia pelle la sua abilità nel "leggermi dentro" e nel captare le vibrazioni più sottili del mio cervello e le variazioni più impercettibili del mio umore. Quasi sempre soltanto lui riusciva a intercettare certe mie ansie (non solo giovanili) al mio ingresso in casa, salvo poi avere anche la delicatezza di non insistere, di fronte a mie risposte evasive o generiche. Entrava sempre in punta di piedi nella vita altrui, scelta che condivido e che cerco anch'io di attuare il più possibile.

Quando mio fratello e io eravamo bambini, non capitava spesso che giocasse con noi. A molte nostre domande dava risposte evasive, ma ci ha sempre permesso di vagare con la fantasia, accendendo la nostra curiosità. Quando gli chiedevamo se si potesse verificare qualche fenomeno che ci incuriosiva, rispondeva quasi sempre con la stessa affermazione: "Tutto è possibile!". Probabilmente, a volte era anche un modo per eludere la domanda, ma sono stata sempre convinta che lo pensasse sul serio.

Infatti, era un inguaribile ottimista: credeva nel lavoro, nella perseveranza; credeva nella tenacia del perseguire i propri obiettivi ed era convinto che, prima o poi, i risultati sarebbero arrivati. "Nei tempi lunghi vedrai che succederà", amava ripetere; e, quando protestavo per quello che talvolta appariva più un augurio che una previsione, continuava ad assicurarci che i nostri progetti si sarebbero concretizzati, seppur "nei tempi lunghi". Certo, è deludente crescere e comprendere che non è vero che nella vita "tutto è possibile", però ritengo che il senso più profondo di quella frase fosse che non importa tanto ciò che si ottiene, ma contano le opportunità che ci vengono offerte strada facendo. Offrire una possibilità è uno dei più grandi regali che si possano fare a chiunque.

Negli ultimi tempi la sua malattia lo ha messo a dura prova, ma dalle sue labbra non è mai uscito un lamento. Anzi: tutti coloro che hanno frequentato la nostra casa gli

si sono affezionati, perché era sempre gentile; chiedeva loro notizie di parenti, figli, amici; dava loro consigli e, soprattutto, anche dopo qualsiasi tortura, li salutava con un sorriso e con un luminoso “grazie”.

La sua fibra forte gli ha consentito di arrivare alla bella età di 91 anni pieni, ma è stata la sua serenità interiore a fargli superare anche le crisi più difficili: la sua capacità di chiudersi a riccio e attendere la fine della tempesta senza fretta, senza forzare mai gli eventi; senza lamentarsi mai, consapevole che tutto ha un tempo; cercando di collaborare e di non essere mai di peso.

Dopo i primi 40 anni di vita da scapolo, fra lavori, viaggi, approfondimenti *post lauream*, mio padre ha vissuto quasi 50 anni di matrimonio con mia madre (52, se consideriamo il periodo del loro fidanzamento). Alla sua improvvisa e tragica scomparsa, due anni fa, si è protetto rimuovendo per qualche mese tutta la seconda parte della sua vita (compresi me e mio fratello): sebbene il fatto di non essere più riconosciuti come figli fosse molto doloroso, gli sono stata grata ancora una volta perché tentare di conversare con lui in quel periodo apriva portali inattesi su zone inesplorate del cervello umano, sulla sua infinita creatività, sulla sua sorprendente capacità di creare realtà surrogate per far fronte all'emergenza. È stata un'esperienza di conoscenza straniante ma anche affascinante, e ancora una volta mi è piaciuto seguirlo nelle sue peregrinazioni mentali in mondi paralleli. Negli ultimi mesi e anche negli ultimi giorni, più difficili e sofferenti, non ha mai perso il sorriso e la grazia, ed è tornato lucido e attento.

Come molti sanno, ero legatissima a lui. Specie negli ultimi 10 anni abbiamo rinsaldato ulteriormente la nostra antica intesa intellettuale, lavorando insieme a «Diacritica»: sono davvero felice che questo progetto gli abbia regalato nuovo entusiasmo e abbia riaccesso la sua *curiositas* per il mondo. Mio padre, infatti, era un uomo sempre proiettato nel futuro; e soprattutto era un uomo profondamente libero. Ci ha insegnato sempre a pensare, senza imporci mai cosa credere.

In 50 anni di rapporto con lui, credo di averci litigato in sole due occasioni. Tante volte ho fiutato in tempo suoi problemi di salute, ma ci tengo a ringraziare

pubblicamente mio fratello Salvatore che, con la sua amorevole caparbia, lo ha letteralmente tenuto in vita in questi ultimi mesi (e ovviamente ringrazio i collaboratori che ci hanno aiutato a gestire la situazione molto complessa che si era venuta a creare dopo la scomparsa di nostra madre, due anni fa: Bruno, Prasad, Federico, Dasho, Raquel; il personale del CAD e dell'Hospice Antea, in primo luogo).

Ormai, non era più tempo di tenerlo prigioniero nel suo corpo provato: l'unica consolazione oggi è quella di saperlo di nuovo libero di andare in giro a curiosare, di ascoltare i discorsi della gente seduta ai tavoli vicini al ristorante, di fare amicizia con tutti.

Sono certa che già ha studiato il percorso di tutti gli autobus che si possono prendere, lassù dove sta. E che, comunque, alla fine di ogni suo giro, tornerà a prenderci per mano, con quelle sue mani soffici nelle quali, da bambino, ti sentivi al sicuro.

Ciao, Papà.

Un giorno, ci rivedremo.

Roma, 7 aprile 2025

Lettere critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Settori scientifico-disciplinari:

ITAL-01/A (già L-FIL-LET/10: Letteratura italiana)

LICO-01/A (già L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea)

LIFI-01/A (già L-FIL-LET/12: Linguistica italiana)

LIFI-01/B (già L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana)

COMP-01/A (già L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate)

PEMM-01/B (già L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione)

PEMM-01/C (già L-ART/07: Musicologia e storia della musica)

PHIL-01/A (già M-FIL/01: Filosofia teoretica)

PHIL-03/A (già M-FIL/03: Filosofia morale)

PHIL-04/A (già M-FIL/04: Estetica)

PHIL-04/B (già M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi)

PHIL-05/A (già M-FIL/06: Storia della filosofia)

PHIL-02/B (già M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche)

GSPS-01/A (già SPS/01: Filosofia politica)

Introduzione

“Un sogno fatto in Sicilia”: letteratura e musica in dialogo

È con sincera gratitudine e con un senso di partecipazione profonda che apro questo nuovo numero di «Diacritica», una rivista che occupa da anni un posto di rilievo nel panorama degli studi letterari.

Un ringraziamento sentito va in primo luogo a Maria Panetta: la sua felice intuizione – maturata in occasione di un congresso a Catania – di dedicare un numero della rivista al tema della contaminazione fra letteratura e musica si è rivelata straordinariamente feconda e qui, oggi, ci ritroviamo a discuterne.

Dopo il successo del primo numero, molto apprezzato da lettori e studiosi, la conferma è arrivata con questo secondo volume, che ha raccolto un numero sorprendente di proposte e contributi. È la prova che l'intuizione catanese era più che una suggestione: era, per dirla con Sciascia, “un sogno fatto in Sicilia” – un sogno dal quale, oggi più che mai, non vogliamo svegliarci.

E il sogno continua. In queste pagine si prosegue il dialogo fra parola e suono, ma forse con un accento nuovo, più specificamente orientato verso la letteratura in musica. Se la “letteratura e musica” rimanda all'incontro tra due linguaggi autonomi che si rispecchiano e si contaminano, la “letteratura in musica” suggerisce invece un movimento interno: la parola che si fa voce, ritmo, canto; il testo che non soltanto racconta la musica, ma la abita, la incarna, la diventa.

Con questo spirito, invito lettrici e lettori a entrare in questo secondo numero, dove alcuni fra gli studiosi italiani più attenti e appassionati hanno saputo intrecciare, con competenza e libertà, le trame di due arti sorelle: la letteratura e la musica.

Il volume si articola in diversi assi tematici che attraversano il vasto territorio in cui parola e suono si intrecciano. Diverse indagini si muovono lungo la linea del cantautorato, da sempre crocevia di letteratura e musica: Lorisfelice Magro esplora le

narrazioni apocalittiche nel cantautorato italiano, mentre Andrea Cannas dedica un'analisi intensa alla figura di Prinçesa, simbolo di metamorfosi e di resistenza identitaria. Lorenzo Cittadini ripercorre il viaggio di Eugenio Bennato dal testo letterario al canto popolare, e Melisanda Massei Autunnali rilegge Vecchioni alla luce dei *Dialoghi con Leucò*. Luigi La Grua, invece, riflette sullo statuto della canzone italiana nel suo rapporto con la società, mentre Francesco Voto scopre, con finezza, un legame “nascosto in piena vista” tra I Cani e David Foster Wallace.

Sul versante più teorico, Christian D'Agata affronta la dimensione musicale nell'opera di Umberto Eco, Alessandro Ranalli indaga la riflessione di Maria Zambrano sull'armonia come principio filosofico, e Bartolomiej Krupa approfondisce la prosodia nelle *Romanze senza parole* di Verlaine, mentre Giuseppe D'Angelo e Silvia Quasimodo analizzano il tenore sconfitto di Brancati e Tommasini, tra comicità musicale e contrasto spaziale, in una prospettiva che unisce lettura critica e sensibilità performativa. In questa direzione si colloca anche il contributo di Letizia Sassi, che propone una lettura del rap postmigrante italiano attraverso la categoria dell'“afasia”, intesa come strategia estetica capace di mettere in scena fratture, opacità e asimmetrie comunicative nelle voci di artisti come Ghali e Baby Gang.

Un filo rosso unisce molti saggi di questo volume: la riscoperta di figure femminili che, come accade anche in letteratura, sono state spesso poste ai margini della scena ma ne hanno trasformato in profondità i linguaggi, i gesti e l'immaginario. Arianna Pacilio ricostruisce la memoria resistente di Margherita Galante Garrone; Katia Trifirò restituisce la voce civile e poetica di Rosa Balistreri, “attivista con la chitarra”; Valentina Sorbera individua in Elisa e Francesca Michielin due modelli di ecofemminismo musicale; Elisa Tonani indaga le trasformazioni linguistiche e sociali nei testi delle cantautrici pop italiane degli anni Duemila; Anisia Landi fa dialogare la poesia di Alida Airaghi con la forma-canzone; Spiros Koutrakis illumina l'esperimento poetico-musicale di Laura Betti sulle liriche di Pasolini; Carmen Lega e Annachiara Monaco analizzano la rappresentazione del femminile nel dramma della *Psychodonna*;

Salvatore Francesco Lattarulo propone un originale incontro fra la Pia dantesca e Gianna Nannini, dove l'eroina medievale si trasforma in icona pop contemporanea.

A chiudere idealmente questa costellazione si colloca il mio contributo, dedicato a Donatella Rettore: prima cantautrice pop italiana in senso pieno, figura eccentrica e ancora oggi difficilmente incasellabile. Rettore ha anticipato molte delle libertà performative e linguistiche che diventeranno, solo decenni più tardi, segni distintivi dell'autorialità femminile nel pop. Il suo “corpo come strumento di libertà” racconta una femminilità consapevole, ironica e ribelle: un'arte che non teme di essere popolare, dissacrante e colta insieme. In questa stessa prospettiva si inserisce anche il saggio di Elisabetta Maino, che esplora la metamorfosi “brasiliana” di Ornella Vanoni: un contributo che, alla luce della recentissima scomparsa dell'artista, diventa oggi un omaggio involontario ma luminoso, un gesto di gratitudine verso una voce che ha saputo reinventarsi senza mai perdere la propria inconfondibile intensità.

Questo numero di «Diacritica» intende proseguire il dialogo fra letteratura e musica, nella convinzione che ogni incontro fra arti generi nuove forme di pensiero, di ascolto e di riflessione. Nell'attesa di ritrovarci ancora una volta fra queste pagine, per continuare insieme il nostro viaggio fra letteratura e musica, rivolgo a tutte e a tutti un augurio di buona lettura e, soprattutto, di buona diffusione: perché la conoscenza – musica o letteratura che sia – acquista senso solo quando circola, si propaga, ritorna.

Gaspare Trapani

«Le braci di un'unica stella»

La transgender Prinçesa tra romanzo di metamorfosi e canzone d'autore

Abstract: Le canzoni di Fabrizio De André sono spesso riconducibili a una matrice letteraria: nel caso di *Prinçesa*, i versi rappresentano una riscrittura intersemiotica di un romanzo autobiografico scritto dalla transgender Fernanda Farias de Albuquerque. Il brano del cantautore opera una sintesi del romanzo ma allo stesso tempo ne rispetta le direttrici fondamentali – con le conseguenti ripercussioni narratologiche –, muovendosi tra un racconto di formazione e un racconto di metamorfosi. All'ombra di un modello di successo: *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi.

Abstract: Fabrizio De André's songs often derive from a literary inspiration: in the case of *Prinçesa*, the verses represent an intersemiotic rewriting of an autobiographical novel written by the transgender Fernanda Farias de Albuquerque. The song thus operates a synthesis of the novel but at the same time respects its guidelines, with the consequent narratological repercussions, moving between a tale of formation and a tale of metamorphosis – in the shadow of a successful model: *Le avventure di Pinocchio* by Carlo Collodi.

Ho sempre pensato alla donna come emblema del sacrificio e fra questi emblemi del sacrificio tre mi sembrano fondamentali. Il sacrificio della maternità [...] Il sacrificio della prostituzione, che attraverso il dolore può anche diventare santificazione [...] E un altro tipo di sacrificio, un altro tabù che viene osservato non soltanto in Paesi diversi dal nostro, ma anche nel nostro, ed è il sacrificio della verginità¹.

Uno stereotipo sul canzoniere di De André: da Marinella a Via del Campo

Secondo un luogo comune tanto diffuso quanto sostanzialmente fuorviante, la «puttana»² sarebbe una fra le figure più ricorrenti entro il canzoniere di Fabrizio De André. Almeno per quanto concerne la prima linea dei personaggi, ovvero i protagonisti³, tale convincimento viene ridimensionato dal confronto diretto con i testi fin dalle canzoni degli esordi: per esempio, la circostanza per la quale *La canzone di Marinella*⁴ s'ispira a un fatto di cronaca, che riferisce dell'assassinio di una prostituta

¹ F. De André, *Sotto le ciglia chissà. I diari*, Milano, Mondadori, 2016, pp. 174-75.

² La citazione è ritagliata dalla canzone *Via del Campo*, sulla quale ritorneremo a breve.

³ Al di là delle vedute d'insieme che inquadrano su uno stesso sfondo (i carruggi per esempio) le diverse anime di una società composita: la prostituta e il professore, i pensionati e poco oltre i ladri e gli assassini (cfr. *La città vecchia*, 1965); oppure si veda la “parata” che anima le strade di Genova in *Â duménega* (*Creuza de mă*, 1984).

⁴ La canzone venne pubblicata nel 1964 per la Karim. Le citazioni dei testi sono tratte da F. De André, *Come*

scaraventata nel fiume Tanaro, non fa evidentemente di Marinella una “donna da marciapiede”. Al contrario, la figura femminile può emanciparsi dalla brutalità degli abusi quotidiani e abitare un mondo di fiaba (scritta alla maniera di Calvino⁵) grazie alle facoltà sublimanti della finzione letteraria – che concedono alla donna una seconda opportunità di vita e di morte: «il vento che la vide così bella / dal fiume la portò sopra una stella». Il fiume è il luogo del racconto⁶ che si affaccia sulla realtà, entro il quale il corso dei due destini finisce per confluire. Un po’ come Euridice, anche la protagonista della canzone di De André, sottratta agli Inferi dal potere del canto, muore per la seconda volta.

L’equivoco è più clamoroso in *Bocca di rosa*⁷. La protagonista viene iperdefinita da una qualità ben individuata: «metteva l’amore sopra ogni cosa» – sia che s’intenda “amore” come valore sovrastante ogni altro principio, o bene primario, sia che si voglia considerare Bocca di rosa alla stregua di un Re Mida, capace di trasformare tutto quel che tocca non in oro ma, per l’appunto, in amore allo stato puro. Se il testo formula il concetto in modo limpido e indubitabile – «C’è chi l’amore lo fa per noia / chi se lo sceglie per professione / bocca di rosa né l’uno né l’altro / lei lo faceva per passione» –, il pregiudizio è tuttavia duro a morire. Così, mentre l’autore

un’anomalia. *Tutte le canzoni*, a cura di R. Cotroneo, Torino, Einaudi, 1999.

⁵ È quanto De André dichiara esplicitamente in un’intervista realizzata da Marco Mei nel gennaio del 1982, reperibile in *Dentro Faber. Fabrizio De André*, a cura della Fondazione De André, Milano, RCS Quotidiani, 2011, cap. 3: *Le donne*. Più in generale, sulle relazioni intertestuali con le opere di Calvino, rimando al capitolo *Appunti per un (piccolo) canzoniere “eretico”: il magistero di Italo Calvino* in A. Cannas, *La mia distanza dalle stelle. Utopia e distopia nel canzoniere di Fabrizio De André*, Cagliari, UnicaPress, 2022, pp. 33-48.

⁶ Come testimoniano le carte private, la maggior parte delle sue «canzoni nasce come brevi racconti. È la materia stessa del narrare a suggerirmi la musica [...] Mi capita solitamente di scrivere in prosa un racconto che mi viene anche suggerito da una particolare melodia. A questo punto distruggo il racconto per ricomporlo entro lo schema che la metrica di quella musica mi consente»: F. De André, *Sotto le ciglia chissà*, op. cit., pp. 182-83; ancor più sinteticamente: «La canzone è una delle tante arti del raccontare» (ivi, p. 125). D’altra parte racconto breve e verso sono, secondo il Calvino delle *Lezioni americane*, due dimensioni comunicative che condividono la «ricerca d’un’espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile» (I. Calvino, *Saggi, 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1995, p. 671).

⁷ Si veda in proposito S. Bernardini, *La malicieuse ambivalence de la parole contre le malentendu du lieu commun: l’écriture licencieuse de Fabrizio De André. Le cas de Bocca di rosa*, in *Du malentendu dans la chanson*, a cura di Joël July, Céline Chabot-Canet, «Chants Sons» Pu De Provence, 2021. *Bocca di rosa* (F. De André, G. P. Reverberi – © 1972 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.) è un brano edito nel 1967 per l’etichetta Bluebell Records.

intendeva fare di Bocca di rosa «una metafora evangelica perché parla di amore»⁸, il senso comune l'ha trasformata in una “donna dai facili costumi”, com'è certificato dal neologismo reperibile sulla *Treccani* online: «bocca di rosa loc. s.le f. Prostituta»⁹.

D'altra parte, il personaggio di Bocca di rosa s'impone, al cospetto della comunità di Sant'Ilario, per il suo stile di vita anticonformistico, ribaltante i valori convenzionali e più conservativi che allignano nella società un po' bigotta rappresentata nella canzone: non costituirà l'eccezione tra le personagge del canzoniere. Per esempio Jamin-a, protagonista di una delle canzoni più note di *Crêuza de mǎ*¹⁰, è discendente diretta dell'eroina di sant'Ilario, tant'è che dalla sua vena sensuale scaturisce la stessa tensione libertaria. L'affinità con Bocca di rosa è certificata, di converso, dalla circostanza per cui anche lei ha patito uguale fraintendimento – in questo caso l'equivoco trova un puntuale appiglio testuale («*sultan-a de e bagascie*») nell'espressione profusa dal punto di vista del marinaio/amante, il quale dà conto delle tappe dell'impresa amorosa: Jamin-a è una sorta di Circe che soggioga l'errabondo marinaio senza bisogno d'alcuna magia o incantesimo che non promani dal corpo come estensione della mente («*ti me perdunié / se nu riûsciò a ésse porcu / cumme i teu pensë*»¹¹). Sia che si voglia vagliare l'ipotesi del sogno, sia che il marinaio sia realmente rimasto avviluppato dal «nodo delle gambe» di Jamin-a, in una danza che è estasi e vertigine, l'epiteto «sultana delle troie» non relega affatto la donna al ruolo della prostituta: semmai definisce, in entrambe le circostanze, l'abusato armamentario retorico di cui un uomo ha bisogno per innescare la propria immaginazione.

È, invece, indiscutibile che *Via del Campo*¹² inquadri in primo piano una prostituta. La canzone, peraltro, resta scolpita nella memoria dell'ascoltatore poiché

⁸ F. De André, *Sotto le ciglia chissà*, op. cit.

⁹ La *Treccani* dal canto suo si limita a constatare l'uso che dell'epiteto «bocca di rosa» viene fatto a livello giornalistico: cfr. [https://www.treccani.it/vocabolario/bocca-di-rosa_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/bocca-di-rosa_(Neologismi)/) (ultima consultazione: 29/10/2024).

¹⁰ Il *concept* album, scritto interamente in genovese, è del 1984, pubblicato per l'etichetta Dischi Ricordi. *Jamin-a* è la seconda traccia (F. De André, M. Pagani © 1983 Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).

¹¹ ‘mi perdonerai / se non riuscirò a essere porco / come i tuoi pensieri’.

¹² Il brano è del 1967, edito per l'etichetta Bluebell Records (E. Jannacci, F. De André © 1991 Universal Music

dischiude in explicit i versi forse più noti di tutto il canzoniere, distillati come l'aforisma di un "filosofo popolare"¹³: «dai diamanti non nasce niente / dal letame nascono i fior». Fra i carruggi di Genova si muove una sola, esclusiva figura femminile riproposta in tre sequenze¹⁴: la donna è in effetti riconoscibile a partire dagli occhi grandi e verdi che a tratti si velano di grigio, poiché riflettono il "palcoscenico" nel quale è costretta a esibirsi. Il brusco irrompere della realtà è marcato dalla rimodulazione dei registri linguistici, per cui l'innocente «bambina» si tramuta nella «puttana».

Princesa, autobiografia di una transgender: le premesse di una metamorfosi

Trent'anni dopo, nel brano che apre l'ultimo album d'inediti, *Anime salve* (1996), fa capolino una seconda prostituta. Il filo conduttore del *concept*, com'è noto, si sviluppa intorno all'elogio della solitudine: da questa prospettiva, Princesa è una sorta di picaro contemporaneo, che in corso d'opera ha appreso fino a che punto l'emarginazione possa essere «il prezzo che si paga per assomigliare al proprio desiderio»¹⁵.

Ora, se è vero che spesso all'origine di una canzone di Fabrizio De André è rintracciabile un fertile sostrato, o almeno uno spunto letterario¹⁶, l'ipotesi in questo caso è un romanzo (omonimo, a parte che solo nella canzone il nome presenta la

Publishing Ricordi S.r.l. / Nuvole Ed. Musicali S.a.s. / Impala Ed. Musicali S.r.l.).

¹³ Formula coniata da Jean Guichard nel saggio *Amore, guerra e morte nelle canzoni di Fabrizio De André*, in *Cantami di questo tempo. Poesia e musica in Fabrizio De André*, a cura di A. Cannas, A. Floris, S. Sanjust, Cagliari, Aipsa, 2007, pp. 19-29.

¹⁴ Mi convince meno la lettura secondo la quale le prime strofe sarebbero attraversate da personaggi femminili distinti (almeno due, la prostituta e la «bambina»).

¹⁵ Fabrizio De André citato in W. Pistarini, *Il libro del mondo*, op. cit., p. 280.

¹⁶ Il discorso vale sia per quanto concerne il complesso del canzoniere – il caso più macroscopico è rappresentato dal *concept* del 1971 *Non al denaro non all'amore né al cielo*, allestito a partire dalla riscrittura di nove poesie tratte dalla *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters – sia per quanto riguarda le singole canzoni di *Anime salve*: per esempio il libretto che accompagna il disco segnala il debito che *Smisurata preghiera* ha contratto nei confronti di Alvaro Mutis. Rimando, invece, al saggio che Alessia Farci ha dedicato alla relazione intersemiotica fra il romanzo di Enrico Costa *Il muto di Gallura* (1884) e le canzoni *Disamistade* e *Â cùmba*: A. Farci, *Sulle tracce della Cùmba di Fabrizio De André: l'antitesi tra amore e matrimonio come genesi della disamistade*, in «Medea», VIII, 1, 2022, pp. 1-18 (DOI:10.13125/medea-5342).

cediglia) scritto a due mani da Fernanda Farias de Albuquerque, transgender brasiliana poi emigrata in Italia, e da Maurizio Jannelli, ex brigatista rosso, il quale conferisce una veste letteraria alle memorie profuse dall'altra. I due si erano conosciuti in carcere, dove Fernanda era stata reclusa per tentato omicidio. Confinata nell'ala maschile del penitenziario – nonostante, oltre che sentirsi donna, avesse un corpo quasi interamente rivisitato al femminile –, prima di concepire l'idea del romanzo Fernanda aveva innescato un fitto carteggio con un detenuto sardo, il pastore Giovanni Tamponi, il quale alimentò la scrittura della memoria nel momento stesso in cui spezzò il circolo vizioso del pregiudizio: poiché, come ebbero modo di raccontare i protagonisti, in carcere «chi offriva una parola ai “froci” veniva stigmatizzato violentemente dagli altri detenuti»¹⁷.

L'opera possiede un cospicuo valore documentario, poiché, nel descrivere la travagliata parabola di una transgender – dispiegandosi soprattutto nell'arco degli anni Ottanta –, dà conto delle miserie di uno specifico contesto relativo al mondo della prostituzione. La narrazione prende abbrivio, in prima persona¹⁸, dall'infanzia di Fernanda che nasce maschio ma fin da piccola ama indossare i vestitini da bambina delle sorelle più grandi. Fernandinho conferma la propria inclinazione al femminile anche nei giochi innocenti con gli amichetti, quando, nel mimare la vita degli animali, interpretano la monta («Sono la pecora sono la vacca / che agli animali si vuol giocare» è l'istantanea consegnata dall'incipit della canzone). Successivamente il romanzo descrive lo stato d'animo del ragazzino al momento dell'ingresso a scuola, dove persino il maestro lo mette alla berlina, voce che poi si rifrange nel pensiero della comunità («Non si può più tenere a scuola un bambino che si comporta come una femmina»)¹⁹.

L'epiteto offensivo ricorrente è quello di *veado*, termine brasiliano che definisce il 'cervo' ma sottintende, nel gergo scurrile, il cosiddetto 'pederasta passivo'. Il destino

¹⁷ M. Jannelli, *Brevi note di contesto*, in F. Farias De Albuquerque, M. Jannelli, *Princesa*, Roma, Sensibili alle foglie, 1994, p. 9. Da qui in avanti, tutte le citazioni del romanzo derivano dall'edizione citata.

¹⁸ Scelta di campo che condiziona anche la riscrittura in forma di canzone, sempre declinata in prima persona.

¹⁹ F. Farias De Albuquerque, M. Jannelli, *Princesa*, ed. cit., p. 23.

di Fernandinho sembra già corrispondere a una situazione topica, nel canzoniere di De André: a titolo esemplificativo, cito un frammento da *La città vecchia* (1965), dove il cantautore denunciava la doppia morale borghese del «maestro» che di giorno chiama «con disprezzo pubblica moglie» quella che «di notte stabilisce il prezzo» alle sue voglie inconfessabili; allo stesso modo il ragazzino è concupito da inquietanti figure maschili nell'ombra e deriso alla luce del sole.

Segue, nel libro, il resoconto delle prime violenze sessuali che precedono, con l'adolescenza, l'esplosione della femminilità di Princesa: il relativo conflitto interiore è vissuto dentro un contesto che «non aveva la fantasia per inventarmi»²⁰. Di lì a poco, la protagonista matura l'esigenza di abbandonare l'«infanzia contadina» (così nel brano di De André) per tentare la «fortuna» nelle grandi città di Rio de Janeiro e San Paolo, dove Fernanda si prostituisce per garantirsi l'indipendenza economica e, dunque, l'opportunità di iniziare i costosi trattamenti ormonali. La terapia rappresenta un punto di non ritorno che dà l'abbrivio alla metamorfosi: più tardi, gli interventi chirurgici plasmano nel concreto l'immagine ideale che Fernanda cullava di sé stessa (le iniezioni di silicone nei fianchi e nei glutei vengono praticati da una trafficante, la «bombadeira», cui fa riferimento anche la canzone, che non ha alcun titolo medico per operare).

Nell'autobiografia romanzata, dunque, il contesto reale nutre costantemente il piano della finzione. Esibirsi sui marciapiedi delle grandi città brasiliane implica il rischio costante della morte, perché la prostituta – e soprattutto la prostituta transgender – è fatta costantemente oggetto non solo di discriminazioni, ma soprattutto di una violenza fitta di botte, stupri e omicidi: erano gli anni in cui operavano i famigerati “squadroni della morte” e non di rado erano gli stessi tutori dell'ordine a scaricare a bruciapelo il revolver sulle vittime inermi. All'epoca, entro l'eterogeneo mondo della mercificazione della carne, più di ogni altro era il trans a essere visto alla stregua di un untore, poiché si paventava potesse trasmettere il virus dell'HIV (l'inquietudine esondava sulle prime pagine nei giornali di tutto il mondo).

²⁰ Ivi, p. 38.

Attratta dalla prospettiva di una rendita più sicura, Princesa decise, allora, di migrare in Europa, prima in Spagna e poi in Italia, fra Milano e Roma. Tuttavia, anche nel vecchio continente le sue “colleghe” venivano sistematicamente falciate da una morte più silenziosa, nel lento stillicidio della droga e dell’AIDS. Il discorso relativo alla dipendenza dagli stupefacenti è sintomatico della condizione di servitù in cui agiscono Fernanda e le altre: assumono cocaina o eroina per trovare il coraggio di affrontare quasi interamente nude quell’infido «palcoscenico» (così De André) che è il marciapiede, ma soprattutto per sopportare le rigide temperature di una Milano invernale («l’ombra pallida di Milano addosso»)²¹. Ormai Fernanda si prostituisce per procacciarsi la dose che le renda tollerabile la propria quotidianità: il circolo vizioso fa di lei una tossicodipendente.

La parabola di Princesa non è a lieto fine: la protagonista del romanzo si rende responsabile di un grave atto di violenza e per lei si aprono le porte della galera, dove si renderà conto di aver contratto il virus dell’HIV. La finzione finisce per collimare perfettamente con la cronaca biografica di Fernanda. Fino a quel punto, la tessitura del libro della memoria corrispondeva pur sempre a una pianificazione testuale dai rilevanti riflessi narratologici. L’autobiografia di Fernanda, che già aveva qualcosa a che spartire con le vertiginose avventure della picaresca, è almeno in parte riconducibile all’orizzonte letterario di due sottogeneri, ovvero il romanzo di formazione e quello di metamorfosi.

Princesa e la questione della metamorfosi: un illustre precedente letterario

L’indagine sulla portata degli schemi narrativi, muovendo dalle forme letterarie che li hanno innescati, potrebbe avvalersi di un confronto (vedremo fino a che punto paradossale) con ben altra opera letteraria: un testo oggettivamente distante dal nostro, in quanto acclamato esponente della dimensione del fantastico. *Le avventure di*

²¹ Ivi, p. 93.

Pinocchio di Carlo Collodi è un libro che appartiene evidentemente ad altro contesto e, tuttavia, ha reso disponibile una teoria di dispositivi narrativi, tradizionalmente collaudati²², che hanno conseguito un successo tale da imporli all'immaginario collettivo. Se già Italo Cavino aveva inquadrato il capolavoro nell'ambito della letteratura picaresca, la vicenda del burattino è per noi esemplare rispetto alla modalità per cui la "formazione" del protagonista deve necessariamente transitare per la sua metamorfosi²³ – in un allestimento che peraltro, secondo il giudizio di Alberto Asor Rosa²⁴, rappresentava una «struttura di compromesso» poiché intersecava le coordinate della fiaba con la cruda rappresentazione del mondo contadino, descritto negli aspetti più brutali com'è nello statuto del racconto realistico di tradizione toscana. Si tratta, ribadisco, di due prodotti letterari eterogenei e non comparabili i quali, tuttavia, traggono alimento da strategie testuali simili – a partire dall'evidenza per cui sia Fernanda sia Pinocchio appartengono a quella vasta categoria di personaggi (eroi o antieroi) i quali muovono i primi passi da una casella prossima alla miseria e nel corso della loro traiettoria di vita, reiterando gli stessi errori, finiscono per "cadere": l'aggravarsi della loro condizione, rispetto a una situazione che già li vedeva in bilico, comporta un rischio tangibile per la loro stessa incolumità (lo spauracchio dello «spedale» di collodiana memoria). Entrambi i protagonisti, difatti, attraversano concretamente (con significativi riflessi simbolici) i territori della morte²⁵.

²² Collaudati per il fatto stesso che Collodi ha riattualizzato e reso memorabili, in virtù della ribalta conquistata dal suo *Pinocchio*, alcuni congegni narrativi che appartengono alla tradizione classica – sullo specifico delle relazioni intertestuali con le fonti greche e latine (dal mito di Narciso alle *Metamorfosi* di Apuleio) cfr. le *Note ai testi* (e specificamente la nota 171) di D. Marcheschi in C. Collodi *Opere*, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1995.

²³ Ritaglio una bibliografia essenziale dal vasto ambito degli studi dedicati a *Pinocchio* come romanzo di formazione e metamorfosi: G. Cerina, *Pinocchio e il pescecane*, in *Naufragi*, a cura di L. Sannia Nowé, M. Viridis, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 419-55; G. De Rienzo, *Pinocchio uno, due, tre*, Torino, Aragno, 2009; P. Dorflès, *Le palline di zucchero della fata Turchina. Indagine su Pinocchio*, Milano, Garzanti, 2018; M. Gagliano, *Pulsioni di morte e destini di vita: dal burattino al replicante*, in *Le avventure di Pinocchio*, a cura di P. Fabbri, I. Pezzini, Roma, Meltemi, 2002, pp. 95-112; E. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza, 1975; M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; D. Marcheschi, *Introduzione*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Milano, Mondadori, 1995; V. Spinazzola, *Pinocchio & c.*, Milano, Il Saggiatore, 1997.

²⁴ Cfr. A. Asor Rosa, *Le avventure di Pinocchio*, in *Letteratura italiana. Le opere. Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, pp. 879-950.

²⁵ Se abbiamo già accennato ad alcune delle esiziali peripezie vissute da Fernanda, non sarà necessario

Inoltre, se Pinocchio deve liberarsi del suo corpo di legno per diventare un bambino in carne e ossa, anche Fernanda deve affrancarsi dall'ingombro di un corpo maschile, per fiorire nella sua più intima essenza. Nel frattempo, i due apprendono quanto sia complicato affermarsi in una società che guarda con sospetto alla loro diversità, e conseguentemente tendono a violare ripetutamente i codici che normano il quieto vivere, diventando eroi (o antieroi) dell'evasione e della rotta, perennemente in fuga dalla fame e dalla paura, cioè appunto dal rischio della morte. Il loro movimento controcorrente è stigmatizzato dal comune "buon senso", che paventa per loro l'incubo dello «spedale», cui si accennava, e della «prigione», che corrisponde di nuovo alla minaccia della morte fisica oppure di quella sociale, di cui il carcere è l'emblema: la galera è un'esperienza condivisa, e poco importa se a Pinocchio tocca da innocente, nella città distopica di Acchiappacitrulli.

Il discorso si complica inevitabilmente²⁶ in un rapporto di speculare contrapposizione: il romanzo di *Princesa* corrisponde a una formazione fallita, giacché la protagonista reitera i propri errori fino all'epilogo o, per meglio dire, continua a non voler sottomettere la propria diversità ai principi di norma che governano i gruppi sociali entro i quali "opera". Anche la vicenda di Pinocchio s'avvita sullo stesso meccanismo ripetitivo²⁷ senza che il burattino sia capace di rinnegare una sostanziale riottosità nei confronti del sistema. Eppure, a un certo punto²⁸ la storia deve finire, e la vicenda di Pinocchio è in conclusione ricondotta dall'autore entro i binari della fiaba²⁹: la soluzione implica che Pinocchio scelga di conformarsi ai valori della società borghese³⁰. La svolta è premiata dalla Fata turchina che conferisce al protagonista un

richiamare alla mente tutti gli episodi in cui Pinocchio deve fronteggiare la morte: basti evocare il finale originario del capitolo XV, che avrebbe dovuto esaurire la teoria di avventure con l'impiccagione del burattino.

²⁶ Anche perché, lo si è detto, il romanzo *Princesa* non alligna su una diretta derivazione intertestuale dal *Pinocchio* di Collodi – seppure l'impianto narrativo segua (o ribalti più o meno consapevolmente) strategie, schemi narrativi e anche un certo immaginario consolidati (almeno in parte) proprio dal successo delle *Avventure* del burattino.

²⁷ Il processo è così scandito: tentazione / caduta / pentimento / intervento salvifico di un "aiutante" / promessa di non trasgredire più.

²⁸ Il quale corrisponde al ritrovamento di Geppetto e all'inversione del rapporto padre/figlio.

²⁹ La soluzione finale, con la somma di premi che esaurisce il capitolo XXXVI, conduce il lettore al di fuori della linea tracciata dal racconto realistico toscano, cui faceva riferimento Asor Rosa.

³⁰ «È stata tua la colpa e allora adesso che vuoi / volevi diventare come uno di noi» cantava Edoardo Bennato

corpo nuovo di zecca. Nel processo di metamorfosi, però, qualcosa va storto (al punto da mettere in discussione il lieto fine): mentre il bambino fa sfoggio di sé, il burattino di legno giace, cadavere inerte, in un angolo dell'ultima scena.

La traiettoria di vita di Fernanda prevede, invece, che la metamorfosi abbia successo, poiché è dato almeno un istante in cui, contemplando allo specchio (come fa il Pinocchio in carne e ossa³¹) la nuova immagine di sé, Princesa si sente in pace con chi la giudica, e quindi con sé stessa: «Mi sentivo bene davanti a Dio e davanti agli uomini. Nella testa e nello specchio: Fernanda e transessuale [...] Fui letteralmente trascinata in un mondo altro: quello delle donne»³².

Princesa³³ di Fabrizio De André: una riscrittura all'insegna del "levare"

La rivisitazione dell'opera letteraria in forma di canzone è un'operazione particolarmente insidiosa, poiché si tratta di costringere un intero romanzo – una vita intera – a stare dentro una forma breve per statuto: una manciata di versi che durano all'ascolto un tempo oggettivamente limitato. Si tratta, inoltre, di una riscrittura intersemiotica, che prevede il passaggio da un codice espressivo esclusivamente letterario a un altro che comunica mediante la simbiosi di più linguaggi: quelli che vengono messi in gioco dalla voce, dalla musica e dal testo.

Tuttavia, calandosi nei meandri del libro, De André ha colto sia i movimenti fondamentali sia le ripercussioni narratologiche cui ho fatto riferimento. Nella canzone

nella traccia d'apertura dell'album *Burattino senza fili* (1977), riscrittura in chiave allegorica e sequel del capolavoro di Collodi: nel contesto delineato dal *concept*, Pinocchio s'è oramai consegnato alla prigione del conformismo borghese, come mostra proletticamente la stessa copertina dell'album.

³¹ Il processo di metamorfosi (vera o presunta) implica, tanto per Pinocchio quanto per Princesa (anche la Princesa di De André, lo vedremo), il topos della verifica/contemplazione della propria immagine allo specchio. Nel caso specifico di Pinocchio, peraltro, non accade solo nell'ultima memorabile scena del romanzo («Dopo andò a guardarsi allo specchio, e gli parve d'essere un altro»), ma ben prima, nel Paese dei Balocchi, quando il protagonista si specchia nell'acqua di un lavamano per avere conferma delle proprie orecchie asinine. Ringrazio Alessia Farci per il prezioso spunto.

³² F. Farias De Albuquerque, M. Jannelli, *Princesa*, ed. cit., pp. 59-60.

³³ Com'è noto, si tratta della traccia d'apertura dell'ultimo *concept* album di Fabrizio De André – *Anime salve*, 1996, etichetta BMG Ricordi (*Princesa*, F. De André, I. Fossati, M. Jannelli © 1996 Il Volatore Ed. Musicali S.r.l. / Nuvole Ed. Musicali S.a.s. / Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.).

è valorizzato precisamente quanto serve sapere di Prinçesa: la strategia autoriale, che opera per sottrazione di materiali alla «ricerca d'un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile»³⁴, prevede che interi paragrafi vengano riassorbiti in fulminee sequenze narrative – come moduli icasticamente disposti in progressione –, le quali corrispondono ai nodi cruciali per i quali transitava la vicenda romanzesca. Col vantaggio di risolvere un limite del romanzo, che consisteva, a mio giudizio, in quella monotonia che discende da una certa ossessiva ripetitività.

Sempre prospettati da una narrazione in prima persona, nella canzone ritroviamo i giochi d'infanzia di Fernanda, già eroticamente connotati («sono la femmina camicia aperta / piccole tette da succhiare»). L'ampio spettro di sensazioni suscitate dalla figura materna viene distillato in uno «sguardo» che dispiega l'unico «orizzonte» di riferimento («l'orizzonte prima del cielo / era lo sguardo di mia madre»). Sorprendiamo l'adolescente mentre s'immagina altro da sé («E io davanti allo specchio grande / mi paro gli occhi con le dita / a immaginarmi fra le gambe / una minuscola fica»³⁵), e lo seguiamo nell'inevitabile fuga dall'«infanzia contadina» – cui viene giustapposta, in funzione antonimica, la scoperta della città: lo spazio in cui, entro un tempo sospeso («ad albeggiare sarà magia»), potrà avere inizio la sua metamorfosi («E allora il bisturi per seni e fianchi / una vertigine di anestesia»). E proprio quando lo sguardo potrebbe dilatarsi alla scoperta di una dimensione inedita, focalizzandosi sul «lungomare di Bahia», l'esistenza di Fernanda viene circoscritta al marciapiede, il «palcoscenico» sul quale è obbligata a mettersi in mostra. Qui, senza alcuna discrezione, le macchine che «puntano i fari» sulla vita di Prinçesa prefigurano tanto l'irrompere dei desideri incontrollabili quanto la brutale aggressività dei clienti:

Dove tra ingorghi di desideri
alle mie natiche un maschio s'appende
nella mia carne tra le mie labbra

³⁴ Sul «magistero» calviniano cfr. le note 5 e 6.

³⁵ L'ultima tappa della metamorfosi è anche quella che, nel romanzo, resterà incompiuta. Sulla questione della metamorfosi agognata davanti allo specchio cfr. la nota 31.

un uomo scivola l'altro s'arrende.

Com'è nel suo stile, De André leviga immagini immersive che inducono all'immedesimazione, ed eventualmente alla "compassione"³⁶, proprio perché non sono eticamente connotate: e tuttavia esse pretendono, in virtù della loro evidenza, che sia l'ascoltatore (o il lettore) a effettuare una precisa scelta di campo, una volta che siano state attentamente ponderate.

L'aspetto per il quale la canzone diverge in maniera radicale dal romanzo concerne quel confine sempre strategicamente orientato che è il finale, dove la dimensione cui ha dato adito l'invenzione narrativa deve fronteggiare il rumore di fondo prodotto dal mondo reale. All'epilogo, una stagione meno tormentata pare accogliere la transgender, innamorata com'è d'un «avvocato di Milano» cui può permettersi di «regala[re] il cuore»: una proposta che diverge significativamente dalla chiusa del romanzo, quando per la prostituta si aprivano le porte del carcere e iniziava il calvario della malattia.

Secondo alcuni interpreti³⁷, l'autore propenderebbe per una soluzione simile a quella adottata nella *Canzone di Marinella*, cui si è fatto cenno, nel senso che anche a Fernanda verrebbe offerta in explicit una seconda *chance*, un'opportunità di riscatto, mentre viene inquadrata entro un'oasi-ipotesi di felicità. Tuttavia, proprio negli ultimi versi, un segnale quasi impercettibile a un ascolto frettoloso spinge il lettore a varcare la soglia fatidica che riconduce inesorabilmente alla realtà. Se in *Marinella* l'indizio era contenuto nella parola-chiave «fiume» – quello nel quale morì la prostituta in carne e ossa, e quello dove annega la protagonista della canzone –, in *Princesa* l'autore si limita a un'allusione:

³⁶ Da intendersi in senso etimologico: come scrive lo stesso De André nelle carte private, «la mia piccola arte, nella maggioranza dei casi, suggerisce di più la contemplazione statica (nel caso specifico l'ascolto) che non il dinamismo della ribellione. Il mio errore politico, se così vogliamo chiamarlo, sta forse nell'uso eccessivo di quell'impulso primario che chiamiamo compassione» (F. De André, *Sotto le ciglia chissà*, op. cit., p. 208).

³⁷ Cfr. W. Pistarini, *Il libro del mondo. Fabrizio de André, le storie dietro le canzoni*, Firenze, Giunti, 2010, p. 280.

A un avvocato di Milano
ora Prinçesa regala il cuore
e un passeggiare recidivo
nella penombra di un balcone.

Il senso che l'ascoltatore (o il lettore) può attribuire all'epilogo è subordinato alla prospettiva che decide di adottare – la stessa scena, osservata con un criterio “anamorfico”, muterebbe di segno e significato. L'equilibrio faticosamente conquistato da Fernanda (un affetto stabile?) e, dunque, il presunto lieto fine verrebbero minacciati, qualora vi scorgessimo una “macchia” d'inquietudine. Nell'ultima paginetta del libro di Collodi, a inficiare il buon esito della metamorfosi era la sagoma di legno abbandonata inerte su una seggiola: il raggiante bambino con le tasche gonfie di zecchini d'oro, perfettamente integrato entro un organismo sociale disciplinato, osserva il cadavere del burattino, il vero protagonista del romanzo. La morte aleggia anche sull'epilogo della vicenda di Prinçesa («Fernandino mi è morto in grembo»), se non fosse che il passato e il presente di Fernanda si confondono nelle «braci di un'unica stella / che squilla di luce e di nome Prinçesa», segno di una metamorfosi fisica che, a differenza del libro di Collodi, s'è finalmente adempiuta. L'allusione insufflata dal «passeggiare recidivo» di Prinçesa – «nella penombra di un balcone» collocabile in un quartiere della ricca borghesia di Milano – riconsegna, invece, la protagonista all'ingombrante memoria della frequentatrice di marciapiedi, così come all'originaria libertà di non conformarsi al quieto vivere sociale. In definitiva, Prinçesa sembra comportarsi come un Pinocchio³⁸ recalcitrante: è perfettamente consapevole che, prima o poi, la comunità cui (non) appartiene le rinfaccerà quell'evoluzione che possiamo intendere, in senso lato, come una sorta di metamorfosi sociale.

³⁸ Non di rado dalla memoria letteraria di De André è scaturito il burattino collodiano: si vedano in particolare il «mio Pinocchio fragile» del *Bombarolo* (*Storia di un impiegato*, 1973), simbolo di un anelito rivoluzionario dagli esiti fallimentari; e i versi della *Domenica delle salme* che fanno riferimento ai cantautori/intellettuali che si sono piegati alla logica del sistema: «Voi che avete cantato sui trampoli e in ginocchio / coi pianoforti a tracolla vestiti da Pinocchio».

Princesa e la logica combinatoria dei tarocchi

Un secondo finale, svincolato dallo sviluppo narrativo, viene plasmato da un coro di voci³⁹ che, negli ultimi istanti del brano musicale, sciorina in lingua brasiliana una sequela di trentadue elementi⁴⁰ concernenti le eterogenee esperienze di Fernanda: sono i passaggi cruciali della parabola di Princesa, oppure gli oggetti che operano come correlativi oggettivi anche nella loro apparente futilità; sono gli stati d'animo che scandiscono le alterne vicende ma anche gli attanti e le relative funzioni che avrebbero dovuto circoscrivere i confini della sua esistenza, tutti disposti lungo uno stesso orizzonte degli eventi.

Ciascuna istantanea è il discrimine d'un'esistenza filtrata nel setaccio della memoria, ma l'insieme costituisce una seconda modalità di sintesi dell'intero racconto autobiografico di Fernanda. Alla stregua delle carte dei tarocchi⁴¹ la loro disposizione dà conto del destino di Princesa: il futuro della protagonista resta incerto, così com'è aperto il finale della storia, poiché dipende dalla logica combinatoria e dalla mano che governa il gioco delle figure.

Andrea Cannas

Parole-chiave: Fabrizio De André, Fernanda Farias de Albuquerque, *Metamorfosi*, *Pinocchio*, *Princesa*

³⁹ La veste sonora dell'appendice, dopo una prima parte ritmicamente assimilabile al tango, vira in direzione della bossa nova, con contaminazioni tipiche della samba, proprio a rimarcare «l'ultima *metamorfosi*; la musica, grazie anche e soprattutto a Ivano Fossati, accompagna questa evoluzione passando da tonalità maggiori a minori e sottolineando in quel martellare di cembali il miraggio della felicità, fino a ritornare all'infanzia brasiliana» (Fabrizio De André intervistato da A. Gennari, *Le mie note a margine*, in «Panorama» 19/09/1996: il corsivo è mio).

⁴⁰ «O matu/ o céu/ a senda/ a escola/ a igreja/ a desonra/ a saia/ o esmalte/ o espelho/ o baton/ o medo/ a rua/ a bombadeira/ a vertigem/ o encanto/ a magia/ os carros/ a policia/ a canseira/ o brio/ o noivo/ o capanga/ o fidalgo/ o porcalhao/ o azar/ a bebedeira/ as pancadas/ os carinhos/ a falta/ o nojo/ a formusura/ viver».

⁴¹ I tarocchi, che già avevano ispirato la canzone *Volta la carta* (Rimini, 1978), costituivano una delle passioni del cantautore, come peraltro illustra splendidamente la scenografia adottata per la sua ultima tournée; cfr. le immagini del famoso spettacolo del 1998 al Teatro Brancaccio: https://www.youtube.com/watch?v=78YNQ7zzxvQ&list=PLiZ2vBc63lfn_Rnly_IDj0Rt7qe_bcYVz (ultima consultazione: 29/10/2024).

«Nei libri dormono mille canzoni»

Il viaggio di Eugenio Bennato dalla letteratura alla musica

Abstract: Il presente studio tratta del legame tra letteratura e musica e di come il cantautore Eugenio Bennato, a partire dal romanzo *L'eredità della priora* (1952) di Carlo Alianello, abbia tradotto in musica la storia dei briganti al tempo della conquista sabauda del Meridione italiano. Attraverso canzoni come *Brigante se more e Canzone per Juzzella*, Eugenio Bennato ha saputo descrivere e raccontare in musica i sentimenti, i misteri e le tragedie di un periodo storico che spesso è stato trascurato. Dal romanzo alla canzone, Bennato ha creato una porta d'accesso alternativa a pagine buie della storia ufficiale, facendo delle canzoni un inno di tutta quella comunità che ha voluto riaccendere una luce sul fenomeno del brigantaggio. Una *liasion*, quella tra letteratura e musica, che Bennato ha valorizzato attraverso ulteriori letture, come quelle di Carlo Levi, Mario Alcaro, Franco Cassano, dai quali il cantautore napoletano ha saputo estrarre temi delicati come le diversità mediterranee, le culture minori e la società contadina, inserendoli in canzoni che hanno dato voce alla cultura popolare.

Abstract: *This study deals with the link between literature and music and how singer-songwriter Eugenio Bennato, starting with the novel L'eredità della priora (1952) by Carlo Alianello, translated the story of brigands at the time of the Savoy conquest of southern Italy into music. Through songs such as Brigante se more and Canzone per Juzzella, Eugenio Bennato has been able to describe and recount in music the feelings, mysteries and tragedies of a historical period that has often been silenced. From novel to song, Bennato has created an alternative gateway to dark pages of official history, making the songs a hymn of the entire community that wanted to shine a light on the phenomenon of brigandage. A liasion, that between literature and music, that Bennato has enhanced through further readings, such as those by Carlo Levi, Mario Alcaro and Franco Cassano, from which the Neapolitan singer-songwriter has been able to extract delicate themes such as Mediterranean diversities, minor cultures and peasant society, inserting them into songs that have given voice to popular culture.*

Introduzione

Il debito che la musica paga alla letteratura e, in generale, alla scrittura è molto elevato e la storia dei rapporti tra queste discipline è lunga e ricca¹. Tra reminiscenze, imitazioni, allusioni nascoste, citazioni², il tema della presenza della letteratura nei testi delle canzoni risulta particolarmente ampio e allo stesso tempo interessante e stimolante, se inserito all'interno di una prospettiva di dialogo fra discipline differenti, di lettura critica e di analisi letteraria, che concorrono a una sorta di «inventario del

¹ Cfr. G. Petrocchi, *Letteratura e musica*, Firenze, Olschki, 1991.

² Cfr. R. Polese, *Tu chiamale se vuoi... Citazioni, echi, lasciti letterari nelle canzoni italiane*, Milano, Archinto, 2019, p. 11.

pianeta»³. Con questa espressione, presa in prestito da Elvio Guagnini e usata in origine per descrivere il grande contributo della letteratura di viaggio agli studi letterari, si intende qui sottolineare come storicamente la letteratura e la musica, più in generale l'arte, abbiano instaurato una relazione osmotica di prestiti e reciproche influenze, di «traduzioni» attraverso un «rapporto dialogico che trascorre continuamente da un campo all'altro, che crea relazioni e intrecci, debiti e crediti»⁴, trovando negli studi comparatistici uno dei terreni più fertili, come nel caso della relazione tra letteratura e musica.

Infatti, questo tema trova il contesto di analisi più idoneo all'interno di un approccio che riunisca le numerose sollecitazioni che il rapporto letteratura-musica genera, riconoscendo nella figura dell'autore del testo della canzone o nel cantautore un mediatore, un traduttore di storie e sentimenti, che produce effetti di ringiovanimento, di rinnovamento e rivitalizzazione o rinascita di certe letterature o di certi generi musicali, che si nutrono di nuovi stimoli⁵. Per Mariangela Lopopolo, i romanzi sono «un'immensa cattedrale della memoria, sulle cui pagine si accumulano i ricordi del tempo passato»⁶, poiché l'opera letteraria può costituire il soggetto⁷ di una melodia o di un film, per esempio.

Il contesto sociale, culturale e tecnologico attuale favorisce uno scambio costante di contenuti e di informazioni, con una velocità di trasmissione simultanea. Ma spesso, proprio a causa dell'elevato ritmo di condivisione e di rimpiazzamento dei contenuti, si perde il processo che ha portato alla pubblicazione di un'opera musicale, nella valutazione della quale oggi si bada più agli incassi, agli streaming, alle

³ E. Guagnini, *L'arcipelago odeporico. Forme e generi della letteratura di viaggio*, in *Questioni odeporiche. Modelli e momenti del viaggio adriatico*, a cura di G. Scianatico, R. Ruggiero, Bari, Palomar, 2007, pp. 29-42.

⁴ M. Guglielmi, *La traduzione letteraria*, in *Letteratura Comparata*, a cura di A. Gnisci, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 155-84.

⁵ Cfr. M. Guglielmi, *La traduzione letteraria*, op. cit., p. 168.

⁶ M. Lopopolo, *Che cos'è la letteratura comparata*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 90.

⁷ Sulla letteratura e le altre arti cfr. R. Warren e A. Wellek, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1989; R. Bertazzoli, *Letteratura comparata*, Brescia, La Scuola, 2010.

visualizzazioni, in una lotta tra etichette discografiche, artisti o pseudo tali e un pubblico al quale viene ininterrottamente sottoposto qualcosa.

Certa musica, invece, necessita di ritmi più lenti, tempi dilatati che forse cozzano con la “bulimia informativa”⁸ generalizzata in cui si ritrova la società contemporanea, che lascia l’analisi e l’approfondimento delle canzoni a una fetta ristretta di pubblico. È il caso della musica d’autore italiana, che è costretta a fronteggiare un mondo discografico che tende a uniformarsi a certi standard, a modelli preconfezionati e a repliche indifferenziate, alla «copia di mille riassunti», tanto per citare un verso della canzone *Giudizi universali* del cantautore bolognese Samuele Bersani. Probabilmente questo peso da sopportare da parte della musica d’autore è la condizione necessaria che rende più prezioso il lavoro di cantautori e cantautrici, sempre a caccia di immagini, di nuove metafore, del senso della vita e dei suoi misteri.

È questo il caso di Eugenio Bennato, uno degli artisti che ha raccontato con grande trasporto e attenzione la musica del Sud d’Italia e di tutto il Mediterraneo, con quell’impegno civile e morale teso a costruire ponti verso realtà diverse e a dare voce alle vicende di donne e uomini che la storia ha voluto emarginare, relegare, dimenticare, silenziare. La storia – o per meglio dire la contro storia – di Eugenio Bennato affonda le radici nella Nuova Compagnia di Canto Popolare, in Musicanova e in Taranta Power, esperienze musicali che hanno convertito il cantautore napoletano in uno degli esponenti di punta della canzone popolare regionale italiana.

Eugenio Bennato: da L’eredità della priora a Brigante se more

«Nei libri dormono mille canzoni»⁹, afferma Valerio Grutt, facendo riferimento al fatto che la letteratura abita in ognuno di noi e allo stesso tempo noi abitiamo in essa.

⁸ Il termine, traduzione di «Infomation Overload», viene coniato da Beltram Gross, professore di Scienza Politica, già nel 1964, e si riferisce al processo in cui l’input di un sistema supera la sua capacità di elaborazione, vale a dire che, se vengono fornite troppe informazioni – in questo caso i contenuti musicali – a degli individui, si tende ad andare incontro a un calo nella qualità delle scelte.

⁹ V. Grutt, *Prefazione*, in *L come Libro*, a cura di W. Gatti, Milano, Abeditore, 2017, pp. 9-11.

Ciò sottolinea il valore che le storie, nessuna esclusa, hanno all'interno della vita di ogni individuo: «storie che possono farci vedere luoghi, vivere emozioni, intuire verità [...] ferire e guarire, illuminare angoli bui, irrompere nello spazio, costruire e distruggere»¹⁰.

Eugenio Bennato ha avuto l'intuizione e la capacità, con la canzone *Brigante se more* (1980), di creare una porta d'accesso attraverso la quale «molti sono entrati in pagine buie della nostra storia negata»¹¹, quella relativa al brigantaggio postunitario, alla guerra fra esercito piemontese ed esercito delle Due Sicilie, a vicende taciute o trattate con reticenza dalla storiografia ufficiale¹².

Tutto ha avuto inizio con un libro, *L'eredità della priora*¹³, scritto da Carlo Alianello nel 1962: storico e romanziere romano ma di origini lucane, Alianello ha difeso a spada tratta la sua visione controcorrente della questione risorgimentale italiana. Nel 1979, racconta Bennato nella sua autobiografia musicale *Ninco Nanco deve morire. Viaggio nella storia e nella musica del Sud*¹⁴ (2013), la RAI decide di mettere in scena il libro di Alianello, ambientato in Basilicata all'indomani dell'invasione piemontese e relativo alle vicende dei briganti. Bennato e il collega Carlo D'Angiò vengono contattati per scrivere la colonna sonora dello sceneggiato e quel momento, grazie a quel libro, diventa la circostanza che cambierà la storia musicale e personale del cantautore napoletano.

Il progetto del regista dello sceneggiato¹⁵, Anton Giulio Majano, abile nella trasposizione televisiva dei romanzi nei primi anni di attività della RAI, è stato quello di affidare all'intuizione di Bennato la creazione di un vero e proprio canto di battaglia dei briganti, come se questi cantassero tutti in coro, quasi a «interrompere il silenzio

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ P. Aprile, *Prefazione*, in E. Bennato, *Ninco Nanco deve morire. Viaggio nella storia e nella musica del sud*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, pp. 5-9.

¹² E. Bennato, *Ninco Nanco deve morire. Viaggio nella storia e nella musica del sud*, op. cit., 2013, p. 15.

¹³ Cfr. C. Alianello, *L'eredità della priora*, Milano, Feltrinelli, 1963.

¹⁴ Cfr. E. Bennato, *Ninco Nanco deve morire. Viaggio nella storia e nella musica del sud*, op. cit.; E. Bennato, *Brigante se more. Viaggio nella musica del sud*, Roma, Coniglio Editore, 2010.

¹⁵ A livello più generale, con l'avvento del sonoro, «dal secondo dopoguerra in poi, soprattutto in Italia, il cinema è compiutamente un'arte narrativa, al pari del romanzo»: G. Simonetti, *La letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 297.

della musica tradizionale sulla guerra dei briganti»¹⁶. Dal romanzo nasce *Brigante se more*, che d'improvviso e con una forza incontrollata diventa l'inno di tutta quella comunità che vuole riaccendere una luce su storie non raccontate per decenni, eventi eccezionali, personaggi, vite di donne e uomini che avevano resistito e combattuto, con il rischio di essere dimenticati. *L'eredità della priora* è un romanzo avvincente e denso di personaggi affascinanti, «un'opera fondamentale per voltare pagina nella visione stucchevole di un Risorgimento di maniera, e per leggere per la prima volta quella storia dalla parte dei perdenti»¹⁷. Ciò conferma quella «lision debitoria» della musica verso la letteratura, la quale è «spesso l'utero della parola cantata»¹⁸, figlia di mille ispirazioni, speranze, coincidenze e opportunità.

Questo inno diventa subito musica tradizionale, come se fosse sempre esistito, convertendosi in una sorta di classico della musica popolare meridionale, sfilacciandosi in un tempo lontano e nel mistero di una storia perduta. Infatti, se per classica riconosciamo un'opera che risponde alle esigenze di ogni tempo, *Brigante se more* è uno dei classici della musica popolare italiana e conferma il legame indissolubile tra parola scritta – più prettamente letteraria – e parola cantata. Tale operazione di adattamento o trasposizione in musica di un testo letterario ha a che fare con il processo di traduzione, nello specifico di traduzione intersemiotica¹⁹ (da un codice a un altro) dalla scrittura alla canzone²⁰. Bennato crea *ex novo* un'opera credibile e di forte impatto emotivo, lavorando, inoltre, sulla resa scenografica, se facciamo rientrare in questo processo di traduzione e di filtraggio anche l'aspetto esecutivo della canzone. Infatti, ciò che Bennato mette in pratica è una sorta di rivestimento, di traduzione, di ricodificazione della storia in precedenza affidata alle pagine del romanzo di Alianello.

Senza dubbio, soprattutto a partire dal XX secolo, il rapporto fra letteratura e musica si è intensificato e vivacizzato grazie ai nuovi media e all'impatto che la musica

¹⁶ E. Bennato, *Ninco Nanco deve morire. Viaggio nella storia e nella musica del sud*, op. cit., 2013, p. 30.

¹⁷ Ivi, p. 133.

¹⁸ W. Gatti, *Introduzione*, in *L come Libro*, op. cit., pp. 5-7.

¹⁹ Cfr. E. Pantini, *La letteratura e le altre arti*, in *Letteratura comparata*, op. cit., p. 117.

²⁰ Cfr. M. Guglielmi, *La traduzione letteraria*, op. cit., p. 159.

ha avuto e continua ad avere nella vita di tutte le persone, con quella capacità fulminea di diffusione che oggi, in particolar modo, è quasi incontrastabile²¹.

Un aspetto fondamentale per comprendere la buona riuscita della trasposizione del romanzo in canzone è stata l'invenzione di un titolo efficace, che si discostasse dal titolo originario. Infatti, lo stesso Bennato ammette che l'unico difetto del romanzo di Alianello risiede proprio nel titolo, *L'eredità della priora*: «un titolo difficile da pronunciare, che non rende minimamente l'idea di cosa quella storia racconti e di dove sia ambientata. In quel titolo non c'è lotta, non c'è Basilicata, non c'è l'amore, non ci sono i briganti»²². Inoltre, l'attenzione di Majano, Bennato e D'Angiò non si concentra sulla figura femminile del romanzo, la priora di un convento espropriato dal nuovo governo sabauda, ma il focus è su personaggi che realmente conquistano il lettore o lo spettatore, come i briganti²³ Gerardo, Ugo, Andrea, le brigantesse e le streghe, Maria Palomba, Juzzella, Carmenella e Nannina.

Il grande contributo di Bennato alla canzone popolare italiana sta proprio nell'aver colmato un vuoto nella musica tradizionale, proprio perché fino ad allora, purtroppo, tra le migliaia di canti nessuno narrava direttamente la lotta dei briganti nella resistenza antipiemontese. La trasposizione del romanzo di Alianello in musica si inserisce, *mutatis mutandis*, in un più ampio processo per il quale, come rileva Even-Zohar, la traduzione svolge un ruolo innovativo all'interno di una certa cultura, in particolare – ed è questo il caso – quando si verificano o vi è la presenza di «punti di svolta, crisi o vuoti in una letteratura»²⁴.

²¹ Cfr. P. Lucadei, *La narrativa contemporanea e la musica*, in «Le parole e le cose»: <https://www.leparoleele cose.it/?p=17858> (ultima consultazione: 6/01/2025).

²² E. Bennato, *Ninco Nanco deve morire*, op. cit., p. 133.

²³ Eugenio Bennato, oltre l'esperienza che lo lega al romanzo *L'eredità della priora*, più tardi negli anni torna a dedicarsi al tema rievocando la figura del più celebre dei briganti, Ninco Nanco, all'anagrafe Giuseppe Nicola Summa di Avigliano, in provincia di Potenza. Ninco Nanco, nome di battaglia, viene ucciso nel 1864, il suo volto viene fotografato dall'esercito sabauda e la sua storia viene taciuta per diversi decenni. Bennato, nel 2009, scrive *Ninco Nanco* affinché tutti possano conoscere la storia parallela del brigante, fatta di tradimenti, di documenti e testimonianze.

²⁴ I. Even-Zohar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, pp. 225-38.

Servendoci di questo impianto teorico, è possibile comprendere meglio il ruolo che *Brigante se more* ha avuto e continua ad avere all'interno della discografia italiana e più in generale nella cultura italiana. La «traduzione» del romanzo colma il vuoto che si crea in un momento storico di svolta, in cui una letteratura, un contesto musicale-discografico, è alla ricerca di nuove forme di espressione²⁵.

Il successo di *Brigante se more* si deve, inoltre, all'arrangiamento fiero e popolare che Bennato e D'Angiò riescono a dargli, alle chitarre battenti e ai tamburi, al furore di anni giovanili e selvaggi. Pubblicata dalla Polygram, la canzone diventa subito popolare ma non viene mai passata alla radio, confessa Bennato senza grandi rimpianti, visto che la migliore resa della canzone è quella dal vivo, nelle piazze festose, nei concerti di gruppi emergenti o nei falò in spiaggia. Lontana dalle logiche pubblicitarie e *mainstream*, la canzone si diffonde velocemente secondo le tipiche modalità della musica popolare, vale a dire oralmente, attraverso racconti, per trasmissione diretta, facendo dimenticare o confondendo l'origine e l'autorialità dello stesso pezzo. Bennato ha ammesso di essersi sorpreso di fronte a questa sorta di espropriazione della sua canzone, vedendo il suo rapido diffondersi attraverso pubblicazioni, riviste, libri e romanzi, con la conversione del brano in una specie di «opera di autore anonimo» risalente all'Ottocento, processo che «di solito avviene con i tempi lunghi delle civiltà contadina, che ha sempre dovuto attendere un paio di generazioni dopo la scomparsa dell'autore per dimenticarne i dati anagrafici; nel nostro caso, invece, il successo è veloce e noi siamo lì presenti e osserviamo sbalorditi la nostra metamorfosi da giovani musicisti di fine Novecento in anonimi del XX secolo»²⁶.

Tra romanzi ispirati alla stessa canzone, falsificazioni del testo e pseudo ricerche di amatori che affermano che quel canto era già presente nella tradizione popolare ottocentesca, Bennato si ritrova prigioniero della sua stessa opera, un brigante della canzone popolare, nel mezzo di una tempesta mediatica, una sorta di giallo letterario.

²⁵ Cfr. M. Guglielmi, *La traduzione letteraria*, op. cit., p. 165.

²⁶ Cfr. E. Bennato, *Ninco Nanco deve morire*, op. cit., p. 135.

Ma tutto ben presto si risolve grazie a ulteriori ricerche che confermano l'originalità del testo, mettendo a tacere certi fanatismi o provincialismi che cercavano di appropriarsene. Tutto ciò amplifica la potenza della canzone, figlia di un romanzo, e le numerose risonanze che essa ha all'interno di una società, e nello specifico all'interno della comunità meridionale, la quale si ritrova nelle parole e nel canto di *Brigante se more*, così incisivo, così vero, che pare essere sempre esistito. Questo accade, sostiene Bennato, quando una creazione «interpreta profondamente il suo tempo e la sua gente, [finendo per] appartenere a tutti quelli che la scoprono e la scelgono, e forse è giusto che sia così»²⁷.

La forza del dialetto napoletano

La forza di *Brigante se more*, inoltre, risiede nella semplicità del messaggio, nella sua comprensibilità, dato che il dialetto²⁸ ha una musicalità del verso, una carica espressiva e un'immediatezza delle immagini che lo rendono più accattivante. È la voce illustre di Fabrizio De André a evidenziare come il dialetto – nel suo caso, il genovese – sia stato particolarmente adatto a trovare soluzioni testuali nelle canzoni, data l'ampia presenza di parole tronche, come accade per l'inglese e il francese, che favoriscono la fusione armoniosa con l'arrangiamento strumentale²⁹.

Per Eugenio Bennato il punto di forza della canzone risiede proprio nel testo in dialetto napoletano, una sorta di compromesso tra l'efficacia della musicalità dialettale e l'indispensabile requisito di comprensibilità delle parole scelte e impiegate³⁰. Il dialetto, quindi, diventa il mezzo per valorizzare l'operazione di recupero della storia

²⁷ Cfr. E. Bennato, *Ninco Nanco deve morire*, op. cit., p. 145.

²⁸ Alcuni approfondimenti sul tema: L. Coveri, *Per una storia linguistica della canzone italiana*, in Id., *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Novara, Interlinea, pp. 13-24; R. Sottile, *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*, Roma, Aracne, 2015; J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019; D. Bozzo, *Il plurilinguismo nella canzone dialettale italiana da De André a Van De Sfroos: questioni teoriche e ricadute didattiche*, in *Italiano LinguaDue*, vol. 12/2, 2020, pp. 523, 537.

²⁹ Cfr. C. G. Romana, *Amico fragile: Fabrizio De André*, Roma, Aracne, 2017.

³⁰ Cfr. E. Bennato, *Ninco Nanco deve morire*, op. cit., p. 151.

e del rapporto con il territorio, unendo la specificità dell'argomento, per decenni oscurato dalla narrazione storica ufficiale, con «l'universalità» del dialetto napoletano, capace inoltre di convertire la storia dei briganti in una più ampia idea di ribellione di tutti i diseredati del mondo e di ogni epoca. La canzone partenopea, in questo senso, è considerata il primo esempio di superamento dei «confini regionali, avviando così la formazione di una sorta di canzoniere comune»³¹.

Brigante se more è stata, inoltre, tradotta in diverse lingue, dal francese all'inglese, dal portoghese al polacco, e interpretata dai più svariati artisti come Raiz e Pietra Montecorvino, diventando, come anticipato, «la colonna sonora di tutte le rivendicazioni militanti del Sud contemporaneo, dagli oppositori alla centrale nucleare di Scanzano in Basilicata alla rivoluzione dei forconi in Sicilia, alle marce contro le discariche di Chiaiano in Campania [...]. Perché non è un canto filoborbonico, ma qualcosa di più»³².

La «traduzione» in dialetto napoletano e l'adattamento musicale del romanzo di Alianello hanno attivato un processo di rivitalizzazione e di assorbimento di elementi importanti al fine di una *Bildung* attraverso la quale la società raggiunge un nuovo livello di consapevolezza, di conoscenza dei fatti, di denuncia e di superamento di ogni forma di conservatorismo o di uso improprio della storiografia³³. Inoltre, il dialetto napoletano³⁴ utilizzato nella canzone d'autore costituisce un modello per la sua «compiutezza della forma strofa-ritornello»³⁵ e la «straordinaria efficacia narrativa»³⁶.

Un altro punto di forza di *Brigante se more* è il coro, che diventa una chiamata a raccolta dalla Calabria alla Basilicata, non dice cose complicate e utilizza immagini molto forti e ad effetto:

³¹ Sull'esportazione della canzone partenopea all'estero si veda G. Di Franco, S. Nobile, *L'Italia che si dispera e l'Italia che si innamora. Temi, valori e linguaggi in 25 anni di canzone italiana*, Roma, Paper, 1995.

³² E. Bennato, *Ninco Nanco deve morire*, op. cit., p. 152.

³³ Cfr. M. Guglielmi, *La traduzione letteraria*, op. cit., p. 168.

³⁴ Sulla canzone partenopea cfr. S. Barco, F. Marra, *We come from Napoli: il dialetto nelle canzoni di Liberato come tratto identitario*, in *Sperimentare ed esprimere l'italianità. Aspetti linguistici e glottodidattici*, a cura di A. Gałkowski, J. Ozimska, I. Cola, Łódź-Kraków, Università di Łódź, 2021, pp. 83-99.

³⁵ F. Fabbri, *La canzone*, in *Enciclopedia della musica. Volume primo. Il Novecento*, a cura di J. J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2001, pp. 551-76.

³⁶ *Ibidem*.

*E mo cantammo sta nova canzone,
tutta la gente se l'adda 'mparà.
Nun ce ne fotte d'p Rre Burbone
Ma a terra è a nostra e nun s'addà tuccà.
[...]
Ommo se nasce brigante se more
Ma fino all'ultimo avimma sparà
E si murimmo menàte nu fiore
E na bestemmia pe sta libertà.*

Il brigante di Bennato diventa, così, il personaggio giusto per «simboleggiare le istanze del presente, per interpretare le speranze e la lotta di tutti gli oppressi [...] per andare avanti nella travagliata e problematica storia del nostro tempo³⁷.

Canzone per Juzzella

Dall'*Eredità della priora* Eugenio Bennato estrae una seconda storia, una seconda canzone, scritta sempre in dialetto napoletano, che narra la storia d'amore tra Gerardo, un ufficiale del disciolto esercito borbonico in Basilicata intento a organizzare la lotta clandestina, e Juzzella, la giovane serva di un palazzo nobiliare. Il romanzo prende per mano il lettore e lo conduce nel cuore del paesaggio lucano, a Rionero in Vulture. Come Alianello, Bennato cede alle romantiche suggestioni della luna di Rionero, scrivendo di getto versi d'amore per Juzzella, che aveva «gli occhi come il cielo e la carne come la luna»³⁸, e che fugge dal convento dove il padrone l'aveva rinchiusa per raggiungere Gerardo, trovando la morte proprio nel momento in cui urla il nome del suo amato, mentre questo viene fucilato dai nemici. Se il testo viene scritto di getto, per l'arrangiamento musicale i tempi risultano dilatati; a Bennato vengono in aiuto i cantori di Carpino, maestri della tarantella del Gargano, avvolti nelle loro

³⁷ Cfr. E. Bennato, *Ninco Nanco deve morire*, op. cit., p. 153.

³⁸ Ivi, p. 156.

tuniche nere mentre suonano le chitarre battenti, che recuperano un loro verso tipico a chiusura delle *Canzone per Juzzella*, un appello agli innamorati di tutti i tempi:

*Luna calante e tu te si' addurmuta
Comm'a na palomma
Ca ce vo' murire.
Novi amanti statemi a sentire.*

Altri libri, altre canzoni

L'interesse di Eugenio Bennato per la letteratura non si esaurisce con la tematica dei briganti e delle loro vicende, ma trova ulteriore "sfogo" in altre canzoni figlie di letture appassionate e impegnate. Infatti, le avventure narrate da Alianello conducono Bennato al mistero della Basilicata, dai briganti alle streghe, tra leggende, fascinazioni, rituali e formule magiche. La lettura di *Sud e magia* (1959) di Ernesto De Martino e di *Viaggio in Calabria* (1835) di Alexandre Dumas stimola Bennato nell'approfondimento di particolari tematiche: dalle stranezze e usanze della società contadina ai dialetti incomprensibili, dalla visione altezzosa dell'illuminista in viaggio in zone oscure e malsane all'interpretazione di suoni, segni e lamenti della gente che per secoli ha subito guerre, invasioni e dominazioni di ogni genere.

Queste terre, questa gente, sono state descritte in *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) da Carlo Levi, scrittore che ha sapientemente indagato quel mondo chiuso, nero, sanguigno, contadino, di difficile penetrazione senza un tocco di magia. Bennato si è lasciato sedurre dalle sollecitazioni di Carlo Levi tanto da adottare lo stesso criterio interpretativo della realtà meridionale per scrivere un'altra importante canzone che rinnova il legame³⁹ tra letteratura e musica, «capace di accogliere in sé i più diversi significati, proprio in virtù della sua grande capacità di essere forma per i più diversi

³⁹ Cfr. A. Hejmej, *Comporre. La descrizione letteraria della musica*, in *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di W. Nardon, S. Carretta, Trento, Università degli studi di Trento, 2014, pp. 135-47.

contenuti»⁴⁰. Come afferma Bennato, «la Basilicata non è terra di passaggio, ed è la meno turistica tra le regioni del Sud: bisogna andarci apposta, con le idee chiare di chi non sa niente ma vuole scoprire qualcosa»⁴¹; il cantautore traduce in musica questo sentimento, affidato ai versi di *Vulesse addeventtare nu brigante* (1980) e di *Canzone della Basilicata* (1986):

I

*Vulesse addeventtare nu brigante oi nenna ne
Pe' li rusecare sti catene ca m'astregneno lu pede e me fanno schiavo
Vulesse addeventtare nu brigante oi nenna ne
Ca po' stà sulo a la muntagna scura pe' te fa sempre paura fino a quanno more.*

II

*E che ne saccio d'a Basilicata,
dice ca Cristo nun c'è mai venuto
e primma 'e chesta terra s'è fermato.*

Vulesse addeventtare nu brigante viene utilizzata nello stesso sceneggiato RAI che ispira *Brigante se more* e *Canzone per Juzzella*, sempre tratte dalle storie narrate da Alianello nell'*Eredità della priora*. Se *Brigante se more* viene usata come apertura per i titoli di testa, *Vulesse addeventtare nu brigante* viene utilizzata per i titoli di coda, dando allo sceneggiato uno stile coerente e ispirato allo stesso romanzo.

Un'irresistibile attrazione per il Sud e per la musica popolare, per quel microcosmo di donne e uomini, di storie e controstorie, conduce Eugenio Bennato a dedicarsi completamente a un'indagine mediterranea. Sono proprio gli incontri con altre letture, altri libri che imprimono una forte connotazione alle successive produzioni del cantautore partenopeo, difensore del Sud come realtà autonoma a cui restituire «l'antica dignità di soggetto di pensiero, interrompere una lunga sequenza in cui esso

⁴⁰ R. Russi, *Letteratura e musica: considerazioni provvisorie su un tema infinito*, in *La letteratura e le arti*, Atti del XX Congresso ADI di Napoli (2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-9.

⁴¹ E. Bennato, *Ninco Nanco deve morire*, op. cit., p. 162.

è stato pensato solo da altri [...] Non pensare più al sud come periferia sperduta e anonima dell'impero, luogo in cui non ancora è successo niente e dove si replica tardi e male ciò che celebra le sue prime altrove»⁴².

Le risonanze mediterranee che risiedono nelle composizioni di Eugenio Bennato – si pensi a *Che il Mediterraneo sia* (2002) e a *Sponda Sud* (2007) – vanno di pari passo a tutta una serie di studi e ricerche sul Mediterraneo come, per esempio, *Il pensiero Meridiano* (1996) di Franco Cassano, *Sull'identità meridionale* (1999) di Mario Alcaro o *Cadmos cerca Europa. Il Sud fra il Mediterraneo e l'Europa* (2000) di Giuseppe Goffredo. Questi percorsi convergenti di letteratura e musica sono sintomatici di un sentimento mediterraneo e meridionale forte, presente e scalpitante, canalizzato, in questo caso, in opere musicali e artistiche. Come per *L'eredità della priora*, anche il Mediterraneo diventa pretesto per impegnarsi e per portare alla luce vicende poco conosciute o storie dimenticate: dai briganti alle lingue e culture minori del Mediterraneo, colpite dalla globalizzazione e da un presente che viaggia troppo rapidamente, da messaggi uni-culturali che minacciano la ricchezza delle diversità del bacino mediterraneo, con il rischio che queste vengano annullate, «schiacciate sotto il peso dei modelli imposti dall'alto»⁴³.

In conclusione, l'attenzione di Eugenio Bennato verso certe tematiche, tra ispirazioni spiazzanti che sono andate a ribaltare alcune verità della cultura ufficiale, è sostenuta da un elemento del tutto rivoluzionario e controcorrente: la lentezza. Dal Futurismo di Marinetti all'avvento di Internet e dell'Intelligenza Artificiale, la società in cui viviamo ha deciso di vivere a «velocità 2x», in un presente di accelerazione continua, estenuante, privo di pause o intervalli, schiacciato in un moderno *horror vacui* che non contempla spazi vuoti e impone standard ed etichette. La “lentezza” e la calma con cui Bennato ha, evidentemente, affrontato la sua vita e il suo impegno culturale e musicale, forniscono, invece, la chiave per recuperare ciò che si perde inevitabilmente in questa corsa e trovare una soluzione necessaria per il futuro. Solo

⁴² F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. VIII.

⁴³ E. Bennato, *Ninco Nanco deve morire*, op. cit., p. 178.

così è possibile comprendere il sentimento che ha guidato e continua a guidare l'artista napoletano nell'affrontare con dedizione le tematiche di cui si è parlato, dal legame indissolubile tra letteratura e musica che ha indagato la storia dei briganti e i soprusi della società contadina, al tempo della conquista sabauda, alle diversità mediterranee e alle culture minori, con quella lentezza⁴⁴ che «permette di vedere meglio e più lontano [...] Andare lenti è essere provincia senza disperare, al riparo dalla storia vanitosa, dentro alla meschinità e ai sogni. Fuori dalla scena principale e più vicini a tutti i segreti»⁴⁵.

Lorenzo Cittadini

Parole-chiave: Eugenio Bennato, briganti, canzone, letteratura, musica.

Keywords: *Bandits*, Eugenio Bennato, *Literature*, *Music*, *Songs*.

⁴⁴ Sulla lentezza in forma canzone cfr. il brano di Enzo Del Re *Lavorare con lentezza* (1974).

⁴⁵ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, op. cit., p. 14.

«La sua lunghissima nota finale non si era mai interrotta»

La musica nell'opera teorica e narrativa di Umberto Eco

Abstract: Appassionato soprattutto di musica classica e jazz, suonatore di flauto dolce, Umberto Eco ha costellato la sua intera opera di riflessioni sparse sulla musica, sin dalla sua tesi di laurea, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, e per tutto il corso della sua carriera. Il contributo si occupa di analizzare sia il versante della produzione echiana legato alla teoria sia la presenza del discorso musicale all'interno dell'opera narrativa, con una particolare attenzione alle diverse funzioni che la musica assume. Si ricostruisce inoltre la vicenda biografica di Eco: l'amore per il flauto, l'incontro con Luciano Berio, fondamentale per *Opera aperta*, fino alla breve esperienza cantautorale che lo vede comporre alcune canzoni *sui generis*, prima con l'amico d'infanzia Gianni Coscia e poi per il collettivo musicale Cantacronache. L'ambito narrativo viene invece analizzato a partire dal lemma musica, per individuare diversi tipi di discorso: erotico, memoriale, suggestivo ed epifanico. In un *excursus* che va dai canti liturgici del *Nome della rosa* fino all'intensa emozione provata da Maia ascoltando la Settima di Beethoven in *Numero zero*, vengono così discussi alcuni tasselli fondamentali dell'immaginario echiano.

Abstract: Particularly passionate about classical music and jazz, and a recorder player himself, Umberto Eco scattered his entire body of work with reflections on music, starting from his dissertation, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, and continuing throughout his career. This contribution aims to analyze both the theoretical side of Eco's production and the presence of musical discourse within his narrative works, with particular attention to the various functions that music assumes. It also reconstructs Eco's biographical relationship with music: his love for the flute, his encounter with Luciano Berio – which was fundamental for *Opera aperta* – and even his brief experience as a singer-songwriter, during which he composed a few unconventional songs, first with his childhood friend Gianni Coscia and later for the musical collective Cantacronache. The narrative sphere is analyzed starting from the lemma “music”, in order to identify different types of discourse: erotic, memorial, suggestive, epiphanic. In an *excursus* ranging from the liturgical chants in *Il nome della rosa* to the intense emotion felt by Maia while listening to Beethoven's Seventh Symphony in *Numero Zero*, some key elements of Eco's musical imaginary are thus discussed.

*La radio a tarda sera
modula con malinconia
frasi di nostalgia
da una stazion straniera*

(U. Eco)

Eco musicista, cantautore e teorico

«Così, alla base di ogni bellezza, in quanto vi è proporzione, vi è una sorta di musicalità»¹. In poche parole, Umberto Eco riassume così l'intera estetica medievale *sub specie musicae* nella tesi di laurea dedicata a Tommaso d'Aquino, primo passo di un percorso che avrebbe visto svilupparsi lungo tutta la sua opera, sia nei saggi che nei romanzi, discussioni sulla musica classica, citazioni a "canzonette" pop, riflessioni sull'opera aperta. È lo stesso Eco nella sua *Autobiografia intellettuale* a dare le coordinate di questa sua passione, divenuta interesse teorico:

Per spiegare la nascita di *Opera aperta* (1962) devo fare un passo indietro e tornare ai quattro anni che ho passato lavorando per la televisione. All'epoca l'ultimo piano del palazzo della radio e della televisione ospitava il laboratorio di fonologia musicale diretto da grandi musicisti come Luciano Berio e Bruno Maderna, che condussero i primi esperimenti di musica elettronica. Il laboratorio era frequentato da musicisti come Boulez, Stockhausen e Pousseur e l'incontro con i problemi, le pratiche e le teorie della musica post-Webern fu per me fondamentale, anche perché quei musicisti erano interessati al rapporto tra la nuova musica e la linguistica. Fu attraverso Berio che incontrai poi Roland Barthes e Roman Jakobson, e fu sulla rivista di Berio, *Incontri musicali*, che uscirono le discussioni tra un linguista strutturalista come Nicholas Ruwet e un musicista come Pousseur e cominciai a pubblicare i primi saggi del libro che nel 1962 sarebbe diventato *Opera aperta*².

Se questa è certamente l'esperienza decisiva, la passione echiana per la musica viene da molto più lontano. Il primo incontro con uno strumento è a undici o dodici anni, l'occasione – che verrà raccontata, trasfigurata, nel *Pendolo di Foucault*³ – è

¹ U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, ora in Id., *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, Bompiani, 2016, p. 435.

² U. Eco, *Autobiografia intellettuale*, in *La filosofia di Umberto Eco*, a cura di S. G. Beardsworth e R. E. Auxier, ed. it. a cura di A. M. Lorusso, Milano, La nave di Teseo, 2021, p. 18.

³ Sull'aspetto autobiografico dell'episodio della tromba si veda R. Cotroneo, *Eco: due o tre cose che so di lui*,

offerta dall'ingresso di Eco nella banda dell'oratorio per cui comincia a suonare il flicorno contralto e poi la cornetta in si bemolle. La ricerca di uno strumento però non si esaurisce qui: negli anni successivi acquista un'ocarina, prende lezioni di pianoforte, studia il violoncello, perfino il mandolino, finché verso i vent'anni non inizia a studiare il flauto dolce, lo strumento che lo accompagnerà per tutta la vita⁴.

In quegli stessi anni, e più precisamente negli anni del liceo Plana, conosce una delle figure più importanti per la sua formazione musicale, il futuro fisarmonicista Gianni Coscia. Dal loro sodalizio nascono, un po' per gioco, due canzoni: Coscia scrive la base, mentre Eco aggiunge le parole. La prima, intitolata *Interludio*, è frutto dell'improvvisazione di un momento; al primo ascolto Eco scrive d'impulso: «Stagnare calmo di armonie sopite, rivelato nel cheto merigiare, dolce incarnarsi di fantasmi in suoni...»⁵. Poco dopo, i due, diciassettenni, compongono una vera e propria canzone, il cui testo è stavolta frutto di una maggiore elaborazione: «La radio a tarda sera / modula con malinconia / frasi di nostalgia / da una stazion straniera. / Il peso di un giorno passato / porta visioni assortite / fatte di cose morte / fatte di non so che. / E suona ancora / e s'abbandona allora / nessuno sa / che cosa vuol svelar. / E dice senza alcun timore / quello che ha nel cuore / la radio solamente allor. / È una canzone / che non si ascolta più, / è un preludiar / che accenna ciò che fu / da una stazion straniera va / la melodia che sa, / a tarda sera / il cuor tocca»⁶. Scritta con uno stile semplice, piena

Milano, Bompiani, 2001, pp. 58-61.

⁴ Per un resoconto dettagliato della formazione musicale di Eco si veda l'intervista rilasciata a Pino Pignatta per il primo numero della rivista musicale «Suonare»: P. Pignatta, *Il professore ha voglia di suonare*, in «Suonare News», 1, 1995 (disponibile online: <https://www.suonare.it/DettaglioRicerca.php?IdNews=3773>; ultimo accesso: 15 aprile 2025). Nella medesima intervista, Pignatta introduce Eco con un gustoso ritratto: «È appassionato di musica da quando era ragazzo. Tra i 18 e i 20 anni ha scritto un racconto intitolato *Il concerto*: la storia di un tale che raduna 40 medium dando a ciascuno il compito di far rivivere uno spirito: Beethoven sul podio, Listz al pianoforte, Paganini al violino. Una volta ha dichiarato che se fosse nato a New Orleans, verso i primi del secolo, avrebbe fatto il jazzista. Ma se oggi non fosse Eco, chi vorrebbe essere? La sua ambizione, sembra impossibile, è fare il "pianista di piano bar". Intanto alcuni giornali hanno mostrato Eco mentre suona il flauto».

⁵ H. Failoni, *Gianni Coscia: «Ho messo in musica il romanzo di Umberto Eco»*, in «Corriere della Sera», 27 giugno 2019, https://www.corriere.it/19_giugno_27/eco-umberto-coscia-gianni-principessa-loana-disco-ecm-2fc481f

a-983e-11e9-ab34-56b2d57d687f.shtml (ultima consultazione di tutti i link: 15 aprile 2025).

⁶ Il testo della canzone è inedito. Un'esibizione completa di Gianni Coscia è presente nel documentario *L'Alter Eco* per Rai Scuola (2017). La trascrizione è a cura del sottoscritto.

di apocopi, con un lessico piano, sembra mettere in scena un ricordo riconducibile alla guerra («visioni assortite fatte di cose morte») con l'ascolto della «stazion straniera», Radio Londra, che comporta nel fruitore una certa dose di nostalgia e malinconia. Episodio che verrà ricordato circa cinquant'anni dopo nella *Misteriosa fiamma della Regina Loana*, dove Gianni Laivelli, alter ego di Gianni Coscia⁷, cita la nostalgia per quelle sere in cui s'ascoltava Radio Londra⁸. Come vedremo, questa non sarà l'unica esperienza di Eco come cantautore ma, dopo l'esperienza giovanile, la maturità musicale arriverà con la tesi e soprattutto, come detto, con il laboratorio di fonologia musicale.

Incontri musicali: Eco, Berio e Cantacronache

Tra tutti, chi maggiormente influenza Eco nella sua riflessione musicale è Luciano Berio. Tra le figure più importanti del suo tempo, collabora non soltanto con l'alessandrino, ma anche con Calvino e Sanguineti. Di loro in un'intervista dirà: «[Calvino] Non era molto musicale, andava raramente ai concerti, era stonato e la musica suscitava in lui un po' d'interesse solo quando c'erano parole da capire. Era cioè l'esatto contrario di altri due amici miei e compagni di scoperte musicali come Edoardo Sanguineti, che è capace di vivere profondamente, nella sua totalità, l'esperienza musicale, o come Umberto Eco, che suona uno strumento e va addirittura a Bayreuth»⁹. Del rapporto tra Eco e Berio si è detto molto¹⁰, ma certamente l'aspetto più rilevante – oltre alla produzione di una trasmissione radiofonica intitolata *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico* (Rai, 1958) da cui prenderà le mosse la nota opera elettronica *Thema (Omaggio a Joyce)* – riguarda

⁷ Cfr. H. Failoni, *Gianni Coscia: «Ho messo in musica...»*, op. cit.

⁸ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004), Milano, Bompiani, 2016, pp. 167-68. A Radio Londra è inoltre dedicato un intero passo nel capitolo xvi, *Fischia il vento*.

⁹ L. Berio, *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedectis, Torino, Einaudi, 2013, p. 329.

¹⁰ Cfr. S. Oliva, *Eco and Berio between Music and Open Work*, in «Rivista di estetica», 76, 2021, pp. 146-61 (<https://journals.openedition.org/estetica/7709>); S. Oliva, *Berio ed Eco sull'(im)possibilità di una narrativa musicale*, in «RIFL», 2021, pp. 1-9; U. Eco, *Eco in ascolto. Intervista di Umberto Eco a Luciano Berio*, in *Berio*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, 1995.

l'elaborazione del concetto di opera aperta¹¹ che ha origine proprio dallo studio dell'opera di Berio (assieme a quelle di Boulez, Stockhausen e Pousseur):

Tra le recenti produzioni di musica strumentale possiamo notare alcune composizioni contrassegnate da una caratteristica comune: la particolare autonomia esecutiva concessa all'interprete, il quale non è soltanto libero di intendere secondo la propria sensibilità le indicazioni del compositore (come avviene per la musica tradizionale), ma deve addirittura intervenire sulla forma della composizione, spesso determinando la durata delle note o la successione dei suoni in un atto di improvvisazione creativa. Citiamo alcuni esempi tra i più noti: [...] Nella *Sequenza per flauto solo* di Luciano Berio, l'interprete ha di fronte una parte che gli propone un tessuto musicale dove la successione dei suoni e l'intensità sono date, mentre la durata di ciascuna nota dipende dal valore che l'esecutore vorrà conferirle nel contesto delle costanti quantità di spazio¹².

Interessante notare come negli anni successivi Berio si opporrà alla concezione “aperta” della propria *Sequenza per flauto solo* adducendo la flessibilità accordata all'esecutore alla difficoltà del pezzo, immaginando di scriverne una versione in notazione ritmica più “chiusa”¹³. Ciononostante, l'opera di Berio rimane fondamentale per la genesi di *Opera aperta*, un passaggio fondamentale nel pensiero echiano che a quell'altezza, siamo agli albori degli anni Sessanta, è già proiettato verso l'analisi della cultura di massa. Eco sta infatti contemporaneamente percorrendo un'altra strada, la collaborazione con Cantacronache¹⁴ per lo sviluppo di una musica leggera diversa.

Si tratta di un collettivo musicale, attivo tra il 1958 e il 1962, che si occupa di contrastare e rinnovare la “canzonetta” italiana, intesa brechtianamente come ‘musica gastronomica’ («un prodotto industriale che non persegue alcuna intenzione d'arte, bensì il soddisfacimento delle richieste del mercato»¹⁵). Da questa collaborazione

¹¹ U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962. Una nuova edizione è stata pubblicata nel 2023: U. Eco, *Opera aperta*, nuova edizione con i materiali preparatori dell'autore, a cura di R. Fedriga, Milano, La nave di Teseo, 2023.

¹² U. Eco, *Opera aperta*, nuova edizione, op. cit., pp. 3-4.

¹³ Cfr. L. Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Roma-Bari, Laterza, 2007.

¹⁴ G. Straniero, C. Rovello, *Cantacronache. I cinquant'anni della canzone ribelle*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2008; C. Ferrari, *Cantacronache 1958-1962: politica e protesta in musica*, in «Storicamente, rivista del Dipartimento di Storia, Culture, Civiltà», 2013; S. Spampinato, *Contro “la musica gastronomica”. Il modello brechtiano, i Cantacronache e la canzone popolare in Italia*, in «Allegoria», vol. 85, 2022.

¹⁵ U. Eco, *La canzone di consumo*, ora in Id., *Apocalittici e integrati* [1964], Milano, Bompiani, 2013, p. 276.

nascono tre canzoni: *Canzone della Piazza d'Armi*, *Tuppe tuppe Colonnello* e *Ventiquattro megatoni*¹⁶. Si tratta di parodie, come nel caso di *Ventiquattro megatoni* che riscrive *Ventiquattromila baci* di Adriano Celentano per denunciare il rischio atomico, simile per intenzioni alla fiaba *La bomba e il generale* che verrà pubblicata da Eco nel 1966 con le illustrazioni di Eugenio Carmi¹⁷. In questa seconda fase, culminata con *Apocalittici e integrati*, Eco ritorna alla Tradizione per rinnovarla dall'interno, operazione non dissimile a quella che tenterà con *Ritorno dell'Intreccio*, titolo dell'Almanacco Bompiani 1972¹⁸, e poi, qualche anno più tardi, con *Il nome della rosa*. Questo perché l'esperienza del Cantacronache – nella riflessione di Eco posta all'inizio del volume *Le canzoni della cattiva coscienza* e poi confluita in *Apocalittici e integrati* – non si esaurisce nella critica feroce della musica di consumo a favore di una musica sperimentale o colta, ma tematizza il ruolo della canzone leggera reale, senza stigmatizzare la tendenza all'evasione¹⁹. Per Eco – in parziale controtendenza rispetto alle posizioni ufficiali degli animatori di Cantacronache – non si deve mettere in discussione *tout court* l'evasione episodica ma il fatto che essa è la norma, criticando la mancanza di alternativa e l'omogeneizzazione del gusto. Questo atteggiamento, né apocalittico né integrato, è emblematico ad esempio nell'analisi del mito di Rita Pavone: Eco, infatti, le riconosce la capacità di rappresentare un'intera generazione, ma contestualmente evidenzia i difetti della sua proposta musicale nella

¹⁶ Per una disamina della collaborazione echiana con Cantacronache, con un'appendice dei testi, si veda F. Castelli, *Da Cantacronache a Cichinisio: le tante "epifanie" di un semiologo alessandrino*, in *Le molte vite di Umberto Eco*, a cura di G. Ioli, Novara, Interlinea, 2024, pp. 23-34. Dello stesso autore cfr. F. Castelli, *Contrafacta, ovvero Quando Umberto scriveva canzoni*, in *Sulle spalle di Umberto. Testimonianze alessandrine di/su/per Umberto Eco*, a cura di G.L. Ferraris, S. Martinotti, G. Ratti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 371-85. Sull'esperienza fortiniana ed echiana di Cantacronache si veda anche G. Palazzolo, *Apocalisse e profezia. Franco Fortini critico e poeta*, Roma, Carocci, 2021, pp. 109-12. Cfr. anche C. Crapis, G. Crapis, *Umberto Eco e la politica culturale della Sinistra*, Milano, La nave di Teseo, 2022, pp. 190-96.

¹⁷ U. Eco, *La Bomba e il generale*, ora in L. Caramel, U. Eco, *Eugenio Carmi*, Milano, Electa, 2000, p. 112.

¹⁸ *Almanacco Bompiani 1972. Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*, a cura di U. Eco e C. Sughi, Milano, Bompiani, 1971.

¹⁹ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, op. cit., p. 282.

destoricizzazione, standardizzazione ritmica e banalizzazione, come nel caso di *Datemi un martello*, ispirata alla ben più politica *If I had hammer* di Pete Seeger²⁰.

Gli interessi echiani, in senso lato musicali, però non si esauriscono qui. Negli stessi anni scrive per la radio alcune interviste impossibili²¹ e compone un raccontino fantascientifico in cui immagina alcuni filologi del futuro scambiare i testi delle “canzonette” per letteratura “alta”²²; ma il contributo più importante arriverà con *Il codice del mondo*, relazione d’apertura del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia (1987)²³.

Riprendendo una riflessione che va da Pitagora e Boezio fino alla semiotica contemporanea, Eco cerca di dimostrare come la musica sia stata a lungo obliata per l’apparente mancanza di una dimensione semantica. Egli attribuisce tale errore di prospettiva all’uso metaforico della musica da parte dei filosofi come “codice dei codici”. Storicamente, infatti, «ogni sistema, fisico o matematico che fosse – in assenza di un linguaggio matematico sufficientemente articolato – poteva essere espresso nei termini di un metalinguaggio musicale»²⁴. A tale prospettiva, già in parte descritta nell’intervista impossibile a Pitagora²⁵, Eco si oppone fermamente e auspica la nascita di un campo specifico di ricerca di semiotica musicale e un ritorno concreto alla musica, agli ascoltatori reali e agli interpreti. Cosa che in parte realizzerà attraverso la dimensione musicale, concretissima, dei suoi romanzi.

²⁰ Ivi, pp. 287-94.

²¹ Tra il 1974 e il 1975 vanno in onda 7 interviste impossibili a Pitagora, Muzio Scevola, Erostrato, Attilio Regolo, Beatrice, Pietro Micca e Denis Diderot. Cfr. *Le interviste impossibili*, a cura di L. Pavolini, Roma, Donzelli, 2006.

²² U. Eco, *Frammenti* [1959], in Id. *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 17-24. Tra le canzonette si cita *Pippo non lo sa*, presente anche nella *Misteriosa fiamma della regina Loana*: «per la strada passava ora tale Pippo, poco dotato da madre natura e dal suo sarto personale, che sopra il gilè portava la camicia» (U. Eco, *La misteriosa fiamma...*, op. cit., p. 183).

²³ Bologna, 27 agosto-1° settembre 1987. Gli atti sono stati pubblicati su «Intersezioni», VIII, 2, 1988. Disponibile online su: <http://www.umbertoeco.it/CV/II%20codice%20del%20mondo.pdf> (ultimo accesso: 15 aprile 2025).

²⁴ Ivi, p. 1.

²⁵ *Interviste impossibili*, op. cit. pp. 28-35.

La “musica” nell’opera narrativa

Il lemma “musica” all’interno dell’opera narrativa echiana è presente un numero cospicuo di volte²⁶; assente solo nel *Nome della rosa*, è spesso utilizzato nel suo significato proprio di «arte dei suoni» e in taluni casi anche nel suo aspetto più metaforico come ‘codice del mondo’: si tratta della «musica delle sfere» dell’Universo nel *Pendolo* e nell’*Isola*, della «musica del pensiero» della scienza combinatoria della macchina Abulafia e della *Temurah* di Diotallevi, della «musica di parole» della Signora nell’*Isola* o della «musica di morte», sempre nell’*Isola*, in relazione all’ossessione di Roberto per il suono di clessidre e orologi presenti sulla nave. Essa, *stricto sensu*, può essere «cattiva» o «buona», ma anche «orrenda» (il riferimento è al rock nella *Misteriosa fiamma*). Sono rappresentati quasi tutti i generi più importanti: «operistica», «leggera» o «melodica», «da camera» o «da concerto», ma soprattutto «classica» e «jazz». Sebbene il «jazz» abbia più occorrenze, la «musica classica» risulta essere maggiormente significativa con riferimenti a diversi compositori, tra cui Liszt, Satie, Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Wagner. Essi vengono spesso nominati in favore di un’*intentio* citazionista, come ad esempio Rossini nel *Cimitero di Praga*, in uno dei discorsi antisemiti di cui è costellato il romanzo²⁷, o come Debussy nel *Pendolo*, inserito ludicamente nel Piano²⁸.

All’interno dell’opera narrativa il discorso musicale echiano è, però, molto più stratificato. Si lega di volta in volta al discorso amoroso, al ricordo o all’Occasione e si caratterizza per avere almeno una quadruplice funzione: una funzione erotico-comunicativa (in senso più ampio, non solo sensuale, ma di desiderio dell’Altro) che concepisce la musica come un codice *sui generis* che permette una forma di comunicazione autentica fra anime gentili; una funzione memoriale, ovvero una variante melodica delle *madeleines* proustiane; una funzione suggestiva, in quanto serve al narratore per costruire delle attese nei personaggi e nel lettore (attraverso

²⁶ Per un totale di 67 occorrenze, così suddivise: *Il pendolo di Foucault*, 15; *L’Isola del giorno prima*, 10; *Baudolino*, 4; *La misteriosa fiamma della Regina Loana*, 27; *Il cimitero di Praga*, 7; *Numero zero*, 4.

²⁷ U. Eco, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010, p. 404.

²⁸ U. Eco, *Il pendolo di Foucault* [1988], Milano, La nave di Teseo, 2018, p. 470.

l'ambientazione o l'ascolto di particolari melodie); e infine una funzione epifanica, quando riesce a mettere in contatto il soggetto con un "oltre", nella rivelazione di un attimo, rendendo possibili esperienze di verità. Analizziamole nel dettaglio.

Il discorso musicale erotico: Numero zero e Baudolino

In *Numero zero* – una «cosa jazz alla Charlie Parker», diversamente dagli altri romanzi, «delle sinfonie di Mahler, con citazioni»²⁹ – il discorso musicale è rappresentato da una vera e propria agnizione del protagonista Colonna. Cinquantenne disilluso, si ritrova invischiato nella redazione del quotidiano «Domani», fondato con il solo scopo di far pressione sui centri di potere. In questo contesto di aridità politica ed esistenziale, Colonna conosce la trentenne Maia Fresia, mossa ancora da una forma di idealismo, che, attraverso la sua tensione critico-erotica, dona a Colonna un nuovo sguardo nei confronti del reale – come molte delle figure femminili echiane, tra cui la fanciulla del *Nome della rosa*, Lia, Paola, Ipazia. L'episodio a cui ci riferiamo si trova nell'ultima parte del romanzo, nel capitolo XVI, e mette in scena plasticamente una dialettica salvifica, tutta improntata sulla musica: «Quella sera Maia aveva messo la Settima di Beethoven e con gli occhi umidi mi raccontava che, sin dall'adolescenza, le veniva da piangere al secondo movimento. [...] Non avevo mai pianto sentendo della musica, ma stavo commovendomi sul fatto che lei lo facesse»³⁰.

Maia inizia, allora, un'invettiva contro alcuni musicisti dimostrando una cultura musicale solida e al contempo un giudizio critico piuttosto indipendente e a tratti sfrontato, dà del «bietolone» a Schumann, del «fracassone» a List, del «magniflone» a Rachmaninov, rei di fare «cattiva musica, tutta roba ad effetto, per far soldi»³¹. Si salvano soltanto Satie e Chopin, e Colonna, ammirato, rivela: «Maia non cessava di

²⁹ M. Belpoliti, U. Eco, *Umberto Eco. Come ho scritto i miei libri*, in «Doppiozero», 4 marzo 2015; cfr. l'URL: <https://www.doppiozero.com/umberto-eco-come-ho-scritto-i-miei-libri>. Sul medesimo tema si vedano: U. Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 324-59; T. Stauder, *Colloqui con Umberto Eco. Come nascono i romanzi*, Milano, La nave di Teseo, 2024.

³⁰ U. Eco, *Numero zero*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 191-92.

³¹ Ivi, p. 192.

stupirmi, anche quando credevo di conoscerla bene. Con lei avrei dunque imparato persino a capire la musica. Almeno, a modo suo»³².

Al di là del gusto parodico nel contrapporre Rachmaninov, Listz e Schumann a Beethoven, Satie, Chopin con l'uso iperbolico di termini quali «fracassone» o «margniflone», a sorprendere il protagonista non è solo l'arguzia di Maia, ma la capacità di emozionarsi³³ e di capire la musica in un modo tutto suo. Si tratta di un meccanismo ermeneutico originale e d'altronde questa pulsione interpretante non si esaurisce nel discorso musicale, ma giunge fino al nodo centrale del romanzo, con Maia che smonta la visione complottista di Colonna, seguendo le orme della Lia del *Pendolo*, capace di decostruire il complotto e mostrare la verità dietro il misterioso documento di Casaubon, ovvero un conto della lavandaia³⁴.

Il discorso musicale erotico di Maia non è certamente un *unicum* nell'opera echiana in quanto, come dice il narratore dell'*Isola del giorno prima*, «la musica fomenta gli amori»³⁵. Il caso, forse, più esemplare è quello di *Baudolino* in cui il protagonista eponimo, innamoratosi di Beatrice, giovane moglie di Federico Barbarossa e sua madre adottiva, si rivolge alla musica per rievocare le fattezze di lei, sognarla, desiderarla. L'immaginazione di Baudolino viene, infatti, accesa dal canto di uno dei suoi compagni alla Sorbona, il saraceno Abdul, che «vagheggiava di incontrare la sua principessa lontana»³⁶. Quando Abdul canta, Baudolino non vede però la principessa, ma l'immagine di Beatrice: «Baudolino non capiva se era la musica o se erano le parole, ma l'immagine di Beatrice, che gli era subito apparsa mentre udiva quel canto, si sottraeva, sfumando nel nulla, al suo sguardo. Abdul cantava, e mai il suo

³² Ivi, p. 193.

³³ Tale capacità di emozionarsi, attribuita a Maia, è in realtà di origine autobiografica: «Negli anni del liceo ho scoperto la musica classica con il percorso Schubert (Incompiuta), Chopin (Sonata in Si bemolle minore op. 35) e Beethoven (pazzo per il secondo movimento della Settima)» (P. Pignatta, *Il professore ha voglia di suonare*, op. cit.).

³⁴ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, op. cit., pp. 657-67. Sulla figura intellettuale di Lia come personaggio positivo paradigmatico di razionalità filologica, si veda D.M. Pegorari, *Umberto Eco e l'onesta finzione. Il romanzo come critica della post-realtà*, Bari, Stilo Editrice, 2016, pp. 62-66.

³⁵ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 342-43.

³⁶ U. Eco, *Baudolino* [2000], Milano, Bompiani, 2014, p. 95.

canto era apparso tanto seducente»³⁷. La musica diventa infatti strumento per la memoria e al contempo potenzia il desiderio, soprattutto per l'assenza dell'Altro: «Sui fascini dell'assenza Abdul non cessava di tormentarlo, passando le sere ad accarezzare il suo strumento e cantando altre canzoni, tanto che per gustarle appieno Baudolino aveva ormai appreso anche il provenzale»³⁸. Tra le canzoni provenzali di Abdul vi è in particolare *Lanquan li jorn son lonc en may*³⁹, che permette di identificarlo agevolmente con Jaufre Rudel, il poeta per eccellenza dell'*amor de lonh*. Come il suo doppio biografico, il canto, per Abdul, diventa l'unico modo possibile per comunicare la propria ferita, l'assenza, il desiderio impossibile: è allo stesso tempo balsamo e alimento. In lui Baudolino riconosce un fratello d'anima, con cui condividerà il viaggio verso Oriente, alla ricerca impossibile della principessa e della terra del Prete Gianni.

Sempre in *Baudolino* abbiamo, poi, un'altra scena esemplare della funzione erotica della musica: in una delle ultime tappe del viaggio Baudolino incontra il terzo e ultimo amore della sua vita, Ipazia. Donna e capra insieme, ella richiama l'Ipazia storica, filosofa vissuta a cavallo tra il IV e V secolo d.C., a capo della scuola neoplatonica di Alessandria. La sua natura filosofica comporta uno squilibrio nel rapporto tra lei e Baudolino, simile a quello tra maestra e allievo, con la prima che illustra principi gnostici secondo cui il mondo sarebbe emanazione del Demiurgo, e compito suo e delle sorelle sarebbe quello di "redimere" Dio dall'errore della Creazione attraverso un percorso di purificazione. In questo contesto Baudolino mostra un altro modo di vivere, che ha origine dall'amore, dal desiderio, che depotenzia in qualche modo la visione gnostica di Ipazia, turbando la sua apatia. Ciò avviene, prima ancora che nell'incontro dei corpi, attraverso la parola, i racconti di Baudolino e soprattutto attraverso la musica: «“Come racconti bene, tu. Tutti gli uomini raccontano storie belle come le tue?” No, ammise Baudolino, forse lui ne raccontava più e meglio dei suoi congeneri, ma c'erano tra quelli anche i poeti, che sapevano raccontare meglio

³⁷ Ivi, pp. 95-96.

³⁸ Ivi, p. 85.

³⁹ *Ibidem*.

ancora. E si mise a cantare una delle canzoni di Abdul. Lei non capiva le parole provenzali ma, come gli abcasii, fu stregata dalla melodia. Ora i suoi occhi erano velati di rugiada»⁴⁰.

Nella parola, e ancor di più nel canto, avviene quella forma di comunicazione privilegiata che è possibile solo grazie a quel codice *sui generis* che è la musica. Così come Maia si commuove con la Settima di Beethoven, Ipazia si emoziona con la canzone di Abdul cantata da Baudolino. Il discorso musicale erotico si fonda, dunque, sulla possibilità che anime gentili possano comunicare attraverso un codice diverso da quello del mero linguaggio. A conferma di ciò citiamo una scena emblematica che vede come protagonista ancora una volta Abdul.

La compagnia di Baudolino sta attraversando la terra degli abcasii, una foresta in cui regna sempre l'oscurità, motivo per cui i suoi abitanti comunicano soltanto con l'udito e l'odorato. In tale contesto, in cui manca un codice condiviso, Abdul è l'unico in grado di comunicare grazie al suo canto: «[gli abcasii] Avevano ascoltato in silenzio il canto di Abdul, poi avevano tentato di rispondere: si udivano cento labbra (erano labbra?) che fischiavano, zuffolavano con grazia come merli gentili, ripetendo la melodia suonata da Abdul»⁴¹. La musica permette allora una comunicazione autentica tra creature estranee e, quando il Poeta prova a canticchiare canzoni licenziose, tipiche delle taverne parigine, gli abcasii si mostrano restii, continuando a intonare la melodia di Abdul, in una forma di critica alla musica *kitsch*. Con il loro rifiuto stanno, inoltre, esplicitando che la funzione erotica della musica non sta nelle sole parole ma nella sua capacità di esprimere un contatto emotivo, instaurando un dialogo del tutto atipico, sincero e autentico.

⁴⁰ Ivi, p. 428.

⁴¹ Ivi, p. 356.

Musica e memoria: l'Isola e la Misteriosa fiamma

La funzione comunicativa è poi presente in un passo centrale dell'*Isola del giorno prima*. Il libro di Eco – «il più musicale» secondo Berio⁴² – ha come protagonista Roberto, naufrago su una nave apparentemente deserta, la *Daphne*. Egli sospetta a un certo punto di non essere l'unico a bordo e diversi episodi lo convincono della presenza di un Intruso: l'ultimo riguarda il suono improvviso di una melodia, una musica per flauto intitolata *Doen Daphne d'over schoone Maeght*. Roberto va dunque alla ricerca della fonte del suono e trova infine una stanza con un organo automatico. Lo strumento è frutto altissimo dell'ingegno umano e dopo una lunga ricerca Roberto giunge infine al nascondiglio dell'Intruso, un religioso di nome Caspar, unico sopravvissuto della spedizione. In questo senso la melodia diventa segno dell'Intruso e si caratterizza inoltre per una dimensione memoriale; permette infatti a Roberto di ricordare l'incontro con un musicista cieco, un profeta che, suonando la medesima melodia, *Daphne*, «gli toccò il viso e gli disse, o almeno così capì Roberto, che “Daphne” era una cosa dolce, che lo avrebbe accompagnato per tutta la vita»⁴³. Musica, dunque come comunicazione, come incontro, ma che può essere al contempo memoria, perfino profezia.

Se nell'*Isola* il tema è solo abbozzato, il romanzo che instaura un legame diretto tra musica e memoria è invece *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Romanzo del ricordo, racconta la vicenda di Yambo, librario antiquario, a cui «piacevano le belle donne, il buon vino, la buona musica»⁴⁴, «buon competente di musica classica e jazz»⁴⁵, che dopo un ictus perde la memoria e inizia un percorso nei propri ricordi per recuperare la propria storia. *In primis*, la memoria automatica: una mattina si sveglia e mentre fa il caffè inizia a cantare *Roma non far la stupida stasera*. Così Paola, sua moglie, gli racconta dell'abitudine al canto mattutino, con una particolarità: soltanto

⁴² Cfr. L. Berio, *Il tempo dell'Isola*, in Id., *Scritti musicali*, op. cit., pp. 154-57.

⁴³ U. Eco, *L'isola del giorno prima*, op. cit., p. 217.

⁴⁴ U. Eco, *La misteriosa fiamma...*, op. cit., p. 67.

⁴⁵ Ivi, p. 68.

canzoni degli anni Cinquanta in poi⁴⁶. Senonché il mattino dopo Yambo inizia a canticchiare una canzone degli anni Quaranta, *In cerca di te*, che fa così: «Sola me ne vo per la città / passo tra la folla che non sa / che non vede il mio dolore / cercando te, sognando te, che più non ho... // Io tento invano di dimenticare / il primo amore non si può scordar / è scritto un nome, un nome solo in fondo al cuor / ti ho conosciuto ed ora so che sei l'amor, / il vero amor, il grande amor»⁴⁷. Si tratta di una moderna canzone dell'*amor de lonh* e Yambo si commuove. Ancora una volta la musica smuove l'animo, dà voce al cuore, ma il rimosso che qui cerca di venir fuori è il ricordo di Lila, la fanciulla amata in gioventù da Yambo, morta a diciott'anni, emblema dunque dell'amore impossibile. Tale rimozione porta Yambo a viaggiare per le Langhe, nei luoghi della sua infanzia, con l'intento di indagare gli oggetti rimasti, nella speranza di attivare il ricordo del «tempo perduto». In questa ricerca i dischi di musica classica – assieme alle “canzonette” – rappresentano un'ancora di salvezza, un potentissimo motore della memoria. Si tratta di una radio Telefunken, di un grammofoño a tromba, di alcuni fogli della rivista «Radiocorriere» e di alcuni dischi («c'erano Mozart e Beethoven, arie d'opera (persino un Caruso) e tanto Chopin, ma anche spartiti di canzoni dell'epoca»⁴⁸). Yambo inizia a ordinare i dischi e a «ripercorrere anno per anno il formarsi della mia coscienza attraverso i suoni che ascoltavo»⁴⁹. Dalle canzonette dai titoli melensi alle «esecuzioni delle orchestre di Cinico Angelini, Pippo Barzizza, Alberto Semprini e Gorni Kramer, su dischi che si chiamavano Fonit, Carisch, La Voce del Padrone»⁵⁰, fino agli inni fascisti dell'infanzia. Ma fra tutti il giovane Yambo, in base agli appunti sul «Radiocorriere», sembra preferire la musica da camera e da concerto, fino all'incontro con la poesia: «M'imbatto nell'antologia di quarta ginnasio sui versi di alcuni poeti contemporanei, scopro che ci si può illuminare d'immenso,

⁴⁶ «[...] hai sempre cantato solo canzoni dagli anni cinquanta in avanti, al massimo regredivi a quelle dei primi festival di Sanremo, *Vola colomba bianca vola* o *Papaveri e papere*. Non andavi mai indietro, nessuna canzone degli anni quaranta, o trenta, o venti.” [...]. Quanto a quelle vecchie, Paola attribuiva il mio disinteresse a quella che lei chiamava la rimozione dell'infanzia» (*Ibidem*).

⁴⁷ Ivi, p. 69.

⁴⁸ Ivi, p. 169.

⁴⁹ Ivi, p. 170.

⁵⁰ Ivi, p. 171.

incontrare il male di vivere, esser trafitti da un raggio di sole»⁵¹. Musica e poesia, arti sorelle, passaggi fondamentali della *Bildung* per Yambo, il cui struggimento per Lila è ricondotto in realtà alla lettura adolescenziale del *Cyrano*. La musica diventa dunque un'arte fra le arti, e la parola si stacca dalla base musicale, si incarna nel romanzo, nella poesia; si incontra con altri media, nei fumetti, per una formazione che lega Yambo al suo autore.

Ambientazione, suggestione, epifania: Il nome della rosa e Il pendolo di Foucault

Nel *Nome della rosa*⁵² – «un libro che assumeva una struttura da melodramma buffo, con lunghi recitativi, e ampie Arie»⁵³ – la musica compare invece in modo piuttosto eccentrico rispetto agli altri romanzi, con una funzione soprattutto suggestiva. L'Abbazia e i frati suggeriscono infatti al romanzo un suono molto specifico⁵⁴: si tratta della musica della liturgia, del canto *Te Deum*, del *Sederunt*, del *Dies Irae*, dei salmi, della voce del cantore durante il desinare. In una sorta di tappeto musicale onnipresente, i canti accompagnano le azioni dei personaggi, spesso in funzione di puro *background*. Si possono però individuare alcuni momenti in cui il discorso musicale non è usato soltanto per scandire il tempo nell'Abbazia, ma acquista un significato proprio. Pensiamo alla decisione dell'Abate di intonare il *Sederunt* di fronte agli inviati del principe, in modo da ricordare loro «come da secoli il nostro ordine fosse pronto a resistere alla persecuzione dei potenti, grazie al suo privilegiato rapporto col Signore, Dio degli eserciti»⁵⁵. La musica, ancora una volta, come forma di comunicazione,

⁵¹ Ivi, p. 394.

⁵² U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980. Del 2012 un'edizione riveduta e corretta dall'autore su cui si basa l'edizione da cui citiamo: U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, La nave di Teseo, 2020. Si veda inoltre l'importante edizione commentata per la scuola con note e introduzione di Costantino Marmo (Milano, Bompiani, 1990).

⁵³ Cfr. U. Eco, *Postille a Il nome della rosa*, in Id., *Il nome della rosa* [2020], op. cit., p. 596.

⁵⁴ Interessante notare come nell'aprile 2025 *Il nome della rosa* sia stato adattato da Francesco Filidei in un'opera in due atti per il Teatro alla Scala di Milano, diretta da Ingo Metzmacher, con la regia di Damiano Michieletto. Cfr. R. Fedriga, *Il nome della rosa alla Scala*, in «Doppiozero», 28 aprile 2025; cfr. l'URL: <https://www.doppiozero.com/il-nome-della-rosa-alla-scala>.

⁵⁵ U. Eco, *Il nome della rosa*, op. cit., p. 478.

capace secondo Adso di diventare arma politica, fino a trasfigurarsi in una dimensione estetica ed estatica, attraverso una prima nota, una sillaba eterna, quella del *Sederunt*:

Sulla prima sillaba *se* iniziò un coro lento e solenne di decine e decine di voci, il cui suono basso riempì le navate e aleggiò sopra le nostre teste, e tuttavia sembrava sorgere dal cuore della terra. Né s'interruppe [...] quelle voci parevano dirmi che l'anima (degli oranti e mia che li ascoltavo), non potendo reggere alla esuberanza del sentimento, attraverso di essi si lacerava per esprimere la gioia, il dolore, la lode, l'amore, con slancio di sonorità soavi⁵⁶.

Nel prosieguo della scena Adso ci descrive, inoltre, la postura e le modalità del canto, il ruolo degli oranti che osservano i frati in modo che non si addormentino. Questo è utile a preparare uno dei colpi di scena del romanzo: la morte di Malachia nel bel mezzo delle prove. La musica serve a creare un'attesa, a spezzare il ritmo, a preparare la scena prima di una rivelazione.

Anche nel *Pendolo* ritroviamo una “funzione suggestiva” capace di influenzare le azioni dei personaggi e di proiettare determinate attese sul lettore. Ci riferiamo innanzitutto alla scena della possessione di Amparo, quando Casaubon ricorda: «conoscevo la potenza psicagogica della musica e del rumore, la stessa a cui soggiacciono i nostri febbricitanti del sabato sera nelle discoteche», poco prima che Amparo ne cada vittima⁵⁷. Oppure, ancora, il racconto del rito esoterico presso la villa nel torinese⁵⁸, scena dalla forte dimensione onirica⁵⁹.

La musica serve anche al narratore per costruire un certo immaginario, come nel caso della tragica morte di Belbo impiccato al pendolo. Il narratore, «sedotto dalla

⁵⁶ Ivi, pp. 478-79.

⁵⁷ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, op. cit., pp. 270-72.

⁵⁸ «Insieme alla musica, si diffusero per la sala odori sottili, dapprima incensi indiani, poi altri, più imprecisi, a tratti sgradevoli. Lorenza mi stava alitando parole all'orecchio. Ma non udivo la sua voce. Il serpente si muoveva al ritmo di una musica triste e lenta. I vecchi monarchi indossavano ora una veste nera e davanti a loro stavano sei bare coperte» (ivi, p. 432).

⁵⁹ Si veda una concezione simile discussa da Eco nella tesi di laurea: «La musica può scatenare il delirio bacchico, liberando forze inconsce sino allora represses; la musica può fermare e bloccare una eccitazione sentimentale riconducendo l'uomo alla calma; la musica può suscitare nuovi impulsi persuadendo a certe azioni» (U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, op. cit., p. 437.)

musica e dagli incensi», la descrive così dal punto di vista musicale: dapprima «un rullo di tamburi, e alcune note stridenti di flauti», «i flauti modulavano ora una musica dolce, mentre essi con uguale dolcezza battevano le mani sul suolo e chinavano la testa»; quando infine «la musica assunse toni sempre più acuti, si frantumò in una cacofonia di dissonanze, i tamburi rullarono aritmici»⁶⁰. In un crescendo che prepara l'impiccagione di Belbo al pendolo, il narratore e il lettore sono testimoni della potenza psicagogica della musica.

Musica, epifania e verità nel Pendolo di Foucault

Rimane da indagare un ultimo aspetto centrale nell'opera narrativa echiana, lo squillo della tromba, che acquista una dimensione ermeneutica del tutto originale, epifanica. In realtà, essa ricorre già nel *Nome della rosa* con i frequenti riferimenti all'*Apocalisse*, poiché nei suoi squilli, sebbene metaforici, è racchiusa l'intera vicenda⁶¹. Ma in un senso molto più concreto è protagonista del *Pendolo di Foucault*, nella scena dell'Occasione, del momento epifanico vissuto da Belbo ragazzo. Questi è infatti innamorato di Cecilia, una ragazzina benestante figlia della benefattrice dei salesiani. L'unico modo che ha per farsi notare è quello di suonare la tromba durante i pochi eventi pubblici ai quali Cecilia è presente, dovendo però accontentarsi, per ragioni interne alla banda, del *genis*. In questo contesto la guerra entra nel piccolo mondo privato del giovane Belbo. Siamo alla fine di aprile del Quarantacinque e il comando partigiano richiede a Don Tico, il prete che dirige la banda dell'oratorio, una tromba per un funerale solenne. Belbo si offre come volontario e giunge finalmente la sua occasione, suona l'attenti, o meglio un «do-mi-sol-do» con l'ultima nota che si protrae a lungo, per un tempo indefinito, in un momento che si fa eternità:

⁶⁰ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, op. cit., pp. 726-27.

⁶¹ Lo scontro tra ragione e autorità, tra scetticismo e fede cieca, all'interno di un *kairos* apocalittico come quello della fine del Medioevo. Cfr. *Saggi su Il nome della rosa*, a cura di R. Giovannoli, Milano, Bompiani, 1985; R. Capozzi, *Lettura, interpretazione e intertestualità: esercizi di commento a Il nome della rosa*, Perugia, Guerra edizioni, 2001; B. Pischetta, *Eco: guida al Nome della rosa*, Roma, Carocci, 2016.

La sua lunghissima nota finale non si era mai interrotta: impercettibile agli astanti, usciva ancora dalla campana della tromba come un soffio leggero, un refolo d'aria che egli continuava a immettere nell'imboccatura tenendo la lingua tra le labbra appena appena aperte, senza premerle sulla ventosa d'ottone. [...] Jacopo continuava a emettere quella illusione di nota perché sentiva che in quel momento egli stava sgomitando un filo che teneva il sole a freno. L'astro si era bloccato nel suo corso, si era fissato in un mezzogiorno che avrebbe potuto durare una eternità⁶².

A raccontare l'episodio è Casaubon, prendendo spunto dagli appunti di Belbo, come atto di commiato per l'amico. Egli rilegge i diari di Belbo per donare loro un senso e mostrarne la verità: alla decostruzione pura del complotto del Piano oppone una fedele ermeneutica degli affetti. E così, analizzando l'episodio della tromba, giunge a dire: «era chiaro che in quel momento – no, non diceva così, ma era chiaro: in quel momento egli stava possedendo Cecilia»⁶³; «Unico forse tra i mortali egli stava portando finalmente a termine la Grande Opera»⁶⁴. E così, la musica si conferma possibilità ultima di comunicazione, funzione erotica, espressione di quell'*amor de lonh* irrealizzabile, e contestualmente si carica di sovrasensi, con Casaubon che giunge a ipotizzare che ciò «significa riparare all'errore del Demiurgo»⁶⁵, così come avrebbe dovuto fare Ipazia. Belbo assiste, infatti, a un episodio epifanico⁶⁶ di Verità, in un momento «pieno, sfolgorante, generoso come ogni rivelazione», apprendendo infine che «la verità è brevissima (dopo, è solo commento)»⁶⁷. Verità che si sintetizza in quella «lunghissima nota finale [che] non si era mai interrotta», e che offre una nuova

⁶² U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, op. cit., pp. 779-80.

⁶³ Ivi, p. 780.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Ivi, p. 781.

⁶⁶ Sull'epifania si veda in particolare *Le poetiche di Joyce*, pubblicato nel 1962 all'interno di *Opera aperta* e come volume singolo nel 1966 (ora U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Milano, La nave di Teseo, 2023) e sull'episodio della tromba i seguenti studi: C. Paolucci, *Umberto Eco. Tra ordine e avventura*, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 23-32; G. Palazzolo, *Umberto Eco. Epifanie, ossessioni, gnosi*, Lentini (SR), Duetredue, 2017, pp. 91-99; S. Traini, *Le avventure intellettuali di Umberto Eco*, Milano, La nave di Teseo, 2021, pp. 43-52. Sul rapporto tra Eco e Joyce si veda M. Caesar, *Eco and Joyce*, in *New Essays on Umberto Eco*, edited by P. Bondanella, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 141-56.

⁶⁷ Ivi, p. 781.

sfumatura al discorso musicale echiano: musica come salvezza, incontro con l'Assoluto, atto di riparazione nei confronti dell'errore e del dolore del mondo.

Christian D'Agata

Parole-chiave: Umberto Eco, Luciano Berio, *Cantacronache*, *Il nome della rosa*, *Il pendolo di Foucault*, *Baudolino*, *La misteriosa fiamma della Regina Loana*, *Numero zero*.

Keywords: Umberto Eco, Luciano Berio, *Cantacronache*, *The Name of the Rose*, *Foucault's Pendulum*, *Baudolino*, *The Mysterious Flame of Queen Loana*, *Numero zero*.

«Quando sai che non lo hai avuto».
Fenomeni di “assimilazione vocalica”
nella canzone italiana contemporanea

Abstract: L'articolo si concentra su alcuni problemi di *textsetting* nella canzone italiana contemporanea, e specificamente sul trattamento musicale di vari tipi di incontri vocalici (iati, dittonghi discendenti, incontri a cavallo di parola che danno potenzialmente origine a sinalefe). S'individua una tendenza all'esecuzione “assimilata”, monosillabica di questi incontri, in misura molto superiore a quanto accade nella metrica della tradizione lirica italiana, e si riflette sulle possibili cause, di ordine metricologico e linguistico, di questo fenomeno.

Abstract: *This paper focuses on some problems of textsetting in contemporary Italian songs, specifically on the musical rendition of various types of vowel clusters (hiatuses, descending diphthongs, encounters that can potentially give rise to synalepha). It observes a tendency towards a systematically monosyllabic rendition of these encounters, running counter to some of the traditional principles of Italian metrics, and it reflects on the possible causes – metricological and linguistic – of this phenomenon.*

Il rapporto fra musica e poesia, in termini generali e più specificamente fra strutture metriche del verso musicato e intonazione musicale, costituisce un argomento complesso, che è stato oggetto di numerosi contributi anche recenti¹, ma che rimane ancora da approfondire in alcune questioni fondamentali. In questo breve contributo ci proponiamo di esaminarne un aspetto particolare, ovvero la specificità del trattamento degli incontri vocalici (interni a parola e in fonosintassi) nel repertorio della canzone italiana contemporanea; e di avanzare qualche ipotesi sulle sue possibili cause.

Il trattamento dei nessi vocalici costituisce, come è noto, uno tra i capitoli più complessi della versificazione volgare italiana, che non solo la differenzia rispetto a quella mediolatina, in misura ben maggiore rispetto ad altre tradizioni romanze, ma che interseca fattori di vario ordine, attinenti alla metricologia, alla fonetica, e alla

¹ Si vedano P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007; S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2020; L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri*, Bologna, il Mulino, 2010.

musicologia/teoria musicale. Tre in particolare sono le tipologie di nessi vocalici soggetti a un margine di incertezza nella lettura prosodica:

1. Per quanto attiene agli incontri vocalici discendenti del tipo “mia”, “tua”, “Dio” ecc., classificati dal punto di vista linguistico come iati, e dunque come rigorosamente bisillabici, in termini metrici la posizione consueta della metricologia italiana è che questi incontri siano da trattare in maniera distinta a seconda della loro posizione nel verso. Come riassume Menichetti:

La metrica, nel suo diverso modo di trattare questi nessi a seconda della loro collocazione, a seconda cioè che si incontrino all'estremità o invece nel corpo del verso, ha reso istituzionale un dato fonetico: il fatto cioè che nella lingua, dinanzi a pausa forte, specie sotto l'accento di fine frase [...] le vocali assumono (o danno l'impressione di assumere, che basta) un peso maggiore, sembrano come ispessirsi, serbando o prendendo una valenza sillabica piena; invece all'interno dei sintagmi, quando non segue pausa e l'accento di frase si porta su una parola seguente, esse subiscono solitamente un'erosione che fa slittare una delle due, specie se è una -i o una -u, verso la semiconsonante².

2. Una fenomenologia più o meno analoga, anche se un po' meno complessa (per ragioni sia di linguistica storica sia di minore problematicità articolatoria) presentano i dittonghi discendenti (del tipo “mai”, “fui” ecc.), anch'essi soggetti, in termini metrici, alla dicotomia per cui valgono come monosillabi in corpo di verso e come bisillabi in fine.

3. Nel caso degli incontri vocalici in fonosintassi (che possono dare, o non dare, origine a sinalefe), non si danno invece difficoltà attinenti a una diversa valutazione a seconda della posizione del verso; ma la loro scansione bisillabica o monosillabica è soggetta a complesse valutazioni contestuali, dipendenti dalla strutturazione dei versi nei quali sono inseriti e dalla loro posizione all'interno di quelli, da principi di scansione legati alla semantica del testo e della frase, e infine – come torneremo rapidamente a osservare in conclusione – a una certa variabilità diacronica dei principi che la regolano, nel corso della plurisecolare tradizione lirica italiana.

² A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 242.

Riassunti questi principi generali, veniamo ora alle peculiarità del trattamento di questo fenomeno nell'ambito della canzone contemporanea, nella quale si riscontra una forte tendenza a quella che definiremo, da qui in avanti, l'“assimilazione” di tutti i tre tipi di nessi vocalici, ossia a pronunciarli in tutte le circostanze come monosillabi, a prescindere da altre considerazioni contestuali e (nel caso dei primi due) dalla loro posizione, interna o in conclusione di verso.

Già Luca Zuliani ha notato *en passant*, in un contributo dedicato alle caratteristiche della musica italiana contemporanea, come nel trattamento di iati (discendenti) e dittonghi ascendenti si verifici nelle canzoni recenti una certa frequenza di rese monosillabiche anche in fine di verso:

*Descending diphthongs (as in the word “noi”) and so-called nessi vocalici (series of two separate vowels, as in “via”) traditionally count as a single metrical syllable only inside Italian lines. In modern songs, however, they can count as oxytone rhymes at the end of lines (i.e., they can be sung on a single note) in contrast with previous Italian tradition*³.

Ed è in effetti facile riscontrare come questo fenomeno di assimilazione dei dittonghi discendenti finali sia effettivamente diffusissimo. Ne riporto un solo esempio, fra i moltissimi possibili, tratto dal ritornello della canzone *Alba* di Ultimo:

Amo l'alba perché spesso odio la vita mia
Camminando senza meta in questa strana via
Amo l'alba perché è come una sana follia
Puoi capirla se la senti e non mandarla via⁴.

³ L. Zuliani, *New directions in Italian song lyrics?*, in *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*, a cura di T. Proto, P. Canettieri, G. Valenti, Peter Lang, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, 2015, pp. 255-72. «I dittonghi discendenti (come nella parola “noi”) e i cosiddetti nessi vocalici (successione di due parole separate, come in “via”) vengono contati tradizionalmente come una singola sillaba metrica quando si trovano all'interno di verso. Nella canzone moderna, tuttavia, possono valere come rime ossitone in chiusura di verso (ovvero, possono essere cantati su una nota singola), in contrasto con la tradizione [metrica] italiana».

⁴ Il brano si può ascoltare al link: <https://www.youtube.com/watch?v=YFTqKB7STUw> (ultima consultazione: 7/3/2025).

In maniera ancora più forte, in varie canzoni recenti si può riscontrare una pronuncia monosillabica di iati che, pur se interni al verso, dovrebbero inequivocabilmente essere interpretati come bisillabici, per ragioni storiche, nell'ambito della metrica canonica italiana (e in generale della resa prosodica tradizionale dell'italiano, anche al di fuori di contesti metrici). Riportiamo, come particolarmente significativi, due casi in cui la parola “poesia” o “poesie” viene scansita bisillabicamente come *poe-sia/e*. Il primo si trova proprio in apertura del brano *Il mio amico* di Madame e Fabri Fibra, uscito nel 2021:

Il mio amico fa scelte sbagliate con una poesia tale
Che a volte fa dimenticare cos'è il bene e il male⁵.

Il secondo, nel brano (del 2014) *L'unica* di Perturbazione:

Erika, tu eri l'unica
Ma soprattutto nelle ore di ginnastica
Per te solo al pensiero
Io mi sentivo un uomo
Per te io componevo inutili poesie⁶.

Pur prescindendo dal problema della scansione dello iato in- ia/e (che, in base al principio che si è evocato, dovrebbe essere monosillabo nel primo caso, perché in corpo di verso, e bisillabo nel secondo perché in clausola) di cui si è già detto, ciò che

⁵ Il brano si può ascoltare al link: https://www.youtube.com/watch?v=bgcA7-_Fwpk (ultima consultazione: 7/3/2025).

⁶ Il brano si può ascoltare al link: <https://www.youtube.com/watch?v=BO-62OJATiU> (ultima consultazione: 7/3/2025). Si potrebbe, in effetti, osservare che la pronuncia della parola è qui leggermente diversa rispetto al precedente brano di Madame: che, cioè, in questo caso la “e” e la “o” dell'incontro vengono pronunciate in modo leggermente più distinto. Ci sembra, però, nel complesso che l'articolazione “morbida”, senza una chiara scansione del passaggio fra le due vocali, lasci pochi dubbi sul fatto che, anche qui, la resa dell'incontro vada certamente considerata monosillabica.

sorprende qui è la resa monosillabica anche del primo incontro vocalico -oe-: che sarebbe certo assolutamente impensabile nell'ambito della versificazione della tradizione lirica italiana, di qualunque epoca.

Ora, la valutazione di questo comportamento sposta ovviamente l'analisi su un piano percettivo: cosa si intende, cioè, esattamente per numero sillabico in relazione alla pronuncia (silenziosa o sonora) e alla resa musicale di un testo? Malgrado alcuni studi recenti dedicati alla determinazione del numero sillabico sulla base di parametri fonetici nella lettura ad alta voce, mancano ancora indagini che coinvolgano congiuntamente i diversi fattori (metrico, musicale e fonetico) in gioco⁷. I due principali testi di riferimento della metricologia italiana (i manuali di Menichetti e Beltrami, che, in verità, dedicano al tema un'attenzione veramente tangenziale)⁸ esprimono entrambi l'idea che qualsiasi resa melismatica (ovvero articolazione su più di una nota) di una sillaba metrica, anche nel caso di sillabe che contengono una sola vocale, dia luogo percettivamente a un'espansione del numero sillabico, per cui l'ascoltatore registrerebbe tante sillabe quante sono le note sulle quali esse vengono intonate. È però facile constatare come in base a questa interpretazione si dovrebbe concludere che pressoché "qualsiasi" intonazione musicale di un testo metrico (ad eccezione cioè dei casi, estremamente rari, di intonazione strettamente sillabica, nella quale a una sillaba del testo corrisponda sempre rigorosamente una sola nota) dia origine, nella percezione di chi ascolta, a un'aggiunta di sillabe al verso, e che quindi in tutti i casi in cui a essere messo in musica è un testo metricamente isosillabico (che non è generalmente il caso del repertorio della canzone su cui ci concentriamo qui, ma lo è per una larga parte del repertorio musicale su testi italiani attraverso tutta la sua storia), la presenza di qualsiasi tipo di melisma provochi una sensazione di ipermetria (quantomeno, per così dire, di "ipermetria musicale") nel testo poetico intonato⁹. In

⁷ Per una discussione aggiornata si vedano i recenti contributi di V. Colonna: *Voices of Italian Poets. Storia e analisi della lettura della poesia del Novecento*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2022 e *Analisi fonetica di poeti italiani e spagnoli*, in «L'Ulisse», 26 (novembre-dicembre), 2023, pp. 201-18.

⁸ P. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 75; A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, op. cit., p. 73.

⁹ Per il concetto di ipermetria musicale ci permettiamo di rimandare al nostro contributo, *Misura per misura*.

realtà l'osservazione del repertorio (non solo recente) dei testi intonati indica che la percezione di ipermetria avviene soltanto quando a essere intonato su più di una nota è un incontro vocalico, che in questo caso risulta inevitabilmente bisillabico, così come, di converso – ed è questo l'aspetto che qui specificamente ci interessa –, se entrambe le vocali vengono intonate su un'unica nota, questo risulterà, altrettanto inevitabilmente, nella percezione del nesso come monosillabico. Anche in mancanza di studi sperimentali mirati, dedicati alla validazione empirica di questi dati (e che indubbiamente porterebbero un decisivo contributo a una categorizzazione più precisa), in questo caso specifico ci sembra infatti che possano sussistere pochi dubbi sul fatto che questa sia l'interpretazione corretta. Lo dimostra peraltro il fatto che questo principio (per quanto mai enunciato chiaramente né definito formalmente) sia assunto implicitamente come criterio di analisi in tutti i testi a noi noti che affrontino il problema del rapporto fra resa musicale e numero sillabico in relazione a specifici repertori musicali: dagli studi dedicati dal filologo romano d'Arco Silvio Avalle e da alcuni suoi allievi al rapporto fra musica e versificazione nel duecentesco *Laudario di Cortona* (per i quali Avalle ha coniato il fortunato termine di “anisosillabismo apparente”), fino a quelli più recenti di studiosi come Stefano La Via e Luca Zuliani¹⁰.

Tornando dunque al repertorio di nostro interesse, un fenomeno ancor più “trasgressivo” è costituito dalla lettura assimilata in caso di incontro di tre vocali in

Anisosillabismo “musicale” nel repertorio del Trecento italiano (e oltre), in «Textus et Musica», i. c. s., oltre che agli articoli citati alla nota seguente.

¹⁰ Vedi almeno D. S. Avalle, *La struttura musicale e i suoi problemi tra Medioevo e Rinascimento*, in *Musica, società e cultura. Dal Medioevo al Barocco*, Torino, Teatro Regio di Torino, pp. 153-65 e S. Lannutti, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel laudario di Cortona*, in «Studi medievali», 35, pp. 1-66; oltre agli studi già citati alla nota 1. Con la definizione di “apparente” in effetti Avalle intendeva riferirsi al fatto che una violazione della scansione metrica attesa del verso al momento del suo rivestimento musicale non andasse intesa come pregiudizievole della sua correttezza metrica e/o della sua natura isosillabica, perché i due livelli si collocano su piani diversi e potenzialmente almeno in parte indipendenti. Un'interpretazione più restrittiva è invece quella di Lannutti, che sembra suggerire che al momento dell'esecuzione musicale gli incontri vocalici non debbano dare luogo nemmeno percettivamente a due sillabe separate, e che la sottoposizione delle vocali interessate a neumi/note distinte abbia semplicemente l'obiettivo di segnalare che le due vocali vadano pronunciate distintamente (ovvero, che non debba esserci elisione), ma senza dar luogo a un cambio di sillaba metrica fra l'una e l'altra. In questa stessa direzione va anche il contributo di M. Gozzi, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona*, in «Philomusica online», 9/2, pp. 114-74.

fonosintassi. Per questo tipo di contatti la metricologia, a partire da Menichetti, utilizza il termine di “diesinalefe”, intesa come la combinazione di dieresi per il primo incontro interno e sinalefe con la vocale successiva, anche nei casi in cui normalmente, sulla base delle regole metriche consuete, non dovrebbe avvenire dieresi: la cui eccezionalità viene per così dire “compensata” dalla sinalefe. Una lettura che lo stesso critico presenta con una certa cautela, ammettendo in alcuni casi la possibilità di un’interpretazione alternativa (ossia di sineresi + dialefe); ed effettivamente, in assenza di una validazione sperimentale su interpretazioni di scansione alternativa che come queste non modificano né il numero sillabico complessivo del verso né la sua struttura accentuale, è molto difficile giungere a conclusioni definitive. Ma al di là di questi distinguo il dato certo è che l’incontro di tre vocali in questo contesto, comunque venga attuato, dà origine a due sillabe totali: non a tre né a una; e che, mentre si possono trovare casi di incontri di tre vocali pronunciate in un’unica sillaba quando tutte sono atone, la presenza di vocale accentata fra quelle coinvolte nell’incontro, e il coinvolgimento di semivocale, rendono la pronuncia monosillabica dell’incontro sempre meno accettabile. In particolare, non risulta, quantomeno a noi, l’esistenza di alcun caso di incontri formati da dittongo ascendente in conclusione di parola, seguito da vocale all’inizio di parola successiva, che vengano resi metricamente come monosillabi¹¹. Da questa assenza, o al limite rarità estrema, nella tradizione versificatoria italiana, si passa invece a un’altissima frequenza nella canzone contemporanea. Un primo esempio se ne trova nello stesso brano di Madame, *Il mio*

¹¹ Si veda, a questo proposito, la discussione di Tiziano Zanato in *Lettura di Inamoramento* de Orlando *I II*, in «Per Leggere», XXIII, n. 45, 2023, pp. 37-56, che propone al verso 3 dell’ottava («Argalia, il forte cavalier di vaglia») la lettura Argàlia vs. Argalia con la *ratio* di evitare la successione della pronuncia sineretica di un incontro discendente, lo iato in -ia, e la sinalefe con la i- atona ad inizio della parola seguente (mentre accogliendo la sua proposta si ha una pronuncia monosillabica di tre vocali atone, che è certo meno problematica dal punto di vista articolatorio; a parte il fatto che, in una parlata norditaliana, Argàlia verrebbe normalmente, in parte ancora oggi, reso come Argàglia, in cui la pronuncia distinta della “i” può estinguersi anche completamente nella palatalizzazione della -i-). Ciò che ci interessa qui è però come Zanato consideri inaccettabile una situazione – di pronuncia monosillabica di iato accentato seguito da sinalefe – che, sia pure in assenza di un approfondimento più rigoroso, che sarebbe ancora necessario, sulla casistica di questi incontri ci sembrerebbe in ogni caso chiaramente meno problematico rispetto alla pronuncia monosillabica di dittongo discendente seguito da sinalefe, nel quale il collocamento della semivocale in posizione intermedia pone problemi articolatori che ci paiono chiaramente “superiori”.

amico, già citato sopra ad altro proposito: «E anche stanotte ti *sei* addormentato prima di me»¹².

Ma per dare una misura della frequenza del fenomeno bastino i casi successivi, raccolti tutti nell'ambito ristrettissimo delle canzoni in gara all'ultimo festival di Sanremo del 2025 (ricorriamo a questi esempi non per una particolare predilezione estetico-artistica, ma proprio per allontanare, grazie all'omogeneità ed esiguità numerica del repertorio, almeno in parte il sospetto di *cherry picking* a cui potrebbe potenzialmente dare adito la natura non sistematica di questa discussione):

1. Olly, *Balorda nostalgia*: «Ti sembra la maniera, che *vai e* mi lasci qua?»¹³;
2. Rose Villain, *Fuorilegge*: «Mentre la luna cala su di noi / Splende in alto, guarda // *Mai* una volta giudica»¹⁴;
3. The Kolors, *Tu con chi fai l'amore*: «Avevi grandi occhi neri e mi fa / Dove *stai* andando?»¹⁵.

Veramente estremo l'esempio seguente, nel quale a essere ridotto a monosillabo è addirittura l'incontro di quattro vocali, la seconda delle quali accentata:

Modà, *Non ti dimentico*: «Convivere con il senso di che sarebbe stato / Parlare di coraggio quando sai che non lo *hai* avuto»¹⁶.

¹² Il brano si può ascoltare al link: https://www.youtube.com/watch?v=bgcA7-_Fwpk (ultima consultazione: 7/3/2025).

¹³ Il brano si può ascoltare al link: <https://www.youtube.com/watch?v=guIQwWgjATY> (ultima consultazione: 7/3/2025).

¹⁴ Il brano si può ascoltare al link: <https://www.youtube.com/watch?v=hQyCcFw58h8> (ultima consultazione: 7/3/2025).

¹⁵ In questo caso l'interpretazione della scansione sillabica potrebbe essere leggermente più dubbia; tuttavia, a un ascolto ripetuto, ci sembra che possa risultare sufficientemente chiara; il brano si può ascoltare al link: <https://www.youtube.com/watch?v=luVXNVHn-tA> (ultima consultazione: 7/3/2025).

¹⁶ Il brano si può ascoltare al link: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5UelfCM-7Q> (ultima consultazione: 7/3/2025).

Si potrà forse osservare che la percezione dell'incontro può essere mitigata dal fatto che la prima vocale dell'incontro, la -o di «lo», potrebbe potenzialmente essere soggetta ad elisione in questo contesto e posizione (con lettura dunque «l'hai avuto»); e tuttavia, a limitare il rilievo di una simile osservazione è il fatto che, quantomeno nell'esecuzione presentata in gara al Festival di Sanremo, la -o viene certamente pronunciata, ed è semmai il dittongo discendente successivo, -ài, che nella resa del cantante sembrerebbe quasi monottongare, con una resa fonica, diremmo, a metà strada fra -e aperta e chiusa: un fatto che potrebbe naturalmente spiegarsi con ragioni di difficoltà articolatoria, ma che richiederebbe, per essere valutato con maggior esattezza, un'analisi fonetica con strumenti adeguati, che non è naturalmente possibile condurre in questa sede.

Uno studio fonetico più accurato sarebbe del resto utile anche a determinare con maggior precisione tutti gli elementi in gioco, relativi alla posizione dell'accento all'interno dell'incontro, e alla natura e successione delle vocali coinvolte; si può per ora osservare, in via del tutto preliminare, che, se tutti i casi sono certamente contrari ai principi formalizzati nell'ambito della metrica della tradizione lirica italiana, il loro *status* rispetto alle consuetudini fonetiche dell'italiano contemporaneo non è invece del tutto omogeneo. Mentre, infatti, alcuni di questi incontri vocalici appaiono inconsueti, e presumibilmente inaccettabili anche nell'ambito della prosodia naturale, altri potrebbero essere più facilmente recepiti, perlomeno in alcuni contesti e in alcune varietà regionali. Dal punto di vista di un parlante norditaliano, ad esempio, considereremmo sicuramente accettabile la resa assimilata di «*Mai u-na vol-ta giu-di-ca*», della canzone di Rose Villain, e forse complessivamente anche quella di «*ti sei addor-men-ta-to*» di quella di Madame; più problematico ci pare per contro il «*do-ve stai an-dan-do*» del brano dei The Kolors, e ancora di più il «*vai e-mi la-sci*» di *Balorda nostalgia* di Olly, per non parlare dell'esempio estremo del brano dei Modà.

Di fatto, ciò che qui più conta, risulta evidente che i dati discussi restituiscono un'indubbia tendenza verso l'assimilazione della sottoposizione del testo alla musica nella canzone italiana contemporanea; per la quale occorre perciò chiedersi in che

modo interpretarla, se come riflesso di un'evoluzione della metrica o della prosodia della lingua, o di entrambe; e di quale natura. Si dovrà cioè ritenere che ci si trovi di fronte semplicemente a una situazione di deregolamentazione del trattamento degli incontri vocalici (che hanno di fatto nella lingua naturale un valore percettivamente incerto), che possono quindi liberamente assumere valore monosillabico o bisillabico a seconda della convenienza metrica, o, si dovrebbe dire più precisamente (vista la mancanza di una precisa regolamentazione in senso isosillabico dei testi della canzone contemporanea), della convenienza nella sottoposizione alla linea melodica, con i suoi vincoli e le sue regolarità e parallelismi di costruzione?

Crediamo che in parte questa sia una risposta corretta, che a sua volta si lega, sia pure in termini diversi, dato appunto l'anisosillabismo maggioritario dei versi per canzone contemporanei, al fenomeno, già novecentesco e progressivamente in crescita nel corso del secolo XXI, della «scomparsa [a livello principalmente di versificazione popolare, ma non solo] della competenza metrica, ossia della capacità di creare e riconoscere i versi della nostra tradizione letteraria», descritto efficacemente ancora da Zuliani in un contributo dedicato all'endecasillabo e alla sua storia¹⁷.

E tuttavia, se questi rilievi sono certamente fondati, saremmo però inclini a ritenere che il fenomeno vada “anche” letto in termini più ampi, dal momento che, come si è già cursoriamente accennato, una spinta all'assimilazione degli incontri vocalici si iscrive in un'evidente direzionalità storica: non c'è dubbio, infatti, che anche nell'evoluzione della prosodia naturale della lingua italiana si assista fin quasi dalle prime testimonianze del volgare italiano a uno spostamento progressivo verso la pronuncia monosillabica piuttosto che bisillabica degli incontri vocalici. Di questa tendenza si ha testimonianza in primo luogo dal fatto (discusso *ad abundantiam*, soprattutto da Menichetti) che nei primi secoli della storia della lingua i dittonghi vocalici che sono continuazione di incontro vocalico in latino (cioè non frutto di dittongazione in italiano, o esito di semivocalizzazione o, più propriamente, seguendo

¹⁷ L. Zuliani, *Qualche appunto sugli endecasillabi e la musica*, in *L'endecasillabo cantato. Dalla metrica alla voce*, a cura di P. Bravi e T. Proto, Udine, Colle, 2020, pp. 16-28.

la terminologia tradizionale nella descrizione dei dittonghi ascendenti, di semiconsonantizzazione di consonante latina) mantengono in genere, come nella scansione mediolatina, valore bisillabico. Lo stesso fenomeno si verifica anche per gli altri tipi di nessi ascendenti e discendenti in corpo di verso, che agli esordi della lirica volgare italiana sono talvolta resi come bisillabi anche in corpo di verso, mentre non lo sono pressoché mai nella tradizione lirica successiva; e ancora nel trattamento dei nessi interverbali, per i quali nel passare del tempo si esclude in maniera sempre più netta il ricorso alla dialefe. Si vedano ad esempio le considerazioni di Sergio Bozzola a proposito delle differenze fra le caratteristiche versificatorie di Dante e quelle di Petrarca, che possono sicuramente in parte essere ricondotte alla personalità stilistica dei due autori, ma che certo dipenderanno anche dal loro divario cronologico e dunque a un mutamento in senso diacronico della versificazione italiana, potenzialmente anche della struttura prosodica della lingua¹⁸. Alla luce di questa chiara direzionalità evolutiva, l'assimilazione a volte estrema che si riscontra nella canzone italiana contemporanea potrebbe allora parere la logica continuazione e culminazione, si potrebbe dire, di una tendenza secolare; sulla quale si sono certamente innestate anche influenze di pronunce regionali. Come è noto – e si tratta, di nuovo, di un aspetto su cui ha ripetutamente insistito Menichetti –, la pronuncia regionale toscana, anche moderna, dell'italiano si caratterizza infatti nettamente, rispetto ad altre pronunce regionali, e particolarmente di quelle norditaliane, per una maggiore frequenza della pronuncia dieretica all'interno di parola, ciò che potrebbe naturalmente essere sussunto sotto il più generale fenomeno di una tendenziale preferenza per la dissimilazione. E può essere quindi significativo notare come, fra i cantanti di cui abbiamo discusso esempi in questo contributo, nessuno sia toscano, e molti, anche se non tutti, siano originari del Nord Italia. Ma in generale è ben noto come, a partire dal secondo dopoguerra, le varietà di pronuncia norditaliane abbiano acquisito uno *status* per certi aspetti canonico, in grado di esercitare anche un più vasto influsso a livello nazionale

¹⁸ S. Bozzola, L. Romito, voce *Sinalefe*, in *Enciclopedia* Treccani; cfr. l'URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/sinalefe_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sinalefe_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

(anche se in regioni diverse dalla Toscana): un fenomeno ampiamente discusso tra gli storici della lingua da decenni, e che è divenuto ancora più pervasivo a partire dalla nascita delle televisioni commerciali¹⁹.

Infine, un fattore probabilmente a sua volta influente potrebbe essere indicato nell'utilizzo di software di composizione musicale, ormai sostanzialmente impiegati da tutti i compositori, specie nella musica leggera: le limitazioni di questi strumenti, e in particolare dei programmi di divisione automatica in sillabe, potrebbero infatti spiegare quei casi estremi (come appunto il “*lo hai avuto*” del brano dei Modà) che vanno al di là di qualsiasi ragionevole possibilità di resa assimilata anche nell'ambito della prosodia naturale, non metrica, dell'italiano contemporaneo, in qualunque situazione o varietà regionale/dialettale. Un punto che introduce a un ulteriore approccio d'indagine, quello, si potrebbe dire, della filologia materiale (nel senso veramente proprio del termine), ancora tutto sommato poco sviluppato, ma necessario oggi nell'analisi di tipologie testuali che si avvalgono di nuovi mezzi tecnologici per la loro produzione e/o disseminazione.

Si tratta dunque, per tirare una conclusione almeno provvisoria, di un campo di indagine di vasto interesse proprio per la molteplicità dei fattori e delle spinte evolutive a cui risponde, e che certo si gioverebbe di una collaborazione interdisciplinare fra musicologi, storici della lingua e fonetisti, e di un'indagine statistica più sistematica.

Giacomo Ferraris

Parole-chiave: Canzone italiana contemporanea: Incontri vocalici; Metrica e musica.

¹⁹ Ci limitiamo qui a rinviare all'ormai classico volume di N. Galli de' Paratesi, *Lingua toscana in bocca ambrosiana. Tendenze verso l'italiano standard: un'inchiesta sociolinguistica*, Bologna, Il mulino, 1985.

Quando Laura Betti ha cantato le poesie per musica *di Pier Paolo Pasolini*

Abstract: Laura Betti, l'emblematica attrice e cantante del secondo Novecento italiano, ha vissuto una vita caratterizzata da una forte interazione con Pier Paolo Pasolini. Parte importante della loro sinergia sono state le canzoni che il poeta aveva scritto apposta per lei in occasione del recital intitolato "Giro a vuoto", che ha debuttato a Milano nel 1960: composizioni poetiche di altissima qualità in cui Pasolini ha voluto mettere in rilievo la voce e la presenza scenica magnetica di Laura Betti.

Abstract: *Laura Betti, the emblematic Italian actress and singer of the second half of the twentieth century, lived a life determined by her interaction with Pier Paolo Pasolini. A very characteristic moment of their synergy were the songs that the poet had written especially for her on the occasion of the recital entitled "Giro a vuoto" which debuted in Milan in 1960. Poetic compositions endowed with a very high quality and those particular characteristics that Pasolini wanted to highlight by taking advantage of such a strong voice and presence, as were those of Laura Betti.*

«Nacque ad un certo punto e comunque, sia chiaro, nacque e visse al di fuori della storia»: con queste parole Laura Betti, scomparsa nel 2004, introduce il suo autoritratto ironico e umoristico nel sito della Cineteca di Bologna¹.

Laura Betti, nome d'arte di Laura Trombetti, è stata un'emblematica attrice e cantante particolarmente significativa della cultura italiana della seconda metà del secolo XX, il cui percorso di vita è stato pienamente determinato dalla sua interazione con Pier Paolo Pasolini. Fabio Mauri, un amico di Pasolini, gliel'ha introdotta nel 1957, periodo in cui lei «faceva l'attrice e la cantante ma anche la scrittrice e la regista; lei sarebbe rimasta incantata da Pasolini sin dal primo momento e si sarebbero legati con una perenne amicizia»². Dario Pontuale la descrive perfettamente nel capitolo del suo libro dedicato a lei:

¹ Autoritratto di Laura Betti, consultabile all'URL:

http://fondazione.cinetecadibologna.it/biblioteca/patrimonioarchivistico/fondo_betti.

² S. Koutrakis, *P. P. Pasolini e F. Fortini: una dialettica fra la pittura e la poesia*, Madrid, Dykinson, 2023, p. 336.

la ‘giaguara’ come viene chiamata, o ‘Madame’ come preferisce definirsi [...] è una primadonna autoritaria, gelosa, collerica, chiassosa, ma sensibile e attenta, sostiene il ‘suo uomo’ pure nel corso delle crisi più acute, subendo perfino una brutale aggressione. Pasolini contraccambia tanto attaccamento con affetto, restandole pazientemente fedele, assecondandola, lasciandosi gentilmente accudire; insieme a lei non sente il peso di una sessualità travagliata³.

Dell’aggressività della Betti si occupa anche Enzo Siciliano nella biografia di Pasolini più completa scritta, sostenendo che «per converso, l’aggressività di lui, il suo fulmineo ribattere alle polemiche che gli si scatenavano attorno, coinvolgeva lei: e fu questo, all’inizio un gioco, che la spinse, nel lampo di un flash, a prenderlo sottobraccio e a dire, come una sfida, ma una sfida meditata anzitutto contro sé stessa, a dire in pubblico, ripeto: “È mio marito”»⁴.

Riflessioni analoghe sono anche quelle di Emanuele Trevi, il quale si sofferma particolarmente su quella fase della vita di Pasolini in cui aveva un ruolo da protagonista Maria Callas e che è stato anche segnato dalla coesistenza forzata di quest’ultima con Laura Betti. Quell’interesse reciproco tra Pier Paolo e Maria avrebbe fatto nascere in Betti dei sentimenti di una gelosia infernale per il fatto che, «pur non essendo mai stata in trono, si era sentita detronizzata»⁵.

Insomma, il rapporto fra Pier Paolo Pasolini e Laura Betti non riguardava in modo esclusivo l’ambito professionale, ma gradualmente ha acquisito delle caratteristiche più complicate, visto che lei «nutrì un amore devastante per Pasolini che plasmò la sua sorte», come si legge in un articolo di «La Repubblica» del 24 febbraio 2012⁶. Ma pure lo stesso Pasolini, in una sua lettera a Jean-Luc Godard dell’ottobre del 1967, ha usato due volte il termine «la mia moglie non carnale»⁷ per riferirsi a lei.

³ D. Pontuale, *La Roma di Pasolini. Dizionario urbano*, Roma, Nova Delphi, 2017, pp. 52-55.

⁴ E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Oscar Mondadori, 2005, p. 233.

⁵ E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle grazie, 2012, p. 155.

⁶ L. Bentivoglio, *Pasolini e Laura Betti veri*, in «La Repubblica», 24/02/2012, consultabile all’URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/02/24/pasolini-laura-betti-veri.html> (ultima consultazione di tutti i link: 10/04/2025).

⁷ P. P. Pasolini, *Le lettere*, Milano, Garzanti, 2021, p. 1354.

Anche Renzo Paris, che aveva conosciuto Laura Betti nel 1975 «prima dei funerali di quello che chiamava “marito”»⁸, offre una descrizione molto esplicita del suo universo sentimentale: era generosa e materna con Pasolini, e lo aveva curato come se fosse suo figlio, era una grande attrice che si infuriava spesso e senza motivo ma riusciva a essere perdonata.

La stessa Betti, in un'intervista concessa al settimanale «Panorama» due anni dopo la scomparsa di Pasolini, non si risparmia nel descrivere con vivacità il loro rapporto affettivo: fa parola della disubbidienza che era una delle poche cose che avevano in comune; del compito che lei aveva assunto nel loro rapporto, quello di farlo ridere, perché Pasolini non sapeva ridere, e conclude sottolineando il fatto che formavano una coppia insolita⁹. Allo stesso modo, in un'altra intervista rilasciata nel 1994 a Marianna Polychroniadou per una rivista greca, in occasione della sua presenza in Grecia per una serie di spettacoli programmati ad Atene e Salonicco, riferendosi a Pasolini afferma che si trattava dell'unica persona che aveva avuto e avrebbe continuato ad avere un valore nella sua vita¹⁰. Ma anche Pasolini, da parte sua, aveva mantenuto fede a quel rapporto in modo appassionato fino alla fine della sua vita, nonostante le varie fasi di intolleranza reciproca. Da segnalare, inoltre, che la Betti è stata l'oggetto anche di una decina di opere figurative (pitture a colori e disegni in bianco e nero) di Pasolini, create nel 1967¹¹.

Il 2 novembre 1975 avrebbe segnato in modo decisivo l'esistenza di Laura Betti, che da quel momento in poi avrebbe dedicato la sua vita esclusivamente al suo “marito”. Uno dei suoi primi compiti è stata la cura e l'edizione nel 1976 del libro *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, perché ha deciso «di non accettare, di disobbedire, di dare scandalo; di denunciare cosa può accadere ad un uomo pulito

⁸ R. Paris, *Pasolini ragazzo a vita*, Roma, Elliot, 2015, pp. 20, 97-98.

⁹ L. Betti, *Ho conosciuto Pasolini nel 1967*, in «Panorama», 8/11/1977, consultabile all'URL: <https://www.cittapasolini.com/post/ho-conosciuto-pasolini-nel-1957-laura-betti>.

¹⁰ M. Polychroniadou, *Kataramenos tha pi na spas... archidia!*, in «Odòs Panòs», n. 130, 2005, p. 157.

¹¹ Cfr. S. Koutrakis, *P. P. Pasolini e F. Fortini: una dialettica fra la pittura e la poesia*, op. cit., pp. 348-56.

“in un paese orribilmente sporco”. E cominciai a raccogliere tutte le condanne a morte che gli erano state decretate...»¹².

Contemporaneamente si è dedicata all’istituzione di un fondo che ha l’obiettivo della diffusione del pensiero e dello spirito pasoliniani. Così, nel 1979 è riuscita a fondare il Fondo Pier Paolo Pasolini che nel 1983, dopo essersi costituito in Associazione, è diventato autonomo; Laura Betti lo ha presieduto per venti anni, fino alla sua morte, mentre nel novembre 2003 l’intero archivio è stato donato alla Cineteca di Bologna, dove è stato istituito il Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini con l’obiettivo di costituire «un centro di documentazione internazionale sull’opera letteraria, cinematografica e teatrale del poeta-regista»¹³.

Il loro rapporto artistico è stato segnato dalla partecipazione di Laura Betti a molti film pasoliniani, nei quali ha recitato e ha cantato le canzoni che Pasolini, su sua richiesta, aveva scritto per il suo spettacolo messo in scena nel 1960 e intitolato *Giro a vuoto*, un titolo a cui Stefano Nobile riconosce una certa ironia e autoironia riguardanti «lo snobismo intellettualistico che caratterizzava almeno in parte l’ambiente frequentato con sentimenti ondivaghi dalla stessa Betti»¹⁴. Pasolini è stato uno degli scrittori a cui la Betti aveva richiesto testi per lo spettacolo, come Giorgio Bassani, Alberto Moravia e Dino Buzzati; secondo quanto testimonia Siciliano, lei «pretendeva testi da Penna, ma anche da Ercole Patti, da Fabio Mauri e Sandro de Feo. [...] Seduta al pianoforte [...] provava i testi che le venivano offerti, esigeva correzioni, ne nascevano bufere, rinfacci»¹⁵.

Il contributo di Pasolini consiste nelle quattro canzoni che ha scritto in romanesco, *Valzer della toppa*, *Macrì Teresa detta Pazzia*, *Cristo al Mandrione* e la *Ballata del suicidio*; il recital ha debuttato nel 1960 a Milano al Teatro Gerolamo, riscuotendo un forte interesse da parte del pubblico. Nella seconda edizione del 1962, è stata aggiunta una quinta canzone intitolata *Marylin*, dopo la morte della Monroe

¹² Pasolini: *cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, a cura di L. Betti, Milano, Garzanti, 1977, pp. VI-VII.

¹³ Si veda l’URL: <https://cinetecadibologna.it/archivi/archivio/centro-studi-archivio-pier-paolo-pasolini/>.

¹⁴ S. Nobile, *Pasolini e il mondo della canzone*, in «Sinestesie», 2023, p. 296.

¹⁵ E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, op. cit., Milano, Oscar Mondadori, 2005, p. 274.

avvenuta il 4 agosto dello stesso anno, perché Pasolini ha voluto scrivere «una canzone per la Betti dedicata all'icona di Marylin»¹⁶ i cui versi, con sottili modifiche e qualche spostamento, si possono ascoltare anche nel film *La rabbia*¹⁷ dalla voce di Giorgio Bassani. Di seguito, le stesse canzoni sono state inserite nell'opera monografica *Laura Betti presenta Omaggio a Kurt Weill e Giro a vuoto n. 3*¹⁸. Questi versi pasoliniani sono stati riuniti nella sezione “Poesie per musica” delle *Raccolte minori e inedite* secondo la divisione effettuata dall'edizione del volume *Pasolini. Tutte le poesie*, che offre anche un numero notevole di composizioni del poeta rimaste fino a quel momento fuori da pubblicazioni precedenti. Grazie a quest'opera si viene a sapere che c'era stato anche un sesto testo inedito dal titolo *Chi è un teddy boy?* che, nonostante fosse stato scritto in quel periodo, alla fine è rimasto fuori dal recital¹⁹.

Ciò che rende uniche tali poesie è il fatto che Pasolini, al momento della loro composizione, aveva in mente una ben precisa figura di interprete dotata di una voce identificata appieno con quella di Laura Betti; si tratta, complessivamente, di canzoni che «colpiscono per la loro capacità di uscire dalle convenzioni, creando un 'effetto di verità inconsueto e dirompente»²⁰. La Betti al riguardo ha fornito un'informazione molto importante: la musica intimoriva Pasolini al punto che si poteva parlare di una sua vera e propria ossessione per l'arte musicale, che lo induceva a chiamarla “Sua Maestà”²¹.

Secondo le informazioni sulla loro interpretazione che la stessa Betti fornisce in un'intervista che ha concesso allo storico del cinema Roberto Chiesi nel 2004²², nel *Valzer della toppa* viene narrato il tanto familiare a Pasolini mondo delle borgate della

¹⁶ S. Rimini, *Corpo di bambola: Laura Betti e lo straniato divertissement di italie magique*, in «Studi Pasoliniani», Volume (4), 2010, p. 53. Cfr. l'URL: https://www.academia.edu/4742767/Corpo_di_bambola_Laura_Betti_e_lo_straniato_divertissement_di_Itali_e_magique.

¹⁷ Cfr. *La rabbia*, regia di P. P. Pasolini, Gastone Ferranti per la Opus Film, 1963, al minuto 00.24.45.

¹⁸ F. Crivelli (a cura di), *Laura Betti in Omaggio a Kurt Weill e Giro a vuoto n. 3*, Bologna, L. Parma, 1962.

¹⁹ P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, t. II, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2003, p. 1778.

²⁰ U. Fiori, *Il mondo canzone di Pier Paolo Pasolini*, in F. Rancione (a cura di) *Pasolini Sconosciuto*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2012, p. 236.

²¹ D. Pontuale, *op. cit.*, p. 29.

²² R. Chiesi, *Intervista a Laura Betti*, in «Cineforum», Vol. 437, 2004, recuperato da: <http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2012/07/intervista-laura-betti-di-roberto.html>

capitale, per il quale la “toppa” sarebbe nel dialetto romanesco, parlato quasi esclusivamente in quelle zone, la ‘sbronza’. Il valzer racconta la vicenda di una prostituta che, a causa di un’ubriacatura, inizia a ricordare la vita passata, guardando la folla in giro per la città, la luna, le case, e comincia a godere della sua effimera libertà lontano dai clienti, tornando a sentirsi «un fiore / de verginità». Di Pietro Umiliani è la musica per questa composizione, formata da sette strofe composte da quattro versi ciascuna, ad eccezione dell’ultima che ne ha dieci:

Valzer della toppa

*Me sò fatta un quartino
m’ha dato a la testa,
ammazza che toppa!
A Nina, a Roscetta, a Modesta,
lassateme qua!
An vedi le foje!
An vedi la luna!
An vedi le case!
E chi l’ha mai viste co’ st’occhi?
Lassame perde, va da n’altra,
stasera, a cocco, niente da fa!
E poi so’ vecchia, ciò trent’anni
e er mondo ancora l’ho da guardà!
Mamma mia che luci
che vedo qua attorno!
Le vie de Testaccio
me pareno come de giorno,
de n’altra città!
An vedi le porte!
An vedi li bari!
An vedi la gente!
An vedi le fronne che st’aria
te fa sfarfallà!
Va via a moretto, fa la bella,
stasera godo la libertà,
spara er Guzzetto e torna a casa
che mamma tua te stà a aspettà!
Me so’ presa la toppa
e mò so’ felice!
Me possi cecamme
me sento tornata a esse un fiore
de verginità!
Verginità! Verginità!
Me sento tutta verginità!
Che sarà!*

Che sarà!
*Che sarà!*²³

Pietro Umiliani ha scritto la musica anche per *Macrì Teresa detta Pazzia*; in essa una prostituta diciottenne racconta in prima persona l'episodio in cui viene fermata dalla Polizia e, pur di non rivelare il nome del suo protettore al Commissario, si fa arrestare. Un testo formato da tre strofe rimate di sei versi lunghi e da tre strofe di tre versi brevi senza rima, che si alternano:

Macrì Teresa detta Pazzia

*Macrì Teresa detta Pazzia, fu Nazzareno e Anna Mei,
abbito a Via del Mandrione a la baracca ventitré,
c'ho diciott'anni... – Embèh, è così, che vòì da me?
Me do a la vita da più de n'anno, che artro ancora vòì sapè?
So' disgraziata, ma c'ho un ragazzo che, sarvognuno, pare un re.
Je passo er grano... Embèh, è così, che vòì da me?
Sì! 'O vesto da a' testa ai piedi!
La raspa, i bigghi, la capezza,
er bugiardello d'oro!
Me ha allumata ch'ero ciumaca, mentre che stavo a lavorà:
lui è un danzone, e me portava su la Gilera a danzà,
tutto pastoso... Embèh, è così, che ce vòì fà?
Pe' più de n'anno tutta moina, io me te sposo e qua e là.
Poi è venuto per me er momento de ripiegamme a camminà
a Caracalla... Embèh, è così, che ce vòì a fà?
E mo' che te sei messo 'n testa?
N'a a fascio 'sta cantata de core!
N'ce so' n'infamona!
Io so' de vita, sor commissario, ormai so' fatta: ecchela llà!
Un giorno o l'altro ce lo sapevo che me toccava annà a provà
le Mantellate... Ahò, per me, tremà nun stà!
Solo me rode, se me chiudete, che se ritrova senza argiàn!
Ma a ogni modo, per qualche mese, coll'oro mio camperà
senza fà buffi... Ahò, per me, tremà nun stà!
None! None! Nun lo dico er nome!
Er nome suo nun l'aricordo!
Se chiama amore, e basta²⁴.*

²³ P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 1316-17.

²⁴ Ivi, pp. 1313-14.

Chiesi, da parte sua, trova una somiglianza fra le due prostitute di *Valzer della toppa* e *Macri Teresa detta Pazzia e Mamma Roma*, di cui potrebbero essere sorelle, affermando che «in alcuni testi, i versi derivano o anticipano altre opere pasoliniane, in altri si può avvertire una forma di identificazione tra la voce della Betti e quella del poeta»²⁵.

Passando al *Cristo al Mandrione*, Chiesi ritiene si tratti di «un'altra voce di morta, la voce d'oltretomba del cadavere nudo, sporco e abbandonato, di una povera donna»²⁶. Protagonista è di nuovo una prostituta che vive al Mandrione, borgata degradata e misera di Roma, le cui parole sono una vera invocazione a Cristo affinché la aiuti e le dimostri pietà. Nella composizione è ben notabile «una ripetizione ossessiva dell'invocazione, disperata, a Cristo, che venga in soccorso della povertà»²⁷. Si tratta di un testo musicato da Piero Piccioni, composto da tre quartine, di cui rimano il terzo e il quarto verso, e un distico rimato.

Cristo al Mandrione

*Ecchime dentro qua tutta ignuda,
fracica fino all'ossa de guazza.
Intorno a me che c'è?
Quattro muri zozzi, un tavolo, un piquè.
Fileme, se ce sei, Gesù Cristo,
guardeme tutta sporca de fanga
abbi pietà de me,
io che nun so' niente, e te er Re dei Re!
Lavorà, senza mai rifiatà
moro: e l'anima nun sa!
Fileme, se ce sei, Gesù Cristo;
guardeme tutta sporca de fanga.
Abbi pietà de me,
io che nun so' niente, e te er Re dei Re!*²⁸

²⁵ R. Chiesi, *Intervista a Laura Betti*, op. cit.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ F. Meacci, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Roma, Edizioni Minimum fax, 1999, p. 371.

²⁸ P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 1315.

La *Ballata del suicidio*, su musica di Giovanni Fusco, è una composizione di sei strofe, delle quali le prime cinque hanno undici versi molto brevi, mentre la sesta e ultima ne ha dodici, della stessa brevità sempre. In questa poesia c'è un'altra voce femminile, la quale, non essendo più capace di affrontare una vita estremamente difficile che la sopraffà, si rassegna e, implorando pietà, decide di metterle fine e di lasciare il mondo agli altri. Anche qui «la voce femminile, l'io femminile è quella di una 'diversa', è la tragedia della diversità di una donna che ha deciso di uccidersi»²⁹; va, peraltro, segnalato che la canzone in questione è stata incisa su disco solo in francese da Laura Betti con il titolo *La parade du suicide*:

Ballata del suicidio

Pietà, pietà!
Voi mi volete
morta e sepolta:
senza voce,
senza gesti,
senza viso,
senza vita...
che non torni
- voi dite - mai più
la pazzia ch'essa fu,
qui tra noi!
Pietà, pietà!
Gente felice,
voi mi sperate:
impiccata,
annegata,
incendiata,
maciullata...
Che sta a fare
- voi dite - se fa
solo rabbia, e lo sa,
qui tra noi?
Pietà, pietà!
Gente per bene,
voi mi temete:
nel mio amore,
nel mio vizio,
nel mio ardore,

²⁹ R. Chiesi, *Intervista a Laura Betti*, op. cit.

nel mio odio...
Perché vive
– voi dite – quaggiù,
peccatrice e tabù,
qui tra noi?
Pietà, pietà!
Gente normale,
mi condannate:
a tremare,
ad odiare,
a celarmi,
a sparire...
Chi è diverso
– voi dite – non può
rimaner neanche un po’
qui tra noi!
Pietà, pietà!
Gente al potere,
voi minacciate:
con l’arresto,
con la cella,
con la gogna,
con il rogo...
La passione
– voi dite – non dà
che fastidi e ansietà
qui tra noi!
Pietà, pietà!
Pareva eterno
il mio destino:
di parlare,
di cantare,
di godere,
di peccare...
Ma sì, ma sì!
Per me è finita,
state tranquilli...
Entro nell’ombra,
vi lascio il mondo...³⁰

Infine, in *Marilyn*, la protagonista è anche l’interprete della canzone ed è caratterizzata da «un io femminile fragile, sfruttato dalla società dello spettacolo»³¹. Su musica di Marcello Panni, questa composizione è formata da sette strofe di lunghezza varia (da due a dodici versi) senza alcuna rima o armonia metrica:

³⁰ P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 1318-20.

³¹ R. Chiesi, *Intervista a Laura Betti*, op. cit.

Marilyn

Del mondo antico e del mondo futuro
era rimasta solo la bellezza, e tu,
povera sorellina minore,
quella che corre dietro ai fratelli più grandi,
e ride e piange con loro, per imitarli,
e si mette addosso le loro sciarpette,
tocca non vista i loro libri, i loro coltellini,
tu sorellina più piccola,
quella bellezza l'avevi addosso umilmente,
e la tua anima di figlia di piccola gente,
non ha mai saputo di averla,
perché altrimenti non sarebbe stata bellezza.
Sparì, come un pulviscolo d'oro.
Il mondo te l'ha insegnata.
Così la tua bellezza divenne sua.
Dello stupido mondo antico
e del feroce mondo futuro
era rimasta una bellezza che non si vergognava
di alludere ai piccoli seni di sorellina,
al piccolo ventre così facilmente nudo.
E per questo era bellezza, la stessa
che hanno le dolci mendicanti di colore,
le zingare, le figlie dei commercianti
vincitrici ai concorsi a Miami o a Roma.
Sparì, come una colombella d'oro.
Il mondo te l'ha insegnata,
e così la tua bellezza non fu più bellezza.
Ma tu continuavi ad essere bambina,
sciocca come l'antichità, crudele come il futuro,
e fra te e la tua bellezza posseduta dal potere
si mise tutta la stupidità e la crudeltà del presente.
Te la portavi sempre dentro, come un sorriso tra le lacrime,
impudica per passività, indecente per obbedienza.
L'obbedienza richiede troppe lacrime inghiottite.
Il darsi agli altri,
troppi allegri sguardi, che chiedono la loro pietà.
Sparì, come una bianca ombra d'oro.
La tua bellezza sopravvissuta dal mondo antico,
richiesta dal mondo futuro, posseduta
dal mondo presente, divenne così un male.
Ora i fratelli maggiori finalmente si voltano,
smettono per un momento i loro maledetti giochi,
escono dalla loro inesorabile distrazione,
e si chiedono: «È possibile che Marilyn,
la piccola Marilyn, ci abbia indicato la strada?»
Ora sei tu, la prima, tu sorella più piccola,
quella che non conta nulla, poverina, col suo sorriso,
sei tu la prima oltre le porte del mondo
abbandonato al suo destino di morte³².

³² P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 1322-23.

Secondo Daniele Mastrangelo la poesia «ha l'andamento di uno stornello melanconico con un refrain sul mondo, crudele, che deruba l'attrice della sua bellezza insegnandogliela. [...] Marilyn evoca a Pasolini il suo mondo [...] Ma Marilyn e il suo "pulviscolo d'oro" allora già non esistevano più. Ridotta a merce e consumata, il poeta vede nel suo suicidio una profezia: Pasolini non piange e per questo non conosce liberazione, rimpiange e si dispera. Tutta la sua idea del bello è affidata alla tonalità del rimpianto e non sa per questo né del presente né del futuro, è già una cosa morta»³³.

In queste poesie-canzoni scritte da Pasolini ci sono svariati elementi autobiografici, che acquisiscono una forma nuova con l'aggiunta della musica. Per il fatto che quasi tutte sono state scritte in prima persona, si potrebbe parlare di un suo alter ego in cui viene proiettato il suo lato femminile. Esse riescono a mettere in luce la "diversità" del loro autore e la sua sempre fervente voglia di proseguire un cammino indipendente, fiero ed eccentrico per tutti coloro che discriminano qualsiasi deviazione dalla "normalità" sociale imposta da poteri il cui unico obiettivo è la restrizione e il controllo della libertà umana. Persone come lui spesso finiscono vittime delle regole della maggioranza; per mezzo di questi versi, quindi, il poeta alza la propria voce contro tutti i giudizi, i pregiudizi e i divieti imposti a persone "deboli", invitandole a emergere dalle profondità dell'esistenza, alla luce. Sono versi che, come ha recentemente riconosciuto Jacopo Tomatis, «oscillano fra un realismo patetico (*Cristo al Mandrione*) e un taglio più espressionistico, come nel caso di *Valzer della toppa* e *Macri Teresa, detta Pazzia*»³⁴; a causa dell'accompagnamento musicale, però, perdono incisività perché, come spesso succede, la musica prevale e «l'incanto svanisce»³⁵.

Queste canzoni pasoliniane hanno continuato il loro percorso anche nei decenni a seguire, per merito delle esecuzioni di Gabriella Ferri e Grazia De Marchi. La prima

³³ D. Mastrangelo, *Per una lettura di Pier Paolo Pasolini*, in "il giornale di filosofia"; cfr. l'URL: <http://www.giornaledifilosofia.net/public/scheda.php?id=58>

³⁴ J. Tomatis, *Quei quattro dischetti sfiatati. Laura Betti cantante e recording artist*, in «Cinergie», n. 25, 2024, p. 200.

³⁵ U. Fiori, *Il mondo canzone di Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 236.

nel 1973 ha incluso il *Valzer della toppa* nel suo disco *Sempre*, mentre De Marchi nel 1989 ha presentato un disco (*Tutto il mio folle amore*) interamente dedicato alle canzoni di Pasolini: altre due voci femminili che hanno voluto confrontarsi con un testo pasoliniano che parla, appunto, di donne ma non riguarda solo le donne.

Spiros Koutrakis

Le risorse della prosodia in Romanze senza parole (sezione “Ariette dimenticate”) di Paul Verlaine

Abstract: Obiettivo del presente lavoro è quello di studiare la musicalità della sezione «Ariette dimenticate» di *Romanze senza parole* di Paul Verlaine, la raccolta che rappresenta una conseguenza diretta delle tendenze letterarie della seconda metà del XIX secolo. La prospettiva letteraria, costruita sul rifiuto del postulato dell’“arte per l’arte” e dello spiritualismo simbolista, ha contribuito alla creazione di una poesia che rivendica la musicalità. L’appello verlainiano formulato nel suo *Art poétique* mira alla musicalità, che consiste nella sonorità del linguaggio poetico e si basa sulla prosodia. Il lavoro propone un’analisi delle risorse della prosodia, che si esprimono nella struttura formale, attraverso le isotopie lessicali, così come nello strato grammaticale delle poesie. Tutti questi mezzi hanno permesso al poeta di creare paesaggi poetici sonori e presentare una prospettiva completamente nuova nell’approccio alla letteratura.

Abstract: *The aim of the following work is to analyze the musicality of the “Ariettes oubliées” section from Romances sans paroles by Paul Verlaine, a collection that is a direct consequence of the literary trends in the second half of the 19th century in France. The literary perspective, built on the rejection of l’“art pour l’art” postulate and symbolist spiritualism, contributed to the creation of poetry claiming musicality. Verlaine’s call formulated in his Art poétique aims at musicality, which consists of the sonority of poetic language and is based on prosody. The work proposes an analysis of the resources of prosody, which are expressed in the formal structure, through lexical isotopies, as well as in the grammatical layer of the poems. All these means allowed the poet to create sonorous poetic landscapes and present a completely new perspective on approaching literature.*

Introduzione

La seconda metà del XIX secolo in Francia offre al lettore diversi esempi di lirismo che rivelano varie sfaccettature del pensiero dei poeti e dei valori che essi difendono. Le loro mentalità e i loro atteggiamenti verso la vita traspaiono dalle loro creazioni. Il rifiuto della poesia impegnata e dell’oggettività dal lato dei Parnassiani, assieme a una concezione spirituale e idealista del mondo basata su analogie, presso i Simbolisti, si mescolano con la figura del “poeta maledetto”.

La vita e l’opera di Paul Verlaine corrispondono perfettamente alle caratteristiche programmatiche dell’epoca. Le sue poesie trattano spesso dell’amore, della solitudine e del viaggio spirituale, creando paesaggi illustrativi, pieni di fantasticherie. Bisogna prestare particolare attenzione all’interesse che egli nutriva per la dimensione musicale delle poesie. Questo tipo di arricchimento del testo gli

permetteva di creare una sorta di impressionismo poetico, perfettamente in sintonia con i suoi stati d'animo mutevoli e con la tempesta di emozioni vissute nella sua vita.

L'infanzia tumultuosa e l'amore non corrisposto per la sua sorellastra lo spinsero all'abuso di alcol. La sua vita entrò in una nuova fase quando sposò Mathilde Sophie Marie Mauté, presentatagli da un amico, con la quale ebbe un figlio, Georges. Tuttavia, abbandonò la famiglia per vivere una relazione scandalosa e piena di conflitti con un poeta, Arthur Rimbaud.

Verlaine attraverso le sue opere introduce delle innovazioni letterarie significative. Considerato un manifesto del simbolismo, *L'Art poétique* di Verlaine apporta numerose novità riguardo alla natura della poesia. Infatti, la crisi del verso nell'epoca del Simbolismo produce una rottura con il passato; i poeti fanno ricorso a strofe irregolari, versi impari ed ellissi, «definendo così il bisogno di creare una poesia melodiosa, suggestiva e nebulosa»¹. In riferimento al pensiero simbolista, la ricerca di legami tra parole semanticamente lontane², «il valore musicale e simbolico, le sfumature più sottili delle impressioni e degli stati d'animo»³ hanno permesso il contatto con il mondo soprannaturale.

*De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair [...]
Oh ! la nuance seule fiancée [...]
Que ton vers soit la chose envolée [...]
Que ton vers soit la bonne aventure [...]
Et tout le reste est littérature⁴.*

¹ A. Opiela-Mrozik, *Od Baudelaire'a do Mallarmégo. W poszukiwaniu ideału muzyczności*, in «Folia Litteraria Polonica», vol. 52, n° 1, 2019, pp. 157-64: 157.

² Per ottenere effetti sonori non convenzionali.

³ J. Paré, *Langage musical et expression de l'être*, Thèse, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2000, p. 95.

⁴ P. Verlaine, *Jadis et naguère*, Paris, Librairie Générale Française, 2009, p. 83.

Con il suo appello *De la musique avant toute chose*⁵ (*‘La musica prima di ogni cosa’*) Verlaine sottolinea la presenza della musicalità e la sua l’importanza nella poesia, suggerendo che essa debba prevalere sul significato letterale delle parole. Tutti gli elementi stilistici da lui menzionati nel suo manifesto – come i versi dispari, che rappresentano un allontanamento dalle forme metriche rigide e tradizionali; la «liberazione» del verso, il focus all’importanza delle sfumature – servono a rendere lo strato testuale più irregolare, sorprendente, il che influisce direttamente sull’aspetto musicale delle sue opere. Verlaine centralizza la musica, convince che la poesia deve essere una sorta di viaggio, un’avventura illuminante. Per l’autore non è solo un mezzo di espressione, ma un cammino che porta a nuove scoperte interiori.

La musicalità letteraria può essere collocata a diversi livelli del testo. Andrzej Hejmej propone di distinguere tre categorie di musicalità⁶. Il presente lavoro si concentrerà sugli aspetti verlainiani della musicalità I, che mette in evidenza gli esperimenti letterari basati sulle qualità foniche della lingua. La prosodia, intercambiabile con il metro, è un «insieme di regole relative alla quantità delle vocali ai fini della composizione del verso»⁷, comprendente tre elementi principali: l’accento, l’intonazione e la durata. Essa è coniugata con le caratteristiche dell’enunciato o del locutore, nel quadro del peso emotivo, della forma, dei procedimenti semantici codificati dalla grammatica o della scelta del vocabolario⁸.

Ci si propone di analizzare il modo in cui gli effetti prosodici sono realizzati da Verlaine nella sezione “Ariette dimenticate” della sua raccolta *Romanze senza parole* (1874). Il termine “romanza” può designare «un componimento poetico in versi destinato a essere cantato»⁹, ma allo stesso tempo fa riferimento alla musica su cui questo componimento è cantato e, inoltre, rimanda a un pezzo strumentale di carattere

⁵ *Ibidem*.

⁶ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012, p. 25.

⁷ *Larousse*, articolo *Prosodie*; cfr. l’URL <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/prosodie/64461> (ultimo accesso il 10/03/2025).

⁸ Cfr. P. Pattnaik, S. Dash, *A study on Prosody Analysis*, in «International Journal Of Computational Engineering Research» (ijceronline.com), Vol. 2, Issue. 5, pp. 1595-1602: 1595.

⁹ R. Le Damany, Dossier de P. Verlaine, *Romances sans paroles*, Paris, Éditions Gallimard, 2017, pp. 37-79 : 60.

melodico. “*Ariette*” deriva dall’italiano “arietta”, diminutivo di “aria”: entrambi i termini, presi direttamente dal linguaggio musicale, implicano procedimenti volti a musicalizzare la poesia. Così, il titolo della raccolta corrisponde alle intenzioni di Verlaine. *Romanze senza parole* sono composte durante i suoi viaggi con Arthur Rimbaud, il suo amante impossibile. Questo periodo viene interrotto da un evento nell’ottobre 1873, quando il poeta finisce in prigione in Belgio. Sconta la sua pena dopo il fallito tentativo di sparare a Rimbaud per gelosia, in un’illusoria paura di perderlo. Questa raccolta rappresenta, quindi, la varietà degli stati d’animo di Verlaine, esaltati in ogni poesia con numerosi accorgimenti musicali che riflettono i suoi sentimenti del momento.

Prosodia e struttura formali

In *Ariette dimenticate*¹⁰ il conteggio delle sillabe risponde alle esigenze formali dell’alessandrino, del decasillabo, dell’ottonario, dell’esametro, ma anche di versi dispari. La suddivisione regolare delle sillabe introduce motivi sonori ripetitivi e conferisce loro un ritmo, tanto che l’interruzione mediante «i ritmi spezzati [vi aggiunge] un lirismo individuale»¹¹.

Arietta I

(8) *C’est l’extase langoureuse,*
(8) *C’est la fatigue amoureuse,*
(7) *C’est tous les frissons des bois,*
(8) *Parmi, l’étreinte des brises,*
(8) *C’est, vers les ramures grises,*
(7) *Le chœur des petites voix.*

¹⁰ P. Verlaine, *Romances sans paroles*, Paris, Flammarion, 2018, pp. 51-60. Tutti i riferimenti a questa edizione saranno indicati dal numero dell’arietta analizzata seguito dal numero di pagina tra parentesi.

¹¹ M. Gribenski, *Vers impairs, ennéasyllabe et musique : variations sur un air (mé)connu*, in «Loxias», 19; cfr. l’URL: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1988> (ultimo accesso il 10/03/2025).

Arietta IX

(12) *L'ombre des arbres dans la rivière embrumée*
(6) *Meurt comme de la fumée*
(12) *Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,*
(6) *Se plaignent les tourterelles*
(12) *Combien, ô voyageur, ce paysage blême*
(6) *Te mira blême toi-même,*
(12) *Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées*
(6) *Tes espérances noyées !*

Alcune poesie, come *Arietta I* (p. 51) o *Arietta IX* (p. 60), presentano strutture in cui viene introdotta l'irregolarità. Nel primo caso, vi è una strofa ottometrica in cui, dopo due versi femminili di otto sillabe, segue un verso maschile di sette sillabe. In questo modo, le rime femminili ricche «-oureuse» /-urøzə/ (*langoureuse* - *amoureuse*) creano un carattere sensuale, disturbato tuttavia da eventi instabili – qui entra in gioco la rima maschile povera «-ois» /-wa/ (*frissons des bois*), che interrompe l'atmosfera di sicurezza. In questo caso, il piano semantico si armonizza con la struttura sonora. Entrambi interagiscono e rafforzano la musicalità dell'opera.

Nel secondo caso, Verlaine mira a conferire un ritmo caratteristico: l'alessandrino classico si intreccia con l'esametro semplice e fluido. I versi di dodici sillabe creano un paesaggio poetico dall'atmosfera pacifica (*L'ombre des arbres dans la rivière embrumée*), che viene squilibrata dall'imprevisto: l'apparizione del verso di sei sillabe ('muore come fumo'). La specifica lunghezza dei versi serve, dunque, a creare tensione e a plasmare l'atmosfera della poesia, riflettendosi direttamente nella musicalità del componimento.

Arietta IV

Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses :
De cette façon nous serons bien heureuses
Et si notre vie a des instants moroses,
Du moins nous serons, n'est-ce pas ? deux pleureuses.

L'uso di vari tipi di rime e la loro disposizione nei testi consentono a Verlaine di ottenere un effetto estetico specifico: alterna rime maschili e femminili, rime ricche e povere, oppure introduce l'omogeneità. In *Arietta IV* (p. 54), l'impiego delle rime incrociate conferisce alla poesia un'impressione di movimento. L'alternanza delle unità sonore alla fine dei versi evoca una progressione, un cammino condiviso da due anime affini, generando un ritmo lento, in armonia con la lunghezza dei versi alessandrini.

Arietta III

(6) *Il pleure dans mon coeur*
(6) *Comme il pleut sur la ville ;*
(6) *Quelle est cette langueur*
(6) *Qui pénètre mon cœur ?*
(6) *Ô bruit doux de la pluie*
(6) *Par terre et sur les toits !*
(6) *Pour un cœur qui s'ennuie*
(6) *Ô le chant de la pluie !*

La manipolazione della lunghezza delle frasi permette di influenzare la dinamica della poesia: le frasi lunghe rendono l'atmosfera più meditativa e la narrazione fluida, mentre i versi brevi rendono il componimento dinamico, intenso, pur rimanendo semplice e diretto. In *Arietta III* (p. 53), Verlaine costruisce un racconto scritto in esametro. Le frasi sono brevi e precise come le gocce di pioggia che cadono dal cielo e svaniscono in un istante.

Arietta VIII

Dans l'indéterminable [A]
Ennui de la plaine
La neige incertaine [B]
Luit comme du sable.
[C]

*Le ciel est de cuivre
Sans lueur aucune. [B]
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.*

*Comme des nuées [D]
Flottent gris les chênes
Des forêts prochaines
Parmi les buées.*

[A]
*Le ciel est de cuivre
Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.*

*Corneille pousive
Et vous, les loups maigres,
Par ces bises aigres
Quoi donc vous arrive ?*

*Dans l'indéterminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable.*

La struttura formale del testo poetico costituisce senza dubbio un ulteriore supporto al piano sonoro. La ripetizione delle strofe, in *Arietta VIII* (p. 59), che trova la sua origine nel genere del *rondeau*, combinata agli elementi della prosodia il testo adatto a essere cantato. Questi versi ripetitivi sono come i ricordi che ritornano a Verlaine. Riflettono l'attesa e l'incapacità di distogliere lo sguardo dal suo amato. La descrizione del paesaggio invernale, pieno di inquietudine e vuoto, la sensazione di silenzio e stagnazione, rafforzano il carattere del sospiro e della nostalgia.

Prosodia e utilizzo dei mezzi stilistici

In *Ariette dimenticate*, un ruolo importante è svolto dalle figure retoriche, il cui obiettivo principale è rafforzare il messaggio emotivo attraverso gli effetti sonori.

Arietta VI

*C'est le chien de Jean de Nivelle
Qui mord sous l'œil même du Guet
Le chat de la mère Michel.
François-les-bas-bleus s'en égaie. [...]
Car la Boulangère... — Elle ? — Oui dam !
Bernant Lustucru, son vieil homme,
A tantôt couronné sa flamme, [...]
Enfants, Dominus vobiscum ! [...]
Place ! En sa longue robe bleue
Toute en satin qui fait frou-frou,
C'est une impure, palsambleu !
Dans sa chaise qu'il faut qu'on loue.*

Arietta V

*Qu'est-ce que c'est ce berceau soudain
Qui lentement dorlote mon pauvre être ?
Que voudrais-tu de moi, doux Chant badin ?
Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain
Qui vas bientôt mourir vers la fenêtre
Ouvrte un peu sur le petit jardin ?*

L'onomatopea, per esempio, che consiste nell'imitazione dei suoni della realtà, supporta la visualizzazione rendendo l'immagine poetica più realistica (*Satin qui fait frou-frou*). Tuttavia, analizzando questi elementi, si può giungere alla conclusione che siano manifestazioni della follia verlainiana. Da un lato, focalizzarsi sulle sfumature musicali della realtà è un tentativo di mantenere il contatto con essa, ma può anche essere espressione della perdita dei sensi. L'*Arietta VI* in particolare abbonda in esclamazioni varie e in effetti onomatopeici. Il dialogo contenuto: domanda e risposta (*Elle ? – Oui dam !*) , indica la lacerazione del poeta, il dialogo con sé stesso e il peggioramento del suo stato mentale. Verlaine introduce elementi che servono ad alterare il ritmo emotivo della poesia: la sospensione, mantenuta tramite domande retoriche (*Elle ?*) o punti di sospensione (*Car la Boulangère...*); e l'accelerazione, come conseguenza delle qualità delle onomatopee sotto forma di grida esplosive (*Dam !*) –, effetti che evidenziano la sua tempesta emotiva e la confusione.

Egli impiega mezzi stilistici con proprietà differenti come le allitterazioni (*Qu'est-ce que, Qui, Que, Qu'as-tu*) che rafforzano la musicalità: iniziando con lo stesso fonema /k/, creano significative impressioni uditive e, allo stesso tempo, sono strettamente correlate all'aspetto semantico, possedendo un valore enfatico.

Arietta III

*Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville ;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?*

Le paronomasie (*Il pleure dans mon cœur, comme il pleut sur la ville*) producono un effetto di eco, e vengono enfatizzate da un'omofonia parziale e da anafore (*mon cœur - mon cœur*). La fluidità del testo e l'effetto di infinito del sogno verlainiano vengono mantenuti attraverso l'enjambement, su cui si basano la maggior parte delle poesie di *Romanze senza parole*. L'insieme è supportato da nominalizzazioni episodiche, create attraverso giochi di parole (*François-les-bas-bleus*) che conferiscono loro un valore sonoro.

Prosodia e lessico

Per quanto riguarda il lessico, gli aspetti della prosodia possono essere considerati sia a livello di significato sia di carattere sonoro delle parole. In *Arietta I* (p. 51), le parole polisillabiche (*langoureuse, amoureuse*) introducono una dinamica lenta e un'atmosfera riflessiva. Esse generano un effetto di pacificazione sul piano emotivo. Le parole brevi, invece, come in *Arietta VIII* (p. 59), si armonizzano con l'esametro dinamico e aggiungono velocità al poema (*le ciel est de cuivre*). Un elemento essenziale della musicalità legato al lessico è il significato delle parole.

Arietta I

[...]

*Ô le frêle et frais murmure !
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.*

*Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne.
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas ?*

Le isotopie che designano fenomeni legati al movimento (*gazouille*, *roulis*, *virer*) evocano inconsciamente suoni associati a questo tipo di spostamento. Inoltre, le parole che descrivono l'emissione di suoni hanno spesso una radice onomatopeica, come *murmure* o *susurre*, dove la ripetizione sillabica (assonanza) aggiunge un ritmo melodioso. Di fronte alla dominante creata dall'immagine poetica, alcune strutture lessicali possono richiedere un rallentamento o l'uso di un'intonazione appropriata. In *Ariette I* (p. 51) compaiono dialoghi – domande e risposte. Tali «ripartizioni dei ruoli» necessitano di un tono ascendente – interrogativo – e di un tono discendente – risolutivo (*C'est la nôtre, n'est-ce pas ?*).

Prosodia e grammatica

La costruzione della dimensione musicale attraverso la grammatica costituisce un complemento agli elementi precedentemente menzionati. L'accento ossitonico del francese rende la lingua prevedibile: si forma uno schema ritmico chiaro, grazie a motivi intonativi caratteristici. Attraverso limiti netti tra parole e frasi, si raggiunge la fluidità dell'enunciato. In *Arietta I* (p. 51), Verlaine utilizza un'interessante operazione

fonologica: nella terza strofa, i primi due versi terminano con parole contenenti il fonema /m/ – *se lamente, dormante* –, una consonante nasale, sonora e bilabiale. Questo fonema è dolce, armonioso, e corrisponde all’isotopia della tristezza, del sonno, del mistero, rafforzando al contempo la dimensione semantica sul piano sonoro. I versi successivi terminano invece con i fonemi /p/, /t/ – consonanti sorde e occlusive, caratterizzate da aggressività e durezza. In combinazione con la domanda retorica «*C’est la nôtre, n’est-ce pas ?* » e la risposta «*La mienne, dis, et la tienne*», questo introduce un carattere solenne, sottolineando l’importanza delle parole:

Arietta II

L’ariette, hélas ! de toutes lyres ! (...)
Ô mourir de cette escarpolette !

Le frasi esclamative, come «*Hélas ! De toutes lyres !*» (A. II), «*Ô le chant de la pluie !*» (A. III), «*Mon cœur a tant de peine !*» (A. III), esprimono emozioni, evidenziano il messaggio e suscitano una reazione nel destinatario – sorpresa, riso, commozione – attraverso un’enfasi intonativa e una marcata accentuazione sonora.

Arietta VII

Ô triste, triste était mon âme
À cause, à cause d’une femme.
Je ne me suis pas consolé
Bien que mon cœur s’en soit allé (...)
Et mon cœur, mon cœur trop sensible
dit à mon âme : Est-il possible,
Est-il possible,— le fût-il,—
Ce fier exil, ce triste exil ?

In *Arietta VII* (p. 58) si trova un dialogo tra l'anima e il cuore, basato su domande senza risposta. Verlaine utilizza la forma ricercata del *subjonctif imparfait* (*le fût-il*).

L'uso letterario di questo modo grammaticale raramente utilizzato in francese serve a esprimere un dubbio e l'irrealtà di ciò che sta accadendo, mostrando che questa poesia si riferisce a qualcosa che è più uno stato emotivo e intellettuale che una realtà concreta. Si può interpretare come un'espressione del conflitto interiore del poeta, laddove qualcosa sembra impossibile da realizzare, ma allo stesso tempo non è del tutto escluso.

Conclusioni

Nel suo *Romanze senza parole*, Verlaine sfrutta ogni qualità delle parole che impiega. Attraverso gli attributi della versificazione – la lunghezza dei versi e le sensazioni uditive trasmesse dalle rime – conferisce alla poesia un'atmosfera e un ritmo caratteristici. Egli si interessa a ciò che vi è di silenzioso e implicito nel linguaggio¹². Introdurre modifiche nel conteggio delle sillabe o nella fonetica gli consente di arricchire la sonorità. Mediante strumenti stilistici, rafforza la dimensione musicale diversificando ritmo, tessitura ed espressione del poema. Le variazioni degli elementi prosodici – intonazione, durata e accentuazione – permettono a Verlaine di modulare un'emotività fluida, generando e rilasciando tensione; così, il poeta «prosegue l'emozione fino all'effimero»¹³. Attraverso lo strato lessicale, Verlaine controlla la dinamica dell'opera «alla ricerca di un pensiero fugace»¹⁴. La musicalità della sezione “Ariette dimenticate” è coronata dalle possibilità grammaticali della lingua francese.

¹² R. Le Damany, Dossier de P. Verlaine, *Romances sans paroles*, op. cit., p. 73.

¹³ O. Bivort, *Grammaire et poésie: à propos d'un subjonctif expressif dans les Romances sans paroles*, in *Scritti in onore di Lidia Meak*, a cura di G. Benelli, Torino, Le Harmattan Italia, coll. «Indagini e Prospettive», 2001, pp. 47-61: 47.

¹⁴ *Ibidem*.

Grazie ai loro aspetti prosodici, le poesie di Verlaine sono state riprese da rappresentanti di altri ambiti artistici. Attraverso la trasposizione d'arte, compositori come Claude Debussy e Gabriel Fauré hanno messo in musica i testi di *Romance senza parole*, dando così vita a un'opera completamente musicale.

*Bartłomiej Krupa*¹⁵

Parole-chiave: esperienza personale, musica, musicalità, prosodia, Paul Verlaine.

Keywords: *music, musicality, personal experience, prosody, Paul Verlaine.*

¹⁵ Università di Varsavia, Facoltà di Lingue Moderne, Istituto di Romanistica.

«Io non artista, solo piccolo baccelliere»:
appunti sullo statuto della canzone italiana tra letteratura e società

Abstract: Il contributo intende indagare lo spazio che separa la canzone dalla letteratura tradizionalmente “alta”, al fine di proporle un ridimensionamento. I numerosi esempi vogliono infatti mostrare come, attraverso la musica, la sua produzione e il suo consumo sempre più pervasivi nei nostri tempi, si possa ricostruire efficacemente l’immaginario di un’epoca, in passato come nella più vicina attualità.

Abstract: *The contribution aims to investigate the space that separates the song from traditionally "high" literature, in order to propose a reevaluation of it. The numerous examples intend to show how, through music, whose production and consumption are increasingly pervasive in our times, it is possible to effectively reconstruct the imagery of an era, both in the past and in the more recent present.*

Premessa e qualche esempio

«La canzone d’autore è la vera nuova forma d’arte del Novecento»¹. Seppure da ridimensionare circa il prestigio esclusivo assegnato alla canzone (e specificatamente quella «d’autore»), l’affermazione di Roberto Vecchioni «non è forse un azzardo eccessivo»². È sotto gli occhi di tutti come oggi le piattaforme musicali forniscano «continuamente una disponibilità pressoché infinita di ogni tipo di musica che ci accompagna ovunque»³. La pervasività del fenomeno pone più di un interrogativo sullo *status* artistico del prodotto, sulle ragioni del suo successo e sulle possibilità di interpretazione del fatto in chiave sociologica.

È infatti accaduto, e accade tuttora, che la canzone venga utilizzata come fonte storica, nell’ottica di un progressivo allargamento del bacino delle fonti e della resa di una “storia totale”. Jacques Le Goff, per esempio, ha citato canzoni dei Beatles a proposito di passaggi storici emblematici del Novecento e anche in Italia non sono

¹ L’affermazione di Vecchioni, contenuta originariamente in «Sorrisi e canzoni», 2/01/2000, è riportata da L. Campus, *Non solo canzonette. L’Italia della Ricostruzione e del Miracolo attraverso il Festival di Sanremo*, Milano, Mondadori, 2005, p. 11.

² *Ibidem*.

³ G. M. Anselmi, *White mirror. Le serie tv nello specchio della letteratura*, Roma, Salerno editrice, 2022, p. 41.

mancati tentativi in tal senso⁴. Marco Peroni, tra gli altri, ha utilmente proposto di considerare, su tre piani, la canzone come «fonte» della ricerca storica, come «strumento» del suo racconto o come «agente» della storia stessa, come, cioè, «fattore in grado di contribuire alla diffusione di nuovi comportamenti e mentalità, per la sua efficace capacità di definire identità e comunità»⁵.

La canzone può infatti farsi portavoce, anche involontariamente, delle «istanze più profonde di rinnovamento»⁶ insite nella società. Per fare solo qualche esempio, non appare casuale che *La guerra di Piero*, «una delle canzoni antimilitariste più famose scritte in Italia», sia nata solo un anno dopo *Blowin' in The Wind* (1963)⁷ e di poco preceda *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* (1966). Un anno dopo quest'ultima, Francesco Guccini pubblica *Noi non ci saremo* e lascia inedita *Allora il mondo finirà*, ancora due canzoni ispirate da un'epoca di incertezza che spinge l'autore fino a *Il vecchio e il bambino* (1972), figlia della paura atomica. Nello stesso arco di tempo Guccini incide *Dio è morto* (1967), testo che è stato definito di carattere «generazionale» anche dallo stesso autore e che nel manoscritto reca due versi con un riferimento esplicito alla ventennale guerra del Vietnam, poi cassati nella redazione definitiva⁸.

Volti femminili della stessa *beat generation* in Italia sono Caterina Caselli e Patty Pravo, i cui successi – come *Nessuno mi può giudicare* (1966) o *La bambola* (1968) – sono spesso riflesso di istanze sociali ribelliste e innovative⁹. Ancora agli anni

⁴ Cfr. L. Campus, *Non solo canzonette...*, op. cit., pp. 3-14.

⁵ Ivi, p. 6. Cfr. M. Peroni, *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1-4 e 37-38. La distinzione funziona anche a livello linguistico: la canzone può essere documento di un cambiamento in atto così come agente dello stesso. Lo stesso Campus rimanda a T. De Mauro, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1977, p. VI; *La lingua cantata*, a cura di G. Borgna, L. Serianni, Roma, Garamond, 1994, p. III. Alla veloce rassegna si può aggiungere anche il più recente G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, Il Mulino, 2010.

⁶ Cfr. G. M. Anselmi, *White mirror*, op. cit., p. 36, il quale descrive la stessa qualità a proposito delle serie TV, altra forma artistica oggi parimenti pervasiva.

⁷ Cfr. W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni*, Firenze, Giunti, 2018, pp. 22-25.

⁸ Cfr. F. Guccini, *Canzoni*, con introduzione e commento di G. Fenocchio, Milano, Bompiani, 2018, p. 21 in nota e p. 24. I versi cassati («perché in Vietnam non c'è nessuno / che abbia ragione o che abbia torto») seguivano al verso 23 («la dignità fatta di vuoto»).

⁹ Sul punto, più distesamente, cfr. G. Trapani, *Pensieri stupendi, pensieri frequenti: quello che le cantanti*

'60 appartengono le *Canzoni di una coppia* di Margot (1963), album figlio della collaborazione – tra gli altri – di Franco Fortini, autore del testo di due tracce. Già dal 1957, tuttavia, Margherita Galante Garrone – in arte Margot – aveva dato vita, assieme a musicisti come Sergio Liberovici, Emilio Jona, Michele Straniero e Fausto Amodei, al progetto “Cantacronache”¹⁰. In quest’ultimo ebbe un ruolo di primo piano anche Italo Calvino, il quale non a caso presentava con un breve trafiletto in copertina il primo disco da solista della cantautrice¹¹.

Centrale, nella riflessione femminista degli anni '70, è il tema dell’aborto, sul quale la canzone italiana si affaccia con *Abortire* di Fufi Sonnino, del Movimento Femminista Romano (1973). Altri esempi sono: *Le guardie hanno bussato*, dello stesso Movimento¹²; *Aborto di stato* del Comitato femminista di Padova (1975); *Maria Sole* di Rettore (1975); *Morta per autoprocurato aborto* di Gianna Nannini (1976); *Piccola storia ignobile* di Guccini (1976); *Rimini* di De André (1978); fino alla fine del decennio, già dopo la stessa legge 194/1978: *Certi momenti* di Pierangelo Bertoli (1980).

L’intera opera di De André si potrebbe, forse, leggere fruttuosamente sotto le categorie di “fonte” e di “agente” sopra ricordate. Solo in *Anime Salve* (1996)¹³, per esempio, De André porta al centro dell’attenzione il delicato tema dell’identità di

(non) dicevano, in «Diacritica», X, 52 (2024), vol. II. Si veda anche quanto testimonia in una recente intervista la stessa Patty Pravo: <https://www.raiplay.it/video/2024/10/L-intervista-a-Patty-Pravo---La-fisica-dell-amore--15102024-ea5698cc-8b34-4a00-9b91-52eb08e5aacf.html> (in onda il 15/10/2024, consultata il 27/12/2024).

¹⁰ Puntuale e approfondita è l’analisi dell’esperienza e dell’eredità di Cantacronache in C. Ferrari, *Cantacronache 1958-1962. Politica e protesta in musica*, in «Storicamente», 9 (2013), pubblicato il 30/09/2013 (cfr. l’URL: https://storicamente.org/ferrari_cantacronache#ftn.d6e65, consultato il 26/12/2024). Cfr. anche Ead., *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati*, Milano, Unicopli, 2015; M. Peroni, *Il nostro concerto*, op. cit., pp. 43-52.

¹¹ Cfr. M. A. Epifani, *Italo Calvino e le parole che fanno cantare*, articolo pubblicato sul blog online della Treccani il 15/03/2023 (cfr. l’URL: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_449.html, consultato il 17/12/2024); l’articolo del blog online “Le note di Euterpe”: *Margot – Canzoni di una coppia (1963)* del 27/02/2016 (cfr. l’URL: <https://ilnegoziodieuterpe.blogspot.com/2016/02/margot.html>, consultato il 17/12/2024).

¹² Cfr. C. Ferrari, *La protesta è donna. E canta*, in «Patria indipendente», pubblicato l’8/03/2024 (cfr. l’URL: <https://www.patriaindipendente.it/terza-pagina/pentagramma/la-protesta-e-donna-canta/>, consultato il 5/01/2025).

¹³ Cfr. W. Pistarini, C. Sassi, *Fabrizio De André. Ho paura di fare il poeta*, Milano, Rizzoli, 2024, p. 155: «il suo ultimo album, *Anime Salve*, è quasi interamente dedicato alle minoranze».

genere, a cui certo – escluse importanti eccezioni¹⁴ – l'Italia della canzone non era abituata, e quello degli «zingari, un popolo che potrebbe veramente scrivere un capitolo importante della storia dell'uomo»¹⁵. Di queste «minoranze» il cantautore genovese si è fatto portavoce, «convinto che sono i comportamenti diversi dalla regola comune a essere evolutivi [...] esecrati dalle maggioranze ma [...] che riscattano l'intera umanità dal rischio di addormentarsi, di fermarsi»¹⁶.

A voler continuare sulla dimensione politica del cosiddetto cantautorato italiano, si sprecherebbero le pagine: troppi gli esempi possibili e già ben affermata la notorietà del dato rilevato. A questo punto occorre, invece, chiedersi quale statuto sia da assegnare alla canzone, che si muove tra il polo della poesia, costante richiamo in sede di elogio, quello del prodotto commerciale, barriera ineludibile anche in sede di giudizio estetico, e, come già chiarito, quello dell'«agente» sociale. In molte interviste vari cantautori hanno speso tempo a rifiutare la definizione di poeta¹⁷, sebbene alcuni di loro abbiano anche ricevuto notizia di una candidatura al premio Nobel per la letteratura (tra questi, stando ai *rumors*, Leonard Cohen, Roberto Vecchioni e il vincitore del premio del 2016: Bob Dylan). Va anzitutto sottolineata la natura del tutto singolare della canzone: «una particolarissima fusione di musica e testo»¹⁸, dove

¹⁴ Si vogliono qui menzionare i precedenti: R. Gaetano, *Io scriverò*, RCA, 1979; P. Daniele, *Chillo è nu buono guaglione*, EMI, 1979 (su cui si veda G. Scala, «Chillo è nu buono guaglione»: identità e alterità nei femminielli napoletani, in «Diacritica», X, 52 (2024), vol. II); P. Bertoli, *Maddalena*, CGD, 1984.

¹⁵ F. De André, appunti personali, «chiaramente in preparazione della cartella stampa» dell'album (cfr. W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo*, op. cit., p. 251). Sul tema in musica, cfr. già C. Lolli, *Ho visto anche degli zingari felici*, EMI, 1976. Tanto sul «mondo del transgenere» quanto sugli «zingari», cfr. anche F. De André, *Sotto le ciglia chissà. I diari*, op. cit., p. 62.

¹⁶ F. De André intervistato da G. Castaldo: *Anime da salvare*, in «Musica», 12/02/1997, riportato in W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo*, op. cit., p. 272.

¹⁷ È solo un esempio il titolo di questo saggio, verso tratto da F. Guccini, *Addio*, RCA, 2000. Spiritoso l'escamotage di F. De André, *Sotto le ciglia chissà. I diari*, op. cit., p. 50, riformulato durante un'intervista concessa a Vincenzo Mollica (cfr. la raccolta realizzata da quest'ultimo per il ventennale della morte di De André: *Fabrizio De André – Parole e musica di un poeta*, all'URL: <https://www.raiplay.it/video/2019/01/Fabrizio-De-Andre-Parole-e-musica-di-un-Poeta-d3281142-8c96-487b-968a-aaf56900f893.html>, consultata il 17/12/2024). A. Tabucchi (*Di tutto resta un poco*, Milano, Feltrinelli, 2020), tuttavia, gli avrebbe risposto che nel suo caso il termine «cantautore appare davvero inadatto», preferendo quindi «il termine perentorio di autore». In W. Pistarini, C. Sassi, *Fabrizio De André. Ho paura di fare il poeta*, op. cit., pp. 31-34 si legge ancora come De André allontani altre etichette che gli vengono accostate.

¹⁸ L. Campus, *Non solo canzonette*, op. cit., p. 10.

nessuno dei due elementi può essere ridotto all'altro, ma quanto conta è «il risultato, mutevolissimo, del loro incontro»: «una terza forma di espressività, non solo poetica e non solo musicale, tale da rendere inadeguato qualsiasi tipo di approccio univoco o specialistico, che si limiti cioè a considerare soltanto uno degli elementi costitutivi a prescindere dall'altro»¹⁹. Lo stesso Vecchioni ha felicemente usato in proposito l'immagine del «caffellatte»: «una volta fatto non si può più separare il caffè dal latte, come nelle canzoni non si può separare il testo dalla musica»²⁰.

Pure con la consapevolezza dell'«autonomia formale» della canzone, ad animare anche le più feconde riflessioni in questa direzione è spesso la convinzione che la canzone risponda a un «diffuso bisogno di poesia (tanto più oggi che la poesia è poco frequentata)». A ciò va aggiunto che la popolarità del genere dovrebbe essere non un «motivo di scadimento estetico», ma, semmai, «un suo ulteriore pregio»²¹. Come forma d'arte dominante nel nostro presente, al pari delle serie TV o del cinema, «i nostri tempi tormentati» potrebbero servirsi di essa per leggere «una gamma ampia di risposte» agli interrogativi più diffusi, offerta sempre «in una consapevole commistione con i modelli letterari e le tradizioni umanistiche più consolidati». Insomma, «tentare di avvicinarsi al meglio della cultura popolare» è necessario «per capire in ultima istanza ciò che si agita nel profondo di questa umanità tormentata»²².

Nell'antitesi tra una società che considera i cantanti come poeti e cantanti che rifiutano questo ruolo in un modernissimo *Non chiederci la parola*²³, si potrebbe leggere addirittura l'assenza di “profeti” nel nostro tempo, di intellettuali in grado di muovere le coscienze verso un sogno comune, di «ispirare ulteriori movimenti di

¹⁹ S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2017, p. 20.

²⁰ Cfr. W. Pistarini, C. Sassi, *Fabrizio De André. Ho paura di fare il poeta*, op. cit., p. 35, che riporta le parole di Vecchioni tratte dal documentario Rai *La canzone è poesia?*.

²¹ Cfr. L. Campus, *Non solo canzonette*, op. cit., pp. 11-12.

²² G. M. Anselmi, *White mirror*, op. cit., p. 36.

²³ Anche passando su quanto già detto sulla “canzone d'autore”, gli esempi restano innumerevoli. Qui solo un altro paio, di genere diverso. Se Salmo racconta di una «generazione» che «non crede ai politici o ai santi», ma «soltanto ai cantanti» (Salmo, *S.A.L.M.O.*, Tanta Roba, 2013), Marco Masini descrive invece l'intera dialettica tra i giovani, la cui «religione è di credere ai cantanti», ed egli stesso che, da cantante, «[si] dimett[e] da falso poeta, da profeta [...]» (M. Masini, *Vaffanculo*, Tobia Music, 1993).

emancipazione contro le forme di dominio che pervadono il nostro tempo». Maurizio Viroli, pure di tale avviso, scrive di aver vissuto dei «tempi profetici», quando «nel 1968-69» la sua generazione guardava a un «nuovo modo di vivere, libero dagli orrori della guerra e dello sfruttamento». Nel ritrarre il clima vissuto Viroli non manca di citare *The Times They Are a-Changin'* di Bob Dylan e *Auschwitz* di Guccini, canzoni profondamente legate a quell'«aspirazione»²⁴. A tale proposito si potrebbe dire che anche Guccini si sia dimesso dal ruolo assegnatogli, volendo stare alla lettera di un suo famoso verso («però non ho mai detto che a canzoni si fan rivoluzioni, si possa far poesia!»²⁵). La generazione che mirava a un «mondo nuovo» (sintagma «di matrice gramsciana» e ricorrente in Guccini, almeno in *Dio è morto*, *Noi non ci saremo*, *Canzone delle situazioni differenti* e, appunto, *Mondo nuovo*²⁶) ha potuto constatare che «Dio che è morto / non è morto per tre giorni»²⁷. È tuttavia legittimo sostenere che l'arte del tempo, canzone compresa, fosse il riflesso di un certo fermento nella società, alimentato da ideologie, miti e «profeti» di cui oggi Viroli scrive di avvertire la mancanza²⁸. Alcune canzoni si sono, anzi, fatte simbolo dello stesso fermento e certi cantanti ne sono ancora oggi addirittura icone: restando al Sessantotto studentesco, *Valle Giulia* e il suo autore, Paolo Pietrangeli, ne sono sicuramente esempi. «La canzone [...] è scritta a caldo nell'ottobre del Sessantotto, qualche mese dopo gli avvenimenti» della “battaglia di Valle Giulia”, ed è, «di fatto, una risposta a Pier Paolo Pasolini», il quale in giugno aveva pubblicato la notissima e contestata *Il PCI ai giovani*²⁹. «Con la stessa vastità della sua diffusione», il testo di Pietrangeli non può che essere esempio di «come, anche senza passare per massicce promozioni discografiche, la musica possa talvolta costituirsi dal basso quale strumento prezioso

²⁴ Cfr. M. Viroli, *Introduzione a Id., Tempi profetici. Visioni di emancipazione politica nella storia d'Italia*, Bari, Laterza, 2021, pp. IX-XXX e, in particolare, le pp. XXIX-XXX.

²⁵ F. Guccini, *L'avvelenata*, EMI, 1976.

²⁶ Cfr. F. Guccini, *Canzoni*, op. cit., p. 31, nota.

²⁷ R. Vecchioni, *Canzone per Francesco*, RCA, 1976.

²⁸ Cfr. ancora M. Viroli, *Tempi profetici*, op. cit., pp. XXIX-XXX. Per Viroli, «nell'Italia repubblicana l'ultimo poeta profetico è stato Pier Paolo Pasolini» (ivi, p. 212).

²⁹ Cfr. M. Tramonte, *Dalla «Canzone politica» alla «Canzone d'autore»: Italia 1968*, in «Lengas», 74 (2013), pubblicato online il 10/12/2013 (cfr. l'URL: <https://journals.openedition.org/lengas/532>, consultato il 14/12/2024).

di conservazione e valorizzazione dell'esperienza collettiva»³⁰. Prodotti del genere meritano, come la letteratura più «alta», uno studio incardinato tanto sulla storia quanto sulla forma³¹.

Pochi esempi di intertestualità fra canzone e letteratura

Innumerevoli nella nostra tradizione musicale sono, a proposito, i legami, tematici o strutturali, con la tradizione letteraria in senso lato. La prima canzone qui citata, *La guerra di Piero*, ha reso attuali le stesse soluzioni e lo stesso sgomento che avevano ispirato, quasi un secolo prima, Rimbaud e Nadaud³². Allo stesso modo, non si può fare a meno di ricordare che nella «ballatetta» di Cavalcanti *Perch'io no spero di tornar giammai*, alle origini della nostra letteratura, si trova la medesima soluzione adottata da Lucio Dalla, che si rivolge alla propria *Canzone* (1996) implorandola di raggiungere l'amata per consegnarle un messaggio.

Ancora, *La leggenda di Olaf* di Vecchioni (1972) ha saputo tradurre l'immagine di un «Medioevo “convenzionale”» in un successo narrativo di ampia portata, come fanno oggi numerosissime serie tv e come ha fatto Umberto Eco nel *Nome della rosa*, «fondendo fantastico medievale e verosimile storico»³³. La canzone racconta, infatti, la storia di un altro Lancillotto, innamorato della donna del re, ma consapevole che «l'attesa di una vita» gli servirà solo «a dire no» nel momento in cui questa gli si offrirà mentre il re è lontano per la caccia³⁴. Qui il motivo di Lancillotto si intreccia con uno

³⁰ Cfr. M. Peroni, *Il nostro concerto*, op. cit., p. 52. Sono parole che Peroni riferisce a *Per i morti di Reggio Emilia*, di Amodei (ivi, pp. 48-52).

³¹ «Non è una scoperta per nessuno il fatto che nel nostro paese musica leggera e musica popolare siano stati considerati sempre una sorta di ancella rispetto alla cultura cosiddetta “alta”» (ivi, p. 17). Cfr. anche F. De André, *Nobel ai cantautori? Qualche volta si può*, intervista contenuta in «L'Unione Sarda», 8/12/1996, citata da W. Pistarini, C. Sassi, *Fabrizio De André. Ho paura di fare il poeta*, op. cit., p. 37: «Rimango dell'opinione che poesia e canzone siano due arti assolutamente diverse e distinte. Ma sono altrettanto convinto – come lo era il buon Benedetto Croce – che non esistono arti maggiori e arti minori». Cfr. sullo stesso punto già F. De André, *Il nuovo De André*, intervista a cura di T. Marcheselli, in «Gazzetta di Parma», 30/10/1973, contenuta in *De André talk*, op. cit., pp. 136-41.

³² Cfr. W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni*, op. cit., p. 25.

³³ G. M. Anselmi, *White mirror*, op. cit., pp. 29-34.

³⁴ Cfr. R. Vecchioni, *La leggenda di Olaf*, Ducale, 1972.

più antico: come nell'*Ippolito* euripideo, la regina riferisce al re di aver subito violenza da parte di Olaf durante la sua assenza. Il re quindi, nonostante i meriti del cavaliere, lo caccia e il racconto termina con il suicidio di Olaf, che stravolge il ritornello. Quale «modello archetipico di *fabula*», lo stesso espediente si ritrova anche nell'episodio di Bellerofonte insidiato da Antea, nell'*Iliade*, e nella vicenda della moglie di Putifarre, nella *Genesi*. Si tratta, insomma, di una soluzione narrativa che in modo seriale viene usata in innumerevoli riscritture fino ai nostri tempi³⁵. «Malgrado i suoi presupposti [...] fantastici, ingenui e inaccettabili per l'uomo moderno», e pure prestandosi a comprensibili e storicizzabili slittamenti semantici, essa appare ancora efficace nel rappresentare con evidenza un tratto «tipico» del «carattere umano»³⁶.

La canzone italiana oggi e conclusioni

Sono stati portati pochi esempi alla nostra argomentazione, ma dalla combinazione del valore estetico di canzoni simili, della funzione sociale da loro esercitata e del loro valore commerciale in quanto “prodotti” discende la necessità di una critica militante che legga, anche nelle canzoni, «il libro del mondo»³⁷, «sempre attenta a cooperare nel *discernimento*» di esso, «secondo dinamiche e curiosità nuove»³⁸. Tanto più se oggi nel *mare magnum* del mercato musicale la canzone “impegnata” sembra assente ai più disfattisti e rara da scorgere a tutti gli altri. Se ciò sia dipeso più dall'allargamento del mercato o dall'affievolirsi dell'offerta non è questione da discutere brevemente. Non mancano oggi, anche solo nel panorama

³⁵ Cfr. F. Conca, *Giuseppe e la moglie di Potifar, tra imitatio e fabula*, in «Atti della Accademia Pontaniana», N.S., 55 (2006), pp. 261-74 (p. 262), il quale sintetizza così il «cosiddetto *Potiphar-motiv*»: «una donna maritata si innamora di un altro, ma viene respinta, e per vendicarsi lo accusa falsamente di essere stata oltraggiata».

³⁶ Cfr. G. Lukács, *Narrare o descrivere*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 269-304 e, in particolare, le pp. 281-85. Tornando su un più antico interrogativo marxiano, Lukács ha scritto che «la poesia primitiva [...] resta viva e interessante ancor oggi [...] proprio perché mette al centro della rappresentazione questo eterno fatto fondamentale della vita umana».

³⁷ Cfr. F. De André, *Khorakhané (a forza di essere vento)*, BMG, 1996.

³⁸ G. M. Anselmi, *White mirror*, op. cit., pp. 38-40.

musicale italiano, canzoni contro la guerra³⁹, di istanza femminista⁴⁰ o naturalmente nate come denuncia di casi di cronaca⁴¹. Non tutte – e anzi poche, per ovvie ragioni – appartengono alla generazione di artisti su cui fin qui ci si è soffermati. Eppure, non si avverte una spinta propulsiva ben definita, chiara come invece è apparsa essere in passato.

E se cerchi la protesta nelle classifiche attuali
Rischi di trovare solo la rassegnazione sommersa di giovani anziani
Ieri cantavi *Contessa* in piazza durante i cortei popolari
Oggi se canti Contessa probabilmente si tratta di un pezzo dei Cani⁴².

Il testo di Dutch Nazari, appena citato, appare non poco polemico. Il gioco di parole si fonda sull'omonimia tra la celebre canzone del già ricordato Pietrangeli (*Contessa*, del 1966, altra traccia iconica per il Sessantotto italiano) e il cognome del frontman del gruppo indie I Cani, Niccolò Contessa. Dutch Nazari ha chiarito la propria posizione in un'intervista, dichiarando di essere cresciuto «in un periodo in cui [...] c'era talmente tanta politica nella musica che non ci si accorgeva di come alcuni artisti “pop” [...] fossero in realtà autori veramente schierati», come Daniele Silvestri: «Sono cambiate le generazioni e i linguaggi, la furia militante di un tempo ha lasciato spazio a una generale disillusione, a un diffuso disinteresse che porta a rifugiarsi nell'ironia, nel sarcasmo in pillole. Non è un caso che la forma di comicità più diffusa sia il meme»⁴³.

³⁹ Solo due esempi recenti: V. Capossela, *La crociata dei bambini*, Warner Music, 2023 (ispirata da Brecht come fu anche il progetto Cantacronache: cfr. C. Ferrari, *Cantacronache 1958-1962*, op. cit., pp. 5-6 e 12; M. Peroni, *Il nostro concerto*, op. cit., p. 45); D. Nazari, *Aqaba*, pubblicazione indipendente, 2024.

⁴⁰ Anche qui solo un esempio recente: G. Mei, *Bandiera*, Sound To Be/ADA, 2024, virale dopo X Factor 2024.

⁴¹ Sono moltissime, per esempio, le canzoni dedicate ai fatti del G8 di Genova, alla vicenda di Federico Aldrovandi o a quella di Stefano Cucchi.

⁴² D. Nazari, *Calma le onde* (2018).

⁴³ Si veda l'intervista che Dutch Nazari ha concesso a Marco Beltramelli, sul magazine «Rockit»: *Dutch nazari – Più dietro a un pianoforte che sopra a un beat*, pubblicata il 13/12/2018 (cfr. l'URL: <https://www.rockit.it/intervista/dutch-nazari-nuovo-album>, consultata il 17/12/2024).

Quest'appiattimento era, forse, già stato previsto. De André, intervistato da Gianni Minà, aveva già espresso tutta la sua preoccupazione:

Per quanto riguarda la canzone italiana [...], per quanto riguarda quella che viene chiamata forse non in maniera precisa, la canzone d'autore, credo che siamo i migliori che ci siano al mondo. [...] basta confrontare un testo, lasciamo perdere i grossi maestri, che sono maestri per tutto il resto del mondo, vale a dire Cohen, vale a dire Dylan, provate a leggervi un testo di un nuovo gruppo americano, e provate a fare il confronto con i testi di Venditti, di [...] De Gregori, [...] di [...] Bubola, [...] di Dalla. Il problema è questo, che mi pare che oltre Atlantico esista una sorta di Minculpop, cioè di ministero popolare, che impedisce la diffusione dei prodotti nostri, ecco. Questo è abbastanza disagiata. Perché finiremo per involverci. [...]

Quindi quella che era una proposta di speranza alla metà degli anni '60 è diventata una colonizzazione culturale alla fine?

No, lo è sempre stata⁴⁴.

Nel 1990 De André porta questa riflessione in una canzone con la *Domenica delle salme*, in cui il «cadavere di Utopia» è accompagnato nel corteo di «una domenica come tante». Non si odono «fucilate»: il «coro di vibrante protesta»⁴⁵ non è abbattuto da militari, ma ridotto a innocuo cicaleccio, «emblema del menefreghismo collettivo». «Il mondo occidentale» si è appiattito «sul pensiero unico capitalista americano»: il «mercato» e l'«affarismo» hanno prevalso⁴⁶. De André aveva le idee molto chiare sul ruolo di critica che l'artista deve avere nei confronti della società⁴⁷ e, al contrario, sul rischio che si corre se questo si integra acriticamente ad essa⁴⁸.

⁴⁴ Si veda l'intervista per Blitz 1981/82 (cfr. l'URL: <https://www.raiplay.it/video/2018/04/Blitz-Puntata-del-04041982-4cad449b-0781-4f34-8f9f-b622467ee2e1.html>, consultata il 17/12/2024). La stessa polemica sul ruolo della «cultura» americana risuona anche in G. Gaber, *L'America*, GIOM-Carosello, 1995.

⁴⁵ F. De André, *La domenica delle salme*, BMG, 1990.

⁴⁶ Cfr. W. Pistarini, C. Sassi, *Fabrizio De André. Ho paura di fare il poeta*, op. cit., pp. 182-83 e quindi C. G. Romana, *Smisurate preghiere. Sulla cattiva strada con De André*, Roma, Arcana, 2005.

⁴⁷ Cfr. F. De André, *Sotto le ciglia chissà. I diari*, op. cit., p. 154: «la vocazione dell'artista è quella di criticare la società, sottolineandone o mostruosizzandone i difetti, o esaltandone gli aspetti migliori implicitamente criticandone tutti gli altri».

⁴⁸ Cfr. F. De André, *Sotto le ciglia chissà. I diari*, op. cit., p. 8: «Un intellettuale integrato [...] è uno che legge dentro le righe e capisce quello che succede molto più degli altri. [...] se non è artista, se non riesce a trasformare quello che capisce in qualcosa d'altro che arriva ancora meglio, deve integrarsi: l'artista è un anticorpo che la società si crea contro il potere. Se si integrano gli artisti, ce l'abbiamo nel culo!».

La rabbia un tempo la scandiva
Soltanto la locomotiva
Gettata a sasso sulla strada
Adesso è giorno di mercato
Spuntano a grappoli i poeti
Tutte le isole han trovato⁴⁹.

«La locomotiva», alla lettera, è quella del caso di cronaca dell'ultimo decennio ottocentesco, ma allude, ovviamente, pure alla *Locomotiva* di Guccini (1972). Tratto strutturale di quest'altro testo-icona di un preciso momento storico è lo sfumare dell'episodio verso un andamento epico-narrativo, che già dalla prima strofa dissolve i dati fisiognomici del «macchinista-eroe», pure inquadrato in primo piano insieme al «treno-mostro» dagli «attributi ferini [...]». Quasi un Orlando in groppa al suo Baiardo, il macchinista trascina la locomotiva contro il bersaglio della propria impetuosa ira⁵⁰: l'«ingiustizia»⁵¹. La stessa contro cui Sancho Panza e Don Chisciotte, in un'altra canzone di Guccini, «sput[ano] il cuore in faccia», promettendo una lotta titanica che qui, invece, alla fine del testo, assume più i toni di una speranza riposta in un futuro imprecisato⁵². Oggi nessuna tensione muoverebbe l'immaginario sociale e, con esso, i giovani poeti della canzone. Claudio Lolli deve aggiungere un «forse» alla sua profezia in *Borghesia*⁵³. Vecchioni, sebbene lo desideri, sembra non poter smentire il suo interlocutore malinconico⁵⁴. Ma, se l'affermazione incontrastata del capitalismo «ha comportato la difficoltà di elaborare modelli alternativi o utopie piene di speranze», la «fantasia» umana torna «in una sorta di nuova veste dell'utopia come ansia di libertà» nella narrativa, nella musica o in qualsiasi forma artistica che possa diventare sede del «ritorno» di questo «represso»: come in possibili «“interstizi” in cui ci è ancora data la

⁴⁹ R. Vecchioni, *Canzone per Francesco*, op. cit.

⁵⁰ F. Guccini, *Canzoni*, op. cit., p. 45.

⁵¹ F. Guccini, *La locomotiva*, EMI, 1972.

⁵² Cfr. F. Guccini, *Don Chisciotte*, EMI, 2000. Un'altra promessa, profetica, ma di nuovo relativa a un futuro imprecisato, si trova in Id., *Stagioni*, EMI, 2000, a spezzare il disincanto verso cui sembra volgere il finale del testo.

⁵³ Cfr. C. Lolli, *Borghesia*, EMI, 1972 e Id., *Borghesia*, Storie di Note, 2000.

⁵⁴ Cfr. ancora R. Vecchioni, *Canzone per Francesco*, op. cit.

possibilità di scegliere i nostri sogni, [...] piccoli fuochi libertari che ciascuno accende senza più sapere se avranno qualche direzione di senso»⁵⁵. A questo bisogno oggi rispondono la crescente narrativa delle serie TV e la “poesia” della canzone, i prodotti artistici più pervasivi di questo momento storico: anche per questo da interrogare adeguatamente.

In conclusione, ci si potrebbe chiedere se manchino del tutto interpreti critici del nostro presente o se questi siano oscurati dalle migliaia di produzioni “usa e getta” confezionate dal mercato e da quei «quattro autori» che «scrivono tutti i cantanti»⁵⁶. Non si vuole, qui, giocare a cercare il cantautore impegnato di questi anni, in un modernissimo (e amaro?) *ubi sunt?* Ancora Viroli ha scritto di essere «convinto che se anche verranno nuovi profeti⁵⁷, pochissimi li ascolteranno. I più non li ascolteranno perché non saranno lì, saranno sempre connessi a qualcuno o a qualcosa»⁵⁸.

Nel mondo iperconnesso in cui ci troviamo è necessario «lavorare di sottrazione»⁵⁹ rispetto alla quantità di stimoli a cui si è continuamente esposti. Ciò vale anche solo strettamente sotto il profilo qui considerato, quello della canzone. È urgente la necessità di una critica che indagli quali modelli culturali si sono, ormai, eclissati e quali, invece, continuano a plasmare l’immaginario e la produzione artistica e musicale, il cui ruolo – come si è detto – appare essere pervasivo: di una critica che indagli in che «direzione», quindi, «balla la nuova Italia»⁶⁰.

Luigi La Grua

Parole-chiave: immaginario collettivo; musica; Sessantotto.

Keywords: *music; popular imagination; 1968 movement.*

⁵⁵ G. M. Anselmi, *White mirror*, op. cit., pp. 17-18.

⁵⁶ Marracash, *Crash*, Island Records, 2024.

⁵⁷ Nel passo citato Viroli non allude certo a cantanti, sebbene qualche riga dopo – si è già visto – citi, tra gli autori che hanno accompagnato i «tempi profetici» della sua «giovinezza», Dylan e Guccini (cfr. M. Viroli, *Tempi profetici*, op. cit., pp. XXIX-XXX).

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Sono parole che ha usato F. Oggiano, giornalista di «Will Media», nel commentare, sui propri canali sociali, l’ultimo album di Marracash (*È finita la pace*, Island Records, 2024).

⁶⁰ E. Bennato, *Balla la nuova Italia*, Taranta Power/Cramps Music, 2011. Quello di Eugenio Bennato, più che un interrogativo, è un inno: «Balla la nuova Italia / in direzione ostinata e contraria».

Poesia e canzone in dialogo

Rime e varianti per i miei musicanti di Alida Airaghi

Abstract: *Rime e varianti per i miei musicanti* di Alida Airaghi instaura un dialogo atemporale con i grandi cantautori italiani. La sua rielaborazione delle canzoni non si limita a una semplice ripresa, ma si configura come un atto meditativo in cui la parola diventa strumento per evocare emozioni e svelare significati nascosti. L'approccio della poetessa alla scrittura si sviluppa come una dialettica tra rigore formale e istinto creativo, caratterizzandosi per un processo dinamico di riflessione e creazione. Airaghi conferisce alla canzone d'autore una nuova dignità poetica, trasformandola in un campo privilegiato per esplorare emozioni, memoria storica e il legame tra passato e presente. La sua poesia si eleva a riflessione estetica e sociale, intrecciando memoria e trasformazione in un continuo processo di ricerca e rielaborazione di senso.

Abstract: *Rime e varianti per i miei musicanti* by Alida Airaghi establishes a timeless dialogue with the great italian songwriters. Her reworking of songs is not limited to a simple reprise, but takes the form of a meditative act in which the word becomes a tool for evoking emotions and revealing hidden meanings. The poet's approach to writing develops as a dialectic between formal rigour and creative instinct, characterised by a dynamic process of reflection and creation. Airaghi gives songwriting a new poetic dignity, transforming it into a privileged field for exploring emotions, historical memory and a link between past and present. Her poetry rises to an aesthetic and social reflection, interweaving memory and transformation in a continuous process of research and reworking of meaning.

Nel Novecento, il legame tra poesia e canzone d'autore appare, salvo alcune eccezioni, unidirezionale: i riferimenti poetici nei testi delle canzoni sono numerosi e ben identificabili, raramente accade il contrario. Le motivazioni possono essere molteplici; fra tutte, la considerazione diffusa che la canzone non abbia dignità dal punto di vista estetico e intellettuale¹. Alida Airaghi², voce poetica del panorama

¹ Cfr. F. Ciabattoni, *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Roma, Carocci, 2016.

² Alida Airaghi nasce a Verona nel 1953. Trascorre l'infanzia a San Giovanni Lupatoto, per poi trasferirsi a Verona nel 1964. Dopo gli studi al Liceo Classico Scipione Maffei, si iscrive al corso di Lettere classiche dell'Università Statale di Milano, dove si laurea nel 1977 in Storia della filosofia antica con una tesi dal titolo *Il suicidio nel pensiero greco*. Durante gli anni universitari si avvicina alla poesia e all'impegno culturale, collaborando con riviste come «La Tenda» e «Quinta Generazione», e con il «Quotidiano dei Lavoratori». In quegli stessi anni entra in contatto con il poeta e drammaturgo Siro Angeli: è l'inizio di un sodalizio umano e intellettuale destinato a durare nel tempo. Nel 1984 esordisce con *L'appartamento*, incluso nella collana «Nuovi poeti italiani» di Einaudi, cui seguono raccolte come *Rosa rosse rosa* (Bertani, 1986), *Litania periferica* (Manni, 2000), *Omaggi* (Einaudi, 2017), *Elegie del risveglio* (Sigismundus, 2016), oltre a racconti e prose come *Appuntamento con una mosca* (Stamperia dell'Arancio, 1991) e *In cornice* (Ensemble, 2019). Trasferitasi a Zurigo alla fine degli anni Settanta, vi insegna lingua e cultura italiana per il Ministero degli Affari Esteri. Nei primi anni Novanta, dopo la scomparsa della madre e del marito, si stabilisce a Garda e dopo

contemporaneo, pubblica nel 2020 *Rime e varianti per i miei musicanti*³, un'intera raccolta in versi ibridati tra lirismo e canzone d'autore, valorizzando una connessione testo-musica che merita di essere indagata.

La raccolta prende luce nel quadro di una diffusa sensibilità, rilevabile attraverso un'angolatura sociologica, seguendo la prospettiva del fruitore. La musica popolare⁴, contrapposta alla musica colta, incontra perlopiù due tipologie di ascoltatore che Adorno descrive come “ascoltatore emotivo” e “ascoltatore per passatempo”⁵. Il primo si avvicina alla musica per la sua funzione liberatrice, catartica, ignorando la realtà effettiva di ciò che ascolta e lo fa «secondo il principio delle energie fisiche specifiche: si avverte la luce quando si viene colpiti sull'occhio»⁶. L'ascoltatore per passatempo, a sua volta, rappresenta l'oggetto dell'industria musicale, espressione di «un'ideologia unitaria livellata»⁷, che si abbandona all'ascolto senza una razionalizzazione; per lui la musica è una fonte di stimoli e non un nesso significante. Dunque, un ascoltatore estraneo alle logiche e alla teoria musicale, privo degli strumenti analitici e cognitivi utili a una comprensione profonda di ciò che ascolta, un fruitore che ignora – per estensione –, non colto.

un lungo periodo di silenzio riprende l'attività letteraria avviando nuove collaborazioni con numerose testate, tra cui «L'Arena», «Agorà», «Leggendaria», «Sololibri» e «Nazione Indiana».

³ A. Airaghi, *Rime e varianti per i miei musicanti*, Milano, Marco Saya Edizioni, 2020.

⁴ «In ambito musicale l'aggettivo “popolare” può avere almeno due significati. Nel primo, equivale all'inglese *popular* (o *pop*): la locuzione “musica popolare” è dunque contrapposta a musica colta o classica. Nel secondo, equivale all'inglese *folk* (*folk music*, *folk song*) e vale “etnico” o “delle classi subalterne”», qui si intende “canzone popolare” nella prima accezione, annoverando nel genere tutta la produzione vocale cosiddetta “commerciale” o “leggera”, di cui fa parte anche la canzone d'autore. *Ad vocem Musica popolare*, in *Enciclopedia Treccani*. Enciclopedia dell'italiano, consultata online sul sito web: [https://www.treccani.it/enciclopedia/canzone-popolare-e-lingua_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/canzone-popolare-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (ultima consultazione: 10/03/2025).

⁵ Le categorie meno colte, a cui si aggiunge l'ascoltatore risentito, si contrappongono ad altre tipologie più consapevoli, che sono complessivamente tre: il consumatore di cultura, il buon ascoltatore e l'esperto, ovvero l'ascoltatore pienamente cosciente, colui che padroneggia la concreta logica musicale. L'indagine di Adorno considera non solo le forme musicali a-verbali – espressione di un linguaggio astratto, a forte carica espressiva, il linguaggio dell'interiorità, così come lo interpretavano i romantici –, ma anche l'opera lirica. T. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1971.

⁶ Ivi, p. 11.

⁷ Ivi, p. 19.

Invero, i riferimenti al mondo musicale rintracciabili nella poesia del Novecento finora emersi riguardano principalmente la musica colta⁸. Non manca, tuttavia, un'apertura significativa al genere della canzone popolare, accolta da Pier Paolo Pasolini. Più di altri, il poeta friulano dedica un'attenzione particolare alla musica, «l'unica azione espressiva / forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà»⁹; indagando la canzone popolare dal punto di vista antropologico, riflette la necessità di interrogarne le stratificazioni storiche ed etnografiche, alla stregua delle derivazioni delle tradizioni antiche. Pasolini medita sulla canzone popolare considerando la forma poetica che, pur “discendendo” «dagli strati colti e dominanti della nazione», con l'ideologia romantica e il Risorgimento nazionale è entrata a far parte della coscienza comune: «Non vedo perché sia la musica che le parole delle canzonette non dovrebbero essere più belle. Un intervento di un poeta colto e magari raffinato non avrebbe niente di illecito. Anzi, la sua opera sarebbe sollecitabile e raccomandabile»¹⁰.

Pasolini propone, dunque, un “intervento colto”, lo stesso che ha consentito la diffusione della poesia o del jazz in tutte le classi sociali; prestandosi in prima persona alla collaborazione con alcuni protagonisti del suo tempo – fra tutti, Laura Betti, Domenico Modugno e Sergio Endrigo¹¹ –, egli promuove un rinnovato interesse per la canzone popolare, integrandola in una più ampia riflessione estetica e sociale.

⁸ I più illuminanti, alla *Bohème* di Giacomo Puccini ripresa da Aldo Palazzeschi in *Chi sono?* – «Son forse un poeta?»⁸ – ed Eugenio Montale in *Clivio* – «e trova stanza in cuore la speranza»⁸ –, alla *Lakmé* di Léo Delibes citata esplicitamente, sempre da Montale, negli ultimi versi del Mottetto XIV delle *Occasioni* – «[...] brilla come te / quando fingei col tuo trillo d'aria / Lakmé nell'Aria delle Campanelle»; cfr. R. Polese, *Tu chiamale, se vuoi... Citazioni, echi, lasciti letterari nelle canzoni italiane*, Milano, Archinto, 2019.

⁹ P. P. Pasolini, *Bestemmia*, a cura di G. Chiarcossi e W. Siti, Milano, Garzanti, 1996, vol. IV, pp. 921-22.

¹⁰ P. P. Paolini, *Rinnoviamo i canzonieri!*, in Id., *Le parole ai poeti*, in «Avanguardia», 1° aprile 1956.

¹¹ Pier Paolo Pasolini mostrò un'attenzione particolare per il canto popolare fin dagli anni '50. Nel 1955 pubblicò per Guanda l'antologia *Canzoniere italiano*, in cui raccolse una molteplicità di componimenti orali – dai canti e stornelli alle ninne nanne e canzoni partigiane –, mettendo in luce la tradizione regionale italiana della canzone. In *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) mostrò un particolare apprezzamento per la canzone melodica e dialettale, ricordando i brani più celebri di Claudio Villa. A partire dagli anni '60, grazie al sodalizio con l'attrice e cantante Laura Betti, Pasolini si dedicò attivamente al mondo della canzone come studioso e appassionato, e pochi anni più tardi incontrò il cantautore Sergio Endrigo, il quale – nel suo primo album da solista, *Sergio Endrigo* (1962) – decise di incidere in musica una traduzione in italiano di una delle poesie friulane di Pasolini, *Il soldato di Napoleone*, inclusa nella raccolta *La meglio gioventù* (1954). Nel 1966 Pasolini collaborò con Domenico Modugno, il quale musicò il componimento dell'autore *Che cosa sono le nuvole?*, tratto dal film del 1967 *Capriccio all'italiana*. Sul finire degli anni '60 e all'inizio dei '70, Pasolini collaborò con Ennio Morricone: prima per i titoli di testa del film *Uccellacci e uccellini* (1966), cantati da

In questa prospettiva, la riflessione adorniana sull'ascolto e quella pasoliniana sulla canzone popolare offrono una cornice utile per comprendere l'operazione poetica di Alida Airaghi. Se per Adorno la musica leggera rappresenta il dominio dell'industria culturale e la riduzione dell'ascoltatore a soggetto passivo, Airaghi sembra tentare il movimento opposto: restituire alla canzone una dignità estetica attraverso un atto di riappropriazione poetica. L'ascoltatore "per passatempo" di cui parla Adorno diviene, nella proposta della poetessa, un lettore rieducato alla complessità semantica della parola. Analogamente, l'invito pasoliniano a un "intervento colto" nella canzone popolare trova in Airaghi una piena realizzazione: ella agisce come mediatrice tra il linguaggio quotidiano della musica leggera e la parola poetica, operando una trasfigurazione che trasforma il consumo in riflessione, riaffermando la possibilità di un ascolto consapevole e poetico.

Tra istinto e rigore. Accenno alla poetica di Alida Airaghi

Per indagare la relazione tra la canzone d'autore e i versi di Alida Airaghi è necessario definire il significato che la poetessa attribuisce alla parola poetica.

Airaghi concorda con due definizioni tra loro differenti, ma certamente non contraddittorie: all'idea di Kant, per cui «la poesia è l'arte di dare ad un libero giuoco dell'immaginazione il carattere di un compito dell'intelletto»¹², accosta il pensiero di Bachelard, per il quale il discorso poetico è in grado di smuovere ciò che si nasconde

Modugno sulle musiche di Morricone, poi con *Meditazione orale* (1970), brano recitativo scritto e interpretato dallo stesso Pasolini e musicato da Morricone in occasione delle celebrazioni per i cento anni di Roma capitale d'Italia. Anche dopo la morte, è possibile apprezzare la traccia che Pasolini lascia nel mondo della canzone popolare, come testimoniano due dei tributi più significativi a lui dedicati: *Una storia sbagliata* (1980) di Fabrizio De André e *A Pa'* (1985) di Francesco De Gregori. Per un approfondimento, cfr. *Pasolini sconosciuto*, a cura di F. Francione, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010; M. Cazzato, *Canzoni. Il canto popolare*, in *Tutto Pasolini*, a cura di P. Spila, R. Chiesi, S. Cirillo, J. Gili, Roma, Gremese Editore, 2022; R. Calabretto, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999; Id., «Vorrei essere scrittore di musica». *Pier Paolo Pasolini tra Johann Sebastian Bach, il canto popolare e la canzone d'autore*, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, a cura di Fabiana di Brazzà, I. Caliaro, R. Norbedo, R. Rabboni, M. Venier, Udine, Forum, 2016, pp. 323-30.

¹² I. Kant, *Critica del giudizio*, Bari, Editori Laterza, 2019, p. 184.

nelle profondità dell'essere¹³. A partire da queste forme neo-orfiche, è possibile evidenziare come, nella scrittura di Airaghi, vi sia una dicotomia di fondo che in qualche modo tenta di conciliare aspetti tra loro apparentemente antitetici: ragione e sentimento, rigore e istinto. In particolar modo, il rigore della sua scrittura risente dell'insegnamento di Siro Angeli¹⁴, marito e maestro, – accolto e perseguito fin dal primo incontro –, dell'«esempio severo della sua moralità e del rispetto che si deve alla parola»¹⁵. La poetessa non accetta e non riesce ad apprezzare la casualità, l'esibito disordine e il pressapochismo, temendo che a volte l'eccesso di disinvoltura linguistica così come un'exasperata trasgressività sintattica sopperiscano a una reale mancanza di ispirazione o di capacità costruttiva del verso:

Non basta scrivere quello che passa per la testa andando a capo spesso, esagerando nei puntini di sospensione o negli spazi bianchi, involgarendo il messaggio con termini scurrili, per pensare di aver prodotto qualcosa di originale, disturbante, sovversivo, nuovo. Ogni poeta vive il suo tempo, scrive con la lingua del suo tempo; non c'è nessun bisogno di inventarsene una futuribile¹⁶.

Questa logica rivela una posizione decisamente ostile ai linguaggi e alle pratiche delle avanguardie e incline, invece, a valorizzare l'eredità post e tardo ermetica. Memore degli insegnamenti del marito e dei grandi che hanno influenzato la sua poetica¹⁷, esprime nella sua scrittura una dizione rigorosa e puristica – ben esplicita in

¹³ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1984.

¹⁴ Siro Angeli (Cesclans, 1913-Tolmezzo, 1991) è stato poeta, drammaturgo e funzionario radiofonico. La sua opera, segnata dagli influssi dell'ermetismo e del crepuscolarismo, si sviluppa tra poesia, teatro e saggistica. Esordisce nel 1937 con *Il fiume va* e con *La casa*, primo tassello della "Trilogia carnica". Laureato alla Scuola Normale Superiore di Pisa con Luigi Russo, negli anni Trenta frequenta gli ambienti letterari e artistici italiani, intrecciando rapporti con Caproni, Gatto e Guttuso. Dopo la campagna di Russia, lavora a lungo alla Rai, dove ricopre il ruolo di vicedirettore di Radio 1. Fra le raccolte poetiche, si segnalano *Il grillo della Suburra* (1960), *L'ultima libertà* (1962) e *Màtia Mou* (1976).

¹⁵ Intervista del 2 marzo 2018: Alida Airaghi, "La poesia è una rivelazione", in «L'Estroverso», sito web: www.lestroverso.it/alida-airaghi-la-poesia-rivelazione/ (ultima consultazione: 8/03/2025).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Illuminante, in tal senso, è la raccolta *Omaggi*. L'opera si compone, infatti, di una serie di "omaggi" in forma poetica che Alida Airaghi rivolge ai poeti più cari, quelli che hanno contribuito, nel tempo, alla propria formazione poetica e personale: Guido Gozzano, Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Sandro Penna, Cesare Pavese, Giorgio Caproni, Siro Angeli, Mario Luzi, Andrea Zanzotto, Pier Paolo Pasolini,

opere come *Elegie del risveglio*¹⁸ –, non finalizzandola, tuttavia, a una mera dimostrazione virtuosa:

Il mio scrivere in versi si è ovviamente modificato in più di quarant'anni di esercizio, che io amo chiamare “artigianale” piuttosto che “artistico”. Quando ero giovane intendevo la scrittura poetica come scavo interiore, ricerca emozionale, o addirittura testimonianza civile e denuncia politica. Oggi [...] penso di dover ubbidire soprattutto al richiamo di un lavoro assiduo sulla parola, che dovrebbe riuscire a coniugare insieme pensiero, immagine e musicalità¹⁹.

Attraverso queste parole emerge un vero e proprio lavoro di elaborazione, di modellamento costante della parola – a partire dai calchi di un'ontologia poetica largamente codificata –, sebbene la scrittura di getto e le poche correzioni apportate alle sue opere²⁰ possano far pensare a una scrittura spontanea. Occorre analizzare le opere, infatti, non soffermandosi sul risultato, su ciò che concretamente appare agli occhi del lettore, ma indagando il processo creativo nel lungo periodo di ripensamento e aggiornamento della lingua. Il lavoro assiduo sulla parola, così come la continua rielaborazione della stessa, risulta frutto di un processo attuato a priori, mentale più che variantistico, che trova poi espressione nell'opera compiuta. In altre parole, Airaghi attua una lunga e perseverante meditazione sul testo o su un'intuizione poetica – a volte, infatti, le è sufficiente una semplice parola a ispirarle un intero poemetto –, a cui seguono una scrittura celere a penna e poche varianti. Dunque, una scrittura di getto, sì, ma tutt'altro che casuale.

Giovanni Giudici, Elio Pagliarani; A. Airaghi, *Omaggi*, Torino, Einaudi, 2017.

¹⁸ La raccolta si compone di dieci risvegli morali autonomi, lunghi componimenti poetici scanditi da semplici, ma altrettanto ampi, titoli: *Risvegli*, *Amanti*, *Figli*, *Vegetali*, *Animali*, *Cose*, *Eroi*, *Artisti*, *Geni*, *Innocenti*. Cfr. A. Airaghi, *Elegie del risveglio*, Ascoli Piceno, Sigismundus, 2016.

¹⁹ Intervista del 28 maggio 2019: *Versus: Airaghi-Celeste*, in «L'Altrove. Appunti di poesia», sito web: <https://www.laltroveappuntidipoesia.com/2019/05/28/versus-airaghi-celeste-laltrove/> (ultima consultazione: 10/03/2025).

²⁰ Cfr. l'intervista del 2 marzo 2018: *Alida Airaghi, “La poesia è una rivelazione”*, in «L'Estroverso», sito web: www.lestroverso.it/alida-airaghi-la-poesia-rivelazione/ (ultima consultazione: 10/03/2025).

Il termine “artigianale”, invece, sebbene possa alludere all’operato di un “artigiano della parola”, in realtà viene più volte ripreso a indicare un lavoro umile, non paragonabile al fare artistico; una forma di modestia, dunque, atta a prendere le distanze dal genio e dalla sregolatezza propri di altre poetiche vitalistiche.

Indirettamente Airaghi tenta di consegnare al lettore ciò che ella stessa, da sempre, ricerca nelle sue letture: una rivelazione non voluta ma perseguita, richiamando la formula aurea della poesia simbolista e, successivamente, della lirica ermetica, della perenne allusione a orizzonti metafisici che sfociano nel non detto. Il silenzio, assenza significante, consente l’approdo a una verità intangibile e al poeta non resta che aprirsi a una rivelazione ontologica, in attesa²¹. Per Airaghi è questo il senso di una fedeltà alla tradizione che sa reinterpretare con originalità e pudore.

I versi, un tessuto di segni

Considerando l’intera produzione letteraria di Alida Airaghi, in due opere più che in altre è espressamente richiesto al lettore di partecipare a un vero e proprio processo di scoperta, di svelamento del significato implicito sotteso nei versi: *Omaggi*²² e *Rime e varianti per i miei musicanti* – corrispettivo “musicale” della prima. In tal senso, indagare i riferimenti intertestuali celati nei versi di Airaghi potrebbe sostenere un’interpretazione profonda e plausibile.

Secondo Gérard Genette, il testo inteso in ogni sua molteplice forma acquisisce un senso altro riconducibile a una molteplicità di scritti antecedenti. In *Palinsesti*²³ il critico francese rinnova la riflessione in merito all’oggetto della poetica, precedentemente identificato nell’architetto²⁴, e lo rielabora, definendo la

²¹ Cfr. G. Langella, *Poesia come ontologia. Dai vociani agli ermetici*, Roma, Edizioni Studium, 1997.

²² La raccolta si compone di una serie di “omaggi” in forma poetica che Alida Airaghi rivolge ai poeti più cari, quelli che hanno contribuito, nel tempo, alla sua formazione poetica e personale: Guido Gozzano, Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Sandro Penna, Cesare Pavese, Giorgio Caproni, Siro Angeli, Mario Luzi, Andrea Zanzotto, Pier Paolo Pasolini, Giovanni Giudici, Elio Pagliarani. Cfr. A. Airaghi, *Omaggi*, Torino, Einaudi, 2017.

²³ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, traduzione di R. Novità, Torino, Einaudi, 1987.

²⁴ G. Genette, *Introduzione all’architetto*, Parma, Pratiche Editrice, 1981, p. 70.

transtestualità. Il titolo stesso dell'opera è oltremodo esplicativo di tale concetto; l'etimologia greca del termine "palinsesti" si riferisce al raschiamento di un manoscritto pergameneo, all'abrasione di uno scritto antecedente. Estendendo tale concetto, Genette definisce la transtestualità, o la trascendenza testuale del testo, come «tutto ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi»; lo scarto con il concetto di architetto²⁵, inteso come «l'insieme delle categorie generali o trascendenti – tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterari, ecc. – cui appartiene ogni singolo testo»²⁶, è il punto di vista del processo analitico. Nel caso della transtestualità, l'analisi si concentra sulle relazioni più o meno esplicite presenti in un testo e prevede, dunque, un confronto parallelo tra l'opera in questione e le precedenti; l'architetto, a sua volta, considera appunto le "categorie generali o trascendenti" in cui quest'ultimo si inserisce e non le varie esemplificazioni di tali categorie. La transtestualità supera l'architestualità, o meglio la integra quale tipologia di relazione transtestuale.

Delle cinque relazioni definite da Genette²⁷ quella di tipo intertestuale è particolarmente riconoscibile nell'opera *Rime e varianti per i miei musicanti*. Tra le funzioni che le forme di intertestualità possono assolvere – si pensi al contagio, alla memoria, all'atto vandalico o alla riscrittura –, quella di "nucleo germinale"²⁸ è senz'altro la più esplicita; in altre parole, nei componimenti di Airaghi e, più in generale, nell'intento complessivo dell'opera, appare evidente che il riferimento principe di ogni componimento, ovvero le canzoni selezionate ed esposte in appendice, funge da elemento strutturante a partire dal quale la poetessa scrive i propri componimenti.

²⁵ Termine già proposto da Louis Marin nel 1974, nell'opera *Pur une théorie du texte parabolique*, in *Le Récit évangélique*, Bibliothèque des sciences religieuses.

²⁶ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, op. cit., p. 3.

²⁷ Le relazioni transtestuali definite da Genette sono, rispettivamente, paratestuale, intertestuale, metatestuale, architestuale e ipertestuale. Per un approfondimento, si rimanda al volume G. Genette, *Introduzione all'architetto*, op. cit.

²⁸ A. Bravin, *Le forme dell'intertestualità: dalla citazione all'allusione*, in «Studi slavistici», XVI, 2019, pp. 261-76.

Rime e varianti per i miei musicanti: una lettura

Alida Airaghi pubblica, il 13 ottobre del 2020 per Marco Saya Edizioni, *Rime e varianti per i miei musicanti*. L'opera è dedicata a diciotto cantautori e interpreti italiani che hanno segnato la giovinezza della poetessa. D'altronde, in un'intervista del 2020²⁹, confessa di essersi avvicinata alla poesia, da ragazza, proprio grazie ai due cantautori per i quali compone i primi versi della raccolta: Sergio Endrigo e Luigi Tenco. I componimenti dedicati ai cantautori genovesi, già pubblicati su «Pickwick»³⁰ nel 2019, anticipano i versi ispirati a tre delle più grandi interpreti della musica italiana (Mia Martini, Patty Pravo e Ornella Vanoni) e a Lucio Battisti – pubblicati, sempre su «Pickwick», tra il gennaio e il settembre del 2020. Con la pubblicazione dell'opera per Marco Saya Edizioni, la raccolta integra i componimenti con altre dodici sezioni dedicate agli esponenti della scuola cantautorale genovese – Fabrizio De André, Bruno Lauzi e Gino Paoli –, ai rappresentanti della scuola romana – Francesco De Gregori e Riccardo Cocciante – e milanese – Angelo Branduardi, Giorgio Gaber, Enzo Jannacci, Roberto Vecchioni –, ai grandi Gianni Morandi, Adriano Celentano e Mina Anna Mazzini, da tutti conosciuta come “Mina”.

In un'intervista del 2020, rilasciata in occasione della pubblicazione del volume, Airaghi rivela dei dettagli interessanti e, alla domanda se i componimenti siano nati da un'intuizione poetica sopraggiunta durante l'ascolto o piuttosto da un'attenta riflessione successiva, risponde:

²⁹ L'intervista a cui si fa riferimento, ancora inedita ma in corso di pubblicazione, è stata condotta dalla sottoscritta presso l'abitazione di Alida Airaghi, il 19 luglio del 2020. Si compone di quattordici domande che spaziano dal vissuto personale alla poetica della scrittrice, rivelando dettagli a volte desumibili ma senz'altro non espliciti nella produzione letteraria di Airaghi.

³⁰ «Il Pickwick» è stato un magazine culturale digitale fondato a Napoli nel 2012, con registrazione ufficiale come testata giornalistica l'anno successivo. Nato da un gruppo redazionale con alle spalle un'esperienza nella critica teatrale, il progetto si è presto ampliato a letteratura, musica, arti visive e cinema, mantenendo il teatro come nucleo centrale. Ispirato al personaggio dickensiano di Mr. Pickwick, il nome della testata rifletteva una vocazione all'indagine culturale curiosa e multidisciplinare. Attivo per un decennio, «Il Pickwick» ha cessato le pubblicazioni nel 2022.

Mi capitava di pensare a canzoni che mi avevano colpito in passato, alcune quasi sconosciute, o completamente dimenticate oggi: lo Jannacci di *Vincenzina*, il Gaber di *Così felice*, il Tenco di *Ti ricorderai*. Le riascoltavo e mi scattava dentro il desiderio di ricamare su quei testi altre parole, di penetrarvi più profondamente, o magari di alterarne il senso, addirittura trasformandolo nell'occasione da cui [l'autore] aveva tratto spunto. È successo con *Rimmel* di De Gregori, con *Che cosa c'è* di Paoli³¹.

Una risposta in versi, quella che Airaghi compone ispirata dalle canzoni di De Gregori e Paoli, o meglio, un “ricamo” che aggiunge, interpreta, altera il senso del già detto; un'operazione complessa, dunque, in cui entrano in gioco molteplici fattori teorici della transtestualità e della polifonia. Se in *Rimmel*³² la «Santa voglia di vivere» motiva l'amicizia con un amore ormai perduto (oppure trasforma il sentimento d'amore in un'amicizia desiderata), la protagonista del componimento di Airaghi rifiuta la vita, una qualsivoglia relazione con il «cupidino imbronciato»³³ ormai dimenticato; il ricordo nostalgico dell'istantanea del cantautore romano lascia spazio a un odore di fumo (memore, forse, della figura montaliana dell'incipit delle *Nuove stanze*)³⁴ ormai unico superstite, che non manca più. Del resto, l'evocazione dell'assente – «il tuo odore di fumo» – sembra intercettare anche altri segmenti di memoria montaliana – il «nerofumo della spera» di un celebre Mottetto –, rovesciandone l'intenzione poetica.

I

Tutto quello che di me ti rimane
è un indirizzo vecchio,

³¹ Intervista del 2 dicembre 2020: *Rime e varianti per i miei musicanti: intervista ad Alida Airaghi*, in «Il Paroliere», sito web: <https://www.ilparoliere.eu/rime-e-varianti-per-i-miei-musicanti-intervista-ad-alida-airaghi/> (ultima consultazione: 10/03/2025).

³² Alla pubblicazione di *Rimmel* nel gennaio 1975, Francesco De Gregori è un artista emergente, noto soprattutto nell'ambiente musicale romano ma ancora lontano dal successo commerciale. Dopo un esordio in coppia con Antonello Venditti in *Theorius Campus* (1972) e il primo album solista *Alice non lo sa* (1973), viene scritturato nel 1974 dalla RCA Italiana e pubblica l'album *Francesco De Gregori*, distinguendosi per i testi enigmatici e gli arrangiamenti essenziali, con influenze provenienti dal folk americano e dalla musica popolare francese. Il disco consacra De Gregori al grande pubblico, eleggendolo a massimo esponente della scuola cantautorale romana.

³³ A. Airaghi, *Rime e varianti per i miei musicanti*, op. cit., p. 21.

³⁴ «Poi che gli ultimi fili di tabacco / al tuo gesto si spengono nel piatto / di cristallo, al soffitto lenta sale / la spirale del fumo / che gli alfieri e i cavalli degli scacchi / guardano stupefatti; e nuovi anelli / la seguono, più mobili di quelli / delle tue dita»: E. Montale, *Le occasioni* (1928-1939), a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1996, pp. 174-75.

una foto di gruppo
e un mazzo di carte seminuove.
Ci giocavamo la sera;
vincevo ogni volta col fante
di cuori,
e tu ti arrabbiavi.
Ti ho cancellato,
cupidino imbronciato:
labbra faccia e poca fantasia.
Restiamo amici, imploravi;
ma una scarsa voglia di vivere
stanca. Fuori piove,
il tuo odore di fumo
non mi manca³⁵.

Come nella canzone di De Gregori, il gioco delle carte – ancora un riferimento condiviso con i Mottetti montaliani: il gioco delle carte e l'intreccio delle memorie – è presentato come emblema delle dinamiche amorose e del destino, simbolo della casualità e dell'imprevedibilità delle relazioni, ma in modo disincantato, come una serie di giocate e perdite – «Ci giocavamo la sera; / vincevo ogni volta col fante / di cuori, / e tu ti arrabbiavi.»; così anche il «cupidino imbronciato», parodia della «dolce Venere» del cantautore romano – già “umanizzata” dal sostantivo “Rimmel”, trucco che maschera –, riflette la disillusione, la debolezza di un amore per nulla divino o idealizzato.

Ispirata dalla canzone di Gino Paoli³⁶, Airaghi riprende le parole-manifesto del titolo originario «che cosa c'è» e le riporta letteralmente, così come in altri componimenti – «se tu sapessi»³⁷, «tutt'al più»³⁸, «Io sì»³⁹ –. Alludendo alle battute iniziali della canzone, la poesia genera un dialogo atemporale con il cantautore friulano, destinatario simbolico di una confessione d'amore:

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Il brano è incluso nell'album *Che cosa c'è. Sarà così*, pubblicato con l'etichetta RCA Italiana nel 1963. *Che cosa c'è* diventa un altro successo di Gino Paoli dopo le popolarissime *Il cielo in una stanza* (1960) e *Senza fine* (1961). Paoli affida l'arrangiamento del brano a Ennio Morricone, che compone un accompagnamento raffinato in cui il pianoforte, in contrappunto, assume un ruolo di dialogo con la voce. Anche Ornella Vanoni, a cui il brano è dedicato, ne propone una sua versione personale nel 1964 nell'album *C'eri anche tu*.

³⁷ Ivi, p. 33.

³⁸ Ivi, p. 43.

³⁹ Ivi, p. 48.

I

Mi chiedi che cosa c'è.
Ripeti: cos'è che hai.
Davvero non capisci,
o fingi, spaventato, perché non vuoi sentirtelo dire?
Vile.
Temi la confessione.
Ebbene, lo confesso
e mi umilio.
C'è che mi sono innamorata.
Di te ma non di te⁴⁰.

In modo indiretto ma evidente, Airaghi riprende nei versi finali il concetto di “innamoramento” con un tono differente: l'esperienza emozionale è la medesima, ma la poetessa la reinterpreta in una chiave critica e complessa. È possibile rileggere il componimento in termini parodistici: mentre la canzone di Paoli esprime un sentimento d'amore spontaneo e assoluto, la poesia lo decostruisce, illuminando la contraddizione intrinseca nel dichiararsi innamorati – «C'è che mi sono innamorata. / Di te ma non di te».

Dal punto di vista stilistico, le riscritture di Airaghi mostrano un equilibrio rigoroso tra colloquialità e sorveglianza formale. La poetessa adotta un verso libero ma controllato, privo di slanci prosastici o sperimentalismi visivi, in continuità con la tradizione post-ermetica. L'uso frequente dell'enjambement e di un lessico quotidiano rivela una tensione fra oralità e misura, fra parlato e costruzione poetica. Quest'ultima esplicita, sul piano espressivo, il medesimo contrasto che anima la canzone d'autore italiana: un linguaggio che nasce dalla vita quotidiana ma aspira a valenze poetiche universali. Airaghi coglie tale dicotomia per generare un effetto di prossimità emotiva: i versi sembrano pronunciati “a voce bassa”, ma custodiscono un ritmo interno scandito da simmetrie sonore e micro-rime interne che evocano la musicalità dell'originale. La

⁴⁰ A. Airaghi, *Rime e varianti per i miei musicanti*, cit., p. 41.

poesia diventa, così, luogo di restituzione della voce, spazio in cui la melodia si traduce in misura verbale, e la memoria dell'ascolto si trasforma in forma poetica autonoma.

Tra i componimenti presenti nella raccolta, l'ottavo della sezione «Tenco»⁴¹, dedicato alla canzone *Vedrai vedrai*⁴², si mostra quale esemplificazione rilevante di relazione intertestuale fitta e problematica. Le citazioni esplicite e implicite, le riscritture e le allusioni rilevate non solo arricchiscono il testo poetico, ma ne evidenziano la capacità di dar vita a un linguaggio che, pur partendo da un "omaggio", si distingue per la sua profondità emotiva e per il senso di autoconsapevolezza che permea i versi. Attraverso un processo di riappropriazione e trasformazione, Airaghi esplicita una riscrittura mai casuale:

VIII

Stanca distratta distrutta
non ho nemmeno voglia di parlare.
Mi fa fatica anche solo guardarti.
Vedrai che piano piano tornerò
quella che ero.
Non essere però troppo paziente;
non sei mio padre, non sono una bambina.
Vedrai che se mi sgridi
qualche volta, (mio severo)
ce la farò a cambiare.
Non ti deluderò
per sempre⁴³.

⁴¹ Ivi, p. 45.

⁴² «Ah, quella canzone. Per anni se ne è parlato come di una canzone d'amore. Ma io sapevo che era per la mamma. Ogni volta che tornava a casa lei gli diceva: "Quando la fai finita con quel mondo di buffoni?", perché questo per lei era la musica, e lui rispondeva: "Vedrai, vedrai"» (A. Parodi, *Questi 30 anni senza Luigi*, in «Corriere Mercantile», 27 gennaio 1997, p. 15. Sito web: <https://luigi-tenco.tripod.com/frames/fratello08.htm>, ultima consultazione: 12/03/2025). *Vedrai, vedrai*, scritta da Luigi Tenco nel 1964, nasce da questo copione familiare, dall'esigenza di rassicurare la madre dalle preoccupazioni nutrite per l'autore, intenzionato a far parte di quel mondo, "la musica", ritenuto insidioso e incerto. Il brano è stato poi incluso nell'album *Luigi Tenco*, pubblicato nel 1965 dalla Jolly Hi-Fi Records, con l'arrangiamento musicale di Luigi Tenco ed Ezio Leoni.

⁴³ A. Airaghi, *Rime e varianti per i miei musicanti*, op. cit., p. 49.

La rielaborazione del testo originale viene attuata attraverso una resa più intima e riflessiva. Nei versi d'apertura del componimento emerge una prima citazione implicita: «non ho neanche la voglia di parlare» nella canzone, «Stanca distratta distrutta / non ho nemmeno voglia di parlare» nella poesia; in entrambi i testi il silenzio assume un ruolo centrale nel riflettere le difficoltà comunicative e l'inadeguatezza emotiva. La poesia riprende i temi centrali, ma li riformula modificandone la prospettiva: se nella canzone il tema del cambiamento si configura come un'aspettativa vaga e inattuabile, affidata a un futuro incerto, nella poesia diviene un percorso interiore, consapevole, radicato nel presente dell'io poetico. Così, il *Leitmotiv* della canzone «vedrai» – promessa dubbia affidata a un domani indeterminato – si fa garante di un impegno concreto, un processo di auto-comprensione risolutivo: «vedrai che [...] tornerò / quella che ero [...] / ce la farò a cambiare». Rispetto al nucleo logico della canzone, Airaghi modifica la prospettiva di genere e pone l'accento su una relazione diversa, centrata sul bisogno di approvazione dell'altro – «non essere però troppo paziente; [...] Vedrai che se mi sgridi / qualche volta (mio severo) / ce la farò a cambiare» – piuttosto che sulla lotta interiore con il fallimento e la speranza di riscatto.

Nella canzone di Tenco la sofferenza è legata al riconoscimento della delusione e al senso di fallimento – «non son finito, sai» –, l'attesa di cambiamento diventa un tentativo di giustificare il proprio comportamento e risollevarsi. La destinataria della canzone, pur mostrando “tenerezza”, non è mai al centro come punto di riflessione attivo, piuttosto come una presenza passiva che subisce la condizione del protagonista. Al contrario, nella poesia la dinamica appare invertita: la protagonista cerca cura, protezione, una guida severa attivamente coinvolta nel processo di cambiamento, da non deludere – «Non ti deluderò / per sempre».

Se si osservano in parallelo i componimenti dedicati a De Gregori, Paoli e Tenco, emerge una fitta rete di corrispondenze tematiche che delinea un percorso di emancipazione semantica e linguistica. Nei tre componimenti, l'elemento musicale originario – il ritmo del valzer, la confessione amorosa, la melodia malinconica – è assorbito e trasfigurato in gesto critico. Airaghi attraversa i miti sentimentali della

canzone italiana per scomporli dall'interno: al romanticismo disilluso di De Gregori sostituisce la lucidità ironica; all'amore assoluto di Paoli oppone la coscienza della scissione fra io e desiderio; al dolore virile di Tenco risponde con una voce femminile che celebra la forza della fragilità. L'intero corpus diventa, così, un laboratorio di risemantizzazione del sentire, in cui il soggetto poetico non si limita a evocare la memoria musicale ma la ricomponе criticamente. Il "dialogo" con i musicanti non è solo intertestuale, ma anche esistenziale: ogni poesia riattiva un'immagine dell'amore e la sottopone a verifica etica, mostrando come la canzone, da linguaggio collettivo e consolatorio, possa diventare strumento di conoscenza individuale.

La dimensione dialogica della poetica di Airaghi attraversa anche gli altri componimenti della raccolta, esprimendosi in un'interazione consapevole e stratificata con la tradizione della canzone d'autore italiana. Tale interazione non riflette un intento imitativo, bensì si configura come un'operazione di riscrittura attiva, capace di interrogare criticamente i testi originali, decostruirne le matrici ideologiche e interpretarne i contenuti attraverso una voce lirica autonoma e, al contempo, relazionale. A partire dalle canzoni selezionate dalla poetessa, autentici "nuclei germinali", prende forma una rinnovata istanza poetica che valorizza la canzone d'autore quale spazio di legittima esplorazione estetica e occasione di riflessione metapoetica.

Anisia Landi

Parole-chiave: Alida Airaghi; canzone d'autore; poesia.

Keywords: Alida Airaghi; *poetry*; *songwriter*.

***Pia da Siena tra Dante Alighieri e Gianna Nannini:
da eroina poetica a icona pop***

*Tutti mi dicon Maremma, Maremma,
ma a me mi sembra una Maremma amara.
L'uccello che ci va perde la penna,
io c'ho perduto una persona cara.*

*Sia maledetta Maremma Maremma,
sia maledetta Maremma e chi l'ama.
Sempre mi trema 'l cor quando ci vai
perché ho paura che non torni mai*

(G. Nannini, *Maremma*, 1993)

Abstract: Il saggio analizza il rapporto tra i testi e le sonorità dell'album di Gianna Nannini, *Pia come la canto io* (2007), e gli enigmatici versi che Dante, alla fine del quinto canto del *Purgatorio*, dedica alla celebre nobildonna senese. L'indagine si focalizza contemporaneamente sulla longeva tradizione popolare toscana fiorita, in particolare tra Otto e Novecento, intorno all'eroina dantesca, che la cantante, sua conterranea, mette a frutto in quest'opera musicale. La *Pia* di Nannini è inoltre da leggersi in chiave femminista, in quanto prodotto artistico contro la violenza di genere.

Abstract: The essay analyses the relationship between the lyrics and sounds of Gianna Nannini's album, *Pia come la canto io* (2007), and the enigmatic verses that Dante, at the end of the fifth canto of *Purgatory*, dedicates to the famous noblewoman from Siena. The investigation focuses simultaneously on the long-lived Tuscan popular tradition that flourished, particularly between the nineteenth and twentieth centuries, around Dante's heroine, which the singer, her fellow countrywoman, brings to fruition in this musical work. Nannini's *Pia* should also be read in a feminist key, as an artistic product against gender violence.

La complessa e commovente figura di Pia immortalata da Dante Alighieri negli ultimi versi del quinto canto del *Purgatorio* ha ispirato molti artisti, a partire dal celebre ritratto che ne ha dato il sommo poeta. È dal Cinquecento¹ in poi che si registrano in ambito teatrale e musicale le più significative riprese della struggente vicenda della moglie di Nello (ovvero Paganello), figlio di Inghiramo dei Pannocchieschi. Il culmine

¹ Assai nota è la novella 1, 12 (*Un senese truova la moglie in adulterio e la mena fuori e l'ammazza*) di Matteo Bandello (M. Bandello, *Le novelle*, a cura di G. Brognoligo, vol. I, Bari, Laterza, 1910, pp. 151-56).

di questo *Fortleben* è segnato dall'omonima trasposizione operistica di Gaetano Donizetti nel 1837 su libretto di Salvatore Cammarano², che rende Pia un *exemplum* ineluttabilmente rassegnato ad andare incontro a un destino avverso. In tempi più vicini a noi, Gianna Nannini ha avuto il merito di consegnare per sempre al catalogo della musica pop la luttuosa storia della presunta Tolomei — ammazzata verso la fine del Duecento nell'agro maremmano —, guardando, più che alla linea colta, alla sua «grande fortuna anche popolare»³, che ne ha fatto una sorta di “Pia dei poveri”⁴.

Si intitola *Pia come la canto io* un concept album pubblicato dalla musicista senese, conterranea dell'anima espiante cantata dall'Alighieri⁵, nel 2007 per la casa discografica Polydor, i cui testi sono scritti a quattro mani con Pia Piera, omonima della più famosa Tolomei⁶. L'opera è composta di undici tracce a tema, tra le quali la più rappresentativa è il brano *Dolente pia*, di cui sono incluse una *long version* e una stesura più breve. Benché le ragioni profonde e le circostanze concrete della morte di Pia siano ancora avvolte in un alone «vago e misterioso»⁷, alimentato dallo stesso

² La prima rappresentazione di *Pia de' Tolomei. Tragedia lirica in due parti*, poesia di S. Cammarano, musica di G. Donizetti, andò in scena al Teatro Apollo di Venezia, il 18 febbraio del 1837. Per l'edizione critica e commentata del libretto, la cui contestuale *editio princeps* è della Tipografia di Commercio della città lagunare, si rinvia a «*Pia de' Tolomei*», libretto e guida all'opera, a cura di G. Pagannone, in «La Fenice prima dell'Opera 2004-2005», supplemento a «La Fenice: Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia», 7, 2005, pp. 59-116; poi Id., *La «Pia dei Tolomei» di Salvatore Cammarano*, edizione genetico-evolutiva, Firenze, Olschki, 2006.

³ G. Varanini, *Il punto sulla Pia* (Purg., V, 130-136), in *Studi filologici letterari e storici in memoria di Guido Favati*, Padova, Antenore, 1977, pp. 621-38, cit. a p. 621.

⁴ «La storia di Pia asseconda un gusto che si configura come deliberata scelta estetica e questo credo sia il motivo della sua fortuna nelle tante riproposte entro la versificazione popolare» (M. E. Giusti, «*Higbury bore me. Richmond and Kew / Undid me*»: la *Pia de' Tolomei* nelle scritture popolari, in «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», 75, 2008, pp. 423-39, cit. a p. 429).

⁵ La senesità, quale tratto distintivo della cifra umana e artistica di Nannini, spicca nell'eloquente titolo della biografia di B. Alberti: *Gianna Nannini da Siena* (Milano, Mondadori, 1991).

⁶ Nello stesso anno ha visto la luce il romanzo storico *Matrimonio di sangue* (Firenze, Pagliai Polistampa, 2007) di M. Sica, diplomatico e scrittore romano, che in questo libro si ispira alla disavventura della celebre eroina duecentesca.

⁷ D. Alighieri, *La divina commedia*, a cura di N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, p. 450. Il recente lavoro di S. Pagani, «*Ricorditi di me*». *Pia de' Malavolti e Nello de' Pannocchieschi* (Purg 5, 130-136), in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana. “Nel suo profondo”: Miscellanea di studi danteschi», XLIV, 2, 2015, pp. 131-48, sembra fare finalmente chiarezza intorno all'enigma dell'assenza di una donna di nome Pia nell'albero genealogico dei Tolomei. La studiosa avvalora una precedente tesi sostenuta in A. Lisini e G. Bianchi Bandinelli, *La Pia dantesca*, Siena, Accademia per le Arti e per le Lettere, 1939, volume di recente ripubblicato in edizione aggiornata, in occasione del settecentesimo anniversario della morte del poeta fiorentino, a cura di M. e R. Bianchi Bandinelli (Wraclaw, Kindle, 2021). Ma si veda ancor prima D. Mori, *La leggenda della Pia. Osservazioni ed appunti*, Firenze, Bemporad, 1907 (rist. Londra, Legare Street Press,

linguaggio ellittico di Dante, pochi dubbi esistono sul fatto che si sia trattato di un femminicidio intimo. È questo particolare aspetto a sollecitare la sensibilità femminile della cantautrice toscana⁸, che segue la pista di un uxoricidio avente come inquietante sfondo la gelosia. Alla luce dei recenti episodi di cronaca nera, la materia evocata dall'infelice sorte dell'eroina medievale riporta l'argomento di questa comunicazione nella stringente attualità. Prima di editare l'album, prodotto con Will Malone, ex tastierista di band, Nannini, che ha da poco compiuto settant'anni, ha accarezzato l'idea di trarne un musical in salsa rock, che è stato presentato in anteprima, sul palco dell'Ariston nell'edizione sanremese del 2007. Ma il progetto, prodotto da David Zard, di teatralizzare in un'opera musicale contemporanea la storia della gentildonna senese non ha avuto, a quel che se ne sa, larga fortuna. Ad andare in porto è stata tuttavia l'iniziativa discografica, cui è seguito l'anno dopo il tour *Pia de' Tolomei*⁹.

Si inquadri ora, per sommi capi, lo spunto germinale presente in Dante (*Pg.* 5. 130-136): «Deh, quando tu sarai tornato al mondo / e riposato de la lunga via, / — seguitò 'l terzo spirito al secondo —, // ricorditi di me, che son la Pia; / Siena mi fé, disfecemi Maremma: / salsi colui che 'nnanellata pria // disponando m'avea con la sua gemma».

La rapida sequenza chiude il canto in cui si narra del destino dei «per forza morti» (v. 52), espressione dantesca che non lascia ombre sul fatto che gli appartenenti a questo gruppo sono stati uccisi, come del resto già emerge dai racconti della triste

2023). L'invalsa attribuzione alla famiglia Tolomei rimonta a Pietro, il figlio del poeta. Tuttavia, il casato della donna, andata in moglie per procura a Bertoldo (o Tollo) degli Alberti, sarebbe quello dei Malavolti. Dopo la morte del suo primo marito, Pia sarebbe stata risposata da Nello, suo futuro assassino. Cfr. anche G. Varanini, *Il punto sulla Pia...*, art. cit., *passim*. Onde ovviare all'annosa questione del lignaggio, si è adottata nell'intestazione del presente saggio una generica perifrasi di provenienza, 'Pia da Siena', emulando il titolo dell'omonimo libro di C. Corsetti (Roma, Aracne, 2002).

⁸ «Gianna si era interessata alla storia della nobildonna nei primi anni Novanta, incuriosita e affascinata dai racconti di sua nonna. Aveva così pensato di scrivere un'opera che narrasse di lei»: S. Coccoluto, *Gianna Nannini: Amore e musica al potere*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2016 (la cit. è tratta dall'ed. digitale).

⁹ A un certo punto, «la sua opera rock cominciò a prendere forma compiuta. Pia de' Tolomei ritrovava voce in lei. Ma le cose inizialmente non andarono come desiderava. Il suo manager, Peter [Zumsteg], le disse che non era il momento di pubblicarla. Zumsteg voleva che continuasse sulla linea pop-rock, sfornando nuove hits. Quindi dovette riporla nel cassetto e rimandare la pubblicazione. Dopo oltre dieci anni, con la fine del rapporto con Peter, Gianna poté rispolverare il progetto che aveva lasciato indietro» (*ibidem*).

fine di Iacopo del Cassero e Bonconte da Montefeltro, che precedono l'apparizione di Pia. Dunque, anche quest'ultima è caduta per mano altrui. L'intervento della senese è il più sintetico dei tre. La *brevitas* enfatizza la tragicità dell'evento secondo l'effetto retorico del *maximum in minimo*, cioè dell'estremizzazione del *pathos* attraverso la concentrazione ridottissima del discorso. Proprio l'eccessiva rarefazione della catena versale ha generato una serie di interrogativi negli studiosi per colmare le lacunose informazioni del testo e scatenato la fantasia degli artisti che ne hanno tratto ispirazione: due terzine in tutto sigillate da un *extra metrum* che è risultato tra i più problematici sul piano esegetico. Nella prima parte, il personaggio chiede cortesemente a Dante di restituirne la memoria ai vivi, una volta ritornato sulla terra. Va da sé che questo segmento iniziale poco o nulla ha contato a livello delle successive riprese. Viceversa, il cuore del cammeo dedicato a Pia è costituito dal resoconto sulle circostanze della sua morte.

Secondo la *vulgata* ufficiale la donna sarebbe stata uccisa dal partner, che avrebbe poi sposato Margherita Aldobrandeschi, vedova Montfort. Invece di ripudiarla, il consorte l'avrebbe tolta di mezzo per convolare a nuove nozze. L'omicidio sarebbe stato commissionato da Nello anziché perpetrato *manu sua*. Un'altra variante vuole invece che Pia sia stata eliminata dal coniuge perché sleale in amore. Messa così, la storia si avvicina di molto al celebre caso della fedifraga Francesca, scoperta in flagranza dal marito, Gianciotto Malatesta, che le tolse la vita per vendetta (il prototipo di questa analogia può essere la ricostruzione della storia di Pia elaborata nel Cinquecento da Bandello). La differenza starebbe però nel fatto che Pia, contrariamente all'amante ravennate, protagonista del Quinto dell'*Inferno*, non si sarebbe macchiata di tradimento. Quella della «vittima innocente di una falsa accusa di adulterio»¹⁰ è giustappunto l'angolazione scelta da Nannini. Sotto questo aspetto, la tragedia di Pia assume i tratti di uno psicodramma sugli effetti letali della possessività

¹⁰ F. Bausi, *Due o tre cose che (non) sappiamo di lei. L'autoepitaffio della Pia*, in «Cahiers d'études italiennes», 33, 2021 (*Personaggi femminili e categoria di genere nella Commedia dantesca*), pp. 1-17 (cit. a p. 15, in nota): <https://journals.openedition.org/cei/9429> (ultima consultazione: 10/03/2025).

maschile, sulla falsariga dell'*Otello* shakespeariano. Si spiega così perché la sventura della supposta Tolomei ha goduto in modo particolare di rifacimenti nell'età romantica e tardoromantica, declinata, secondo il gusto dell'epoca, in toni patetici e melodrammatici: dalla *Pia, leggenda romantica*, novella poetica in tre canti di Bartolomeo Sestini¹¹, alla *Pia de' Tolomei* che intitola almeno una tragedia in cinque giornate (o atti) di Carlo Marenco¹², una composizione in ottava rima di Giuseppe Moroni detto il Niccheri¹³, un romanzo storico di Carolina Invernizio¹⁴ e un poemetto in trentacinque ottave di Giuseppe Baldi¹⁵. Si tratta di rielaborazioni letterarie della parabola della nobile senese che si inscrivono cronologicamente nel secolo della già nominata trascrizione musicale donizettiana, segno che nell'Ottocento «i modelli sentimentali»¹⁶ veicolati dalla letteratura convivono, in un processo fecondo di influenze e ibridazioni, con quelli del panorama operistico¹⁷. Più che la rifioritura contemporanea della leggenda di Pia, documentata da alcuni romanzi o drammi

¹¹ Cfr. l'*Editio princeps*: Roma, Ajani, 1822. Cfr. ora la nuova edizione critica e commentata: *La Pia, leggenda romantica di B. Sestini*, a cura di S. Pagani, Firenze, Consiglio regionale della Toscana, 2015. E si vedano già: B. Sestini, *Pia de' Tolomei e la Notizia sulle Maremme toscane*, a cura di A. Bencistà, Reggello (Fi), FirenzeLibri, 2005; *La Pia, leggenda romantica di B. Sestini, preceduta da una notizia sulle Maremme toscane*, a cura di R. Resti, Siena, Betti, 2009. Il vero nome di battesimo di Sestini, Bartolomeo, è stato talora confuso nella tradizione tipografica con quello di Benedetto. A un così erroneamente chiamato Sestini viene, per es., attribuita l'edizione milanese del 1848 per i tipi Borroni e Scotti (dove figura anche il titolo arbitrariamente estensivo *La Pia de' Tolomei*). Forse l'equivoco può essersi ingenerato perché nel frontespizio della *princeps* romana del Ventidue il prenome dell'autore risulta abbreviato in B. Che si tratti della svista opposta, Benedetto e non Bartolomeo (*sic!*), ritiene isolatamente M. E. Giusti, «*Higbury bore me. Richmond and Kew /Undid me*»..., art. cit., p. 425, in nota.

¹² Milano, Placido Maria Visai, 1838 (rist. Firenze, Salani, 1895).

¹³ Firenze, Salani, 1875 (nuova ediz. a cura di G. Amerighi, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1972).

¹⁴ Uscito per la prima volta a Milano da Barbini nel 1879. Recentissima la ristampa, prefata da S. S. G. Palandri, per una casa editrice indipendente dedicata alla storia delle donne (Roma, PubliSHERstory, 2024). Questo *feuilleton* di ambientazione storica, che rientra nella narrativa di appendice tipica della scrittrice di Voghera, è interessante nell'ottica dei *gender studies*: la protagonista è rappresentata come una martire d'amore per colpa della malvagità del sesso opposto.

¹⁵ Stampato nella *Raccolta di canzonette bernesche in ottava rima* (Firenze, Salani, 1874) e poi in edizione autonoma (Pisa, Valenti, 1884; quindi Firenze, Salani, 1889).

¹⁶ G. La Face Bianconi, *Il caso di Pia de' Tolomei*, in «Amadeus. Il mensile della grande musica», giugno 2007, p. 78.

¹⁷ «La Pia che s'impone al pubblico italiano nella prima metà dell'Ottocento è un personaggio polimorfo, che molto s'allontana dall'imprescindibile germe dantesco, intenso quanto avaro di dettagli» (E. d'Angelo, «*Siena mi fe' disfecemi Maremma*»: ritratti di Pia, da Dante a Cammarano, in «La Fenice prima dell'Opera 2004-2005», op. cit., pp. 23-46, cit. a p. 23).

novecenteschi¹⁸, tra cui spicca l'atto unico di Marguerite Yourcenar¹⁹, fino ad arrivare agli inizi del nuovo millennio²⁰, è il filone ottocentesco a fornire nutrimento al genio creativo di Nannini, come si avrà modo di vedere meglio più avanti.

Anche l'idea generatrice del suo lavoro è quella del poemetto in musica. Gli undici brani (il numero è forse un'allusione alle sillabe metriche che compongono un endecasillabo?) sono disposti in uno schema circolare o anulare. Dopo l'esergo iniziale con la citazione del passo purgatoriale, a sancire la paternità dantesca dell'operazione, affidato a un recitativo secco, la vera e propria introduzione consiste in un monologo angoscioso della protagonista, intitolato la *Dolente Pia*, in forma *maior*, per ripresentarsi in forma *minor* (quasi dimezzato nella durata) verso la chiusa dell'album: 1) *La Divina Commedia* – 1:20; 2) *Dolente Pia (Long Version)* – 6:07; 3) *Mura mura* – 4:07; 4) *Non c'è più sole* – 3:48; 5) *Contrasto* – 4:43; 6) *Le corna* – 5:41; 7) *La gelosia* – 3:45; 8) *Dolente Pia (Voce prigioniera)* – 2:58; 9) *Testamento* – 4:33; 10) *Settimanima* – 3:24; 11) *Meravigliati i boschi* – 4:21.

La versione più lunga di *Dolente pia* è ambientata nelle stanze del castello della Pietra (oggi un cumulo di rovine) dove, a stare ad alcune cronache del tempo, Nello l'avrebbe fatta rinchiudere²¹. Qui pare che la stessa Nannini sia venuta a ispirarsi per scrivere. Si tratta di un maniero di proprietà del marito di Pia, tant'è che alcune fonti antiche lo individuano anche come Nello de la Pietra. Nannini segue evidentemente

¹⁸ È il caso di D. Da Lodi, *Pia de' Tolomei. Grande romanzo popolare storico-romantico*, illustrazioni di T. Scarpelli, Firenze, Nerbini, 1900 (più volte ristampato).

¹⁹ M. Yourcenar, *Dialogo della palude* (tit. originale *Le dialogue dans le marécage*, 1930); ora in Ead., *Tutto il teatro*, trad. di L. Coppola, G. Prati, M. Spreafico, Milano, Bompiani, 1988, pp. 149-72.

²⁰ Si veda M. Fiorato, *La gemma di Siena* (trad. it. di C. Lionetti), Milano, Nord, 2013: la protagonista di questo libro, a metà tra il romanzo rosa e la fiction storica, ambientato nel Settecento, è una lontana discendente dell'omonima penitente dantesca di cui rischia di subire l'identica sorte. E cfr. anche il thriller gotico di R. Mucciarelli, *Io son la Pia: un enigma medievale*, Siena, Protagon, 2012.

²¹ I resti del vecchio maniero si trovano nella campagna maremmana, tra i comuni di Massa Marittima e Gavorrano: cfr. E. Repetti, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana: contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, Firenze, A. Tofani, 1835, s. v. *Gavorrano*, pp. 415-22 (in part., p. 416). A Gavorrano si svolge annualmente (a partire dal 1993), in agosto, una rievocazione storica in costume d'epoca della disgrazia della celebre Tolomei: *Castel di Pietra, Castello della Pia: leggende, bruscelli, feste popolari di una comunità rurale*, a cura di N. e V. Franceschi, Gavorrano, Nuova associazione Pro loco gavorranese, 1997.

l'idea di una più o meno lunga detenzione della donna prima della sua definitiva soppressione (o consunzione):

Dolente Pia / Dolente Pia / Dolente Pia / Innocente è prigioniera // Col capo chino / La fronte al seno / Pensa a quei giorni del passato ricordi in fior / Torna / Sento già la tua luce nell'anima / Sei qui con me / Sono le braccia tue che stringo / *ETC. TORNA A* Per quanti mesi e notti e giorni / Non saprei dire / Non lo so / Ma questo è certo // Ci fu l'inverno / Poi primavera / La vita torna nel castello / Ma non per me // Guarda se ne va / Questo sogno di te / Là batte l'onda / E un cavallo galoppa / Ma l'amore / Il nostro amore / Marcisce dietro a questa porta // Ma l'amore / Questo amore / Marcisce dietro a quella porta // Fa sempre freddo / In quelle mura / Il cielo è chiaro / Ma la terra resta scura // Poi il primo verde / La lunga luce / Pensa a quei giorni del passato ricordi in fior // Dolente Pia / Dolente Pia / Dolente Pia innocente è prigioniera / Col capo chino / La fronte al seno / Pensa a quei giorni del passato ricordi in fior.

La cantante fa di Pia una sorta di martire incolpevole della violenza maschile, sulla scorta di altre figure femminili dantesche (si pensi alla beata Piccarda, smonacata per costrizione dal fratello corso Donati, ritratta insieme alla pari sorte Costanza nel terzo canto del *Paradiso*), calcando la mano sulla sua estraneità al sospetto di infedeltà nutrito nei confronti di lei dal marito. Allora il nome Pia, che in tutta questa faccenda è l'unico dato anagrafico certo, alluderebbe alla purezza d'animo del personaggio, riscattata dalla colpa più grave che le sarebbe stata ingiustamente addebitata. Peraltro, proprio la circostanza che in Dante ella non fa il minimo accenno a una sua eventuale mancanza nei confronti del proprio carnefice avvalora l'ipotesi della sua innocenza su cui Nannini incentra il lamento di Pia.

Eppure, altri commentatori medievali insinuano che costei fu una donna incostante: «vana mulier» è la definizione ascrittale dall'anonimo glossatore del codice Laurenziano XLII 15²²; di un suo non meglio precisato «fallo» amoroso parlano al

²² Cfr. G. Varanini, *Pia*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. 4 (*N-SAM*), a cura di U. Bosco e G. Petrocchi, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, pp. 462-67 (p. 462). Il chiosatore trecentesco Benvenuto da Imola la chiama «vana femina» (B. de Rambaldis de Imola, *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum, tom. III, Firenze, G. Barbera, 1887, p. 165).

singolare (Giacomo [Iacopo] della Lana e Francesco da Buti)²³ o al plurale (l'Ottimo)²⁴ i primi esegeti trecenteschi; più esplicitamente, in età umanistico-rinascimentale, il lucchese Bernardino Daniello riferisce di un «adulterio»²⁵, cui il frate Giovanni da Serravalle aggiunge l'ulteriore dettaglio di una tresca con un servo²⁶. Tuttavia, già solo l'eccezionale avvenenza di una donna da tutti desiderata, documentata da altri chiosatori (e recepita anche da Bandello, che la descrive come «una bellissima giovane»)²⁷, avrebbe potuto di per sé alimentare la diffidenza di Nello fino al gesto fatale. Sta di fatto che in questa canzone Nannini mette l'accento sull'intatto amore di Pia per il marito: è il pianto di una creatura sola e abbandonata che ancora si illude in un ripensamento da parte del suo uomo, nonostante la loro storia sfiorisca stagione dopo stagione durante l'esilio coatto.

L'attributo «dolente», riferito a Pia, con cui si struttura il *refrain*, è parola eminentemente infernale. Basti far riferimento alla «città dolente», la celebre perifrasi stampata sulla porta del regno della narrazione eterna. «Dolente/doloroso/dolore» connotano un'area lessicale che di frequente scandisce in Dante la raffigurazione della prima cantica della *Commedia*. Né va taciuto un verso memorabile come «or incomincian le dolenti note a farmisi sentire» (*Inf.* 5, 25), che fa da premessa all'incontro con i lussuriosi, quasi che Nannini voglia stabilire, attraverso la prima parola vera e propria dell'album, un ideale nesso, come si accennava, tra la biografia di Pia e quella di Francesca²⁸. Inoltre, la cantante costruisce il testo sull'idea della

²³ I. della Lana, *Commento alla Commedia*, a cura di M. Volpi, con la collaborazione di A. Terzi, tom. II, Roma, Salerno, 2009, p. 1036; F. Da Buti, *Commento sopra La divina Comedia di Dante Allighieri*, a cura di C. Giannini, tom. II, Pisa, Fratelli Bistri, 1860, p. 116.

²⁴ *Ottimo commento alla Commedia*, a cura di G. B. Boccardo, M. Corrado e V. Celotto, tom. II (*Purgatorio*, a cura di M. Corrado), Roma, Salerno, 2018, p. 797.

²⁵ *Dante, con l'esposizione di M. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso, nuovamente stampato e posto in luce*, Venezia, Pietro da Fino, 1568, p. 168.

²⁶ J. de Serravalle, *Translatio et comentum totius libri Dantis Aldigherii*, cum texto italico fratris Bartolomei a Colle, nunc primum edita, Prato, Giacchetti, 1891, p. 487.

²⁷ M. Bandello, *Le novelle*, op. cit., p. 151.

²⁸ Si noti poi che l'aggettivo «dolente» presente nel testo di Nannini dà vita a una triplice anafora, una figura retorica di ordine non infrequente in Dante quale espediente per donare enfasi e gravità alla narrazione: si pensi, per es., alla tripla *repetitio* di «per me» in *Inferno* 3, 1-3 e di «amor» nelle tre terzine «stilnovistiche» di 5, 99ss. È curioso che l'explicit dell'edizione Salani della *Pia* di Moroni reciti *Della dolente Pia de' Tolomei*

rievocazione dei giorni felici dell'amore. Il tema del rammemorare (scandito nel testo dalla triplicazione iterativa di «ricordi») pervade anche la penitente dantesca, che chiede al poeta di perpetuare nel mondo la sua memoria. E, in verità, tutto l'episodio dell'Antipurgatorio è basato sulle reminiscenze della senese del momento gioioso del matrimonio. Come in Nannini la contrapposizione tra l'oggi e il «passato» è centrale, così in Dante il rimpianto di ciò che fu e più non è acquista forza e rilevanza per mezzo dell'uso del trapassato remoto («inanellata m'avea pria»). Per finire, l'immagine stessa dello stretto connubio simboleggiato nei versi del poeta fiorentino dall'anello nuziale riverbera nella composizione della cantautrice attraverso l'ottativo di «string[ere]» nuovamente le «braccia» di lui.

Se il terzo brano (*Mura mura*) insiste sul motivo sconcolato della detenzione che esaurisce lentamente le energie di Pia e sull'avanzare delle tenebre che occludono ormai la speranza della luce, nel quarto (*Non c'è più sole*), dove il motivo del tramonto dell'esistenza torna a farsi risentire, emerge l'accurata apostrofe nominale al marito: «Oh Nello, mio dolce amor, / io me ne andrò senza di te, ti avrò negli occhi. / A cavallo dell'alba ti stringerò a me, / in questa luce nuova che estasi non è». Nel quinto brano, *Contrasto*, Nannini riesuma un omonimo componimento lirico in auge nel Duecento a schema dialogico di norma adibito a tenzone amorosa. Famosissimo è il contrasto del siciliano di età federiciana Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*. La cantautrice senese dimostra così di saper attingere anche al bacino illustre delle patrie lettere. I due interlocutori sono in questo caso Nello e Ghino, l'accusatore di Pia, che inocula nell'altro il veleno di un intrigo extraconiugale:

NELLO: Dimmi Ghino, quanto tu sai di Pia. / Le mancavo? Rispondi, ti prego, / perché la Pia io l'ho talmente in cuore, / che a perderla sarei tutto un dolore. / GHINO: Caro Nello, ascolta un amico: / io te lo dico per non farti soffrir. / Temo forte che la tua cara sposa / la stella non sia che allora ti sembrò. / NE.: Ma a questi colori, a questa terra, / io non vorrei mai portar la guerra. / GH.: Ho solo scherzato, esagerato! / Non scaldarti, non scalmanarti: / son solo chiacchiere del vicinato, / son sicuro che tutto falso sarà. / NE.: Ahimé tu cerchi l'ira di

(cfr. *La poesia popolare a stampa nel sec. XIX*, a cura di G. Giannini, prefazione di L. Sorrento, vol. II, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1938, p. 418).

placare, / ma la vendetta mi divora il cuore. / Le tue parole non so più scordare, / ucciderò il mio primo amore.
/ “E m’hanno detto che un’ ci sara’ piu’ guerre... / A chi la dai’ a intendere, a chi la dai a intendere!”.

Nello sembra ancora innamorato della consorte, alla cui buona fede sarebbe intenzionato a credere, se non fosse traviato dalla malignità di Ghino, che pure è molto abile sul piano retorico ad alludere all’equivoca condotta di Pia, facendola passare per una maldicenza. Questo apparente dire e disdire del confidente è un’esca che irretisce sempre più Nello nella spirale del dubbio. Ghino ha tutta l’aria di essere un altro Iago.

La cantautrice nata nella città del palio raccoglie il repertorio dei cantastorie maremmani²⁹, conducendo un’indagine sul folk melodico toscano. In un’intervista al quotidiano «La Stampa» del 2 marzo 2007, Nannini dichiara di aver dovuto studiare l’ottava rima (sei endecasillabi alternati seguiti da due baciati) — largamente diffusa per la sua orecchiabilità nella cultura vocale della società contadina — con l’aiuto dell’etnomusicologa fiesolana Caterina Bueno³⁰. Tant’è che nel poemetto tardo ottocentesco di Moroni, Ghino è il motore della piega criminale assunta dai fatti³¹. Amico di Nello, egli si trova a dover consolare Pia in assenza del marito partito in guerra per Colle di Valdelsa. Ecco la sesta e settima strofa:

Nello tragitta per la gran guerriglia / e Ghino da factotum vi resta / e Pia che di bellezze è meraviglia, / eccoti
Ghino che a pensier si desta, / la conforta, la tenta e la consiglia... / Rispose Pia: - Che parola è questa?... /
Ghino raddoppia per tentar l’invito, / per soddisfar con lei il suo appetito. // Taci, rispose Pia, o scimunito, /
traditore di Nello, iniquo e rio, / e fai questo?... Però non sia sentito, / il tuo brutto parlar vada in oblio!... / Io
penso a Nello, caro mio marito, / che santo matrimon giurai con Dio! / Ghino non puole aver quel che ha
tentato / si allontana da Pia tutto arrabbiato.

²⁹ Si vedano, per es., le raccolte E. Bargagli, M. Bargagli, D. Vegni, *Cantastorie di Maremma*, Firenze, Semper, 2005 (audio registrazione di testi con CD) e *Canti popolari in Maremma*, a cura di C. Barontini e M. Vergari, musica di F. Manfucci, Grosseto, Il paese reale, 1975.

³⁰ Cfr. Nannini, *la mia Pia* all’URL: <https://www.lastampa.it/spettacoli/musica/2007/03/02/news/nannini-la-mia-pia-1.37131046/> (ultima consultazione: 10/03/2025). E si veda quanto l’artista confessa nella sua autobiografia: «Voglio fare un’opera ma che sia un Bruscello» (G. Nannini, *Io*, Milano, Rizzoli, 2013, e-book). Il *bruscello* (derivato forse da “arboscello”) è un tipo di espressione amatoriale, teatrale e canora, di estrazione agricolo-artigianale, un tempo caratteristica nei confini toscani e specialmente senesi.

³¹ Tale ruolo riveste sin dall’inizio anche nella *Pia* donizettiana, dove è «chiaramente il *vilain* della situazione» (G. Ruffin, *Pia de’ Tolomei, in breve*, in «La Fenice prima dell’Opera 2004-2005», op. cit., pp. 117-18, p. 117).

In particolare, Nannini, per il suo *Contrasto*, può aver tratto spunto dal confronto tra Nello e Ghino contenuto nelle ottave 10-11 dell'opera del poeta *naif* fiorentino:

Ghino, pieno di malizia e scorno, / due miglia ne tragitta fuor di Siena. / La sera quando si perdeva il giorno, / riscontra Nello e lo saluta appena: / — Nello, se tu sapessi il grande scorno, / il disonor che la tua moglie mena!... / ti vorrei confidare una parola, / ma dèi giurarmi di tenerla in gola! // Nello parlò: — Per me è nebbia che vola, / mi conoscesti, pur io ti ho conosciuto / e Ghino principiò con questa scuola: / — La moglie la ti tiene per rifiuto / dal giorno in qua che la lasciasti sola / tutte le notti un amico è venuto; / a mezzanotte nel giardin pian piano / se non ci credi ti fo toccar con mano!...

L'ipotetico spasimante chiamato subito dopo in causa da Moroni (stanza 13) è un capitano guelfo di nome Piero, detto Ugo. Questo nome, che ritorna anche nella tragedia di Marengo, dove peraltro Nello è ribattezzato Rinaldo, assomiglia vagamente a Ghino. Il poemetto di Moroni (come del resto l'appena menzionato dramma di Marengo)³² non fa che ribadire l'illibatezza di Pia, che alla fine viene rinchiusa in una fortezza maremmana con il conforto che sulla sua tomba il marito la compiangere come sposa leale dopo la confessione del pentito Ghino. Questo carattere, invidioso e malevolo, è pur presente nel poemetto in cinquantaquattro ottave del già rispolverato patriota pistoiese Sestini, che inaugura il revival ottocentesco di Pia attraverso il genere dei cantari popolari. Il personaggio entra in gioco nella strofa 48, evocato da Nello:

E giunto al limitar, Ghino, un amico / usato in mia magion, venirne veggio; / l'abbraccio, memor dell'affetto antico, / e della Pia novella gli richieggi; / ed ei risponde: — A te dorrà s'io dico, / ma l'amistade è tal che dire io deggio. / Sappi che tua mogliera, il primo laccio / macchiando, altrui di furto accoglie in braccio.

³² «In Marengo s'assiste al trionfo della virtù di Pia» (E. d'Angelo, «*Siena mi fe' disfecemi Maremma*»..., art. cit., p. 38).

Si noti che nella novella cinquecentesca di Bandello Pia cede alla tentazione erotica per un tal Agostino de' Ghisi, la cui evidente paronomasia con Ghino mette in luce che una certa consuetudine del volgo tendeva a convogliare nella figura di un personaggio identificato con sigle omofone (talvolta come Ghisi talaltra come Ghino talaltra ancora come Ugo) l'antagonista della coppia di coniugi. In particolare, come osserva Serena Pagani, la maschera dell'infido Ghino consuona con il perfido Gano dell'epica occitanica, ma potrebbe essere «una contaminazione» con Ghino di Tacco³³, il truce boia di Benincasa da Laterina nominato da Dante all'inizio del sesto del *Purgatorio* in un breve elenco di morti per violenza altrui che fa da appendice al canto precedente. Sia come sia, il nome di Ghino perviene a Nannini da una longeva trafila di testi precedenti.

Mette conto notare che Bandello dell'intera vicenda fornisce un'interpretazione del tutto sfavorevole a Pia, dipinta come un essere lascivo che chiede invano perdono al marito, che decide imperterrito di soffocarla. Questa ottica è in aperta polemica con Dante, che ne ha fatto una campionessa di mitezza e virtù. La sensibilità di Nannini è ovviamente ben distante dal punto di vista del novellatore lombardo e attenziona piuttosto il modello romantico e tardoromantico di Pia che approfondisce, pur con eccessi sentimentali, l'effigie positiva che i versi del sommo poeta lasciavano trasparire. In particolare, deve aver agito sul suo estro compositivo il poemetto del corregionale Moroni, che fu un vero e proprio *best seller* ottocentesco, ammirato, se non più dell'originale dantesco, di sicuro non meno da certi strati bassi della gente toscana, che lo imparò a memoria sotto forma di una ballata trasmessa di bocca in bocca. Queste folcloristiche raccolte orali di canti saranno arrivate anche alle orecchie di Nannini³⁴. A proposito delle «ottavine secondo il costume toscano», nella citata intervista alla «Stampa», l'artista senese, infatti, dichiara: «Ho dovuto studiare,

³³ Cfr. *La Pia, leggenda romantica di Bartolomeo Sestini*, a cura di S. Pagani, Firenze, Consiglio regionale della Toscana, 2015, p. 101, in nota.

³⁴ La «traccia dantesca e popolare» è «ben viva in area senese, dove sulla sfortunata signora medievale si compongono *bruscelli, maggi, stornelli*, etc.» (E. d'Angelo, «*Siena mi fe' disfecemi Maremma*»..., art. cit., p. 24).

prepararmi, perché le ottavine sono nella nostra tradizione, ma bisogna esercitarsi»³⁵. Non per niente, nel 2011 l'opera dell'«illetterato» Moroni è stata da Giunti ripubblicata assieme a quella dell'«estemporaneo» Sestini in un volume a cura di David Riondino corredato di un CD audio contenente una registrazione sonora di un'esecuzione del marzo 2010 al teatro Rifredi di Firenze³⁶.

L'album di Nannini segue un preciso ordito narrativo a guisa di una novella in stile pop. Nei brani 6 (*Le corna*) e 7 (*La gelosia*) si approfondisce in chiave psicologica il tema dell'insensata fobia maschile per il tradimento amoroso, che sfocia fino all'invettiva misogina di Nello ai danni di Pia, in un crescendo di apostrofi che a partire dall'ossimoro blasfemo tocca via via le punte del pretto turpiloquio: «santarellina vezzosa, puttarella devota», «piccola strega fetente, razza di buco demente», «brutta troia», «sozza fica». All'iroso anatema di Nello si contrappone con violenza l'imperterrito dichiarazione della moglie nella successiva traccia, *Dolente Pia*, che sintetizza, come si è detto, l'omonimo secondo brano reintroducendo il motivo dell'agonia interiore della prigioniera che non rinuncia ad aggrapparsi alla memoria dei bei giorni andati. Questo *Leitmotiv* si riaffaccia nel seguente *Testamento*, ove, in un mix di sentimento e carnalità, spicca l'icona dantesca della «gemma» sponsale: «Frugo nei desideri, c'è l'anello di ieri»³⁷. Il penultimo *song*, dal titolo *Settimanima*, allude alla morte della donna. Secondo alcune fonti antiche Pia sarebbe stata o strangolata (vedi l'Anonimo del Laurenziano XLII 15)³⁸ o scaraventata giù da una

³⁵ Nannini, *la mia Pia*, art. cit. Va da sé che tale radice è diffusa in tutta la regione. Si veda, per es., questa rivisitazione pittoresca della leggenda medievale che si svolge a Pisa: *La Pia de' Tolomei: befanata, secondo il testo adottato dalla Compagnia di Soiana (PI)*, a cura di D. Menchelli, Lucca, San Marco, 1980. Per un nutrito elenco delle «principali edizioni a stampa di testi popolari in versi» su Pia cfr. M. E. Giusti, «*Higbury bore me. Richmond and Kew /Undid me*»..., art. cit., pp. 428-29.

³⁶ G. Moroni, B. Sestini, *Pia de' Tolomei. Due poemi in ottave dell'Ottocento toscano*, a cura di D. Riondino, prefazione di P. Clemente, Firenze, Giunti, 2011.

³⁷ In questa parte, affidata alla sola voce dell'interprete principale, Nannini «sembra proseguire la strada aperta dalla Yourcenar e la vicenda di Pia torna ad essere quella di una donna e della sua intimità emotiva»: S. Bartolini, *La ricezione delle figure femminili della Commedia dantesca nella letteratura dall'800 ai giorni nostri*, in *Dante Adriaticus. Atti dei Convegni internazionali di studi* (Roma, 1° luglio – Verona, 9 ottobre – Pola, 13 novembre 2021), a cura di D. Schürzel et al., Sestri Levante (Ge), Gammarò, 2023, e-book. Nella già citata *pièce* dell'autrice francese, infatti, il confronto tra Nello e la moglie viene interiorizzato, risolvendosi nella fusione dei due ruoli in un'unica persona.

³⁸ Nello «*iugulavit eam ita secrete, quod nemo scivit nisi ipse*» (riportato da G. Varanini, *Pia*, art. cit., p. 462).

finestra (così l'Imolese)³⁹. La rocker opta per la più suggestiva ipotesi del balzo a precipizio («Non ho più peso, spicco il volo / nella luce azzurra d'estasi»), in ottemperanza al favoloso “Salto della contessa” che la fantasia comune designa come il punto dello schianto micidiale, che nel testo di Nannini risuona nel verso «c'è una roccia sulla strada». Pia diventa così un essere leggero, un puro spirito, che si distacca dalla sua stessa corporeità per fondersi col vento in un “volo” d'angelo.

Nel brano finale, *Meravigliati i boschi*, la *vocalist* tace una volta per tutte, dal momento che l'eroina cui, accompagnandosi con la chitarra elettrica e le tastiere, ha prestato la sua ugola graffiante, è morta, e a lei subentra un coro che canta il pianto della natura sconfortata per la triste caduta di un'anima eletta:

Danno la via meravigliati i boschi, / non usi a contemplar tanta bellezza, / l'ora natia di quei roveti foschi / di scherzarle fra il crin prende vaghezza: / ma il venticel che vien dal mar de' Toschi / piange mentre passando la carezza. / Quasi fosse il sospir della natura / antiveggente la di lei sciagura. / Tutta questa meraviglia non ci fa non ci si piglia! / Tutta questa meraviglia che nell'aria torna. / Tanto dolce sospirare, quel parlare non parlare... / questo gemere del mare che nell'aria sale.

Se in tutto l'album la menzione della città natia, Siena, non cade mai, nella coda dell'opera si coglie un'eco del paesaggio maremmano, immortalato nel secondo emistichio dell'endecasillabo-epitaffio di Dante («disfecemi Maremma»). Quel «mar de' Toschi» alluderà all'altro nome con cui in passato era indicata la Maremma, cioè Marittima o Maritima, un toponimo secondario che ricondurrebbe all'etimologia di quello primario: «La parola maremma nasce con la emme minuscola perché sta a indicare una qualsiasi regione bassa e paludosa vicina al mare dove i tomboli, ovvero

³⁹ B. de Rambaldi de Imola, *Comentum...*, op. cit., p. 164. E si veda sul punto L. Fiorentini, *Morte della Pia, da Iacomo della Lana a Matteo Bandello*, in *Sui commenti alla Commedia di Dante a Bologna*, a cura di G. Brunetti, Bologna, Bologna University Press, 2023, pp. 15-36.

le dune, ovvero i cordoni di terra litoranea, impediscono ai corsi d'acqua di sfociare liberamente in mare provocandone il ristagno»⁴⁰.

Ma se in Dante l'inquietante scenario maremmano, acquitrinoso e paludoso, è quasi richiamato alla mente come sicario di Pia, con cui è in un rapporto di evidente ostilità, nel caso di Nannini quello stesso fondale paesistico appare, viceversa, complice e alleato della sofferenza della gentildonna, giacché rea non è la natura ma l'umanità. A conti fatti, Nannini mette in musica, attraverso la mesta icona trecentesca di Pia – con la cui persona stabilisce una relazione empatica, ancora più intensa rispetto a Dante per ragioni di affinità sessuale, fino al punto di immedesimarsi nel suo travaglio interiore –, la condizione femminile universale, succube della prepotenza e dell'arroganza di genere⁴¹.

Salvatore Francesco Lattarulo

⁴⁰ A. Santini, *Cucina maremmana*, Roma, Franco Muzzio, 2006, p. 9. Nel 1993 Nanni ha inciso il brano radical folk *Maremma* per l'album (il decimo della sua carriera) *X forza e X amore* (Dischi Ricordi). Il testo è la cover di un antichissimo canto rurale della zona, un tempo malarica.

⁴¹ «È diventata [l'opera su Pia] un lavoro femminista nel senso più nobile, con anche qualche cantata che prende in giro certi atteggiamenti maschili» (*Nannini, la mia Pia*, art. cit.).

Sbrogliare il filo dell'autonomia: il dramma della Psychodonna

Abstract: Rachele Bastregghi squarcia il velo dell'identità femminile con la pubblicazione di *Psychodonna* (2021), un manifesto di ribellione e riscrittura che trasforma le donne in soggetto pulsante, autonomo, inafferrabile. La sua carriera solista è concepibile come un passaggio, dove il corpo diventa terreno di lotta e il suono ha la capacità di plasmare ogni cosa, facendo affidamento su un linguaggio che combina crisi e rivoluzione. *Psychodonna* non è solo un album, ma una frattura nella rappresentazione dello spettro femminile: è una voce che si spezza e si ricompone, è ritmo che incalza e si arresta, è una mappa che porta oltre i confini imposti dalla storia e dalla cultura. Nella sua poetica, gli studi di Luce Irigaray si intrecciano alla filosofia di Nancy. La donna rappresentata da Bastregghi non è più un riflesso dell'uomo, ma un'entità plurale, sfuggente, che si ridefinisce attraverso il desiderio, la paura, la rovina e la rinascita. La sua Penelope non attende, viaggia; la sua versione di *Fatelo con me* non parte dal presupposto di sedurre, ma interagisce con la pelle dell'ascoltatore, bruciandola metaforicamente. Tramite synth ipnotici, distorsioni emotive e parole sussurrate come se fossero incantesimi mistici, *Psychodonna* è una rivoluzione sonora e concettuale, un'esplorazione selvaggia di ciò che significa essere donna, dell'essere visti come un corpo, come una voce, come ombra e luce insieme.

Abstract: *Rachele Bastregghi tears apart the veil of feminine identity by releasing Psychodonna (2021), a manifesto of rebellion and rewriting that turns women into a pulsating, autonomous, and elusive subject. Her solo career is conceived as a rite of passage, where the body becomes a battlefield, and the sound has the ability to shape things relying on a language that combines crisis and revolution. Psychodonna is not just an album, but a fracture in the representation of the feminine spectrum: it is a voice that breaks and reassembles, a rhythm that accelerates and halts, a map that leads beyond the boundaries imposed by history and culture. In her poetics, Luce Irigaray's studies intertwine with Jean-Luc Nancy's philosophy. The woman portrayed by Bastregghi is no longer a reflection of the man, but a plural, elusive entity that redefines itself through desire, fear, ruin, and rebirth. Her Penelope does not wait; she travels. Her song, Fatelo con me, doesn't come from a place of seduction, but interacts with the listener's skin by metaphorically burning it. Amid hypnotic synths, emotional distortions, and words whispered as if they were mystical spells, Psychodonna is a sonic and conceptual revolution, a wild exploration of what it means to be a woman, to be seen as a body, as a voice, as a shadow and as a light altogether.*

Psychodonna: il ritmo della crisi, il corpo del divenire

«Cado con la faccia all'ingiù»¹ (v. II.7) rappresenta la prima presa di posizione di Rachele Bastregghi: non solo gesto fisico, ma atto morale. Con questa immagine l'autrice costruisce una figura che non si offre immediatamente come donna, bensì come corpo fragile e abbandonato, pronto però a farsi strumento di metamorfosi; la caduta stessa diventa il dispositivo che rende possibile il processo trasformativo. La

¹ Per il testo della canzone *Poi mi tiro su* di Bastregghi cfr. *Rockol* all'URL: <https://testicanzoni.rockol.it/testi/rachele-bastregghi-poi-mi-tiro-su-213951876> (ultima consultazione di tutti i link citati: 3 marzo 2025).

voce di Bastregghi prende respiro per poi infliggere una ferita, muovendosi tra corpo e psiche, tessendo una narrazione in cui il femminile smette di essere riflesso dell'altro e diventa spazio di indagine e luogo di autonomia. Alla tradizionale associazione del femminile con i concetti di attesa, custodia, assenza Bastregghi oppone una figura che non contiene il senso: lo produce. La frattura che attraversa questa immagine mostra come il femminile possa svincolarsi dall'essere mero contenitore e farsi artefice della propria riscrittura: non è in discussione se questo avvenga, ma come prenda forma, attraverso una pratica sonora e corporea capace di rielaborare i codici dell'identità.

Rachele Bastregghi è una musicista polistrumentista, cantante e autrice italiana, nota soprattutto per il suo ruolo nei Baustelle. La sua identità artistica, tuttavia, non si esaurisce nel progetto collettivo: nel suo percorso da solista, Bastregghi esplora un universo più intimo e viscerale, in cui la voce femminile si fa veicolo di una narrazione interiore complessa, carica di tensione emotiva e ricerca identitaria. Il suo EP *Marie* (2015) e l'album *Psychodonna* (2021) rappresentano le due tappe fondamentali di questo percorso, mettendo in discussione gli archetipi del femminile. *Psychodonna* evoca un disequilibrio, un'alterazione rispetto alla forma prestabilita da dettami precedentemente imposti: infatti, non si parla di una figura statica, ma è una pulsazione, una tensione continua fra il corpo e la mente, tra la memoria e il ritmo, tra l'identità e la sua dissoluzione.

In questa dimensione di voluto spaesamento e di contrapposizione al concetto canonico di resistenza, la "psychodonna" trova la propria modalità di espressione: non una voce monolitica, ma una pluralità di voci che si intrecciano in un coro, rifiutando la linearità della storia per riscriversi nel presente. Il titolo stesso suggerisce una frattura rispetto all'idea convenzionale della donna rassicurante: la "psychodonna" è un soggetto che scompone luce e ombra, mescola ragione e istinto, trattiene il respiro e si abbandona alla paura, tracciando un percorso di continua ridefinizione. Dunque, partendo da questo presupposto, la poetica di Bastregghi si intreccia con le riflessioni di Luce Irigaray: se il femminile è stato a lungo costruito come riflesso del maschile, nei

suoi brani diventa un'entità autonoma, che trova nella voce e nel corpo il proprio centro di gravità.

Si prenda in considerazione quanto afferma Irigaray: «il femminile diventa ciò che si decifra come inter-detto: nei segni o tra di essi, tra significati realizzati, tra le righe»². In *Psychodonna* questa logica si fa tecnica: pause, sospensioni, sussurri, rientri aprono spazi di senso non fondati su un centro stabile ma su una relazione in atto. Facendo riferimento a un luogo preciso, il senso affidato all'indagine viene volutamente messo in crisi poiché, nel caso di Bastregghi, quanto detto fra le parole altera semanticamente il senso e il valore attribuito al segno. Nei brani di *Psychodonna*, infatti, più che di segni, si può parlare di segnali, ossia di elementi corporei che scompaginano le fattezze dell'identità presentata, che passa dall'“io” al “lei” senza soffermarsi nelle prossimità del “tu”. Per questo motivo, il movimento messo in atto è quello di una rappresentazione che è, allo stesso tempo, anche ri-presentazione, un'oscillazione enunciativa che evita la fissazione del soggetto. L'autonomia della donna, il suo definirsi al di là delle attese imposte, è un nodo che si avviluppa e si scioglie in un dramma che si consuma tra il riflesso e la realtà. La “psychodonna” si muove nella confusione, danzando sul crinale tra l'opposizione e l'autoaffermazione: è la figura che ricerca un proprio centro, un approdo che non sia mera replica di un'attesa già scritta.

La donna-Bastregghi si presenta prima all'ascoltatore per poi fare la conoscenza di sé, in un processo di ricostruzione che ha come matrice «un po' di fango invadente» (*outro*, v. 5). Non è una donna la cui traiettoria segue un moto centrifugo ma, tendendo verso il basso, vi si scontra; volutamente coperta di lividi, tende verso una dimensione che, per quanto posta al di sopra, continua a essere macchiata di terra. Le immagini ricorrenti – fango, foresta, ferite – non sono ornamenti, ma indicano materialità e attrito. Il corpo è la superficie di scrittura che si sporca, resiste e registra. Da questo è data l'autonomia: non come separazione astratta ma come pratica incarnata.

² L. Irigaray, *Speculum*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 17.

Questa creazione al contrario, che cede in ogni punto poiché sostenuta da un fango non plasmato e plasmabile, si organizza attorno a un lessico emotivo che mappa gli stati di passaggio della “psychodonna”, dal rischio alla cura, dalla perdita al riassetto:

(Follia)
(Respiro)
(Paura)
(Amore)
(Stupore)
(Autodistruzione)³ (*outro*, vv. 1-6)

Questi elementi delineano la nascita di una soggettività «nella confusione», che in *Penelope* prende voce attraverso Bastregghi e Silvia Calderoni, indicando la consapevolezza di un’origine complessa che la “psychodonna” accoglie per riscriversi. Il prefisso “psycho” evoca l’idea di squilibrio, di alterazione, di una soggettività in crisi, ma anche di una psiche in espansione, che travalica i limiti imposti per ricostruirsi. In questo senso, non è solo una figura di transizione, ma uno spazio di sperimentazione identitaria, un luogo in cui il femminile è un divenire costante, una nuova postura che supera la dicotomia tra corpo e mente, tra emozione e razionalità.

Bastregghi canta nella *title track*⁴:

La rivoluzione,
è necessario svegliarsi,
è necessario il cuore,
la rivoluzione (*outro*, vv. 6-9)

³ Per il testo della canzone *Penelope* di Bastregghi cfr. *Rockol* all’URL: <https://testicanzoni.rockol.it/testi/rachele-bastregghi-feat-silvia-calderoni-penelope-212968445>.

⁴ Per il testo della canzone *Psychodonna* di Bastregghi cfr. *Rockol* all’URL: <https://testicanzoni.rockol.it/testi/rachele-bastregghi-psychodonna-213951882>.

La ripetizione insistente sembra costruire una sorta di decalogo dell'azione con un effetto incantatorio e quasi mantrico, un grido ossessivo che richiama il bisogno di un risveglio interiore e collettivo. La rivoluzione è la forma che l'album dà alla soggettivazione: riscrivere lo spazio attraverso il corpo e la voce. Il respiro, la paura, il muoversi nello spazio diventano strumenti di autoaffermazione e, se il corpo è il confine, allora è anche il campo di battaglia in cui si svolge il dramma dell'autonomia. Qui entra in gioco un altro elemento chiave: la trasformazione del corpo in un ulteriore spazio, non più delimitato, ma aperto che, nella "psychodonna", diventa superficie di iscrizione che, tra dimensione terrena ed entropia, segna la sua emancipazione.

Nella costruzione binaria del mondo, le dicotomie si impongono come verità, ma la "psychodonna" si muove oltre, spogliando sé stessa e quello che la circonda di ogni rigidità. Il conflitto non è necessariamente opposizione: si tratta di una tensione dialettica, di un'oscillazione continua tra due forze; il contrasto, infatti, implica una lotta tra due poli inconciliabili, mentre l'opposizione suggerisce una necessità reciproca. La donna nuova, emersa dalla confusione, non si definisce per contrasto con l'uomo o per negazione dell'altro, ma attraverso una ridefinizione dei parametri: la sua autonomia non nasce da una separazione, ma da una trasformazione del senso stesso dell'identità. Bastregghi proietta un'immagine di donna che è schermo di sé, senza essere speculare, mostrando la profondità della frattura e, dunque, la posizione degli interstizi che la donna stessa mette in crisi. Quest'ultima ragiona sul suo essere follia, chiamando in causa un corpo che è un ulteriore spazio in contrasto con sé stesso e ciò che lo circonda, generando una forma di dinamismo terreno. Si tratta, così, di un corpo che rivendica la propria appartenenza alla terra, dunque al fango, assumendo su di sé la complessità insita nella ribellione alla base del processo di creazione della donna che, una volta emersa dalla «foresta» (v. 1), abbraccia «la guerra» (v. 6), immagine di un moto entropico, il cui perno può solo essere *Lei*⁵.

⁵ Seconda traccia dell'album *Psychodonna* di Bastregghi; per il testo della canzone cfr. *Rockol* all'URL: <https://testicanzoni.rockol.it/testi/rachele-bastregghi-lei-213951877>. L'autrice di questo paragrafo è Carmen Lega.

Oltre l'Io: Disgregazione, Alterità e Riscrittura dell'Essere

Jean-Luc Nancy, in *Essere singolare plurale*, demolisce l'idea di una soggettività compatta e autonoma, mostrando come ogni esistenza sia necessariamente una co-esistenza, esposizione all'altro e al mondo. Questa prospettiva illumina la donna cantata da Bastregghi: una soggettività che si ridefinisce attraverso il contatto con ciò che la attraversa – relazioni, tempo, materia sonora, ritmo. Nancy afferma che «il senso comincia là dove la presenza non è una pura presenza, ma si disgiunge per essere essa stessa in quanto tale»⁶, e il femminile, in *Psychodonna*, viene riscritto proprio in questa frattura: sottraendosi alle categorie fisse, non cade nel nulla ma apre molteplici possibilità. Il filosofo sottolinea, inoltre, che «l'alterità dell'altro è la sua contiguità d'origine con l'origine "propria": tu sei assolutamente estraneo perché il mondo comincia a sua volta da te»⁷. E questo cruciale concetto di alterità si innesta perfettamente nella poetica di Bastregghi: la "psychodonna" è, in fondo, una figura che esiste proprio nella tensione tra il riconoscersi e il perdersi, tra l'essere sé e l'essere altro. Non a caso, le atmosfere che attraversano l'album evocano perdita e spaesamento come luoghi di trasformazione. Il senso di disgregazione non è mai fine a sé stesso, ma rappresenta il punto in cui il soggetto femminile si fa permeabile, attraversato dalle proprie crisi e dai propri mutamenti.

Lei, era sveglia, aspettava il sole
Per poi sparire
Lei, quattro mura di luna e corde
Per poi viaggiare (vv. 1-4)

La terza persona produce uno scarto che mantiene aperta l'identità, un io che, verso dopo verso, scavalca e supera lo spazio precedentemente acquisito, facendolo diventare

⁶ J. L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2012, p. 48.

⁷ Ivi, p. 56.

contemporaneamente altro e l'altro. Si tratta di un'alternanza significativa nella poetica della cantautrice che, consapevole di dover perdere l'equilibrio, riempie di nuovo senso il concetto di *limen*: il brano, infatti, fa della soglia un luogo in cui l'io si misura con l'alterità senza stabilizzarsi. La donna di Bastregghi non agisce su un campo unicamente fisico, respingendo la possibilità di sentirsi vincolata, ma si proietta in una dimensione in cui il conflitto con sé stessa è ricongiungimento con l'elemento del "lei". Non si fa riferimento a una figura che parla di sé stessa in terza persona, ma di un'altra figura che racconta del terzo elemento di cui fa esperienza e che le appartiene, ma che non può accogliere in definitiva, perché ciò interromperebbe il dinamismo alla base del processo conoscitivo.

Lei è un brano che si sviluppa tra poli opposti, «sta bene e male» (v. 1 del ritornello), suggerendo l'incarnazione simultanea di uno stato positivo e negativo, quasi a rappresentare la coesistenza di bene e male in un'unica entità. Da un lato, *Lei* «non sa mentire» (v. 2 del ritornello), qualità che la caratterizza come brutalmente sincera, forse persino incapace di indossare delle maschere che non si adattano ai lineamenti di un volto mai descritto; dall'altro, però, nei suoi sogni cerca rifugio e «nei sogni muore» (v. 6 del ritornello), facendo emergere il bisogno di illudersi, inteso come ulteriore processo di creazione: «un'altra notte, ancora un'altra per illudersi / che tutto passi e tutto poi lo si dimentichi» (*outro*, vv. 3-4).

La contrapposizione tra verità nuda e illusione consolatoria ha radici filosofiche antiche: si pensi, infatti, al mito della caverna di Platone, dove le ombre illusorie sono preferite alla luce accecante della verità; o, ancora, Nietzsche⁸ ha affermato che molte delle nostre verità non sono altro che illusioni collettive di cui abbiamo dimenticato l'origine illusoria. Non a caso, «Lei nei sogni muore»: l'illusione non la libera davvero, anzi produce una sorta di morte interiore o perdita di sé.

La donna cantata protende nell'oscurità le sue «due grandi antenne» (primo *bridge*, v. 1), forse cercando una risposta dall'esterno, un significato, un "logos

⁸ F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, Milano, Adelphi, 2015, p. 20.

dell'assurdo"; ed è una ricerca «senza età» (primo *bridge*, v. 1), che trascende il tempo: le antenne «ruotano, si fermano» (secondo *bridge* v. 2) e «si perdono» (secondo *bridge*, v. 5), ed è un «gioco atroce» (primo *bridge*, v. 3), perché la posta in gioco è il senso di sé. L'astronave e il gelo dello spazio figurano la perdita di coordinate: uscire dal conosciuto espone al vuoto, ma proprio lì l'identità si riconfigura. Di fronte alle «quattro mura» (v. 3) e alle corde, Lei sceglie di partire verso uno spazio aperto, non del tutto ignoto perché già permeato dalla sua volontà di scoperta; infatti, lo spaesamento rappresenta la condizione prima per la nuova relazione. Lo stesso spazio vuoto, «nel cuore di Marte» (v. II.1), nel deserto di Marte, lo ritroviamo in *Come Harry Stanton*⁹, dove il rimando a Harry Dean Stanton sembra evocare, in particolare, il suo ruolo nel film *Paris, Texas* (1984) di Wim Wenders.

In *Paris, Texas*, Stanton interpreta Travis, un uomo che all'inizio della storia vaga muto nel deserto, dopo essere scomparso per quattro anni. L'uomo appare in completo silenzio, camminando senza meta sotto il sole, incarnazione vivente della solitudine e dello smarrimento; gradualmente, nel corso del film, recupera la parola e cerca di riconnettersi con il figlio piccolo e con la moglie, affrontando i suoi demoni interiori. La figura di Stanton/Travis (ripresa della donna-Bastregghi) nel deserto costituisce un forte simbolo visivo della condizione descritta: è l'uomo che ha toccato il fondo della solitudine e dell'alienazione, e che deve provare a ritessere un filo di connessione umana. Qui, come nel testo, il cammino nel deserto è tempo di silenzio che precede il ritorno alla parola e alla relazione. Entrambe le immagini traducono, in chiave visiva, l'idea nancyana di un soggetto che ritrova senso solo attraversando lo spaesamento.

La storia di Travis è una parabola di perdita e (un tentativo di) riconciliazione, e presenta molti elementi utili alla nostra analisi: la ciclicità (Travis ripercorre i luoghi del passato per farci i conti, come in un ritorno), il silenzio iniziale contrapposto alla

⁹ Per il testo della canzone *Come Harry Stanton* di Bastregghi cfr. *Angolotesti* all'URL: https://www.angolotesti.it/R/testi_canzoni_rachele_bastregghi_149172/testo_canzone_come_harry_stanton_2_548731.html.

necessità finale di comunicare; la solitudine estrema, seguita dal desiderio di riconnettersi con l'altro. L'immagine di Travis che cammina senza meta nel deserto texano, accompagnato dalla chitarra struggente di Ry Cooder, è entrata nell'immaginario collettivo come emblema della disperata ricerca di sé: Stanton/Travis, in quella scena, è l'uomo che ha perso tutto – innanzitutto il linguaggio – e che si trova in un luogo indecifrabile. Associandosi a Harry Stanton, Bastregghi carica di significato quella condizione: non è soltanto essere soli, è essere soli come il protagonista di *Paris, Texas*, con un peso di rimorso, di ricordi e di ricerca di redenzione.

Il deserto – esplicito o evocato – è, nel testo di *Lei* e in *Come Harry Stanton*, lo spazio in cui l'io si svuota per farsi relazione: non è solo un luogo fisico, ma anche una condizione interiore di esposizione radicale. In questo cammino senza specchi, la protagonista non si riflette, si spoglia delle costruzioni dell'io ordinario, ed è qui che l'incontro con l'*Altro* diventa possibile perché non c'è più un soggetto chiuso, ma un'apertura e, nel deserto, Lei attraversa la soglia dell'io e diventa un "singolare plurale".

La "psychodonna" di Bastregghi, dunque, incarna pienamente l'idea di essere singolarmente plurali di Nancy: non è una figura unica e definita, ma una molteplicità in divenire, un'esplorazione continua delle possibilità dell'umano. La sua crisi non è una perdita, ma una trasformazione; il suo ritmo non è una struttura fissa, ma una pulsazione che si espande nello spazio e nel tempo, facendo dell'intero album un esperimento filosofico e narrativo, un territorio in cui la donna cessa di essere un'immagine riflessa per farsi soggetto generativo di senso¹⁰.

¹⁰ L'autrice di questo paragrafo è Carmen Lega.

Il corpo elettronico e la pulsazione organica

La musicalità di *Psychodonna* non è un semplice supporto ai testi, ma un linguaggio parallelo che amplifica il senso della crisi e della trasformazione insita in questa figura. Se la narrazione testuale lavora sulla scomposizione della soggettività femminile, la componente sonora incarna il movimento interiore, oscillando fra strutture ordinate e fratture improvvise, tra suoni analogici e stratificazioni elettroniche. E, se è vero che «il potere di scendere *eis tò entòs tes psychès* è quanto la musica ha da portare in dote per le nozze con la parola»¹¹, possiamo dedurre che uno degli elementi più distintivi dell'album sia l'uso estensivo dei sintetizzatori. Questi ultimi creano un ambiente sonoro rarefatto e avvolgente, segnato da un'alternanza tra momenti di estasi mistica e linee più scure e ipnotiche, costituendo un'architettura sonora in cui la voce di Bastregghi si muove sia fondendosi con l'elettronica sia imponendosi come una presenza irregolare, quasi straniante.

Anche dal punto di vista ritmico, *Psychodonna* non segue una linearità tradizionale, ma sperimenta con pattern che alternano momenti di pulsazione incalzante a pause dilatate. Il ritmo, spesso scandito da batterie elettroniche dal sapore vintage, contribuisce a dare all'album un senso di movimento continuo, tramutando ogni traccia in un segmento di un viaggio interiore, in cui il corpo e la voce della “psychodonna” si generano dal loro spazio. La scelta delle linee di basso è significativa: spesso profonde e quasi ossessive, creano un ancoraggio sensoriale che contrasta con la leggerezza delle melodie vocali e dei *synth*. Questo gioco di tensioni, tra elementi pesanti e impalpabili, rispecchia la natura ambivalente della “psychodonna”, facendo emergere quella che per Bastregghi è la sua «caratteristica naturale, il tradurre in musica i *suoi* aspetti diversi e antitetici»¹².

Ulteriore elemento è la voce della cantautrice, trattata come un elemento sonoro flessibile. Burns¹³ evidenzia come le scelte vocali servano a enfatizzare le tensioni, con

¹¹ S. Lenzi, *Per il verso giusto. Piccola anatomia della canzone*, Venezia, Marsilio, 2017, p. 48.

¹² Redazione Romaeuropa, Newsletter in Cinque Atti – 2. *PsychoDonna*, in «Romaeuropa.net», senza data: <https://romaeuropa.net/mailig-sp/newsletter-in-cinque-atti-2-psychodonna/>.

¹³ L. Burns, M. Lafrance, *Disruptive Divas: Feminism, Identity, and Popular Music*, New York, Routledge,

un'alternanza di registri in grado di costruire una narrazione sonora, proprio come fa Bastregghi: in alcune tracce la sua voce è calda e avvolgente, quasi sussurrata; in altre si muove in un fraseggio quasi parlato; in altre ancora si fa più ruvida, frammentata, riverberata, collocata in uno spazio sonoro ampio e disperso, come se risuonasse in una stanza vuota o cercasse di oltrepassare i confini della propria identità.

Tra le scelte più significative all'interno di *Psychodonna*, la reinterpretazione di *Fatelo con me* rappresenta un nodo cruciale nella narrazione musicale e concettuale dell'album. Originariamente incisa da Anna Oxa nel 1978 e scritta da Ivano Fossati, si inserisce nella prima stagione artistica di Oxa, segnata dal tentativo di coniugare la canzone leggera con una postura performativa inedita. L'allusività del testo e l'interpretazione, volutamente spiazzante, la proiettavano fuori dai registri più consueti della musica pop italiana.

Poco dopo il debutto al festival di Sanremo del 1978, Oxa anticipa il suo album di esordio, *Oxanna*, proprio con il singolo *Fatelo con me*. Quando Oxa si presenta al varietà Rai, *Stryx*, nel 1978, con *Fatelo con me*¹⁴, l'impatto visivo e sonoro non è unicamente legato alla sua performance, ma soprattutto alla sua volontà di presentarsi in modo dirompente sul palco¹⁵: con look androgino e punk creato per lei da Ivan Cattaneo, un atteggiamento opposto rispetto agli stereotipi della classica interprete di musica leggera, e un tubo della doccia come microfono. Il brano stesso si inserisce in questa operazione di sovversione poiché il testo è ambiguo, evocativo, sensuale, e lascia spazio a molteplici interpretazioni. Il suo messaggio ribalta drasticamente il concetto di desiderio, convenzionalmente concepito, spostando l'attenzione sulla libertà sessuale femminile, con versi che suggeriscono un abbandono consapevole all'esperienza sensuale, senza inibizioni o costrizioni morali.

2002, pp. 122-23.

¹⁴ L'esibizione di Anna Oxa con *Fatelo con me* a *Stryx* (1978) è visibile al seguente link: *YouTube*, "Anna Oxa - *Fatelo con me* (Stryx 1978)", <https://www.youtube.com/watch?v=achtLU4DUEg&t=8s>.

¹⁵ Sottocornola parla di uno studio e di una trasformazione dell'immagine intrinsecamente legati alla dimensione visuale della comunicazione. Cfr. C. Sottocornola, *Saggi Pop*, Milano, Marna, 2018, p. 49.

Nel riprendere *Fatelo con me*, l'intento di Rachele Bastregghi è quello di rielaborare la poetica, anche visiva, di Oxa e l'estetica sonora, adattandola alla narrazione della donna che attraversa tutto il suo album. Se la versione originale era caratterizzata da una vocalità e un arrangiamento che puntavano sulla provocazione, quella di Bastregghi è più oscura, rarefatta, quasi ipnotica. Infatti, l'intera struttura sonora viene ridefinita attraverso l'uso di sintetizzatori dalle sonorità atmosferiche (*pad* e *texture ambient*), che creano un senso di sospensione e ambiguità. Il recupero del brano non è, quindi, un semplice omaggio, ma una riscrittura generazionale della ribellione femminile, che passa dal corpo esibito alla soggettività in crisi. Se Oxa, nel 1978, dichiarava la propria indipendenza con la pura rivendicazione, la "psychodonna" di Bastregghi la cerca fra le pieghe della propria inquietudine, nel ritmo che oscilla tra rigenerazione e dissolvimento.

All'interno di questo movimento, la "psychodonna" sfugge anche alle categorizzazioni ideologiche: non è una figura femminista in senso stretto, ma nemmeno post-femminista; non si definisce attraverso l'enunciazione di un'appartenenza politica, ma tramite il suo stesso divenire. Così, si innesta la riflessione sulla a-moralità: la "psychodonna" non è immorale nel senso tradizionale del termine (non è una figura trasgressiva in opposizione a un codice morale prestabilito), ma è a-morale perché sta costruendo un nuovo ordine di senso, un nuovo modo di abitare il proprio essere donna. Si tratta di una figura di rigenerazione e resistenza, non come lotta frontale contro il patriarcato: è un'esistenza ostinata, una presenza che si fa largo tra le rovine delle vecchie narrazioni per costruirne di nuove¹⁶.

Penelope: chi è l'approdo?

Nella tradizione occidentale, Penelope è il simbolo della stabilità, della fedeltà e dell'attesa. La sua figura è stata, spesso, sovrapposta all'immagine della donna che

¹⁶ L'autrice di questo paragrafo è Carmen Lega.

resta, della madre, della moglie devota, della casa che non muta mentre il tempo scorre al di là delle mura. Se Ulisse è il viaggiatore, l'errante, l'eroe che attraversa il mare e affronta le prove, Penelope è il punto fermo, il porto sicuro, l'approdo. Eppure, se proviamo a scomporre il mito, attraversandolo senza le lenti di un immaginario statico, ci accorgiamo che Penelope non è solo l'approdo, ma il suo ruolo è più ambiguo, poiché l'attesa non è mera passività: è un movimento silenzioso, una forma di resistenza. Si potrebbe allora rovesciare la prospettiva: non più Ulisse viaggiatore e Penelope approdo, ma Ulisse come ritorno e Penelope come avventuriera, facendo del viaggio una prerogativa inscritta nel suo sguardo e nel suo corpo. Questa rilettura ci porta a interrogare il rapporto fra stasi e movimento, tra fedeltà e trasformazione, tra mito e autonomia, spingendo a domandarci chi dei due sia davvero l'approdo.

L'immaginario di Penelope come incarnazione della passività si sgretola, se si considerano attentamente le sue azioni quali la tessitura e lo sfilare della tela, la gestione della casa, il confronto con i Proci: tutto nel suo comportamento è azione, strategia, rigenerazione. Si consideri quanto afferma Luce Irigaray in *Essere due*:

Spaventevole è il mare, ma l'uomo più terribile ancora. L'uomo lascia la terraferma, il suolo, la dimora, il familiare rassicurante, per avventurarsi in mare, e non in un mare pacato, ma in un mare tempestoso, un abisso senza fondo. Questo abisso gli resta esteriore, estraneo a quello dell'interiorità¹⁷.

Se il viaggio di Ulisse è un'avventura verso un abisso esteriore, quello di Penelope è un viaggio interiore, una negoziazione costante fra tempo e identità, facendo di lei una presenza che si fonde con il viaggio dell'uomo. È un movimento silenzioso che accompagna il movimento dell'altro. Il vento e il mare – elementi tradizionalmente associati all'odissea maschile – appartengono anche a lei.

E, allora, a chi è affidata la staticità e a chi il dinamismo? Se Ulisse attraversa il mare e affronta prove, dando forma all'identità dell'eroe, Penelope, nella voce di

¹⁷ L. Irigaray, *Essere due*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 80.

Bastregghi, attraversa la soglia del tempo, mantenendo aperta la possibilità del ritorno senza mai annullare sé stessa. La sua figura si inserisce in una dinamica di movimento, fino a sfiorare una soglia esplosiva di riconfigurazione: l'attesa di Penelope non è inerzia, ma resistenza attiva, un processo che si rigenera nel ritmo scandito dalla tela, nel gesto di tessere e disfare, nella parola dosata con precisione.

Il personaggio mitologico, come nota Battaglia, costituisce un'entità in perenne trasformazione, il cui significato si ridefinisce attraverso i mutamenti storici, culturali e letterari. Lo studioso, infatti, nella *Prefazione a Mitografia del personaggio*, evidenzia come l'evoluzione del personaggio sia il risultato di un processo dialettico tra espansività e introversione, tra autoaffermazione e necessità di celarsi dietro maschere ideologiche e psicologiche¹⁸. Tale metamorfosi riflette la tensione dell'essere umano verso una costruzione identitaria che, tuttavia, si manifesta come un'incessante ridefinizione di sé, attraverso ruoli sempre nuovi. Penelope, letta sotto questa luce, non è più figura statica ma figura strategica, pronta a ridefinirsi. Infatti, nella sua reinterpretazione contemporanea, come emerge nella produzione artistica di Rachele Bastregghi, Penelope diviene il simbolo di una femminilità inquieta e consapevole, che rifiuta l'immobilità imposta dal mito e rivendica la propria soggettività. Questa tensione trova eco nei versi:

Lo stratagemma che inganna il cuore
Dura ogni notte e il giorno muore
Lei crede al sole e io nella confusione (vv. 1-3 del ritornello)

Così, lo stratagemma che inganna il cuore diventa affermazione di una soggettività espressa e non più evocata, dove la "lei" della canzone si iscrive in un dispositivo di alterità che trascende l'individualità, per confluire in una dimensione archetipica in cui il pronome personale non è più un soggetto determinato, ma si fa

¹⁸ S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori, 1991, pp. 3-5.

topos mitopoietico. Questo “lei” si rispecchia in quello di Penelope, sovrapponendo narrazione e autorappresentazione. Attraverso questo rispecchiamento, lei si costituisce come alterità interiorizzata, luogo in cui mito, voce e soggettività si intrecciano in un gioco di specchi che dissolve i confini tra l’autore, il personaggio e il simbolo¹⁹.

Carmen Lega e Annachiara Monaco

¹⁹ L’autrice di questo paragrafo è Annachiara Monaco.

Le ragioni di Orfeo. L'Euridice di Roberto Vecchioni ***entro e oltre i Dialoghi con Leucò***

Abstract: L'incontro con la cultura classica rappresenta da sempre una cifra compositiva portante della produzione di Roberto Vecchioni, che alla carriera di cantautore ha a lungo affiancato l'insegnamento delle materie letterarie nei licei e in seguito, per molti anni, il corso di "Forme di poesia per musica" presso varie università italiane. La canzone *Euridice*, pubblicata nel 1993, richiama in via diretta il celeberrimo mito orfico secondo l'originale lettura di Cesare Pavese, proponendo l'idea di un Orfeo che si volta e perde Euridice intenzionalmente. Questo articolo affronta questa rilettura del mito secondo una prospettiva sistemica che le attribuisce un ruolo del tutto peculiare nell'opera, anche letteraria, del cantautore milanese. In particolare, la centralità del riuso classico da parte di Vecchioni viene esplorata alla luce del forte autobiografismo dell'autore, in una connessione di arte e vita che coinvolge in senso ampio la produzione di uno dei più importanti rappresentanti della canzone d'autore italiana.

Abstract: *The encounter with classical culture has always been a key compositional feature of Roberto Vecchioni's production, who, alongside his career as a singer-songwriter, has long combined teaching literary subjects in high schools and later, for many years, the course "Forms of poetry for music" at various Italian universities. The song Euridice, published in 1993, directly recalls the famous Orphic myth according to Cesare Pavese's original interpretation, proposing the idea of an Orpheus who turns and intentionally loses Euridice. This article addresses this reinterpretation of the myth according to a systemic perspective that attributes to it a very peculiar role in the work, including literary, of the Milanese singer-songwriter. In particular, the centrality of the classical reuse by Vecchioni is explored in the light of the author's strong autobiographical nature, in a connection of art and life that broadly involves the production of one of the most important representatives of Italian songwriting.*

Euridice

La convergenza tra produzione musicale e riferimenti letterari rappresenta una cifra compositiva specifica dello stile di Roberto Vecchioni fin dalle realizzazioni d'esordio, quando il giovane professore inserisce all'interno del suo secondo album, *Saldi di fine stagione*, del 1972, una canzone dall'indicativo titolo di *Aiace*¹.

¹ Com'è noto, alla carriera artistica Roberto Vecchioni ha affiancato l'attività di docente presso gli istituti superiori e i licei fino al 1999. Laureato nel 1968 in Lettere classiche presso l'Università Cattolica di Milano, è stato allievo di Benedetto Riposati, con la guida del quale ha discusso una tesi di laurea dal titolo *Ligdamo nella critica degli ultimi decenni* (cfr. catalogo tesi online dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano). Quando, nel settembre 1993, viene pubblicata *Euridice*, il cantautore è titolare di una cattedra di quarta ginnasio presso il Liceo classico "Arnaldo" di Brescia, che gli viene assegnata per effetto del decreto-legge del 9 agosto 1993, n° 288 del Ministro dell'Istruzione Rosa Russo Iervolino ("Anticipazione all'anno scolastico 1993-94 dell'attuazione delle direttive del piano di rideterminazione del rapporto alunni-classi": in concreto, il taglio di 56mila cattedre). L'anno precedente Vecchioni ha insegnato al liceo "Bagatta" di Desenzano del Garda, dove però, per il dl, è risultato "sovrannumerario". Sulla vicenda, cfr. G. Benedetti,

La progressiva acquisizione di una solida posizione nel panorama della canzone italiana e, in parallelo, il successo commerciale, lungi dall'attenuare, hanno progressivamente consolidato nell'autore l'attitudine al riuso, all'interno delle proprie canzoni, del riferimento classico e in generale letterario: e questo per finalità divulgative e al contempo per un'esigenza espressiva fortemente sincera.

Il ruolo che il brano dal titolo *Euridice*, risalente al 1993, riveste nell'ambito di un repertorio quantificato in una quarantina di canzoni – sulle circa duecentocinquanta totali che Roberto Vecchioni ha pubblicato a proprio nome – è del tutto peculiare: da un lato, per la complessità del risultato raggiunto in un'operazione di riscrittura, originale, di un riferimento privilegiato nell'ambito di una costellazione di fonti; dall'altro, per una specifica posizione sistematica della canzone all'interno di un più vasto orizzonte artistico e di pensiero, consolidato dall'autore nella sua produzione, e non solo musicale, ma anche di romanzi e racconti, soprattutto dagli anni Dieci del Duemila.

Euridice viene pubblicata all'interno dell'album *Blumùn*, che viene presentato alla stampa il 21 settembre 1993 ed esce, per la Emi Italiana, tre giorni più tardi². La complessiva durata di quattro minuti e trentadue secondi si sviluppa in un'articolazione rigorosamente simmetrica, costituita da due sezioni principali che segnano, narrativamente, i due momenti della storia e che ripetono una medesima struttura tripartita. È difficile parlare di questa strutturazione come della classica distribuzione di strofa-strofa-refrain oppure strofa-bridge-refrain di cui si avvalgono solitamente i brani corrispondenti alla cosiddetta forma-canzone. Piuttosto, ciascuno dei tre passaggi corrisponde a un distinto movimento in cui la *variatio* tonale-melodica è accompagnata

Scuola, via in quattro regioni. E Vecchioni perde la cattedra, in «Corriere della Sera», 15/9/1993, p. 10 e A. Biglia, *Vecchioni: non trattateci come rami secchi*, in «Corriere della Sera», 16/9/1993, p. 17, nonché la sintesi in E. Longo, *Roberto Vecchioni. Un cantautore in cattedra*, Roma, Arcana, 2017, pp. 194-95.

² A oggi, tolte le riproposizioni antologiche, è questa l'unica versione (studio) disponibile del pezzo che dal vivo, invece, viene spesso riproposto col solo accompagnamento alla chitarra di Massimo Germini: per esempio, all'URL https://www.youtube.com/watch?v=Ce2y_JNzpug&t=1s, in un'esibizione allo IULM di Milano nel 2022 (ultima consultazione: 11/03/2025). Non ne esistono, inoltre, versioni alternative rispetto a quella di Vecchioni, con l'eccezione di una riproposizione live, peraltro piuttosto recente, in duetto con Giuliano Sangiorgi dei Negramaro. Cfr. l'URL: https://www.youtube.com/watch?v=tu_k8Dyor9s (ultima consultazione: 11/03/2025).

anche da un sofferto crescendo di intensità che tale diventa, come è abbastanza logico, anche nell'interpretazione.

A seguito di una significativa intro strumentale – di indirizzo squisitamente monteverdiano – l'attacco della voce nella prima macro-strofa rende immediatamente evidente la scelta di identificare l'io narrante con Orfeo e l'interlocutore con Ade: a lui il protagonista si rivolge, annunciando il contesto emotivo e le ragioni della scelta di scendere fino agli inferi per riprendersi la propria sposa, simbolo di una giovinezza del mondo sfiorita dopo la sua morte. L'intenzione programmatica di Orfeo si fa esplicita nella seconda, brevissima, sotto-sequenza, scandita dall'annuncio, da parte del mitico cantore tracio, di spingere tutta la forza della propria arte di fronte al dio come mezzo per riottenere l'amata. La terza sotto-sequenza, assai più lunga delle precedenti, si articola attraverso la suggestiva elencazione dei contenuti di questo canto, rafforzata dall'anaforica successione del verbo al futuro («canterò»), fino alla conclusione del climax e alla ricomparsa di Ade come destinatario riconosciuto dell'impetuoso agire del protagonista. La valenza programmatica che il futuro assumeva nella seconda sotto-sequenza si capovolge in intenzione narrativa: cosicché l'intero passaggio, nel tramite della sequenza dei «canterò», vale in realtà come il racconto del drammatico confronto di Orfeo con il re degli inferi e il finale cedimento di quest'ultimo.

L'inizio della seconda parte del brano coincide con il rovesciamento emotivo di Orfeo, che nella sotto-sequenza d'avvio si trova ancora agli inferi e sta cercando di guadagnarsi l'uscita e il conseguente ritorno alla luce, come è noto, seguito dalla sua sposa. Al suo ripensamento, con le ragioni che lo accompagnano, segue, nella (breve) sotto-sequenza successiva, l'attuazione del proposito, che permette la sostituzione del pregresso termine anaforico della prima parte («canterò»)³ con un nuovo sintagma («mi volterò»), che ne capovolge interamente le finalità, esplicitate in via definitiva nella (lunga) terza sotto-sequenza. In essa Orfeo, persuaso che Euridice, dopo aver conosciuto il regno dei morti, ad esso ormai appartiene e non può ritornare alla Terra

³ Per il testo del brano, oltre al booklet del compact disc, il riferimento è il volume R. Vecchioni, *Trovarti, amarti, giocare il tempo. Tutte le canzoni*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 275-76.

come nulla fosse accaduto, decide di rinunciare alla donna e di mettere in atto deliberatamente le nefaste conseguenze del patto con Ade (la perdita della sposa, qualora nel tragitto l'eroe si fosse voltato). Al futuro programmatico (e anaforico) della seconda sottosequenza si sostituisce nella terza un futuro narrativo che concretizza l'attuazione del proposito («mi volterò perché l'ho visto il gelo / che le ha preso la vita»), e così pure i tre futuri successivi in coda alla canzone. Una successione di azioni ed eventi porta la vicenda verso la conclusione: Orfeo prende la decisione finale, Orfeo si volta, l'immagine di Euridice si dissolve e poco dopo non è già più. Sullo sfondo si sovrappongono le considerazioni del protagonista sulla vita che lo attende da ora in poi: nuove ragazze che già lo aspettano e che confermeranno la persuasione che l'amore non può incontrarsi col pianto, col dolore, ma è piuttosto rinnovata scelta di vitalità. Il che corrisponde alla necessità di lasciarsi per sempre alle spalle il passato con Euridice.

Vecchioni e Pavese

Roberto Vecchioni non ha mai omesso di sottolineare, nel corso degli anni, e in occasioni molto distinte tra loro, come la fonte della sua (libera) ispirazione nella rielaborazione del celebre mito sia *L'inconsolabile* di Cesare Pavese, uno dei *Dialoghi con Leucò* pubblicati dallo scrittore piemontese per Einaudi nel 1947. Pavese è citato nei suoi libri e nelle sue conferenze e non mancano le performance, rintracciabili anche in rete, in cui il cantautore esegue *Euridice* facendola precedere dalla lettura della prima, fondamentale battuta del dialogo pavesiano⁴.

Orfeo vi inizia il suo racconto dalla conclusione della sua vicenda, spiegando alla baccante Bacca, che interloquisce con lui, come sia accaduto che, una volta in prossimità dell'uscita dall'Ade, egli abbia spontaneamente deciso di voltarsi, di fatto riconsegnando la sua sposa alla morte, e in via definitiva:

⁴ Cfr. l'URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KGe0RPPvvLQ> (ultima consultazione: 11/03/2025).

È andata così. Salivamo il sentiero tra il bosco delle ombre. Erano già lontani Cocito, lo Stige, la barca, i lamenti. S'intravedeva sulle foglie il barlume del cielo. Mi sentivo alle spalle il fruscio del suo passo. Ma io ero ancora laggiù e avevo addosso quel freddo. Pensavo che un giorno avrei dovuto tornarci, che ciò ch'è stato sarà ancora. Pensavo alla vita con lei, com'era prima; che un'altra volta sarebbe finita. Ciò che è stato sarà. Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi: «Sia finita» e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela. Sentii soltanto un cigolio, come d'un topo che si salva⁵.

Premesso che Pavese non è l'unica fonte che Vecchioni prende in considerazione⁶, in ogni caso al tributo divengono consequenziali due domande che non possiamo tralasciare di porci: innanzitutto, perché proprio *L'inconsolabile* costituisca, tra le tante, la chiave d'accesso privilegiata alla lettura di questo mito da parte del cantautore, e poi perché proprio questo mito abbia costituito per Vecchioni una fonte di ispirazione per una canzone. Una prima risposta esaurisce entrambi i quesiti: all'interno della produzione di Roberto Vecchioni *Euridice*, come già accennato, riveste un ruolo strategico, ovvero "fa sistema" nell'ambito di una precisa visione del mondo, articolata, per una parte notevole della sua produzione, attraverso molti contributi, ciascuno con un proprio senso.

Le prime ragioni che ci interessano, tuttavia, sono quelle di Orfeo, così come lo presentano sia Vecchioni sia Pavese nel comune sgomento rispetto a quello che l'eroe si è trovato di fronte, in entrambe le versioni, una volta arrivato agli inferi, e che è causa del suo agire. «Mi volterò perché l'ho visto il gelo / che le ha preso la vita», canta Vecchioni: «gelo» che agisce anche sulle motivazioni dell'Orfeo di Pavese, perché è l'impronta stessa dell'inferno, quella da cui Euridice, pur riportata in vita, non potrà mai liberarsi. Salvarla, dunque, è del tutto inutile⁷: tratta alla luce, continuerebbe a

⁵ C. Pavese, *L'inconsolabile*, in Id., *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999 [1947], pp. 75-80, cit. a p. 77.

⁶ Tolto il finale, l'impostazione lineare del racconto nella sequenza discesa-canto-risalita chiama in causa le fonti classiche e soprattutto il Virgilio di *Georg.* 4, 453-527, dove Euridice muore morsa da un serpente mentre sta sfuggendo ad Aristeo, citato in R. Vecchioni, *Canzoni*, a cura di M. Germini e P. Jachia, Milano, Bompiani, 2021, p. 87.

⁷ Cfr. R. Vecchioni, *Canzoni*, op. cit., pp. 77-78: «un uomo non sa che farsi della morte, [...] che i morti non sono più nulla» e che è inutile riportare in vita Euridice «per poi [vederla] morire un'altra volta [...]. Per

portare con sé il sigillo della morte e ad essa sarebbe comunque destinata. Ma l'amore non può portare con sé il contrassegno della morte: «Non si ama chi è morto»⁸, spiega l'Orfeo pavesiano. «Tutto quello / che si piange non è amore», soggiunge quello di Vecchioni, motivando così, come vedremo, la decisione di volgere la propria attenzione verso altre, più vitali e accoglienti, esperienze.

Eppure, le lacrime ci sono state: l'Orfeo di Vecchioni le ha cantate di fronte ad Ade nella fragilità degli uomini che sentono la vita smarrirsi e in quelle dello stesso dio degli inferi nell'estremo cedimento di fronte al canto dell'eroe; all'Orfeo di Pavese le ricorda, invece, ancora Bacca, rammentando quanto egli abbia pianto alla scomparsa della sposa, fino alla ferale decisione di scendere all'Ade per lei. Può forse averlo fatto per qualcosa che non fosse amore? In effetti, al netto della semplice mente della baccante, se questo non è il fine, sembrerebbe difficile, se non impossibile, ipotizzare un ulteriore significato della catabasi. Che invece esiste.

È questo il punto in cui la convergenza tra Pavese e Vecchioni si fa più sottile e complessa. Certo, per entrambi la morte di Euridice è il motivo primo della discesa di Orfeo, la causa per cui il viaggio agli inferi si è messo in moto. Il confronto con quel mondo, con il «gelo» che ha avvolto Euridice, ha svelato a entrambi l'esistenza di un'altra verità, di un altro scopo. Alla domanda di Bacca, infatti, l'Orfeo pavesiano risponde che Euridice non è, in realtà, il vero fine per cui egli è sceso fino all'Ade: «Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa. L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto. [...] Io cercavo, piangendo, non lei ma me stesso. [...] Non si cerca che questo»⁹.

portarsi nel sangue l'orrore dell'Ade e tremare con me giorno e notte. Tu non sai cos'è il nulla. [...] Euridice morendo divenne altra cosa».

⁸ C. Pavese, *L'inconsolabile*, op. cit., p. 77.

⁹ Ivi, pp. 77-78.

Fare a pezzi il destino

Orfeo, però, dice anche che «un vero passato fu solo nel canto»¹⁰: non a caso, infatti, agli inferi è sceso tenendo in mano una cetra, simbolo identitario delle sue peculiarità di umano. Su di essa sposta la propria attenzione anche Vecchioni: ma non lo fa solo in *Euridice*, bensì all'interno di un racconto contenuto nella raccolta autobiografica *La vita che si ama. Storie di felicità*, pubblicato da Einaudi nel 2016.

Il brano si intitola – assai programmaticamente – *Come fare a pezzi il destino*. In queste pagine Vecchioni si tratteggia come protagonista in qualità di presidente di commissione a un esame di maturità. Durante la prima prova scritta, il brillantissimo studente Andrea Jori opta per lasciare in bianco il foglio del tema d'italiano, dove solitamente è eccellente. Appreso che il motivo della crisi è di ordine sentimentale, il Vecchioni-presidente si reca a casa dello studente e lo inchioda al tavolo col racconto del mito di Orfeo ed Euridice, negli stessi termini della canzone. Euridice, gli spiega, pavesianamente esprimendosi, «è un pretesto, una posta in gioco, non è il fine ultimo di Orfeo: è un mezzo»¹¹. Il ragazzo, avvezzo alla versione tradizionale, chiaramente si stupisce. Al che Vecchioni prosegue:

E che pensavi? Che il mito dei miti fosse una semplice passeggiata per amore? Che la passione per quella donna, quella sola, fosse il culmine di tutti i sensi dell'universo? No. Perché si porta una lira dietro, Orfeo? Perché come tutti gli altri, le altre, non si limita a straziarsi e implorare Ade che gli ridia l'amata? Perché canta per sé. Forse al principio neppure lo avverte: in fondo un poeta suona, un poeta canta, altro fare non sa, è naturale che si porti dietro la lira¹².

Quale sia la vera motivazione Orfeo lo scoprirà a poco a poco, incantando i demoni con la propria musica, ma soprattutto in prossimità dell'uscita: da un lato, le mutate

¹⁰ Cfr. C. Pavese, *L'inconsolabile*, op. cit., p. 77: «un vero passato fu solo nel canto».

¹¹ R. Vecchioni, *Come fare a pezzi il destino*, in Id., *La vita che si ama. Storie di felicità*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 93-106, cit. a p. 102.

¹² Ivi, p. 103.

condizioni di Euridice, che rendono inevitabile l'atto di lasciarla andare; dall'altro, che quella discesa terribile lo ha visto protagonista

sì nell'illusione di rivalsa, ma ancor più per battere i demoni, per fargli vedere di cosa è capace un uomo, di cosa è più forte un uomo: dolore, male, morte, mistero, di tutto ciò che può togliergli la vita ma non vincerlo, perché questo è il segno divino negli uomini, sfidare l'impossibile e ricominciare, ricominciare sempre. E allora Orfeo si volta, *si volta apposta*, [...]. Si volta perché dietro c'è il buio, davanti la luce, e un uomo è nella luce che deve vivere¹³.

Così, del resto, già nella canzone del 1993:

Ma non avrò più la forza
di portarla là fuori,
perché lei adesso è morta
e là fuori ci sono la luce e i colori;
dopo aver vinto il cielo
e battuto l'inferno,
basterà che mi volti
e la lascio alla notte
la lascio all'inverno...

La prossimità tra *Euridice* e questa ben più ampia riflessione di Roberto Vecchioni è stata esplorata anche all'interno del volume uscito per Bompiani del 2021, *Canzoni*, nel quale sono raccolte le trascrizioni del corso di "Forme di poesie in musica" che il cantautore ha tenuto presso l'Università di Pavia nell'anno accademico 2016-2017 assieme al docente di semiotica Paolo Jachia e al chitarrista Massimo Germini. Nel capitolo dedicato al brano¹⁴, Vecchioni ribadisce per prima cosa l'ispirazione rispetto alla versione di Pavese, ma soprattutto riutilizza, e con le stesse parole, la medesima esegesi che già ne aveva fatto nel racconto *Come fare a pezzi il*

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. R. Vecchioni, *Euridice*, in Id., *Canzoni*, op. cit., pp. 79-91.

destino. Le conclusioni sono evidenti: vincere il cielo, battere l'inferno, piegare le decisioni del fato – con Pavese e anche al di là di Pavese – sono tutte opportunità che gli umani hanno per confermarsi nella loro natura di uomini, che solo mostrandosi più forti delle circostanze possono intraprendere l'uscita verso l'espressione più gioiosa della vita e dell'esistere.

Samarcanda

A queste acquisizioni Vecchioni è pervenuto a seguito di un percorso che ha attraversato praticamente tutta la sua carriera fino ai giorni nostri, partendo da premesse molto diverse rispetto a quelle alle quali è approdato sostanzialmente da *Euridice* in poi.

C'è una canzone che tutti conoscono, e che si intitola *Samarcanda*, anch'essa densa di appigli letterari¹⁵. In questo celebre brano del 1977, un soldato, terrorizzato da una nera figura dallo sguardo cupo che gli appare all'improvviso nel bel mezzo di una festa, chiede al suo re un cavallo per scapparne il più possibile lontano. Tre giorni dopo, finalmente giunto nell'affascinante città uzbeka, vi trova ad aspettarlo la medesima nera signora: il mio sguardo – gli dice – non era malevolo, ma solo stupito perché, visto che ti aspettavo qui oggi, non riuscivo a capire come mai tu fossi così lontano tre giorni prima. La signora, chiaramente, è la morte e, per estensione, il destino: se ti sceglie, non c'è fuga che tenga.

Oggi Vecchioni non scriverebbe più *Samarcanda*, canzone concepita dopo la scomparsa di suo padre¹⁶ e chiaramente ispirata all'idea di un fato che schiaccia e annienta gli esseri umani. A questo tipo di destino il cantautore ha più volte dichiarato di non credere più: «credo nella volontà e nella libertà umana»¹⁷. Questa nuova

¹⁵ Ivi, pp. 193-99.

¹⁶ Cfr. Vecchioni R. in Castelli L., «*Samarcanda mi ha un po' stufato*». *La malattia del padre, le lotte giovanili di ieri e di oggi*, l'«*Infinito*»: Vecchioni si racconta prima del concerto al Colosseo, in «Corriere della Sera», 8/11/2019, p. 8, sez. Torino: «Mio padre era malato, si era trasferito a Ginevra per curarsi, sembrava avercela fatta e invece la morte lo aspettava là. Per me Samarcanda era Ginevra».

¹⁷ R. Vecchioni in G. Schiavi, *Roberto Vecchioni: «Oggi non scriverei più Samarcanda: il destino si può*

prospettiva – già espressamente attestata, del resto, nel racconto di cui si è detto – ha conquistato in anni recenti una posizione di primo piano nella produzione dell’artista milanese: lo prova soprattutto, previa l’anticipazione di alcune canzoni pregresse¹⁸, il suo disco più recente, l’album concept *L’Infinito*, uscito nel novembre 2018 e dedicato a una serie di personaggi che nella loro esperienza si sono dimostrati in grado di sconfiggere avversità all’apparenza insormontabili, primo tra tutti il pilota Alex Zanardi¹⁹. Tra l’una e l’altra delle due posizioni, distanziate tra di loro da oltre quarant’anni di attività, *Euridice* si situa come esito intermedio, ma di svolta, che tuttavia acquisisce un suo significato più concreto e decisivo alla luce di uno sguardo complessivo che non la isoli rispetto a ciò che la precede e ciò la segue. In questo senso la proposta artistica di Vecchioni costituisce un sistema che acquista valore soprattutto se visto come tale: per sé stesso e per le singole tessere chiamate a comporre il puzzle.

La letterarietà di *Euridice* non è che la conferma del senso disvelativo che la classicità riveste per un autore così affezionato al riutilizzo colto. Ma, una volta riorientato lo sguardo umano sulla realtà, i miti continuano ad agire come archetipi del nostro modo di approcciarsi alle cose: e l’esito più immediato, spesso, è la più stringente personalizzazione.

Parlare di sé

Parlando di *Euridice*, nel commento contenuto in *Canzoni*, Jachia ribadisce il principio secondo il quale «Vecchioni ha sempre concepito la canzone come un

battere». *Il cantautore: non ho fiducia negli uomini, ma nelle donne sì*, in «Corriere della Sera», 3/02/2019, p. 18.

¹⁸ Gli esempi chiave sono sostanzialmente due: *Le rose blu* (da *Di rabbia e di stelle* del 2007) e *Ho conosciuto il dolore* (da *Io non appartengo più*, 2013).

¹⁹ L’articolazione di questa visione non si limita ad ogni modo alle canzoni e ai racconti, ma ricomprende anche le innumerevoli dichiarazioni alla stampa, le molte conferenze e i molti momenti parlati nel corso dei quali Vecchioni si rivolge al pubblico all’interno dei propri spettacoli: soprattutto a partire dal tour del 2016, anch’esso dal titolo *La vita che si ama*, nel corso del quale la presentazione delle canzoni era accompagnata da riflessioni tratte o rielaborate dall’omonimo libro, prevalentemente sul tema della sconfitta del male e del destino.

racconto di se stesso a se stesso»²⁰ e dunque specificandone una sottesa natura simbolico-autobiografica.

Già in passato il docente-critico era intervenuto sul brano all'interno del suo primo libro dedicato all'artista, *Roberto Vecchioni. Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*, uscito per Frilli nel 2001²¹: qui egli aveva sottolineato come il brano sopraggiungesse «a precisare una diversa, e più matura, stagione artistica ed esistenziale di Vecchioni»²², e una più serena concezione dell'amore e della vita dopo che il cantautore era stato «nella quasi totalità delle sue canzoni precedenti [...] un grande cantore del dolore e dell'infelicità»²³. La chiave è in uno dei versi finali: «tutto quello / che si piange non è amore».

L'amore deve essere esperienza piena, vitale, accogliente e gioiosa: ciò che non può esserlo o non può esserlo più, deve essere consegnato al passato. Ora, al di là dell'esperienza privata alla quale Vecchioni effettivamente si riferisce, ciò che conta è la modalità della costruzione della simbologia privata nel contesto mitico: cioè come effettivamente l'autobiografismo, cifra distintiva della poetica dell'artista milanese fin dalle origini, incontri il “gioco letterario” che comporta l'individuazione del Sé dietro le maschere delle figure e dei personaggi spesso e volentieri utilizzati. Appunto, l'Orfeo ritratto in *Euridice*.

Come osservato, egli si reca all'Ade con la cetra in mano, e lo fa per cantarvi «tutte le sue canzoni», «stasera»: un cantore tracio, però, non canta “canzoni”, semmai “canti”, così come non c'è nessuna iconografia o citazione letteraria atta a puntualizzare che la catabasi si sia svolta di sera, ammesso e non concesso che agli inferi esista una scansione della giornata di cui del resto parla solamente Dante. Tradizionalmente, il mondo dei morti rappresenta «un limite, [...] una frontiera che segna la fine del mondo dei vivi e l'inizio di ciò che vi è oltre, in senso spaziale e

²⁰ P. Jachia in R. Vecchioni, *Canzoni*, op. cit., p. 85.

²¹ Le medesime considerazioni si ritrovano anche in un successivo libro di Jachia, *Roberto Vecchioni da San Siro all'Infinito. Cinquant'anni di album e canzoni (1968-2018)*, Milano, Ancora, 2019.

²² P. Jachia, *Roberto Vecchioni. Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*, Genova, Frilli, 2001, p. 125.

²³ *Ibidem*.

temporale»²⁴, e per questo disorientante. All'Ade non è mai sera, poiché vi regna una notte perpetua: mentre di sera, al contrario, si tengono i concerti e gli spettacoli.

Ma non è solo questo: nelle *Precisazioni* in calce alla *Vita che si ama*, richiamandosi al racconto *Come fare a pezzi il destino*, Vecchioni specifica, infatti, non solo il debito nei confronti del Pavese dei *Dialoghi con Leucò*, ma anche che «il drammatico amore di Andrea Jori è mutuato da un'altra vicenda simile in un altro tempo»²⁵. Ovvero, una vicenda personale.

Vecchioni ne fa il tema di un altro racconto della raccolta, *Mi ritorni in mente*²⁶, dove il cantautore narra come dalla dolorosa conclusione di una storia giovanile abbia tratto l'ispirazione per *Luci a San Siro*, ovvero il brano con cui nel 1971 ha cominciato a farsi conoscere e che ad oggi rappresenta, assieme a *Samarcanda*, uno dei pezzi più conosciuti del suo repertorio. Il fatto che da una sconfitta sentimentale sia nata una canzone così importante viene letto come una vittoria, e se vogliamo anche una vittoria dell'arte e dell'umanità, proprio come quella di Orfeo su Ade. La ragazza perduta è essa stessa un'Euridice che non avrebbe più senso riportare alla luce, ovvero amare ancora: «Quella specie di amore – scrive Vecchioni – sarebbe durato forse mesi forse anni, poi sarebbe finito. E non ci sarebbe più stato l'amore. E nemmeno lo strazio. E invece lo strazio, quel pugnale nel cuore, l'addio di quella sera è svanito, non fa più male, ma la commozione che mi prende ogni volta per quella canzone è viva e lo sarà per sempre. Si maschera di dolore a volte, la felicità»²⁷.

Concerto agli inferi

Ma, se l'Orfeo di *Euridice* è una maschera di Vecchioni, che cos'è che egli canta all'Ade? Pavese a questo proposito dice molto poco, solo che l'eroe intonava il suo

²⁴ D. Fabiano, *Senza paradiso. Miti e credenze sull'aldilà greco*, Bologna, Il Mulino, 2019, p. 88.

²⁵ R. Vecchioni, *La vita che si ama*, op. cit., p. 159.

²⁶ Cfr. ivi, pp. 47-52. La storia è raccontata anche in un altro libro di Roberto Vecchioni, *Tra il silenzio e il tuono*, Torino, Einaudi, 2024, e in particolare nei racconti *Ottobre 1964*, pp. 64-65, *Agosto 1966*, pp. 67-69 e *Gennaio 1968*, pp. 91-93.

²⁷ Ivi, p. 52.

«canto»²⁸ e che ha «visto le ombre irrigidirsi e guardar vuoto, i lamenti cessare, Persefòne nascondersi il volto, lo stesso tenebroso-impassibile, Ade, protendersi come un mortale e ascoltare»²⁹. Ma questi sono effetti, e non contenuti, rispetto ai quali Pavese non niente dice, e anche le fonti antiche, essenzialmente Virgilio e Ovidio, non sono precisissime.

Il poeta delle *Georgiche*, oltre a dirci che, subito dopo la morte di Euridice, «*ipse cava solans aegrum testudine amorem / te, dulcis coniunx, te solo in litore secum / te veniente die, te decedente canebat*»: *Georg.* 4, vv. 464-66), nulla rivela su cosa possa effettivamente aver scosso i sentimenti commossi delle divinità inferi, delle ombre dei morti e delle altre creature infernali: possibile, anzi assai probabile, che si trattasse dei medesimi contenuti che Orfeo aveva disperatamente cantato prima della catabasi, ovvero Euridice, ed Euridice soltanto. Quanto a Ovidio, dopo aver specificato la preparazione del suo strumento da parte di Orfeo, («*pulsisque ad carmina nervis*», *Met.* 10, v. 16), il poeta di Sulmona riferisce, con tanto di discorso diretto, la lunga preghiera (vv. 17-39) che Orfeo rivolge ad Ade per riavere indietro la sposa. Ovidio specifica che il cantore pronuncia queste affermazioni «*nervos [...] ad verba movens*» (v. 40) e, visto che da qui in poi il discorso inizia a vertere sulle conseguenze emotive degli astanti in ascolto, appare abbastanza pacifico che soltanto questo sia stato il contenuto dell'esibizione orfica.

Molto più specifico, invece, Vecchioni, che nella sequenza dei futuri prima programmatici e poi narrativi, di fatto esplicita con puntualità quale sia stato il contenuto del canto (anzi, delle «canzoni») di Orfeo, sostanzialmente distinto in due blocchi precisi: caratteristiche fisiche di Euridice («la storia delle sue mani / che erano passerì di mare / e gli occhi come incanti d'ombre / scivolanti ai bordi delle sere»); situazioni corrispondenti alla fragilità del vivere («le madri che / accompagnano i figli verso i loro sogni / per non vederli più, la sera, / sulle vele nere dei ritorni», dove le vele nere hanno una chiara simbologia luttuosa di origine mitica); e

²⁸ C. Pavese, *L'inconsolabile*, op. cit., p. 77.

²⁹ Ivi, pp. 77-78.

gli uomini, segni dimenticati,
gli uomini, lacrime nella pioggia,
aggrappati alla vita che se ne va
con tutto il furore dell'ultimo bacio
nell'ultimo giorno dell'ultimo amore

sul valore delle emozioni e dei sentimenti come possibilità estrema per gli umani di combattere la propria caducità.

Non si farebbe fatica a trovare passaggi analoghi in molta produzione pregressa e successiva dell'autore, costellata di immagini dal medesimo, solido, afflato lirico e da corrispondenti affermazioni sul valore dell'amore contro il tempo e la sua corrosione: non si farebbe fatica a intuire, cioè, che il repertorio di Orfeo all'Ade è in realtà il repertorio dello stesso Vecchioni. Che però, nonostante tutto, non manca di appoggiarsi più o meno direttamente a Virgilio.

Se, infatti, il poeta latino nulla dice esplicitamente su ciò che Orfeo cantò una volta all'Ade, nell'indicare le ombre che escono «*Erebi de sedis imis*» (*Georg.* 4, 471) segnala esplicitamente «*matres et viri*» (v. 475): non «*matres et patres*», ma «madri e uomini» – esattamente come nel testo di Vecchioni –, che del resto sono già morti e che dunque conoscono benissimo quel rimpianto della vita tratteggiato nei versi del cantautore. Non solo: dopo di loro si portano avanti «*defuncta [...] corpora vita / magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae / impositique rogis iuvenes ante ora parentum*» (vv. 475-77), ovvero giovani, e dunque figli, morti precocemente. A portarli allo scoperto è il canto di Orfeo, straziato d'amore: il segnale esplicito che in questo sentimento sono in grado di riconoscere un irrinunciabile appiglio alla vita. Ma, dove Virgilio allude o sottintende, Vecchioni mette in chiaro, rimarcando energicamente ogni singolo assunto con un'interpretazione quantomai appassionata e tutta in crescendo: perché risolutamente sua.

Conclusioni

Affermavamo in apertura che la riappropriazione del materiale classico da parte di Roberto Vecchioni non può essere ricondotta al semplice intento di mettere a disposizione di un vasto pubblico un oggetto colto: la materia intellettuale, per il cantautore milanese, è una chiave di accesso al reale che costruisce una visione profondamente intima e personale.

Quel che, però, è centrale in questa riflessione è la natura non episodica o isolata non dei singoli riusi – come nel caso di *Euridice* – quanto piuttosto della dimensione sistemica all'interno del quale si colloca ogni contributo. Canzoni e racconti assumono, infatti, un valore aggiunto per le modalità con cui si legano tra di loro lungo la linea del tempo, andando a comporre, attraverso varie tappe, un insieme destinato a tradursi nel ben preciso orizzonte di senso della vittoria sulle avversità della vita e della ricerca della felicità. La sostanza autobiografica di questo approccio è inevitabile: poiché parlare del mondo al mondo è prima di ogni altra cosa parlare di sé a sé stessi. Rendendo la cultura chiave d'accesso: per sé e per gli altri.

Melisanda Massei Autunnali

Parole-chiave: cantautori, canzone d'autore, Euridice, mito, Orfeo, Cesare Pavese, Roberto Vecchioni.

“Noi non ci saremo”: narrazioni della fine del mondo nel cantautorato italiano

Abstract: Negli ultimi dieci anni, l'Italia ha visto un aumento delle narrazioni apocalittiche e distopiche in vari media, che ha generato una nutrita bibliografia di studi sul tema, mentre l'analisi di queste tematiche nelle opere cantautorali è rimasta meno frequente. A partire quantomeno da *Noi non ci saremo*, scritta nel 1966 da Francesco Guccini per i Nomadi, diverse canzoni hanno esplorato visioni future, spesso riflettendo preoccupazioni sociali, politiche e ambientali. In tempi recenti le visioni più o meno pessimistiche del futuro si sono moltiplicate nel canzoniere di autrici e autori di nuova generazione, tanto da permettere di individuare alcuni motivi ricorrenti affrontati da varie angolature. Intenzione dell'articolo è la ricerca di riferimenti di stampo fantascientifico secondo tre temi fondamentali – Terza guerra mondiale, apocalisse, eco-utopia – in una selezione di testi cantautorali italiani, con particolare riferimento alla produzione dal 2000 a oggi.

Abstract: Over the past decade, Italy has seen an increase in apocalyptic and dystopian narratives across various media, resulting in a substantial bibliography of studies on the subject. However, the analysis of these themes in singer-songwriter works has been less frequent although various songs have explored future visions, often reflecting social, political, and environmental concerns, since at least *Noi non ci saremo*, written in 1966 by Francesco Guccini for the folk-band I Nomadi. In recent times, more or less pessimistic visions of the future have expanded their presence in the songbooks of new generation authors, allowing for the identification of some recurring motifs approached from various angles. The article aims to explore science fiction references according to three fundamental themes – the Third world war, apocalypse, eco-utopia – in a selection of Italian singer-songwriter texts, with particular reference to the production from 2000 to today.

Introduzione

Nel corso dell'ultimo decennio, narrazioni apocalittiche e distopiche si sono moltiplicate in Italia attraverso i linguaggi più diversi: da romanzi come *Anna*¹ di Niccolò Ammaniti o *Noi siamo campo di battaglia*² di Nicoletta Vallorani alla serie televisiva *Never Too Late*³, passando per fumetti seriali come *Orfani*⁴ e graphic novel come *La terra dei figli*⁵ di Gipi, o ancora per il film *Siccity*⁶ di Virzì. Se lo studio del tema nei media citati ha già trovato ampia affermazione anche da prospettive

1 Cfr. N. Ammaniti, *Anna*, Milano, Mondadori, 2015.

2 Cfr. N. Vallorani, *Noi siamo campo di battaglia*, Modena, Zona 42, 2022.

3 Cfr. L. Vignolo, S. De Chirico, *Never Too Late*, Italia, 2024.

4 Cfr. R. Recchioni, E. Mammucari et alii, *Orfani*, Milano, Bonelli, 2013-2018.

5 Cfr. Gipi, *La terra dei figli*, Roma, Coconino Press, 2016.

6 Cfr. C. Virzì, *Siccity*, Italia, 2022.

interdisciplinari e transmediali⁷, meno frequente è stata finora l'analisi in tal senso di opere cantautorali, in cui però il tema ha trovato diffusione almeno fin dagli anni Sessanta.

L'anno che verrà: dagli anni Sessanta agli anni Ottanta

Tra i primi testi degni di nota vale sicuramente la pena segnalare *Noi non ci saremo*⁸ di Francesco Guccini⁹, scritta sotto pseudonimo per i Nomadi ma rapidamente reintegrata nel canzoniere del cantautore modenese, seguita pochi anni dopo da *Il vecchio e il bambino*¹⁰, canzone che deve molto alla poetica dell'Elsa Morante saggista e poetessa¹¹.

Nelle prime quattro strofe del primo brano la voce narrante alla prima persona plurale esplora altrettante visioni del futuro in cui fuoco, acqua, terra e aria distruggono «case e palazzi», «macchine e strade» (vv. 25-26) per riportare a nuova vita un pianeta deantropizzato ma non per questo privo di vita:

e dai boschi e dal mare ritorna la vita
e ancora la terra sarà popolata
fra notti e giorni il sole farà le mille stagioni
e ancora il mondo percorrerà
gli spazi di sempre per mille secoli almeno (vv. 29-33)

7 Oltre ai testi citati nell'articolo, si segnalano quantomeno G. Ania, *Apocalypse and Distopia in Contemporary Italian Writing*, in *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*, a cura di G. Ania, A. H. Caesar, Cambridge, Cambridge Scholars, 2017, pp. 155-81; S. Brioni, D. Comberiati, *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, Londra, Palgrave Macmillan, 2019; F. Coin et alii, *Sta arrivando la fine del mondo? 15 punti di vista sulle paure e i rischi apocalittici del nostro presente*, Milano, Utet, 2024; M. Malvestio, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021.

8 Cfr. F. Guccini, *Noi non ci saremo*, in Nomadi, *Noi non ci saremo/Spigni quella luce*, Columbia, 1966.

9 Per un approfondimento dei riferimenti letterari nel repertorio di Guccini, si rimanda a F. Brusco, *Francesco Guccini. Frammenti di un discorso musicale*, Milano, Mimesis, 2012.

10 Cfr. F. Guccini, *Il vecchio e il bambino*, in Id., *Radici*, Columbia, 1972.

11 Ci si riferisce in particolar modo a E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* [1965], Milano, Adelphi, 1987 e a Ead., *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1968.

Non saranno però questi eventi a costituire la fine della specie umana che, come avverte il ritornello, sarà già estinta – forse per la temuta guerra atomica oggetto di un brano dello stesso anno¹² – e non potrà osservare davvero il crollo definitivo di città già in macerie, a differenza dei due protagonisti di *Il vecchio e il bambino*, testimoni del paesaggio arido e desolato descritto stavolta da un narratore esterno:

la polvere rossa si alzava lontano
e il sole brillava di luce non vera.
L'immensa pianura sembrava arrivare
fin dove l'occhio di un uomo poteva guardare
e tutto d'intorno non c'era nessuno
solo il tetro contorno di torri di fumo. (Vv. 2-8)

Anche in questo caso l'autore contrappone all'atmosfera apocalittica¹³, predominante nelle descrizioni come nelle parti di dialogo riservate al vecchio, che ricorda con nostalgia il tempo in cui nella «pianura, fin dove si perde / crescevano gli alberi e tutto era verde» (vv. 25-26), una nota di speranza espressa in chiusura dal bambino («mi piaccion le fiabe / raccontane altre!», v. 32).

La compresenza di prospettive pessimistiche e visioni di rinascita connota tutto il decennio, ma diventa particolarmente evidente dal 1977 in poi: in *Zombie di tutto il mondo unitevi*¹⁴ Gianfranco Manfredi invoca il risveglio di una sinistra ridotta a fantasma «del fantasma d'Europa / che di carne e di sangue / ne ha conservata poca» (vv. 53-56), utilizzando così la metafora epidemica in senso salvifico, a differenza di *La peste*¹⁵ di Giorgio Gaber, incentrata sulla rapida normalizzazione della morte («si scansano i cadaveri / non ci fai più caso / ci si abitua così presto», vv. 26-28) in una

12 Cfr. F. Guccini, *L'atomica cinese*, in Id., *Folk Beat n.1*, La voce del padrone, 1966.

13 Motivi distopici e utopici sono peraltro frequenti anche nella discografia più tarda del cantautore; si veda a tal proposito P. Ubaldi, *Francesco Guccini: identità e diversità nella canzone d'autore*, in «Quaestiones Romanicae», X, 2, 2023, pp. 361-74.

14 Cfr. G. Manfredi, *Zombie di tutto il mondo unitevi*, in Id., *Zombie di tutto il mondo unitevi*, Ultima spiaggia, 1977.

15 Cfr. G. Gaber, *La peste*, in Id., *Anche oggi non si vola*, Carosello, 1974.

Milano¹⁶ assediata dal morbo; Manfredi partecipa tra l'altro nello stesso anno a *Gran disordine sotto il cielo*¹⁷, unico lavoro del gruppo prog-rock Gramigna, strutturato come un concept album sulla liberazione della protagonista Alice dalle oppressioni patriarcali e capitaliste.

Altrettanto liberatori ma più concilianti¹⁸ sono i toni di Lucio Dalla in *L'anno che verrà*¹⁹, composta nel 1978 nella forma di una lettera indirizzata a un amico in carcere, in cui il mittente immagina, nell'ultimo giorno dell'anno, un futuro meno violento e ansiogeno²⁰ del presente che lo circonda. Dichiaratamente conflittuale è, invece, il Gaber di *Io se fossi Dio*²¹, monologo in prima persona di una divinità furiosa e pronta a far «suonare le trombe» per un «Giudizio universale» (vv. 188-190) che colpirà tutti, dagli «africanisti e l'Asia» agli «americani e i russi» (vv. 69-70), dal «piccolo borghese» che «non commette mai peccati grossi» (vv. 12-13) fino a giornalisti e politici d'ogni colore e schieramento, non meno colpevoli dei famigerati brigatisti dello stato della società italiana:

di noi posso parlare perché so chi siamo
e forse facciamo più schifo che spavento
di fronte al terrorismo o a chi si uccide c'è solo lo sgomento
ma io se fossi Dio
non mi farei fregare da questo sgomento
e nei confronti dei politicanti sarei severo come all'inizio
perché a Dio i martiri
non gli hanno fatto mai cambiar giudizio
e se al mio Dio che ancora si accalora
gli fa rabbia chi spara
gli fa anche rabbia il fatto che un politico qualunque
se gli ha sparato un brigatista

16 Per un approfondimento sulle rappresentazioni distopiche del capoluogo lombardo, si rimanda a D. Comberiati, *La fantascienza italiana contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta* (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco), Firenze, Cesati, 2024.

17 Gramigna, *Gran disordine sotto il cielo*, Ultima spiaggia, 1977.

18 Più in generale sulla produzione cantautorale durante la stagione del riflusso si rimanda a F. Ciabattini, *Italy's cantautori in the 1980s on the Backdrop of riflusso*, in *La memoria delle canzoni. Popular Music e identità italiana*, a cura di A. Carrera, Pasturana, Puntoeacapo, 2017, pp. 140-69.

19 Cfr. L. Dalla, *L'anno che verrà*, in *Lucio Dalla* [1978], RCA, 1979 [1978].

20 Si rimanda a L. Pollini, *Musica leggera, anni di piombo. Assalto al cielo a colpi di note nell'Italia degli anni Settanta*, Milano, No Reply, 2012, p. 121.

21 Cfr. G. Gaber, *Io se fossi Dio*, F1 Team, 1980.

diventa l'unico statista (vv. 216-28)

Gaber prosegue il suo *j'accuse* infernale – una vera e propria declinazione apocalittica delle canzoni d'invettiva comuni nel repertorio di molti cantautori dell'epoca, si pensi a *L'avvelenata*²² di Guccini – sciogliendo l'allusione e citando direttamente Aldo Moro prima di mettere da parte il fervore che pervade il testo, abbandonandosi a un atteggiamento di sofferente rassegnazione.

Un atteggiamento simile sembra dominare la discografia di Battiato a cavallo tra la fine del decennio e l'inizio degli anni Ottanta, non a caso una delle fasi di maggiore attenzione al sociale dell'eclettico artista siciliano²³: in *Magic Shop*²⁴ la denuncia è rivolta principalmente alla progressiva mercificazione di ogni valore contro cui il cantautore siciliano lancia una chiamata alle armi in *Up Patriots to Arms*²⁵, poi ritirata nella resa di *Bandiera bianca*²⁶, ma in *L'esodo*²⁷ il riemergere della paura per il conflitto atomico finisce per sovrastare gli strali contro la commercializzazione della musica cantati negli album precedenti:

prima che la terza Rivoluzione Industriale
provochi l'ultima grande esplosione nucleare
[...]
fine dell'imperialismo degli invasori russi
e del colonialismo inglese e americano
prepariamoci per l'esodo (vv. 1-9)

22 Cfr. F. Guccini, *L'avvelenata*, in Id., *Via Paolo Fabbri 43*, EMI, 1976.

23 Si veda in tal senso F. Milazzo, *Minima immoralia. Postmoderno e impegno pubblico nella svolta pop di Franco Battiato (1979-1981)*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», 53, 2023, pp. 223-43.

24 Cfr. F. Battiato, *Magic Shop*, in Id., *L'era del cinghiale bianco*, EMI, 1979.

25 Cfr. F. Battiato, *Up Patriots to Arms*, in Id., *Patriots*, EMI, 1980.

26 Cfr. F. Battiato, *Bandiera bianca*, in Id., *La voce del padrone*, EMI, 1981.

27 Cfr. F. Battiato, *L'esodo*, in Id., *L'arca di Noè*, EMI, 1982.

A che ora è la fine del mondo? *Dagli anni Novanta alla fine degli anni Zero*

La rappresentazione apocalittica dell'Italia riappare, invece, negli anni Novanta in *La domenica delle salme*²⁸, brano composto con Mauro Pagani in cui si intravede «tutta la grandezza del Fabrizio De Andrè “narratore”»²⁹.

La canzone racconta l'instaurazione di un «Quarto Reich» (v. 21) come conseguenza della messa al bando degli ideali marxisti in Italia, in seguito al crollo dell'Unione Sovietica, definendone i vari passaggi, dalla ricerca ed esecuzione dei personaggi chiave come il brigatista Renato Curcio, descritto come un «carbonaro» (v. 46) e arrestato mentre cerca di tornare nella Trento che era stata tra le culle del Movimento Studentesco, alla diffusione di una propaganda vitalista che permette un golpe silenzioso e senza spargimenti di sangue:

la domenica delle salme
nessuno si fece male
tutti a seguire il feretro
del defunto ideale
la domenica delle salme
si sentiva cantare
quant'è bella giovinezza
non vogliamo più invecchiare (vv. 60-67)

Non meno immaginifica ma decisamente più intimista è, invece, l'atmosfera dei versi di *Dolcenera*³⁰, scritta assieme a Ivano Fossati, in cui gli stilemi del *maravilloso* mutuati dalla lettura degli scrittori sudamericani, su tutti il brasiliano Oswald De Andrade – già citato in *La domenica delle salme* – e il colombiano Álvaro Mutis³¹, vengono adoperati per la narrazione di un nuovo diluvio universale. L'elemento

28 Cfr. F. De Andrè, M. Pagani, *La domenica delle salme*, in F. De Andrè, *Le nuvole*, Ricordi, 1990.

29 M. Pagani, *Il sentiero delle parole*, in *Deandreide. Storie e personaggi di Fabrizio De Andrè in quattordici racconti di scrittori italiani*, a cura di G. Vasta, Milano, Bur, 2006, p. 191.

30 Cfr. F. De Andrè, I. Fossati, *Dolcenera*, in F. De Andrè, *Anime salve*, Ricordi, 1996.

31 Per un approfondimento del rapporto tra il cantautore genovese e la letteratura sudamericana si consiglia E. Corrente, *Un lavoro più da artigiano che da artista. Smisurata preghiera: critica degli scartafacci di un cantautore*, in «Rivista di letteratura italiana», 2, 2017, pp. 139-52.

acquatico torna, così, in una declinazione particolarmente distruttiva, rappresentata da una pioggia nera che travolge un'intera città trasformandola in una «tonnara» (v. 1) e rendendo tristemente eterni i suoi abitanti e i due amanti protagonisti del testo.

In *A che ora è la fine del mondo*, firmata da un Ligabue ancora non investito dal successo di *Certe notti*, torna invece il riferimento al fuoco: la cover da *It's the End of the World as We Know It*³² dei R.E.M. è composta come una scaletta televisiva della diretta della «fine del mondo in mondovisione» (v. 3), organizzata secondo diversi gironi infernali³³. A ogni tipologia di peccatore, indicato sempre attraverso il turpiloquio, il cantante di Coreggio assegna, infatti, tanto una pena specifica quanto un programma televisivo dedicato:

ultimo appello per i merdaioli
finitevi la merce che di là non funziona
altro girone, altro regalo
niente caramelle per i lecca culo
OK, il girone è giusto, OK! (vv. 25-29)

Pur con una composizione testuale non meno articolate di altri brani più legati all'attualità – Gaber e De Andrè su tutti – evitando di nominare direttamente nel testo³⁴ bersagli polemici, eroi o antieroi, Ligabue segna il passaggio verso una progressiva depoliticizzazione destinata a diventare egemone nella produzione cantautorale successiva.

32 Cfr. R.E.M., *It's the End of the World as We Know It (And I Feel Fine)*, in *Document*, IRS, 1987.

33 Per un maggiore approfondimento dei riferimenti danteschi nella canzone italiana, si rimanda a F. Ciabattini, *Dante and Italy's Singer-Songwriters*, «Italian Quarterly», 207/210, 2016, pp. 61-80.

34 In occasione dell'uscita del singolo, il cantautore non mancò comunque di segnalare la fonte d'ispirazione del testo nelle dichiarazioni di Silvio Berlusconi in merito al suo scetticismo su un'eventuale influenza dei media privati sul suo successo elettorale; per un approfondimento si rimanda a E. Pasquale, *Ligabue: ho rifiutato uno show tv*, in «Corriere della sera», 14.05.2006; cfr. l'URL: http://archiviostorico.corriere.it/2006/maggio/14/Ligabue_rifiutato_uno_show (ultima consultazione: 8.02.2025).

Anche Caparezza, che pubblica tra il 2006 e il 2011 tre album³⁵ dichiaratamente impegnati, invece che indicare in modo esplicito i soggetti a cui si ispira per i suoi brani preferisce ricorrere a testi ricchi di metafore o epiteti allusivi, in cui lo spettro della fine del mondo, pur evocato più volte, appare in *La fine di Gaia*³⁶ non come un rischio concreto, ma come ennesima teoria complottista:

la fine di Gaia non arriverà
la gente si sbaglia
in fondo che ne sa
è un fuoco di paglia
alla faccia dei Maya e di Cinecittà (vv. 14-18)

Un atteggiamento più ansioso nei confronti del futuro viene, invece, espresso negli stessi anni dai Baustelle, che optano al contempo per una prospettiva meno tesa all'universale, se non addirittura piegata a un «ostentato egoismo»³⁷: *La guerra è finita*³⁸, tra i primi successi del gruppo toscano, tratta infatti della decisione, confessata in una lettera d'addio, di una sedicenne di suicidarsi per placare il terrore di un terzo conflitto globale, che dopo i fatti dell'11 settembre e della guerra in Iraq diventa un tema costante nella produzione cantautorale:

malgrado Belgrado, America e Bush
con una Bic profumata
da attrice bruciata
“La guerra è finita”
scrisse così (vv. 33-38)

35 Cfr. Caparezza, *Habemus Capa*, EMI, 2006; Id., *Le dimensioni del mio caos*, EMI, 2008; Id., *Il sogno eretico*, EMI, 2011.

36 Cfr. Caparezza, *La fine di Gaia*, in Id., *Il sogno eretico*, cit.

37 A. Alfieri, *La guerra è infinita, la vita continua. Il suicidio secondo i Baustelle*, in *Musica & parole. Storie, tracce, temi della canzone d'autore italiana*, vol. 8, Foggia, Bastogi, p. 107.

38 Cfr. Baustelle, *La guerra è finita*, in Id., *La malavita*, Warner, 2006.

L'ansia individuale dinanzi ai grandi eventi storici viene, così, messa in scena da Bastregghi, Bianconi – che negli stessi anni scrive per Irene Grandi *Bruci la città*³⁹, in cui l'immaginario catastrofista si fa tutt'uno con una tenera dichiarazione d'amore – e Brasini nella forma di una narrazione intima della fine del mondo che tende a farsi ricorrente dagli anni Dieci in poi, in una produzione tanto eterogenea da offrire almeno tre modalità di rappresentazione della stessa.

L'ultimo giorno: dagli anni Dieci a oggi

Un primo gruppo di canzoni si sviluppa attorno al tema del terzo conflitto globale: la cantautrice Mimosa propone l'identificazione con lo stesso presentandosi nella *title track*⁴⁰ del suo disco del 2015 come «la figlia del lontano futuro / in preda a una crisi economica-erotica / sono la terza guerra mondiale» (vv. 17-21), mentre Appino, cantante e autore dei testi della band The Zen Circus, con nichilismo pessoano⁴¹ arriva a invocare *La terza guerra mondiale*⁴² – che anche in questo caso dà il titolo sia al brano sia all'album, che si distingue per i riferimenti a Melville, Céline e Bruno Traven⁴³ – come estrema soluzione all'alienazione tecnologica, ai sogni politici coltivati da giovane e alla violenza del linguaggio del dibattito sui social network:

una guerra mondiale ancora
per cominciare una nuova era
per capire chi è il nemico
per vederlo dritto in viso
[...]
voi che parlate di fucili

39 Cfr. F. Bianconi, *Bruci la città*, in I. Grandi, *Irenegrandi.hits*, Atlantic, 2006.

40 Cfr. Mimosa, *Terza guerra*, in Ead., *La terza guerra*, Gas Vintage, 2015.

41 Cfr. I. Gardelli, *Appino degli Zen Circus legge Pessoa al We Reading Festival, Ravenna e dintorni*, 31.05.2019; cfr. l'URL: <https://www.ravennaedintorni.it/rd-cult/libri/appino-degli-zen-circus-legge-pessoa-gran-finale-del-we-reading-festival/> (ultima consultazione: 10.02.2025).

42 Cfr. The Zen Circus, *La terza guerra mondiale*, in Eid., *La terza guerra mondiale*, La Tempesta, 2016.

43 Cfr. N. Milani, *Céline, Melville e Sterne tra i grandi scrittori amati dagli Zen Circus*, in «Il Libraio», 21.09.2016; cfr. l'URL: <https://www.illibraio.it/news/storie/zen-circus-scrittori-386216/> (ultima consultazione: 10.02.2025).

di calci in culo ed esplosivi
una guerra mondiale ancora
una vera e non su una tastiera
la terza guerra mondiale (vv. 28-39)

Il secondo gruppo si focalizza sulla catastrofe in sé, secondo due modalità – una intimista, l'altra maggiormente tesa alla vera e propria narrazione della fine del mondo – non necessariamente alternative l'una all'altra: se Simona Norato, che in *La fine del mondo*⁴⁴ utilizza il concetto per ridimensionare la fine della sua storia d'amore, o Dente, che in *Cambiare idea*⁴⁵ paragona invece l'accettazione di una delusione amorosa a «l'inizio della fine del mondo» (v. 26), o ancora Mace, Marco Castello ed Ele A, in dubbio sulla possibilità di poter vivere serenamente *Mentre il mondo esplode*⁴⁶, prediligono un uso intimista e indiretto del tema, altri autori e autrici si dedicano a vere e proprie narrazioni della fine del mondo, in cui è semmai la trama amorosa a farsi espediente narrativo.

Già in *Una palude*⁴⁷ dei Ministri una pioggia di rane arriva nel secondo ritornello proprio a spezzare il romanticismo che pervade i versi precedenti, mentre Dimartino in *Ci diamo un bacio*⁴⁸, inclusa nell'album *Afrodite* ma presto incisa anche con La rappresentante di lista, individua nello scambio di un'effusione l'unico momento di tenerezza nel mezzo di una Palermo infernale e a un passo dall'essere inondata:

ho perduto Palermo nel vento dei tropici
ho trovato l'inferno nel bar sotto casa mia
e ho visto un mostro ingoiare la città
[...]
aspettando che arrivi dal fondo un'onda anomala
[...]
ci diamo un bacio prima di farci male (vv. 3-15)

44 Cfr. S. Norato, *La fine del mondo*, in Id., *La fine del mondo*, La Fionda, 2015.

45 Cfr. Dente, *Cambiare idea*, in Id., *Hotel Souvenir*, INRI, 2023.

46 Cfr. Mace, M. Castello, Ele A, *Mentre il mondo esplode*, in Mace, *Māyā*, Island-Universal, 2024.

47 Cfr. Ministri, *Una palude*, in Eid., *Per un passato migliore*, Nigiri, 2013.

48 Cfr. Dimartino, *Ci diamo un bacio*, in Id., *Afrodite*, 42 Records, 2019.

Ancora Dimartino, stavolta in collaborazione con Colapesce, torna a coltivare un immaginario catastrofista in *L'ultimo giorno*⁴⁹ e nel brano sanremese *Musica leggerissima*⁵⁰, in cui ritornano diversi fra i motivi – l'infernalità associata alla guerra, l'acqua come metafora di distruzione e/o rinascita, la presenza-assenza di Dio – rilevati nei testi analizzati in precedenza:

se bastasse un concerto per far nascere un fiore
tra i palazzi distrutti dalle bombe nemiche
nel nome di un Dio
che non esce fuori col temporale (vv. 17-20)

In un altro brano presentato a Sanremo, *Ciao ciao*⁵¹, il duo della Rappresentante di lista sembra invece rifarsi ai testi femministi degli anni Settanta per raccontare una storia d'amore finita mentre la rivolta infuria nelle strade della città, in una costante alternanza tra prima persona singolare e plurale:

che paura intorno
è la fine del mondo
sopra la rovina sono una regina
ma non so cosa salvare
[...]
questa è l'ora della fine
romperemo tutte le vetrine
tocca a noi, non lo senti, come un'onda arriverà
me lo sento esploderà, esploderà (vv. 3-25)

Ancora più distanti da una prospettiva individuale sono, però, i testi appartenenti a un terzo gruppo, caratterizzato da una tensione al sublime, in dialogo diretto coi testi

49 Cfr. Colapesce Dimartino, *L'ultimo giorno*, in Eid., *I mortali*, 42 Records, 2020.

50 Cfr. Colapesce Dimartino, *Musica leggerissima*, in Eid., *I mortali*², 42 Records, 2021.

51 La rappresentante di lista, *Ciao ciao*, in Eid., *Ciao ciao*, Woodworm, 2022.

di Guccini, Battiato e Gaber. Col primo⁵² si confrontano gli Zen Circus che, in *Canzone contro la natura*⁵³, quasi una riscrittura di *Noi non ci saremo* da una prospettiva antropocentrica, narrano l'estinzione della specie a opera di piante e animali:

se la natura fosse solo un po' più cattiva
e il sole ti esplodesse in faccia appena fa mattina
e gli animali cominciassero ad organizzarsi
e lentamente progettassero di sterminarci
se non ci fosse alcun giudizio universale
in quale modo scinderesti il bene dal male (vv. 3-8)

Il gruppo pisano approfondisce poi in *Albero di tiglio*⁵⁴, contenuta nello stesso album, il punto di vista del regno vegetale, che in una narrazione in prima persona rivela tanto la sua natura divina quanto la sua naturale inimicizia nei confronti dell'essere umano:

guardate questa vecchia quercia
distrutta dalla vostra guerra
voi piangeste mille figli morti
ma questa pianta ne vale altrettanti
voi credeste ch'io fossi fatto
a vostra immagine e somiglianza
perché lo avete letto su libri
che vi siete scritti da soli
io non ho mai avuto un figlio,
come potrei io che sono un tiglio (vv. 29-38)

52 Cfr. V. Cipriani, *Intervista ad Andrea Appino: tra rock e cantautorato*, in «Relics Magazine», 30.12.2013; cfr. l'URL: <https://www.relics-controsuoni.com/2013/12/intervista-ad-andrea-appino-tra-rock-e-cantautorato-testo-e-foto-di-valentina-cipriani> (ultima consultazione: 10.02.2025).

53 Cfr. The Zen Circus, *Canzone contro la natura*, in Eid., *Canzoni contro la natura*, La tempesta, 2014.

54 *Ibidem*.

Più in debito con la poetica di Battiato – oltre che con quelle di Houellebecq⁵⁵ e del filosofo Byung-Chul Han⁵⁶ – sono, invece, i versi di molte canzoni dei Baustelle presenti nell'album in due volumi *L'amore e la violenza*, ricco dei riferimenti biblici ed esoterici cari al cantautore siciliano⁵⁷, in special modo nei brani *L'era dell'acquario*⁵⁸ e *Il vangelo di Giovanni*⁵⁹:

io non ho più voglia di ascoltare questa musica leggera
meglio sparire, nel mistero del colore delle cose
quando il sole se ne va
resta poco tempo per capire
il significato dell'amore
l'idiozia di questi anni, il vangelo di Giovanni
la mia vera identità (vv. 10-15)

Simili rimandi continuano peraltro a tornare nelle canzoni successive del gruppo toscano, come in *Nabuccodonossor*⁶⁰, prodotta in collaborazione col gruppo I cani guidato da Niccolò Contessa, a sua volta autore di una nuova distopia milanese: in *Un altro Dio*⁶¹, pubblicata esclusivamente su Youtube, la città viene descritta come un non-luogo in cui «il lavoro non si ferma mai / monopolizzando la conversazione» (vv. 9-12) e «l'uomo moderno vive a testa bassa / non per timore di Dio / ma per il terrore di alzare lo sguardo e vedere l'abisso» (vv. 49-51).

Qualche nota di maggiore ottimismo sembra emergere nel terzo gruppo tematico, improntato alla narrazione del mondo dopo la catastrofe e connotato da un

55 Cfr. A. Lolli, *Baustelle. Vivi contro la vita*, in «Rockit», 20.10.2017; cfr. l'URL: <https://www.rockit.it/storie-copertina/baustelle-amore-violenza/> (ultima consultazione: 10.02.2025).

56 Cfr. C. Dellacasa, *E ti dirò chi ascolta i Baustelle*, in «La balena bianca. Rivista di cultura militante», 7.07.2018; cfr. l'URL: <https://www.labalenabianca.com/2018/06/07/ti-diro-ascolta-baustelle/> (ultima consultazione: 8.02.2025).

57 Cfr. Si rimanda a P. Trichilo, *Battiato, Il volo e l'abisso*, in «Animamediatika», 12, 2024, pp. 82-91.

58 Cfr. Baustelle, *L'era dell'acquario*, in Eid., *L'amore e la violenza vol. I*, Warner, 2017.

59 Baustelle, *Il vangelo di Giovanni*, in Eid., *L'amore e la violenza vol. I*, op. cit.

60 Cfr. Baustelle, I cani, *Nabuccodonossor*, in *I cani Baustelle*, 42 Records, 2023.

61 Cfr. I cani, *Un altro dio*; cfr. l'URL: <https://www.youtube.com/watch?v=y4u133Nw2m0> (ultima consultazione: 8.02.2025).

maggiore ricorso al vento e alla terra come motivi naturali ricorrenti: se la già citata *Albero di tiglio* degli Zen Circus immaginava una natura trionfante nello strappare il dominio del pianeta all'essere umano, meno violente sono le previsioni di altri autori e autrici.

Particolarmente scanzonati sono, ad esempio, i versi proiettati verso il 2100 e il 3100 di *Canzoncina*⁶² di Margherita Vicario o quelli di *La prima pace mondiale*⁶³ in cui il gruppo Eugenio in Via di Gioia capovolge il topos bellico, così come è un clima di serena accettazione di un mondo in cui la specie umana abbia un ruolo ridimensionato rispetto a quello assunto nel corso della Storia ad animare la produzione più recente di Vasco Brondi⁶⁴. Brondi ha incluso molti dei brani citati nelle sue pubblicazioni dal vivo⁶⁵, giustapponendoli non a caso a monologhi teatrali e testi poetici come *Bello mondo*⁶⁶ e *Ma adesso io*⁶⁷ di Mariangela Gualteri, *Dopo*⁶⁸ di Erri De Luca e a una personale traduzione di *The Art of Losing*⁶⁹ di Elizabeth Bishop, ed è autore di molti affreschi su una contemporaneità dai tratti distopici nel suo passato come *Le luci della centrale elettrica*⁷⁰, più orientato adesso a una narrazione della

62 Cfr. M. Vicario, *Canzoncina*, in Id., *Showtime* [2023], Island-Universal, 2024.

63 Cfr. Eugenio in Via di Gioia, *La prima pace mondiale*, in Id., *Tutti su per terra*, Libellula Music, 2017.

64 Ci si riferisce soprattutto alla produzione successiva a *Paesaggio dopo la battaglia*, Cara catastrofe-Sony, 2021.

65 Oltre a *Noi non ci saremo*, incisa con Vicario, e *Magic Shop*, entrambe pubblicate in *Talismani per tempi incerti*, Cara catastrofe-Sony, 2020, si segnala la versione di *La domenica delle salme* registrata per lo spettacolo *Anni di Merda*, curato assieme a Marco Philopat e Wu Ming 2 nel 2009: cfr. l'URL <https://www.youtube.com/watch?v=FyIydaWU5Vs> (ultima consultazione: 8.02.2025).

66 Cfr. M. Gualtieri, *Bello mondo*, in Ead., *Le giovani parole*, Torino, Einaudi, 2015, ed. digitale.

67 Cfr. M. Gualtieri, *Ma adesso io*, in Ead., *Caino*, 2011, p. 101.

68 Cfr. E. De Luca, *Dopo*, in Id., *Solo andata*, Milano, Feltrinelli, 2005, ed. digitale.

69 Cfr. E. Bishop, *The Art of Losing*, pubblicata in italiano nella versione di Ottavio Fatica col titolo *L'arte è sempre quella*, in *Miracolo a colazione*, trad. di D. Abeni, R. Duranti, O. Fatica, Milano, Adelphi, 2006 [1976], pp. 242-43.

70 Sull'evoluzione stilistica e tematica del cantautore si rimanda ad A. Lolli, *L'importanza delle luci*, in «Esquire», 15.10.2018; cfr. l'URL: <http://www.esquire.com/it/cultura/musica/a23771191/luci-della-centrale-elettrica-fine/> (ultima consultazione: 10.02.2025) e, dello stesso Lolli, *Una generazione diventata adulta per tentativi*, *Siamo mine*, 6.05.2021 (cfr. l'URL: <https://web.archive.org/web/20230326051344/www.siamomine.com/una-generazione-diventata-adulta-per-tentativi/>; ultima consultazione 11.02.2025).

natura che emerge anche nelle colonna sonora⁷¹ di *Fiore mio*⁷², film d'esordio dello scrittore Paolo Cognetti.

Conclusioni

Come si è potuto osservare, oltre che per affinità tematica, le canzoni analizzate in questo studio si caratterizzano tutte, da un canto, per la scelta di un lessico, sia descrittivo sia metaforico, legato ai quattro elementi naturali; dall'altro, per un generale senso di accettazione, più o meno rassegnata, di un'eventuale fine del mondo o della vita umana. Vale la pena sottolineare come, soprattutto nella produzione più recente, l'acqua e il fuoco appaiano perlopiù come dispositivi di distruzione, mentre aria e terra tendano a ricorrere nei testi più ottimisti e conciliatori.

Si può, inoltre, constatare come questo cambiamento, riscontrabile talvolta anche internamente alla produzione dei singoli artisti (come è particolarmente evidentemente nel caso di Vasco Brondi), vada in parallelo con quelli dei motivi che attraversano trasversalmente le canzoni su cui si è posta l'attenzione: la paura della bomba nucleare, centrale per i cantautori emersi negli anni Sessanta, non sparisce ma si evolve piuttosto nel senso di attesa di un nuovo conflitto globale dato per certo, così come il paesaggio post-atomico lascia spazio alla rivincita della natura sull'essere umano e sui suoi danni al pianeta. Questo mutamento viene confermato anche nelle canzoni in cui si riserva un ruolo alla figura divina, che dalla rabbia dimostrata all'inizio del brano di Gaber scivola gradualmente verso il distacco dei versi finali, confermato nell'assenza cantata da Colapesce e Dimartino e dalla nostalgia verso la dimensione religiosa che anima il monologo di Contessa.

In senso diacronico si può, infine, constatare non tanto un allontanamento da temi politici o d'attualità, che anzi costituiscono quasi sempre uno spunto evidente per

71 Cfr. V. Brondi, *Ascoltare gli alberi. Musiche e canzoni ispirate al film "Fiore mio" di Paolo Cognetti*, Cara catastrofe-Sony, 2024.

72 Cfr. P. Cognetti, *Fiore mio*, Italia, 2024.

tutte e tre le modalità narrative di tradizione fantascientifica – Terza guerra mondiale, apocalisse, eco-utopia –, ma semmai un progressivo distanziamento, iniziato negli anni Novanta, da prese di posizione chiare o da riferimenti diretti a personaggi della vita pubblica, assenti anche in testi letterariamente ambiziosi come quelli degli Zen Circus, dei Baustelle o della Rappresentante di lista, presentandosi in tal senso come un’eccezione al «registro moralistico-apocalittico [...] preponderante»⁷³ nelle narrazioni della fine del mondo diffuse in altri media.

Lorisfelice Magro

⁷³ D. Comberiati, *Le forme di impegno nelle narrazioni della fine*, in S. Contarini, S. Sermini (a cura di) *Impegno, politica, ideologia nella letteratura italiana degli anni Duemila*, «Narrativa», 45, 2023, p. 201;

Margherita Galante Garrone: i canti della «Resistenza musicale»

Abstract: Dalle prime esperienze con il collettivo torinese dei Cantacronache (1958-1962) fino alle ultime produzioni soliste, questo lavoro si propone di riscoprire l'unicità del percorso artistico di Margherita Galante Garrone in arte "Margot", a cui va il merito di aver inaugurato e ridefinito la scena cantautorale femminile italiana sul finire degli anni '50. La sua voce, molto più che essere un semplice strumento prestato ai testi di grandi nomi della nostra letteratura (Calvino e Fortini, per citarne alcuni), finirà per rimodulare le forme del dissenso etico-musicale contro quelle strategie della distrazione che, proprio negli anni del *boom* economico, si affrettavano a sfornare "canzonette d'evasione" per il nuovo pubblico di ascoltatori/consumatori. A distanza di quasi otto anni dalla sua scomparsa, la sua opera, sospesa tra memoria e innovazione, merita di essere analizzata come contributo significativo al recupero della complessità storica e culturale delle artiste nell'Italia del Novecento.

Abstract: *From her early experiences with the Turin-based Cantacronache collective (1958-1962) to her final solo works, this study aims to rediscover the unique artistic journey of Margherita Galante Garrone "Margot", who deserves credit for inaugurating and redefining the Italian female singer-songwriter scene in the late 1950s. Her voice, far from being merely an instrument lent to texts by great names in Italian literature (Calvino and Fortini, to name a few), would ultimately reshape forms of ethical-musical dissent against the distraction strategies that, especially during the economic miracle years, hastily produced "escapist pop songs" for the new audience of listeners/consumers. Nearly eight years after her passing, her work, suspended between memory and innovation, deserves to be analyzed as a significant contribution to recovering the historical and cultural complexity of female artists in twentieth-century Italy.*

*Per cosa dovrei essere ricordata?
Per qualche canzonetta d'occasione?¹*

Per poter avvolgere senza grinze il nastro della storia cantautorale italiana è necessario tendere l'orecchio e l'occhio lontano dal grande palco, cercando di capire anche cosa sia avvenuto poco più sotto, lì dove gli applausi del pubblico finiscono con l'essere coperti da fischi, urla e canti di lotta. Sul finire degli anni Cinquanta, sono diverse le voci che, per testimonianza diretta di certi avvenimenti o per sensibilità postuma, rimettono in circolo stornelli e canti di protesta (eredi della Resistenza partigiana e delle prime grandi lotte sindacali) in aperta opposizione alle "canzonette

¹ Versi tratti dal brano *Per cosa dovrei esser ricordata?* diffuso da Margot sul suo canale *Youtube* nel 2014 all'URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gO7tlf5Kid0> (ultima consultazione di tutti i link presenti nel saggio: 15 marzo 2025).

transitorie” richieste ai discografici dai nuovi grandi festival televisivi. Seguendo questa direzione, le prime significative esperienze del nostro panorama cantautorale sono quelle che convergono a una certa distanza dai riflettori mediatici, attratte più dai superstiti di un mondo ridotto in macerie che dalle nuove rampanti occasioni di costruirvi sopra: sono quelle che provarono a raccontare le miserie dei campi riarsi e delle zolfare, l’umida fatica delle mondine sfruttate nelle risaie e i sospiri che appannano i vetri dei tram operai a fine turno. La marginalità spesso ricercata di tali produzioni fa sì che questo contributo nasca fin da subito nel segno di un testamento violato, concepito con lo scopo di ridare il giusto spazio al lascito di artiste che, per un lungo tratto della loro carriera, preferirono la penombra delle quinte ai bagliori artificiali dei grandi palcoscenici. È sotto il palco, di fatto, tra vecchie e nuove miserie quotidiane, che gli stornelli di protesta² e la finissima satira letteraria di cantautrici come Margherita Galante Garrone “Margot” prendono forma e sostanza. Nel panorama culturale dell’Italia postbellica, dove l’impennata economica faceva largo a nuove forme di discriminazione sociale e stereotipi di genere, compositrici come Margot, ricordata spesso, immeritatamente, solo come voce femminile del collettivo torinese dei Cantacronache (1958-1962), iniziavano invece a rappresentare una prima importante voce di dissenso etico-musicale contro discografici ed editori “smemorati”, interessati solo a sfornare canzoni d’evasione, transitorie e senza troppe pretese, per le quali – come scriverà Umberto Eco – la novità andava introdotta a piccole dosi «per risvegliare l’interesse dell’ascoltatore/consumatore senza urtarne troppo la pigrizia»³.

A distanza di quasi otto anni dalla sua scomparsa, avvenuta il 23 agosto del 2017, ritornare sulle tracce di cantautrici come Margot – che in una delle ultime interviste si sarebbe definita «eroina della Resistenza sonora»⁴ –, lontano dall’essere una mera operazione archeologica, rappresenta un richiamo forte per chi prosegue l’assalto

² Tra quelli più recenti meritano di essere ricordati *Gli stornelli dei fiori*, una satira floreale che mette sotto accusa tutti i maggiori nomi della nostra recente stagione politica.

³ U. Eco, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964, p. 163.

⁴ *Margherita Galante Garrone*. Intervista di Guido Michelone: si legge all’URL: <http://www.margotgg.it/>.

contro le pericolose banalizzazioni di pensiero e di genere; un processo che, soprattutto alla vigilia neocapitalista di un paese da ricostruire, vedrà la correttezza dell'industria dello spettacolo e di ogni suo comparto.

Quanto alle ragioni storiche e culturali per le quali, ancora oggi, le cantautrici faticano a essere prese sul serio quanto i loro colleghi, si è cercato di portare avanti un'analisi più trasversale che, nell'analizzare l'oggettificazione della figura femminile, tenesse conto della sua evoluzione non solo all'interno del mondo musicale, ma anche lungo i complessi volteggi che in massima parte ha seguito assieme al resto della società.

Gli esordi di “Margot”: voce, braccia e mente del Cantacronache

«Serena, smemorata e senza Dio», “Margot” (come accennato, nome di battaglia ma non di battesimo di Margherita Galante Garrone) seppe essere un'artista anche incredibilmente incendiaria, ricca di memoria e dalla forte “religiosità”. Voce raffinata, prestata inizialmente ai testi poetici di altri autori, a partire dalla metà degli anni Sessanta iniziò a esserlo anche dei propri, dimostrandosi compositrice di brani di rara impertinenza e gravissima leggerezza. Laddove la dimenticanza, più che la memoria, si affrettava ad alleggerire il peso e il contributo prestato dalle donne negli anni delle due grandi guerre e nel corso della Resistenza antifascista, Margot, pur non essendone stata protagonista diretta per ragioni anagrafiche, sceglieva di muovere i primi passi sulla tortuosa strada del cantautorato *folk* femminile. Immune da facili seduzioni arrivate, lei che preferiva “i fischi” ai fiori di Sanremo, si interrogò spesso e con serissima ironia circa il destino della propria produzione.

Nata a Torino il 21 febbraio 1941, figlia del partigiano Carlo Galante Garrone, senatore della Sinistra Indipendente⁵, per nostra fortuna e contro ogni interpolazione a venire, ci ha lasciato in rima le tappe più significative della sua avventura biografica:

⁵ Cfr. P. Borgna, *Un Paese migliore. Vita di Alessandro Galante Garrone*, Bari, Laterza, 2006. Carlo Garrone, fratello dello storico Alessandro, partecipò da parlamentare alla battaglia per l'introduzione del divorzio, alla

Nata è a Torino? Sì, nel quarantuno
Ma non lo deve sapere nessuno...
E di che morte alfin perirà?
La data ancora nessuno la sa.

Crebbe bambina con tre precettori
Privati: storici, poeti, autori,
Ed una madre assai brava cantante,
E violinista ed anche commediante...
Questi ascendenti geniali ed illustri
L'accompagnaron per più di tre lustri
Finché incontrò, un bel giorno in collina,
Un musicista già sulla trentina
Che la convinse di botto a cantare
E che la volle ben presto sposare.
Così Margot, ch'era ancora fanciulla
Lasciò i parenti, lasciò la sua culla,
I suoi interessi, e perse la testa
Per dedicarsi ai canti di protesta.

Con Amodei e Michele Straniero
Girò l'Europa e non le parve vero
Di dare inizio alla bella avventura
Dei Cantacronache, che con sicura
Mano per primi seppero creare
Musiche e testi da rappresentare,
Coadiuvati da nomi importanti
Come Calvino, Fortini e ancor tanti
Che troppo lungo sarebbe elencare
Quindi fermiamoci nel menzionare.

E furon loro, negli anni sessanta,
A incider dischi per Italia Canta
Un'etichetta legata al Pici
Ch'ebbe successo ma poi finì lì.
Dopo pochissimo il gruppo si sciolse
E Margot a tutti le spalle sue volse.

Ben lo si sa che spesso le ciambelle
Non riescon cotte e non riescono belle;
Così Margot per tentar la fortuna
Lasciò il marito e si fiondò in laguna
Con il bambino di appena tre anni...
E fu colà che iniziò con Giovanni
Un'avventura che appena nata
A essere eterna era poi destinata.

Scrisse canzoni e colonne sonore
Partecipò a più kermesse canore
Tredici dischi incise da autrice
Ma le mancava, per esser felice,

rima del codice penale e dell'ordinamento penitenziario. Nel 1976 fu in prima fila nella denuncia dello
"scandalo Lockheed", che si sarebbe concluso per la prima volta con il rinvio a giudizio per corruzione di
alcuni ministri della Repubblica.

Un picciol gruppo con cui lavorare
E divertirsi a inventare e a giocare.
E fu così che con far sbarazzino
Di marionette fondò il Gran Teatrino
Avendo sempre, e fedeli, al suo lato
La Paola Pilla e la Lulù Beato. [...]
Poeti infine si fecero sotto
Collaborando, come Andrea Zanzotto,
E furon molti che i bei pupazzi
Amaron (come Renato Palazzi:
Il grande critico che ama il Teatrino
E recensisce ogni spettacolo
Da quei lontani primi anni novanta
Quando la strada da fare era tanta).

Son stati e sono spettacoli densi
Che in ogni ambiente ricevon consensi:
Musiche tratte da assai rari dischi:
Hindemith e Malipiero e Stravisci,
Kurt Weill, Rameau, e anche Purcell e Berio,
Kagel, Berlioz, Boccherini e con serio
Spirito i testi (che han messo alla prova
La Stein, Calasso, Balzac, Casanova)
Il Gran Teatrino seppe poi trovare
per presentarli in occasioni rare,
Con i costumi grandiosi che fatti
Son da quel mago di Marco Baratti.

Presto arrivarono anche le beghe
Per l'arroganza di ex amiche streghe
Ma delle Femmine la grande Fedè
Che tutto sa e che tutto prevede [...]

Questo per quanto riguarda il teatrino
Ma se torniamo a Margot e al suo destino
Dobbiam parlar di trecento canzoni
Che stan seguendo le oscillazioni
Della politica, come consiglia
La tradizione della sua famiglia.
Sono canzoni ironiche e tristi
Che parlan spesso di poveri Cristi,
E guardano con occhiali speciali
Ciò che riportano tutti i giornali.
Come all'inizio della sua avventura,
Cantando sempre, senza aver paura,
Margot racconta ingiustizie tremende
E dell'attual società le vicende.

In conclusione: Margot è ritornata
A quella cronaca, che era cantata
Da un gruppo che ormai si è sciolto da anni
(Dura cagion di dolorosi affanni...)
Ma l'avventura teatral non è morta:
chiuso un portone, si apre una porta.

Conoscer la sua biografia futura
Sarebbe, è ovvio, un'impresa un po' dura...
Ma è così, fra teatro e canzoni,
Scene, costumi, regie ed invenzioni
Che questa vita assai piena va avanti
Si spera ancora per tanti anni, e tanti.

Che se poi invece dovesse finire
Pria del previsto, dovendo morire,
Si potrà dir che ha lasciato alle spalle
Molte creazioni, e non solo farfalle.
Basterà legger la sua biografia
Su questo sito (per vasta che sia)
Per farsi una vaga idea di Margot
E delle cose che a tutti donò.
E a questa lapide lei pensa spesso:
"Fu troppo brava per aver successo [...]".⁶

Ancor prima dell'esperienza con il gruppo torinese dei Cantacronache, di cui fu «braccia e mente» oltre che pregevole voce, la formazione artistica di Margot avvenne all'interno di un contesto familiare sensibile agli ideali libertari, a cui si affiancò l'ascolto degli *chansonniers* francesi⁷ Georges Brassens e Boris Vian, destinati di lì a qualche anno a essere "replicati" proprio nel salotto di casa Garrone assieme al collettivo dei Cantacronache. Negli anni Cinquanta la canzone francese e la figura dello *chansonnier* fornivano, del resto, un importante orizzonte estetico e ideologico per le ambizioni della canzone italiana. Esattamente nel 1957, Sergio Liberovici – raffinato compositore e futuro marito di Margot – di ritorno dallo Schiffbauerdamm Theater di Berlino, dove ebbe modo di ascoltare Gisela May ed Ernst Busch (rinomati interpreti del teatro di Brecht), immaginava la possibilità di dar seguito anche nel nostro paese a una canzone impegnata sul modello brechtiano e dei suoi compositori. L'esperienza

⁶ G. M. Garrone, *Diari e Carteggi Margherita Galante Garrone 1890/1990*, Venezia 2015.

⁷ Dopo la guerra, il termine *chansonnier* compare in diversi contesti per indicare più in generale il cantante di varietà, oltre che i cantanti-chitarristi. Nel corso degli anni Cinquanta, il termine passa progressivamente da un più generico riferimento all'intrattenitore da cabaret a «colui che scrive testi di canzoni [...] e ne è poi anche l'interprete», ovvero al significato che ha ancora oggi. È indicativo che già negli anni Cinquanta in italiano il termine avesse un'accezione diversa da quella che aveva in Francia. Ce lo conferma l'edizione 1960 del *Grand Larousse Encyclopédique*, dove «*chansonnier*» è associato a trovatori e poeti medievali; con uso desueto, ad autori e cantanti di canzoni del passato, ad esempio Béranger (lo *chansonnier* per antonomasia anche in pubblicazioni recenti. Vd. J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 128).

del Berliner Ensemble lo convinse a chiamare a raccolta gli amici Michele Luciano Straniero (collega alla redazione torinese dell'«Unità»), Emilio Jona, Giorgio De Maria e Fausto Amodei, unico chitarrista ad accompagnare il suo piano, per formare il collettivo dei Cantacronache, la cui parola d'ordine sarebbe stata da allora in avanti «Evadere dall'evasione!». Come molta parte della cultura di protesta, anche l'esperienza del collettivo torinese prese, dunque, forma nei salotti borghesi di sinistra (nella fattispecie, quelli di Giulio Einaudi, Luciano Foà, Elsa De Giorgi, Franco Berlanda e di casa Garrone):

Entrai nel gruppo nel 1960, unica voce “femminile”. Avevo 19 anni. Suonavo la chitarra da qualche anno, e avevo imparato a memoria tutto il repertorio di George Brassens, che eseguivo, grazie anche a un'ottima conoscenza del francese, nei “salotti” torinesi: la parola ‘salotto’ non rende giustizia alle case ospitali degli amici di mio padre, che si divertivano, dopo cena, ad ascoltare questa ragazza canterina e un po' strafottente. Fu a casa di Emilio Jona, fondatore, insieme a Liberovici, Straniero, Calvino e Amodei, del gruppo Cantacronache, che “li” conobbi. Mi sentirono cantare, io sentii cantare loro, e subito imparai tutte le loro canzoni. Mi proposero subito di entrare a far parte del gruppo, e non mi feci pregare. Così incominciò la mia avventura. Erano gli anni di Tambroni, e la protesta nasceva spontanea e aggressiva, anche nelle canzoni⁸.

L'attività del Cantacronache (1958-62) si sovrappose fin da subito al dibattito sulla cultura di massa, spalleggiando le posizioni più avversive sulla musica di consumo. Come evidenzia Stefano Pivato, «Quei giovani stavano insegnando ai musicisti un nuovo modo per legare le canzoni all'attualità politica, sfuggendo alla retorica ideologica e alle lusinghe delle classifiche di vendita»⁹. È una circostanza della storia del pensiero che condiziona non poco i futuri sviluppi della *popular music* italiana, e soprattutto il rapporto degli intellettuali con essa. In un paragrafo a loro dedicato, Umberto Eco, che non avrebbe mancato in seguito di spendere parole celebrative nei riguardi di Margot, precisava:

⁸ Margherita Galante Garrone. Intervista di Guido Michelone cit.

⁹ S. Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Bari, Laterza, 2005, p. 151.

Quando i Cantacronache misero in circolazione i primi dischi o affrontarono una udienza di massa in alcune manifestazioni popolari, in Italia si avevano pochi tentativi isolati di persone di buona volontà. [...] Non sapremmo dire se i Cantacronache agirono come catalizzatore, o costituirono un fermento massiccio che, unendosi agli altri, diede corpo a quella che si accingeva a diventare corrente, non più “caso” ma consuetudine, pratica musicale. Il fatto è che oggi, a distanza di sette o otto anni, possiamo riconoscere nel nostro paese un filone attivo di autori; musicisti e cantanti che fanno le canzoni in modo diverso dagli altri¹⁰.

Nel 1958, dopo i primi concerti nei «salotti buoni torinesi», cominciarono le prime attività pubbliche: quell'anno, alla manifestazione per il Primo Maggio, gli altoparlanti di un furgone diffusero alcuni brani del loro primo disco a 78 giri, e tra questi *Dove vola l'avvoltoio?*, *La gelida manina* e *Viva la pace*, il primo dei quali scritto da Italo Calvino, primo grande sostenitore del collettivo torinese. Negli stessi giorni debuttava lo spettacolo *Tredici canzoni tredici*, e fra maggio e giugno si documentano diversi concerti in circoli culturali, sedi sindacali e circoli Arci a Torino e, in misura minore, nel resto d'Italia. In estate, a dimostrazione della rapida penetrazione del Cantacronache nel mondo intellettuale nazionale, il disco d'esordio – il *45 giri extended play Cantacronache sperimentale* uscito per l'etichetta del PCI “Italia Canta” – riuscì a ottenere un riconoscimento speciale al Premio Viareggio. Perché ciò che proponevano, al di là della polemica o della rottura, era di «evadere dall'evasione», ritornando a cantare storie, accadimenti, favole che riguardassero la gente nella sua realtà terrena e quotidiana, con le sue vicende sentimentali (serie, più che sdolciate, comuni più che straordinarie), con le sue lotte, le aspirazioni che la guidano e le ingiustizie che la opprimono, con ciò che la aiuta a vivere o a morire¹¹.

Una conferma della centralità di questa visione nell'iniziale definizione della poetica del Cantacronache ce la dà una cartolina postale che accompagna l'uscita di *Cantacronache sperimentale* nel 1958. Fedele all'intento «sperimentale» del disco, vi si legge: «Quattro autori e una cantante chiedono il vostro giudizio su quattro prime canzoni nuove». Segue un breve questionario. A parte alcune domande generiche, è proprio il fatto che i brani riguardino «sentimenti e fatti reali» a essere messo in

¹⁰ U. Eco, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, op. cit., p. 164.

¹¹ J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, op. cit., p. 204.

evidenza: «Ritenete utile che gli argomenti di queste canzoni siano stati scelti fra sentimenti e fatti reali?», recita uno dei quesiti. Il tono del questionario tradisce come l'interesse del Cantacronache per la canzone fosse in primo luogo educativo, e come l'adesione alla realtà storica dovesse coincidere con l'impegno politico.

Anche dagli scritti che definiscono la linea del gruppo emerge un atteggiamento pienamente assimilabile a quello tenuto dagli intellettuali per tutto il decennio precedente. «Delle canzonette» – avrebbe detto Straniero – «in sé e per sé non ce ne importava molto: il nostro interesse non era mercantile, ma precisamente sociologico e ideologico, e decisamente contenutistico»¹². Anche Liberovici riconduceva l'ispirazione iniziale a un'«esigenza umana», che cozzava però con delle personali esigenze artistiche che non contemplavano assolutamente la possibilità di scrivere canzoni. Significativo in tal senso il mettere le mani avanti circa il proprio status di intellettuali, sin dal primo numero della rivista. Scriveva Jona: «Non ci siamo mai occupati prima d'ora di musica così detta leggera. Siamo impegnati in campi più specificamente culturali, nel romanzo, nella poesia, nella saggistica, nella musica seria». Quel «campi più specificamente culturali», che non è evidentemente un lapsus, potrebbe riassumere l'intera storia del rapporto fra intellettuali e canzone negli anni Cinquanta in Italia, e conferma come il valore della canzone per come lo intendeva il Cantacronache non potesse prescindere dalla sua utilità politica, più che dipendere da una qualche qualità poetica¹³.

Il gruppo registrò un immediato consenso oltre a una serie di nuove prestigiose adesioni: tra queste, quella di Franco Fortini¹⁴ che, come Calvino, supportò le successive produzioni soliste di Margot. Con lo sguardo già rivolto ai suoi album successivi, possiamo dire con una certa sicurezza che il Cantacronache ha rappresentato per Margot un primo importante laboratorio sperimentale dove a poco a

¹² G. Straniero, M. Barletta, *La rivolta in musica. Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*, Torino, Lindau, 2003, p. 17.

¹³ J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, op. cit., p. 202.

¹⁴ L'incontro tra Franco Fortini e la musica avviene grazie alla mediazione degli amici del Cantacronache, nella seconda metà degli anni Cinquanta. Legame che nasce e si rafforza nella comune insofferenza verso la canzone melodica sanremese, cara all'industria discografica, alla radio e soprattutto alla tv.

poco la consapevolezza di essere molto più di uno strumento vocale si sostanziò nella possibilità di mettere in campo meccanismi narrativi antichi e moderni capaci di raccontare la cronaca e smuovere le coscienze come pure di trasferire le dottrine marxiste attraverso la favola e il gioco satirico: elementi e formule che potessero divenire in modo più immediato modelli comportamentali per storie esemplari (*La canzone della classe dirigente, Il trionfo dello zero, Ballata dei dittatori, Ero un consumatore, Il giorno dell'eguaglianza, Il tarlo*). Quelle del Cantacronache sono canzoni pedagogico-politiche più che di vera protesta, in cui, se, da una parte, è dominante il sarcasmo nei confronti del parassitismo dirigenziale, dall'altra emerge il quadro crepuscolare della vita quotidiana, delle «buone cose di pessimo gusto»¹⁵, del proletario malinconico, con un segmento di dolcezza consegnato all'amore, temi ripresi sia in musica che in teatro dalla stessa Margot che avrebbe contribuito a ispessirne la fibra grazie alle sua innata interartisticità.

La canzone di lotta a cui Margot inizialmente prestava solo la voce andò a occupare uno spazio importante nei suoi lavori successivi di autrice e regista teatrale, proseguendo una tradizione che veniva da lontano, dal canto anarchico e socialista, dalla canzone giacobina, dalle dottrine egualitarie di Rousseau, e fondandosi su una felice contaminazione di modelli retorici diversi: quello che attinge al canto di lavoro (contadino, innanzitutto) e quello che scolpisce i modelli eroici di briganti, ribelli, libertari che spesso vanno incontro alla morte esemplare e che altrettanto spesso sono destinati a ritornare, *revenants* della libertà, per promettere una società futura di giustizia. Spesso la ballata rivoluzionaria va di pari passo con l'inno, con il coro – come accade in fondo nei modelli principe della Marsigliese e dell'Internazionale. Il fatto che il Cantacronache si collocasse programmaticamente fuori dal mercato «gastronomico»¹⁶ della canzone commerciale italiana, quella pensata per essere consumata e digerita nel breve periodo, in uno spazio controculturale alternativo

¹⁵ La poesia di Gozzano, molto cara a Margot, viene in più occasioni riproposta sia nelle sue produzioni musicali sia a teatro.

¹⁶ U. Eco, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, op. cit., p. 161.

(elemento che non era certo del Neorealismo cinematografico e letterario), chiarisce il diverso contesto in cui il gruppo agiva, e spiega almeno in parte i futuri percorsi presi da canzone e cultura nel corso dei decenni successivi¹⁷. Lontana dalle convenzioni della canzone di consumo, l'esperienza del Cantacronache rappresenta in ogni caso una delle prime significative rotture con la tradizione melodica e commerciale della canzone italiana della seconda metà del Novecento. Il lavoro del Cantacronache nella prefazione al disco *Le canzoni della cattiva coscienza* (1964) fu definito da Eco stesso come «un primo passo (una indispensabile pars destruens) di una discussione la cui prosecuzione si fa sempre più urgente»¹⁸.

In un contesto in cui l'industria discografica privilegiava narrazioni evasive e sentimentali, il Cantacronache scelse di restituire voce a una realtà spesso celata o rimossa, attraverso testi di forte impegno civile e sonorità che, pur rifuggendo dalle convenzioni del pop melodico, non rinunciavano a una ricercata costruzione musicale. Nel breve ma intenso arco temporale di circa cinque anni, il collettivo generò un vasto repertorio, avvalendosi della collaborazione di figure di spicco del panorama culturale italiano. Autori come Italo Calvino, Franco Fortini, Gianni Rodari e Umberto Eco contribuirono alla scrittura dei testi, affiancando i fondatori Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona e Fausto Amodei. Oltre alla creazione di un nuovo repertorio, il Cantacronache si dedicò con rigore filologico al recupero della canzone politica e della Resistenza, riportando alla luce brani della tradizione anarchica, socialista e giacobina italiana, senza trascurare i repertori di protesta di paesi segnati da forti tensioni politiche e sociali negli anni Sessanta, come Algeria, Cuba, Spagna, Congo e Angola, e costruendo così un ponte tra la canzone militante italiana e le lotte internazionali.

Anche la dimensione interpretativa rivestì un ruolo cruciale nella diffusione del repertorio, con voci femminili come quella di Margot e dell'attrice Edmonda Aldini, che seppero restituire quei canti con una perfetta dose di disperazione e dolcezza;

¹⁷ J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, op. cit., p. 209.

¹⁸ U. Eco, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, op. cit., p. 164.

difficilmente le controparti maschili avrebbero reso nella performance la stessa tonalità emotiva.

L'eredità dei Cantacronache si misura nella forza di alcuni brani divenuti simbolo della canzone d'autore impegnata. *Per i morti di Reggio Emilia*, composto e inciso da Fausto Amodei dopo la strage del 7 luglio 1960, rimane ancora oggi un emblema della canzone di protesta italiana. Altre composizioni celebri includono *Dove vola l'avvoltoio?* e *Oltre il ponte*, entrambe con testo di Italo Calvino e musica di Sergio Liberovici, nonché *La zolfara*, brano di denuncia sociale firmato da Michele L. Straniero e Fausto Amodei, reso celebre anche da Ornella Vanoni.

Negli anni trionfali del Festival di Sanremo e della musica leggera, la proposta di Cantacronache fece fatica ad affermarsi al di là di ristretti ambienti fortemente politicizzati, e nel 1962 il gruppo si sciolse. Due dei suoi membri, Amodei e Straniero, proseguirono l'attività di riscoperta del canto sociale all'interno del Nuovo Canzoniere Italiano. Molte delle incisioni del gruppo, realizzate tra il 1957 e il 1963 su vari 45 giri EP o singoli (prima su etichetta Italia Canta e poi su DNG), furono ristampate in quattro LP pubblicati dalla Vedette nel 1971. Come ricordava Giovanna Marini¹⁹, altra grande anima *folk*, nell'ottimo documentario sui Cantacronache realizzato nel 2013 dagli studenti del Master in Comunicazione Storica dell'Università di Bologna: «L'attività del Cantacronache era destinata a fallire perché questo è il destino comune di tutte le minoranze». La parabola del Cantacronache si concluse formalmente nei primi anni Sessanta, ma il suo impatto fu determinante per lo sviluppo della canzone d'autore italiana, influenzando profondamente artisti e movimenti successivi, tra cui il Nuovo Canzoniere Italiano e la scuola genovese. Se la canzone italiana del dopoguerra si era spesso rifugiata nella leggerezza, il Cantacronache dimostrò che la musica poteva e doveva tornare a essere un'arma critica e di consapevolezza, anticipando quella fusione

¹⁹ Musicista di rigorosa preparazione e di grande talento, svilupperà a lungo la riflessione e lo studio sulle diverse forme di canto, da quello contadino a quello urbano, proseguendo assieme ai protagonisti del Nuovo Canzoniere italiano la strada già spianata dal Cantacronache.

tra impegno politico e qualità artistica che avrebbe caratterizzato molta della produzione cantautorale italiana dei decenni successivi.

L'attività del Cantacronache nasceva in anni di grandi stravolgimenti, in un momento storico in cui il Paese stava cercando di anestetizzare il più possibile le ferite della guerra, puntando a forme di intrattenimento sempre più "leggere" e consolatorie.

Sul finire degli anni Cinquanta, mentre l'Unione Sovietica si apprestava a inaugurare l'era spaziale con il lancio dello Sputnik, in Italia si allargavano intanto le crepe all'interno del Partito Comunista, animando un dibattito sempre più acceso sulla funzione dell'intellettuale nella società postbellica. Nel 1958, a Neorealismo concluso, il modello dell'intellettuale organico, centrale nel dopoguerra, appariva irrimediabilmente superato e anche gli scrittori che avevano contribuito a definirne i contorni presero progressivamente le distanze da quel paradigma. Se Elio Vittorini aveva già avviato questo processo nel 1951, altre figure emblematiche cercarono allora vie alternative. Italo Calvino, ad esempio, pur rimanendo partecipe della vivace scena culturale torinese e dell'esperienza dei Cantacronache, volse il proprio sguardo a nuove poetiche combinatorie, che lo spinsero sempre più verso la Francia e le sue sperimentazioni formali.

Parallelamente, il rapporto con la Resistenza divenne oggetto di un rinnovato interrogativo. A fine decennio, Pier Paolo Pasolini segnò una frattura netta, dichiarando la «fine dell'*engagement*»: la Resistenza era ormai un mito immobile, una cristallizzazione sentimentale e stilistica. La fedeltà aprioristica a quell'esperienza – avvertiva – rischiava di trasformarsi in un atto anti-storico. Era il segno di una stagione che si chiudeva e di un'altra, ancora incerta, che si affacciava all'orizzonte.

Del resto, sarebbe stato lo stesso Amodei a ricordare, in un'intervista del 2006, come il Cantacronache, prima ancora di darsi una precisa valenza contestatrice, era nato nutrendosi delle simpatie musicali e letterarie di ogni componente²⁰. Fin dai primi incontri privati nel salotto di casa Garrone, il sogno di questo giovane collettivo,

²⁰ Cfr. F. Amodei, *Uno chansonnier di protesta*, documentario a cura del "Deposito canti di protesta", 2006.

insomma – parafrasando le parole della stessa Margot –, era quello di accendere una scintilla di ribellione in una società ormai abulica e passivamente in attesa del grande miracolo economico.

Le produzioni soliste: i canzonieri di «un'avvelenata femmina» ribelle

A partire dagli esordi con il Cantacronache, il percorso artistico di Margot si inseriva nel solco di una lunga tradizione di canti di lotta, molti dei quali eredi dei canti della Resistenza: strambotti, ballate e stornelli il più delle volte relegati ai margini della storia ufficiale²¹. Prima di lei, le donne avevano espresso il proprio dissenso attraverso codici anonimi o collettivi: si pensi ai canti delle mondine, che denunciavano le durissime condizioni di lavoro nelle risaie padane²², o alle ballate partigiane come *Bella ciao*, spesso interpretate ma raramente firmate da donne. Margot arrivò a rompere questo schema, affermandosi come autrice consapevole, non solo voce ma anche “mente” dei suoi testi²³.

La storia artistica di Margot si intreccia inevitabilmente col faticoso processo di emancipazione femminile nella musica, fino a oggi disseminato di vecchi e nuovi stereotipi di genere: prima interprete più garbata che intellettuale, possibilmente di bell'aspetto e dai buoni sentimenti; in seguito, a partire dalle contestazioni degli anni '60 -70, anche disinibita *femme fatale* a cui poter concedere qualche trasgressione per accontentare il desiderio maschile²⁴. In quei decenni, la musica divenne uno degli strumenti principali per denunciare le disuguaglianze di genere e per reclamare diritti fondamentali come l'aborto, la parità di trattamento e la libertà di espressione. Nel contesto italiano, la canzone femminista si sviluppò in sinergia anche con altre forme

²¹ In *O cara moglie* (1959), ad esempio, Margot rilegge epistole di emigranti italiani, restituendo alla figura femminile il ruolo di custode della memoria e della resistenza quotidiana. Il testo, basato su fonti storiche, ricorda le opere di Giovanni Verga per il realismo crudo e la compassione verso i vinti. La melodia, invece, evoca i canti religiosi popolari, con un tono malinconico che sottolinea la distanza e la nostalgia.

²² Sui canti di protesta legati allo sfruttamento delle mondine e delle filandaie si consulti il capitolo dedicato in S. Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, op. cit., pp. 145-49.

²³ *Ibidem*.

²⁴ R. Caselli, *Storia della canzone italiana*, Milano, Hoepli, 2018, p. 375.

di protesta sociale e politica che proprio dei canti di protesta eredi della Resistenza avrebbero fatto la loro cassa di risonanza²⁵.

Rispetto alle trasformazioni di quegli anni, le scelte di Margot si orientavano sempre più nella direzione di un canto “narrativo” dove anche la sfera privata delle piccole cose, o per meglio dire delle «buone cose di pessimo gusto», apriva una finestra sull’attualità politica, facendone a sua detta «un’eroina della Resistenza canora». Non va certo dimenticato l’impegno concretissimo e per nulla “da camera” che Margot intraprese alla ricerca dei canti popolari nella Spagna franchista:

Per me, in particolare, quel viaggio avventuroso e pericoloso nella Spagna franchista fu un doveroso omaggio a mio padre e a tutto quello che mi aveva raccontato della guerra del 1936. Raccogliemmo moltissimo materiale scottante, che via via spedivamo in Italia, clandestinamente, da Madrid e da Barcellona. In quell’occasione feci anche moltissime foto delle parate militari franchiste (una guardia civile, una mattina, durante una celebrazione militare in chiesa, mi sequestrò un rullino, e ci eclissammo a una certa velocità...). Arrivai anche a cantare “Bella ciao” in un ristorante affollato di militari (mi sentivo molto “barricadera”). E anche lì, la fuga fu fulminea [...]. Fummo denunciati (tutti noi più Giulio Einaudi) per oltraggio a capo di stato estero e vilipendio della religione (una canzone era irriguardosa nei confronti di un certo Cristo de Limpías). Fu un processo che fece un certo scalpore a Torino, e non solo: ci difese l’avvocato Vassalli, e fummo tutti assolti²⁶.

Quando i collettivi femministi sostenevano che il privato era politico, non intendevano dire che la sfera privata dovesse diventare pubblica, e nemmeno che i confini tra le due sfere dovessero essere cancellati: il privato era già politico. Vennero a svilupparsi degli spazi fondamentali per lo sviluppo del femminismo della seconda ondata, ovvero i gruppi di autocoscienza: le femministe iniziarono un processo partendo da sé stesse, rielaborando la relazione tra sfera pubblica e privata, tra lavoro

²⁵ Album come i *Canti delle donne in lotta* (1975) di Yuki Maraini e Fufi Sonnino, e *Alle sorelle ritrovate* di Antonietta Laterza sono esempi emblematici di come la musica potesse divenire una forma di resistenza e di lotta. Questi lavori riscoprono la canzone come arma di rivendicazione, affrontando pubblicamente anche argomenti come l’amore tra donne e l’aborto, che finalmente davano voce e identità a donne che, fino ad allora, erano state deliberatamente ignorate dai media tradizionali e dalle narrazioni dominanti.

²⁶ Brano tratto dall’intervista di G. Michelone a Margot già citata.

produttivo e riproduttivo, tra le esperienze private dei corpi di ognuna e il controllo su di esso da parte dello Stato e della società²⁷.

Se riavvolgessimo la linea del tempo, vedremmo più chiaramente come la storia dell'emarginazione femminile, soprattutto in Italia, sia lastricata di mortificazioni pubbliche e private, restrizioni burocratiche, supporti «scientifici» e paternalismi di varia natura:

«Per sbagliare bastiamo noi. E sarebbe eccessivo che vi aggiungeste anche voi altre». È il 20 ottobre 1945. La guerra si è appena conclusa, l'Italia è ancora per qualche mese una monarchia. Il presidente del Consiglio Ferruccio Parri, tra i padri della futura repubblica antifascista, commenta così il diritto di voto alle donne, introdotto grazie a un decreto del febbraio di quell'anno. «Intendiamoci» – dice rivolgendosi all'Udi, l'associazione femminile più rilevante della sinistra – «è stato giusto che sia stata data questa parità», ma «è evidente che voi non penserete di venire a ripetere in campo politico, sociale, economico, intellettuale, quelle stesse cose che facciamo noi uomini»²⁸.

Singolare come proprio Carlo, padre di Margot (convinto sostenitore della battaglia parlamentare per l'introduzione del divorzio), qualche anno più tardi avrebbe visto tra i suoi assistiti lo stesso Parri. Nel 1957 difese, infatti, l'ex presidente del Consiglio in un processo contro un giornale di destra che aveva pubblicato un articolo intitolato *Prove clamorose: Parri tradì i partigiani*. Parri decise di portare, allora, il giornale in tribunale, ma poi tutto cadde in prescrizione.

La *Costituzione* del 1948, con la decisiva presenza dei partiti di sinistra, contribuì sicuramente a migliorare lo status politico delle donne rispetto al periodo prebellico. Non mancava comunque di articoli che rafforzavano le restrittive definizioni dei ruoli di genere; se, da una parte, l'articolo 3 riconosceva la piena uguaglianza tra i cittadini «senza distinzione di sesso», dall'altra l'articolo 36 consolidava il ruolo del capofamiglia, stabilendo che tutti i lavoratori avevano diritto a un «salario sufficiente

²⁷ A. Bracke, *La nuova politica delle donne. Il femminismo in Italia, 1968-1983*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 304-308.

²⁸ F. Battaglia, *Stai zitta e va' in cucina. Breve storia del maschilismo in politica da Togliatti e Grillo*, Milano, Feltrinelli, 2015.

per soddisfare i bisogni della propria famiglia». Come un'anomalia di sistema era previsto, invece, uno spazio per la categoria delle «donne lavoratrici».

Essere stata l'unica donna in un collettivo di soli uomini non rappresentò mai un deterrente per Margot che, alla domanda su come ci si dovesse sentire a essere la sola donna in un gruppo tutto al maschile, rispondeva: «*Ero assolutamente emancipata e ribelle. Quello che si definiva 'un brutto carattere'. Portavo i pantaloni in città. Nei primi anni Sessanta non era cosa consueta. Ma la cosa mi divertiva*»²⁹.

Nonostante i fermenti protofemministi, la scena musicale degli anni '60-70 continuava a essere affossata dalle consuete retoriche di genere: una volta scesa dal palco, anche la grande diva deve rientrare nei confini domestici. La spavalda voglia di rivoluzionare tutto, anche i rapporti fra i sessi, tipica della Resistenza, aveva dovuto scontrarsi con un paese afflitto da gravi ritardi sul piano culturale. «Donna partigiana, donna puttana» si sentì dire Carla Capponi, medaglia d'oro al valor militare, durante un dibattito parlamentare alla Camera da alcuni deputati della destra postfascista, con tanto di inequivocabili gesti osceni³⁰.

Negli anni della ricostruzione e del *boom* economico al mondo dello spettacolo si richiedevano, del resto, forme di intrattenimento rassicuranti ed evasive: canzonette e caroselli dovevano spingere il più lontano possibile le nebbie fumanti delle macerie. Ed ecco, allora, in prima linea l'industria discografica e quella televisiva pronte a consegnare alle donne il riconoscimento che più si confaceva loro: quello di decorazioni senza medaglie. Il loro temporaneo protagonismo suscitava non poche diffidenze e atteggiamenti di rifiuto, essendo visto come un sovvertimento dell'ordine naturale delle cose. I benpensanti vedevano con un certo terrore il rapido dilagare dell'attività femminile retribuita, cui finirono per attribuire tutti i mali della società moderna, dalla diminuzione delle nascite all'aumento della mortalità infantile e al dissolvimento dell'istituto familiare³¹.

²⁹ Intervista di G. Michelone a Margot cit.

³⁰ Cfr. M. Ponzani, *Guerra alle donne. Partigiane, vittime di stupro, «amanti del nemico» 1940-45*, Torino, Einaudi, 2021.

³¹ F. Castelli, E. Jona, A. Iovatto, *Al rombo del cannon. Grande Guerra e canto popolare*, Venezia, Neri Pozza,

Anche nell'Italia repubblicana, le donne avrebbero vissuto, per molto tempo, discriminazioni indicibili. La libertà sessuale acquisita, insomma, continuava a essere imbrigliata nei confini della società patriarcale e la donna – sebbene più disinibita –, se non più proprietà del maschio, ne restava comunque preda. Ancora, negli anni in cui proruppe il genere rock, che gridava al sovvertimento della morale borghese, le poche donne che raggiunsero il successo, purtroppo, vennero spesso soggiogate al desiderio maschile, diventando al cinema come in musica *femmes fatales*, perdendo la propria autentica femminilità. Erano viste come maschiacci e la loro figura, in modi diversi, veniva oscurata da quella di un uomo, oppure perdeva la propria connotazione rock per diventare più pop. Ma la logica dell'industria musicale rispondeva alle leggi scritte e tacite del momento culturale da cui prendeva vita: chiedersi le ragioni di questo mancato riconoscimento richiede di scorticare quelle ancora più profonde che, ancora dopo la contestazione studentesca e la liberazione sessuale degli anni Sessanta, avrebbero continuato, tenaci, a relegare le artiste tutt'al più al ruolo di seduttrici dalla bella voce. Infatti, la mente creatrice era uomo, mentre il corpo che le dà sostanza era donna. In questo clima, la produzione artistica di Margot non solo rifiutava passivamente tale marginalizzazione, ma la sfidava attivamente; tanto nella forma dello stornello satirico erede dei cantastorie di guerra quanto nelle rielaborazioni allegoriche più complesse spesso legate a un lirismo più "privato", a un'intimità pensosa, generosa di sentimenti tardo-crepuscolari.

In uno dei brani più autoreferenziali, *L'avvelenata femmina* (2015), che strizza l'occhio all'Avvelenata gucciniana, l'autrice ribadisce la natura essenzialmente "privata" della propria musica, schermata il più possibile contro le mediocri logiche del profitto di certe case discografiche per le quali la lotta di classe non era niente più che uno slogan promozionale: «Fate a meno di stampare / i miei dischi preferisco produrmeli da sola / e respingo chiunque mi consola con una pia parola / io prediligo i fischi». Continuando l'ascolto, non mancano parole accese contro quanti nel mondo

dello spettacolo musicale le avevano girato le spalle dopo la separazione dal primo marito, Sergio Liberovici.

Dopo pochi anni di breve ma intensissima attività, portata avanti da un capo all'altro dell'Italia e d'Europa, come ricordato in precedenza, le strade degli artisti si sono divise: anche gli scrittori che in una prima fase avevano aderito con interesse all'invito dei Cantacronache sono ritornati sui loro passi, in cerca di altre necessità espressive.

Il caso di Calvino è emblematico. Per quanto – nei racconti dei protagonisti – lo scrittore fosse parte attiva nella prima fase del progetto, probabilmente non poteva più condividere fino in fondo gli entusiasmi “resistenziali” del gruppo, segnati da eccessi ideologici dai quali si era, nel frattempo, congedato. Il Calvino che collaborava con Cantacronache non era più quello neorealista, e stava anzi sperimentando in quegli anni soluzioni evidentemente alternative a quel paradigma: era il Calvino delle *Fiabe italiane* (1956), nel pieno della *Trilogia degli antenati* (avviata nel 1952), proiettato verso il gioco combinatorio della “Letteratura potenziale” che lo avrebbe portato dritto verso la Francia di Queneau, Perec e del gruppo dell'OuLipo.

In effetti, il confronto fra la produzione coeva di Calvino e quella per il Cantacronache rivela un certo scollamento sia di contenuti sia di stile. Se si paragona l'incipit di *Canzone triste*, fra i brani più celebri (e più riusciti) del repertorio del Cantacronache destinato all'intensa voce di Margot, con quello del racconto da cui è tratto, che Calvino include nella raccolta *Gli amori difficili*, nel «corpo a corpo con la metrica canzonettistica» la leggerezza del Calvino prosatore si perde negli endecasillabi e nelle mosse forzate che la forma canzone impone, e dalle quali il Calvino paroliere non riesce a liberarsi.



Figura 1: Copertina del disco *Canzoni di una coppia*, 1963

Il debutto solista di Margot, a un anno dallo scioglimento del Cantacronache³², si aprì nel segno di una continuità, ricevendo il sostegno di Franco Fortini e dello stesso Calvino, che pure avevano contribuito attivamente alla precedente esperienza del collettivo. Nel 1963 usciva *Canzoni di una coppia*, primo LP che non inaugurò solo l’inizio del nuovo percorso musicale di Margot ma rappresentò uno dei primi album pubblicati in Italia da una cantautrice (Giovanna Marini avrebbe debuttato da solista solo due anni dopo).

Pubblicato dalla Ricordi, quel disco reca davvero ogni traccia di Margot, stavolta nelle vesti di autrice di tutte le musiche e di tutti i testi tranne un paio che, come accennato, si avvalevano della penna di Fortini. In copertina il disco venne presentato da Italo Calvino, che mise in evidenza le due anime della cantautrice, quella più “barricadera” e quella più intimista, mentre in un altro scritto la stessa Margot dedicava l’album a George Brassens, suo ispiratore. Gli arrangiamenti e la direzione dell’orchestra erano di Sergio Liberovici, all’epoca marito di Margot.

³² Con i Cantacronache aveva inciso 45 giri, EP e 33 giri.

Margot, scriveva Calvino, apparve sulla scena italiana con due distinte anime: quella primigenia barricadera che emergeva dai suoi esordi col gruppo dei Cantacronache, volta a riprendere la tradizione dei canti di protesta di tutti i tempi e di tutti i paesi; e quella intimista, attenta, invece, a tutte le sfaccettature e gli spigoli della quotidiana psicologia coniugale, per la quale Eco avrebbe parlato di «neocrepuscolarismo impegnato»³³:

Che la vera Margot sia questa seconda — della quale il disco che qui si presenta dona un ricco repertorio, — è una constatazione fin troppo facile per essere del tutto vera: forse è più esatto dire che è proprio da questa Margot degli interni casalinghi, delle finestre cittadine, delle stanze d'albergo, con tutta la sua sensibilità per l'insoddisfazione nascosta sotto le ore apparentemente più tranquille e contente dei nostri contenuti contemporanei, è proprio da questa Margot che matura ed esplode l'altra, quella delle canzoni di ribellione. I versi di Margot delineano ogni volta un "racconto di oggetti" ma qui siamo esattamente agli antipodi del "cosmismo" narrativo di Robbe-Grillet: qui ogni oggetto è carico di tutto il suo significato umano, affettivo. Gli elenchi d'oggetti nella *Canzone della valigia* esprimono un teso struggimento che la musica sottolinea, con quell'evidenza didascalica che Margot pone nelle più semplici trovate di composizione. Così in *Pomeriggio di domenica* gli improvvisi fragori delle radio dei vicini costituiscono una specie d'illustrazione musicale all'interno della canzone; e nella fortiniana *Canzone dei litigi* le battute della coppia litigiosa diventano una specie di poliedro di specchi in cui la voce interseca sé stessa in angolazioni oblique o pungenti³⁴.

Il disco si apre con *Ballata della luna di miele*, che su un ritmo di tre quarti inizia il racconto della storia della coppia; dopo una canzone più intimista, *L'armadio*, c'è l'interessante *Canzone dei litigi*, in cui Margot interpreta le parti di entrambi i personaggi durante un litigio, ed è il primo brano con testo scritto da Franco Fortini. *Ditemi voi* descrive una donna che, guardandosi allo specchio, truccandosi e

³³ La Torino "triste", sfondo pensoso della sua avventura esistenziale, ritorna soprattutto in quel richiamo neocrepuscolare, per usare una felice citazione di Eco, che avvolge le scene di vita quotidiana, anche le più ordinarie, con un tono di nostalgia e rassegnazione. Anche nei suoi testi, Margot si concentra su momenti e sentimenti quotidiani, descrivendoli con tale sensibilità da farne perdere ogni materialità. Nei testi più "privati" di Margot riecheggia la malinconia urbana di certa poesia crepuscolare: una sensibilità languida, una catalogazione delle «buone cose di cattivo gusto» che, sublimata dalla sua voce e dalla sua chitarra, sembrano portare avanti «colloqui» di gozzaniana memoria. La filiazione con la poesia di Gozzano è ribadita dalla riproposizione di uno dei testi più noti, *Le Golose* (1907), che interpreta e musica il racconto omonimo di Guido Gozzano; l'interesse per Gozzano risuona anche in *Per cosa dovrei essere ricordata?*. Di Gozzano Margot avrebbe riportato in scena, allora con la sua compagnia teatrale, *La fede delle femmine*, anche *L'amico delle crisalidi*.

³⁴ *Ibidem*.

mettendosi il rossetto, si scopre meno bella, cogliendo il tempo che passa, mentre il marito che fuma e legge il giornale di là non si accorge di nulla. Il secondo lato si apre con *Pomeriggio di domenica*, che descrive appunto un pomeriggio festivo, con l'inserimento anche della radio da cui si ascoltano le partite con il goal (e in questi punti il ritmo del brano diventa terzinato), mentre *Un giorno forse* è una canzone d'amore malinconica: la coppia protagonista immagina il futuro, con i figli già cresciuti e i ricordi più dolci dietro le spalle. La melodia di *Canzone della valigia* ha qualche reminiscenza jazz, e nel testo la valigia diventa metafora della vita, e delle cose che si portano dietro nel viaggio o che, al contrario, vengono abbandonate. Conclude il disco *Le nostre domande*³⁵, la seconda canzone con testo di Fortini; suona la chitarra in questa canzone Domenico Amerio, e conclude la storia con le domande che i due si fanno sul loro rapporto. Il brano omonimo è uno dei tanti pezzi rimasti, purtroppo, ai margini dell'attenzione musicale italiana.

I riferimenti letterari giocano tra loro rincorrendosi in molti dei brani di cui Margot compose testi e musica, in un momento in cui le donne non sembravano poter avere altro ruolo sulla scena musicale se non quello di interpreti: non più che belle voci prestate a una creazione di genesi maschile. Gli autori da cui prendeva forma e nutrimento il suo desiderio di dar voce a una musica impegnata e di protesta non le impedirono di mettere in luce con serissima leggerezza un repertorio di affondi taglienti per schermarsi dalle imposizioni sociali e politiche di quegli anni. L'attacco restava la miglior difesa.

Nel 1964 incise l'EP *Canti per noi* assieme a Silverio Pisu, che pure avrebbe musicato versi di Montale e Sandro Penna, curato dal marito Sergio Liberovici. Alcuni testi come *Il convento delle Nazarene* sarebbero stati musicati sulla base di poesie di Palazzeschi (*Il passo delle Nazarene*, Firenze 1907, editore Lanterna). I motivi cristiani (chiesa, convento, preghiera *etc.*) avevano perduto, però, ogni valore religioso: parte di

³⁵ Il brano è stato inciso anche da Francesco Guccini nell'album *Canzoni da intorto* del 2022.

un paesaggio culturale al tramonto. Lo svuotamento di contenuti della parola avvicina questa poesia a correnti letterarie come quella del Crepuscolarismo e del Futurismo.

Lo scarso successo delle cantautrici offre un'ulteriore prova degli specifici "attributi" associati all'etichetta «cantautore»³⁶ – a cui non sono estranei posizionamenti di genere sessuale, e che anzi vengono socialmente costruiti incorporando un certo immaginario romantico associato con l'autore-genio, inevitabilmente maschio. Maria Monti, all'inizio, era parte integrante e attiva del gruppo dei cantautori, e probabilmente la diretta ispiratrice dei primi spettacoli collettivi. Il neologismo «cantautrice» comparve sulle fonti, anche in riferimento a lei, poco dopo la comparsa di «cantautore»³⁷.

La rimozione delle cantautrici non solo dal canone, ma addirittura dalla memoria collettiva della canzone italiana (al punto che i loro primi dischi non sono mai stati ristampati), è ulteriore prova di come i significati che vengono associati ai nuovi cantautori non solo vadano oltre la somma di ruoli fra autore e interprete, ma riguardino processi di autenticazione più complessi, ai quali non sono estranee ideologie del genere sessuale. È, in particolare, l'immagine del cantautore come poeta e genio individuale – che importa nella canzone italiana estetiche di matrice romantica – a non essere immune da questo tipo di connotazioni.

Nel corso degli anni Settanta, attraversati dalle conquiste delle nuove battaglie referendarie della seconda ondata femminista, il repertorio di Margot si diede una struttura concettuale ancora più ricca, rafforzando il legame con la tradizione democratica d'oltralpe. Pubblicato nel 1975, *Sul cammino dell'ineguaglianza* è una libera ripresa del *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* di Rousseau, di cui recepisce la lezione più matura. Si trattava di un *concept album*, formula che si sarebbe ripetuta anche nei dischi successivi, basato sul tema dell'emarginazione e delle ineguaglianze. Margot faceva sua la lezione di Rousseau

³⁶ Secondo alcune fonti, il termine è stato utilizzato per la prima volta nel 1959 in un listino pubblicitario dell'RCA Italiana, creato da Maria Monti durante una riunione con Ennio Melis e Vincenzo Micocci per promuovere Gianni Meccia.

³⁷ J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, op. cit., p. 168.

laddove affermava che l'ineguaglianza non ha origine nella natura, ma viene generata assieme alla formazione della società, divenendo illegittima e dannosa per la moralità e il benessere del genere umano.

Il disco si distingue per ballate acustiche, attraversate dalla voce calda di Margot, spesso sostenuta dalla sola chitarra. Ritroviamo anche brani musicalmente più complessi, dal timbro jazz, grazie alla presenza di fiati, tastiere e percussioni. A fare da cornice per i 19 brani è il breve inserto *Précieux Jours*, ora strumentale ora cantato, come nella traccia finale. In questo lavoro Margot musicò, reinterpretandoli con la sua voce profonda e carezzevole, alcuni dei capisaldi della dottrina egualitaria: del resto, erano anni di un nuovo dominio dell'apparenza, che impediva la valutazione sociale dei meriti individuali, introducendo perfino nel cuore dell'uomo una forma di falsa coscienza.

Che il Settecento fosse un secolo caro a Margot lo conferma anche il successivo lavoro del 1976, *La Follia*, disco ispirato all'assurda storia tratta da *Una modesta proposta* (1729) di Jonathan Swift, una satira iperbolica poco gradita a quanti, fraintendendo il reale bersaglio polemico, accusarono Swift di oltraggio e cattivo gusto. Il protagonista del libro proponeva, infatti, un «metodo onesto, facile e poco costoso» per risolvere le carestie dell'Irlanda: far ingrassare i bambini più denutriti per darli in pasto ai ricchi proprietari terrieri. Non dimentichiamo che nel 1965 Margot diede la voce al *Cantafavole 3 "Filastrocche in cielo e in terra"*, una raccolta di sei filastrocche firmate da Gianni Rodari, che proprio del romanzo di Swift curò una prefazione in italiano.

Senza sminuire il peso "collettivo" delle prime prove artistiche, il vero mondo di Margot, tuttavia, prese forma nella produzione solista: una produzione tentacolare che, sempre con uno sguardo rivolto al valore civile e testamentario dei canti di protesta, finisce però con l'avvolgere un universo molto più vasto di significati e riferimenti culturali. Continuare a cantare fatti di cronaca significava sicuramente impegnarsi a restituire un'immagine alternativa a quella di un'Italia smagliante e

spensierata, proposta, per esempio, dai tempi della canzone “leggera” del miracolo economico.

Gli ultimi anni: verso un Vespero Vermiglio

La fitta rete di corrispondenze tessuta da Margot può essere apprezzata a pieno in *Il Vespero Vermiglio*, un album di sedici tracce da lei stessa musicate su poesie di autori come Apollinaire³⁸, Arrigo Boito, Franco Fortini, Guido Gozzano, Giovanni Pascoli, Edoardo Sanguineti, Iginio Ugo Tarchetti e Andrea Zanzotto. Poesia e musica si riappropriano, qui, di un legame primigenio: in quest’ottica va letta anche la scelta di arrangiamenti sostanzialmente acustici in cui a spiccare sono essenzialmente la voce e la chitarra di Margot, mentre il talentuoso polistrumentista Domenico Santaniello si divide tra mandola, contrabbasso e violoncello.

Durante l’ascolto non si può non restare incantati dalla bellezza di brani malinconici come *Le Pont Mirabeau* su testo di Apollinaire, *La Ballata delle Donne* da una poesia di Edoardo Sanguineti, ma soprattutto da quel gioiello che è *Le Nostre Domande* di Franco Fortini che, assieme a *Fides* (tratto da Giovanni Pascoli), rappresenta uno dei vertici del disco. L’universo musicale di Margot dimostra ancora una volta di poter oltrepassare “il *medium*” per illuminarsi di continue rifrazioni.

Che si esibisse nella semioscurità della sua camera o su grandi palchi teatrali, Margot non le ha mandate a dire fino all’ultimo, chitarra alla mano e occhi fissi sul vuoto dell’attualità politica:

Nel calderone sono finiti così la cultura accademica di potere e lo sloganismo populista, lo snobismo intellettualistico e il buon senso popolaresco, il formalismo parolaio e la cruda irriverenza plebea, il recupero

³⁸ *Le Pont Mirabeau*, poesia di Apollinaire edita nel 1913, nasceva dalla malinconia di un amore passato, il ricordo del quale scorreva come la Senna sotto il Ponte Mirabeau. Uno dei primi traduttori italiani di Apollinaire fu Giorgio Caproni, un «musicista mancato che fa il paroliere» che di Pascoli – omaggiato nel titolo del disco di Margot – aveva assorbito il «seme dell’inquietudine». Cfr. *Il mondo ha bisogno di poeti. Interviste e auto commenti. 1948-1990*, a cura di M. Rota, Firenze, Firenze University Press, 2014.

della classicità e il romanticismo sentimentalistico, la drammatizzazione del banale e la teorizzazione del pratico, il mito della fantasia³⁹ [...].

Gli ultimi brani diffusi dal suo canale *Youtube* non risparmiano prese di posizione contro la turistificazione massiccia di Venezia, la sua «triste Venezia», ultimo approdo dopo la “fuga” da Torino, o a favore delle proteste dei “No TAV”: «*Cantare voglio la valle resistente / che molto ha dato e non ha chiesto niente [...] Difesa da milizie prezzolate tolte da Oriente e in valle trasportate / col sorriso sprezzante di chi crede / d’aver sempre ragione e più non vede*».

In qualunque fase storico-esistenziale del suo percorso Margot si è impegnata a far entrare in musica quel mondo che, tanto in letteratura quanto in musica, stentava a trovare piena legittimazione: il mondo abbrutente delle fabbriche e dei suoi turni massacranti; delle nuove sperequazioni fra uomini e donne, “operai e operaie”. Brani come *Canzone triste* inseguono sui tram gli sguardi tetri di una coppia di operai incapaci di incontrarsi a causa dei turni di lavoro: «Lui aveva il turno che finisce all’alba / entrava in letto e lei n’era già fuori».

L’avventura umana e artistica di Margot, in spregio a ogni ostracismo, ha rappresentato un tassello imprescindibile per riempire certi “vuoti di memoria” e capire come la marginalizzazione delle donne nella musica italiana fosse stata, e sia ancora, questione non solo estetica ma epistemologica. Il suo repertorio, oggi conservato dall’Archivio Sonoro di Torino, invita a riscrivere la storia della canzone d’autore attraverso l’intersezione di genere e classe. In un’epoca di crisi della parola cantata, la sua lezione – che la poesia è arma di verità – resta un monito per artiste e studiosi. Per questa e tante altre ragioni, la produzione di musiciste come Margot «dovrebbe essere ricordata» e strappata fuori da sipari chiusi troppo in fretta.

Arianna Pacilio

³⁹ E. De Angelis, *Musica sulla carta. Quarant’anni di giornalismo intorno alla canzone 1969-2009*, Genova, Zona Editrice, 2009, p. 109.

Napoli intonata: identità e poetica nei primi tre album di Pino Daniele

Abstract: È con piena consapevolezza della sfida contenuta nelle seguenti pagine che si intende compiere qui un'operazione di legittimazione letteraria di un autore di cui moltissimo è stato detto e scritto, ma quasi esclusivamente in ambito musicale ed etnomusicologico. Proprio perché è considerato un fenomeno di avanguardia culturale degli anni '80 del Novecento, questo articolo è dedicato al giovane Pino Daniele, quello dei primi album, ancora "poeta maledetto", Masaniello moderno cresciuto nei vicoli del centro storico di Napoli, in uno dei momenti più contraddittori della storia recente di questa magnifica città. *Terra mia* (1977), *Pino Daniele* (1979) e *Nero a metà* (1980) sono stati concepiti quasi di getto, senza soluzione di continuità, e meritano di essere letti come una trilogia letteraria oltre che musicale, in cui l'autore costruisce la propria identità poetica e dichiara, con autenticità, le proprie radici e la propria visione d'artista.

Abstract: *It is with full awareness of the challenge contained in the following pages that this work seeks to carry out a literary legitimization of an artist about whom much has been said and written, though almost exclusively within musical and ethnomusicological contexts. Precisely because he is considered a symbol of the cultural avant-garde of the 1980s, this article is dedicated to the young Pino Daniele – the artist of the early albums – still a “poète maudit,” a modern-day Masaniello raised in the alleys of Naples’ historic center during one of the most contradictory periods in the city’s recent history. Terra mia (1977), Pino Daniele (1979), and Nero a metà (1980) were conceived almost in a single creative burst, with no real interruption, and deserve to be read as a literary as well as a musical trilogy, in which the author constructs his poetic identity and authentically declares his roots and artistic vision.*

Negli ultimi decenni, il dibattito sullo statuto letterario della canzone ha guadagnato sempre più attenzione, soprattutto dopo l'assegnazione del Premio Nobel per la Letteratura a Bob Dylan nel 2016. La motivazione ufficiale del riconoscimento, «per aver creato nuove espressioni poetiche all'interno della grande tradizione della canzone americana»¹, ha segnato un punto di svolta, legittimando la canzone d'autore come forma d'arte degna di studio e di analisi al pari della poesia scritta.

Il premio, d'altra parte, non fa che riportare la “parola intonata”² alle radici delle proprie origini: agli aedi della poesia epica, ai lirici e alla grande tradizione tragica, quando il verso era tale perché si plasmava sul tessuto musicale di cui era intriso. In pieno Umanesimo, durante la progressiva affermazione della dignità culturale delle lingue moderne rispetto ai testi della tradizione classica, la poesia di Petrarca “suona”,

¹ A. Carrera, *Il Nobel a Bob Dylan*, in «Doppiozero» 14.10.2016; cfr. l'URL: <https://www.doppiozero.com/il-nobel-bob-dylan> (ultima consultazione 20/03/2025).

² Cfr. anche R. Gigliucci, *La parola intonata*, Roma, Carocci, 2023.

come fa notare Foscolo³, e sappiamo che è ancora concepita per essere eseguita musicalmente; che lo fosse anche ai tempi di Dante, e per la sua stessa produzione poetica, ne abbiamo diverse testimonianze tanto nel *De vulgari eloquentia* quanto nella *Commedia*⁴. Successivamente il grande repertorio madrigalistico del Cinquecento e la rivoluzione culturale barocca segnata dal Melodramma alimenteranno una tale esasperazione delle forme e una gran mole di trattatistica (sulla questione del prevalere della poesia sulla musica) che poco a poco si creeranno i presupposti per una separazione delle due «arti sorelle»⁵, separazione che vedrà il suo punto di svolta nel secondo Settecento e poi nell'Ottocento con l'affermarsi, da una parte, della musica pura strumentale e, dall'altra, di una maggiore libertà metrica nella poesia, che troverà il suo culmine nel Novecento con la rivoluzione futurista. Così nel secolo scorso la letteratura è stata soprattutto intesa come un *corpus* di opere scritte, con particolare attenzione a quelle impiegate nell'educazione alla lettura e alla scrittura. Il conferimento del Nobel a Dario Fo aveva già messo in discussione questa visione, in quanto il drammaturgo italiano, a differenza di altri premiati che erano stati anche autori letterari, si era dedicato quasi esclusivamente all'arte performativa; tuttavia, nonostante la sua natura, il teatro era già stato tradizionalmente assimilato alla letteratura e alla consolidata abitudine di leggere i testi teatrali oltre che di assistere alle loro rappresentazioni.

³ U. Foscolo, *Parallelo fra Dante e Petrarca*, in Id., *Scelte opere di Ugo Foscolo*, Vol. I, Firenze, Poligrafica Fiesolana, 1835, p. 143.

⁴ Nell'VIII capitolo del II libro del *De Vulgari eloquentia* si legge esplicitamente che la Canzone è “fabbricata” per essere proferita dall'autore o da chicchessia “con suono o senza”. Del resto, a dimostrazione di ciò non possiamo non citare il commovente passo del II Canto del *Purgatorio* in cui Dante, incontrando l'amico e musico Casella, anima purgante, gli rivolge la supplica di tornare un'ultima volta a cantare per lui come era solito fare in vita. Casella intona allora una canzone di Dante *Amor che nella mente mi ragiona* (*Convivio*, III), dando corpo ed emozioni ai versi danteschi al punto che tutte le anime in cammino verso il monte Purgatorio si fermano, come ipnotizzate dalla sublimità dei suoni; solo l'intervento brusco di Catone, severo custode del luogo, riesce a scuoterle dal sonno dei sensi e dal ricordo della seduzione terrena per riportarle al loro compito di espiazione e al desiderio di risalita verso l'Eden. Nonostante la visione neoplatonica, contenuta nel passo citato, Dante fornisce una testimonianza di quello che definisce «l'amoroso canto» che era solito quietare ogni sua doglia, frutto del legame alchemico tra versi e musica, confermando una prassi evidentemente consueta nella dimensione performativa della poesia.

⁵ E. Sanguineti, *Rap e poesia*, in «Bollettino '900», 4-5 maggio 1996, pp. 9-11. La locuzione di Sanguineti riprende l'abitudine cinquecentesca di definire la poesia e la musica come “arti sorelle”.

Il caso di Bob Dylan, però, sembra aver rappresentato una provocazione ancora maggiore, poiché qui non si è trattato di legittimare che i testi delle sue canzoni si prestassero anche alla sola lettura, e quindi a un'esegesi letteraria, quanto piuttosto che i testi, nella loro complessità fenomenologica che include anche la musica e la dimensione performativa, potessero essere considerati come letteratura a tutti gli effetti, anche se testimoni di un genere diverso e peculiare di letteratura. Scrive Grimaldi:

Nel caso di Dylan, sembra che la giuria del Nobel abbia voluto anticipare i tempi. Non so se si siano ripromessi di fare sì che le canzoni di Bob Dylan conseguano in futuro una certa autonomia rispetto alla musica. A mio parere è molto difficile, ma non impossibile, che ciò accada, considerato il ruolo di media come You Tube nella nostra vita quotidiana. Non riesco infatti a immaginare che Dylan diventi un classico della letteratura così come la intendevamo ieri e che il pubblico inizi a leggerlo più che ad ascoltarlo; mi aspetto piuttosto che lo statuto della letteratura muti ancora e che da qui a qualche anno il Nobel venga assegnato a un autore di graphic novels⁶.

È proprio questo il punto: che si accolga il cambiamento e l'evoluzione dei linguaggi, sempre più articolati su canali diversi, e ci si adegui al fatto «che lo statuto della letteratura muti»⁷ inevitabilmente, e fortunatamente, nei tempi, ancor più nel frenetico contesto attuale del nostro mondo digitalizzato.

La piuttosto recente e parziale apertura del mondo accademico verso la “canzone” ha avuto un impatto ritardato anche in Italia, dove alcuni cantautori come Fabrizio De André, Francesco Guccini, poi De Gregori, Conte, Battiato e Dalla, solo per citarne alcuni, hanno iniziato a comparire progressivamente nelle antologie scolastiche e nei programmi di studio accademici (raramente in ambito letterario), sebbene con un numero ancora limitato di testi e con un certo scetticismo da parte dell'accademia più conservatrice.

⁶ M. Grimaldi, *Perché il Nobel a Bob Dylan è una rivoluzione*, in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà»; cfr. l'URL: <https://www.leparoleelecose.it/?p=24727> (ultima consultazione 20/03/2025).

⁷ *Ibidem*.

Se la canzone è stata per lungo tempo considerata solo un fenomeno popolare o un mezzo didattico per l'insegnamento delle lingue – come dimostra il suo uso consolidato nella glottodidattica –, il riconoscimento della sua dignità letteraria è un passo ulteriore e ben più significativo. Non si tratta semplicemente di utilizzare i testi dei cantautori come supporto all'apprendimento, ma di riconoscerli come peculiari opere letterarie, capaci di veicolare, oltre all'indubbia ricchezza di emozioni, dei messaggi complessi che richiedono strumenti esegetici propri, in grado di distribuirsi su tale complessità⁸. È ovvio che questa operazione non può essere estesa al cantautorato *tout-court* ed è necessario che implichi la designazione di un canone all'interno della cosiddetta "Canzone d'autore"⁹, la quale per sua natura non deve rappresentare uno strumento d'evasione soggetto alle mode e alle richieste del mercato, bensì proporre contenuti originali, a volte ermetici, spesso sfidanti l'ideologia del sistema.

Coloro che si preoccupano dinanzi a un'operazione di questo tipo piuttosto farebbero meglio a non trascurare il fatto che molta poesia contemporanea è vanamente chiusa in una dimensione autoreferenziale, lontana dal pubblico di lettori (che sono sempre meno, mentre crescono i numeri dei sedicenti poeti) e dal suo ruolo originario di espressione e impressione collettive, volte alla comunicazione. La ricerca stilistica e concettuale, pur avendo prodotto risultati di grande valore, ha purtroppo isolato i versi sulla pagina cristallizzandoli in fredde pietre mentali, inadatte a prendere fiato per parlare direttamente all'anima e all'esperienza quotidiana delle persone. Si è dimenticata la dimensione performativa della poesia, quella che, come per la musica, fa agire l'inchiostro fissato sulla carta, lo anima incarnando il pensiero, gli dà vita coinvolgendo il fruitore, sollecitando in lui un cambiamento, accogliendo e rispecchiando la complessità della nostra epoca.

⁸ Sulla storia della canzone italiana, anche nella sua veste letteraria, si veda il recente contributo di P. Talanca, *Musica e parole. Breve storia della canzone d'autore in Italia*, Roma, Carocci, 2024 (dello stesso autore si segnala anche *Il canone dei cantautori italiani. La letteratura della Canzone d'autore e le scuole delle età*, Chieti, Carabba, 2017).

⁹ La definizione è del giornalista Enrico de Angelis in un articolo pubblicato su «L'Arena di Verona» del 13 dicembre 1969.

Bisogna, dunque, cercare di cogliere il valore anche di prodotti considerati “pop”, non leggerli esclusivamente come il frutto della mercificazione (che troppo spesso si cela anche dietro alla valorizzazione di certe opere accreditate come progetti culturali) e accettare il valore letterario di oggetti che non si configurano in prima istanza come prodotti letterari assoluti.

Il giovane Pino Daniele

È con piena consapevolezza della sfida contenuta nelle seguenti pagine che si intende compiere qui un’operazione di legittimazione letteraria di un autore di cui moltissimo è stato detto e scritto, ma quasi esclusivamente in ambito musicale ed etnomusicologico. Proprio perché considerato un fenomeno di avanguardia culturale degli anni ’80 del Novecento, questo articolo è dedicato al giovane Pino Daniele, quello dei primi album, ancora “poeta maledetto”, Masaniello moderno cresciuto nei vicoli del centro storico di Napoli, in uno dei momenti più contraddittori della storia recente di questa magnifica città.

Classe 1955, Pino Daniele è poco più che ventenne quando esce il suo primo album *Terra mia*, il cui titolo è già “profondamente semantico”. Nato da una famiglia molto modesta, viene cresciuto da due zie “zitelle” che gli consentono almeno di studiare, non al Conservatorio San Pietro a Majella come gli sarebbe piaciuto, ma all’Istituto Armando Diaz, dove consegue il diploma di ragioneria. La città in cui si va formando il suo talento non è più quella dei decenni precedenti, animata dalla promessa di rinascita post-bellica e dal boom economico: quella Napoli speranzosa da cartolina con il Vesuvio fumante è ormai ridotta a brandelli dalla crisi economica degli anni Settanta, dalla povertà dilagante, dalla speculazione edilizia e dal conseguente sovraffollamento, dalla criminalità organizzata e dalla diffusione incontrollata di contrabbando, droga, prostituzione, e infine dal colera. Sullo scorcio di quegli anni, alla vigilia del nuovo decennio, la città del giovane cantautore è afflitta e umiliata, ma, forse proprio per questo, riesce a dar voce a una generazione che si sente chiamata in

causa per denunciare, per ribellarsi, per essere parte attiva di quel movimento che sta cambiando il volto della società attraverso la legalizzazione dell'aborto (dopo il riconoscimento giuridico del divorzio), i dibattiti sull'omosessualità, le proteste politiche. Nel magma dei disordini sociali il grembo di questa terra maledetta e meravigliosa genera, fecondo, pensieri, musica e immagini così floridi e succosi come i suoi frutti naturali:

Pino nasce e cresce in una città ombelico del mondo, punto d'incontro tra cielo, terra e mondo sotterraneo, centro del Mediterraneo, collocata in una terra di mezzo di tolkeniana memoria, sotto e sopra un'enorme caldera vulcanica che custodisce le porte dell'Ade. Un luogo dove più di un milione di persone vive e ride, noncurante del fatto di trovarsi su un unico super vulcano, su una mega-bomba di gas e lava, perché in fondo a Napoli l'espressione "la fine del mondo" perde il suo significato catastrofico, trasformandosi in stupore, in qualcosa di positivo: "stu' caffè è 'a fine d'o munno"¹⁰.

È proprio la natura vulcanica di questo luogo, crocevia di etnie, culture e religioni, che in senso fisico e metafisico rappresenta «la sostanza porosa» che «assorbe qualunque cosa incontri, assimila elementi esterni mentre ritiene la sua forma originaria. Incarna e incorpora elementi estranei e pressioni esterne». Napoli «ha ospitato una gran quantità di invasioni, incursioni, sovrani e delegazioni politiche durante il corso dell'ultimo millennio. Ma in tutte le conquiste e le occupazioni, è stato immancabilmente il conquistatore a essere infine soggiogato»¹¹. Questa porosità, questa capacità di recepire, assorbire, metabolizzare e dunque ricreare come la terra è qualità anche del giovane Pino Daniele ai suoi esordi, quando, ancora determinato a farsi ascoltare a modo suo, senza compromessi davanti al sistema, si affaccia alla ribalta del mondo della musica popolare italiana.

Certo, il fenomeno è prima di tutto musicale. In una città che ha trovato il suo naturale compimento nel teatro e nella musica, Pino Daniele cresce immerso

¹⁰ C. Aymone, "Yes I know"... *Pino Daniele tra pazzia e blues: storia di un Masaniello napoletano*, Milano, Hoepli, 2020, p. 16.

¹¹ Le tre citazioni precedenti sono tratte da I. Chambers, *Le molte voci del Mediterraneo*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2007, p. 87.

nell'humus culturale della tradizione folcloristica, che in quegli stessi anni viene valorizzata dal grande lavoro di ricerca sull'Opera buffa e sulla Commedia dell'Arte portato avanti da Roberto De Simone; si nutre del blues, del soul, del boogie-woogie d'oltreoceano, del free jazz e del funk – che la presenza americana a Napoli rende oggetti molto familiari –, del raggae da una parte e del rock dall'altra.

Il R&B degli Schowmen, il free jazz mediterraneo dei Napoli Centrale, il rock progressivo degli Osanna, la ricerca della Nuova Compagnia di Canto Popolare guidata da Roberto De Simone, l'Alan Sorrenti del concept album *Aria*, sua sorella Jenny voce dei Sain Just, Tony Esposito, Edoardo ed Eugenio Bennato, Enzo Gragnaniello con i Banchi Nuovi, Gigi de Rienzo, Ernesto Vitolo ... una generazione di fenomeni¹².

Si tratta del cosiddetto “Neapolitan Power”¹³ che, in virtù di quella porosità di cui si è già detto, ha mostrato come a Napoli si raccogliessero e assimilassero tradizioni, linguaggi, modi e tecniche dall'Africa all'America per riproporli sotto spoglie espressive cariche di un sound tutto napoletano. Tale contesto sottolinea l'importanza di un fenomeno artistico che offre nel giro di pochi anni straordinari frutti, e non solo in ambito musicale: si pensi al risorgere di un teatro che vede al centro della rappresentazione la parola e lo scontro dialettico, il teatro del “malessere” del geniale Annibale Ruccello (1956-1986), coetaneo di Daniele, con il quale condivide la filosofia di riferimento alla tradizione più antica della Commedia dell'Arte e a quella più recente dell'umorismo eduardiano, con un occhio alla drammaturgia contemporanea europea e statunitense, per restituire una propria visione sulla questione meridionale, sui valori borghesi della famiglia e della società, precorrendo il nuovo millennio nei temi e nei modi della narrazione:

La drammaturgia di Ruccello stabilisce con la tradizione una relazione strabica: da una parte ripropone l'impianto drammaturgico convenzionale (costruzione della trama e dell'intreccio, spessore psicologico del

¹² Ivi, p. 23.

¹³ Cfr. I. Chambers, *Le molte voci del Mediterraneo*, op. cit., pp. 22-23.

personaggio, articolazione dialogica della vicenda, ripartizione in atti, tempi o quadri); dall'altra nega tale convenzione nell'offerta di vicende assolutamente degenerate nel contenuto e nel linguaggio, prive di qualsiasi messaggio o morale, in cui i personaggi, maschere deformi, agiscono in un grande vuoto di regole e di norme¹⁴.

Si pensi anche al fenomeno Smorfia e, in particolare, alla comicità cinematografica graffiante e tragica di Massimo Troisi (1953-1994), ai suoi esordi nel film *Ricomincio da tre*. Il giovane attore e regista, fin dai tempi della trasmissione televisiva *Non stop* (che li aveva lanciati entrambi in una carriera che li ha resi noti al grande pubblico), stabilirà con Pino Daniele un sodalizio artistico e un profondo legame di amicizia. Voci diverse ma accomunate da una grande passione per le radici culturali della propria anima artistica e al tempo stesso ferocemente critiche nei confronti di quell'apatia, quel rassegnato spirito di accettazione del popolo napoletano che per secoli si adatta e non si indigna, che patisce sorridendo ogni ingiustizia sociale.

La scelta di utilizzare il napoletano al posto dell'italiano, comune a tutti e tre i giovani artisti (per Daniele e Troisi non abbandonata fino alla svolta del successo mediatico), giustifica l'intento di limitare il focus di questo contributo ai soli primi tre album del cantautore, poiché già nel terzo egli inizia poco a poco a ibridare la veste plurilinguistica dei propri testi, volgendoli verso la predominanza dell'italiano. La riflessione si concentra, perciò, sulle prime tre esperienze discografiche, poiché si ritiene che la forza semantica e la spontaneità espressiva dei versi di Daniele si stemperino fortemente nella versione italiana, in cui si palesa un cambiamento di vedute nell'orizzonte di una maggiore diffusione sul mercato.

L'ossimoro e l'antitesi rappresentano il basso continuo di questi tre capolavori musicali e letterari: *Terra mia* (1977), *Pino Daniele* (1979) e *Nero a metà* (1980) sono concepiti quasi di getto, senza soluzione di continuità, e meritano di essere letti come una trilogia letteraria oltre che musicale, in cui l'autore costruisce la propria identità poetica e dichiara, con autenticità, le proprie radici e la propria visione d'artista; un

¹⁴ L. Libero, *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, Napoli, Guida, 1988, pp. 11-12.

flusso di suggestioni che a ogni sequenza si rivelano intensamente autentiche, come reso evidente nei titoli e nelle copertine dei tre album.

Al centro del primo domina il ritratto (disegno ricavato da una foto originale) del fratello minore dell'autore, un ragazzino che esibisce il palmo della mano aperta, all'interno della quale tiene una manciata di terra, marrone come l'iniziale "T" contenuta nel titolo. *Terra mia* è, dunque, un'autoaffermazione etnico-culturale e un omaggio alle proprie radici.

Nel secondo il titolo è costituito dal suo nome e cognome, *Pino Daniele*, e la copertina da quattro foto che lo ritraggono in bagno nell'atto quotidiano di radersi. *Pino Daniele* è l'autoritratto; è il passaggio dal corpo della terra alla propria corporeità; è il vissuto delle esperienze quotidiane e la descrizione del loro passaggio sulla sua pelle fatta di carne e di musica.

Il terzo album è dedicato a un grande cantante napoletano dimenticato, "figlio della guerra" come il coetaneo James Senese (sassofonista con il quale Pino Daniele ha collaborato dagli albori della sua carriera e fino al suo ultimo tour): Mario Musella, "nero a metà" come tanti, perché figlio di una napoletana e di un soldato americano di colore. Si tratta, dunque, di un tributo al grande cantante, ma anche di una dichiarazione di poetica (uno dei pezzi dell'album si intitola *A me me piace 'o blues*). *Nero a metà* è la messa a nudo della sua anima artistica e il riconoscimento di un cambiamento in atto (si affaccia, poco a poco, anche l'italiano nei testi delle canzoni e l'inglese si fa presenza fortemente connotativa, mentre era ancora assente in *Terra mia* e presente soltanto nella canzone *Ue man!* in *Pino Daniele*).

Con questa trilogia, dunque, Pino Daniele si rappresenta e si descrive al pubblico nella sua integrità, fedele al suo progetto musicale e deciso a non sabotarlo nel tentativo di andare incontro ai vincoli del mercato discografico; nei primi due album non ha ancora alcun interesse a italianizzarsi né a indulgere su facili retoriche sentimentali, come, invece, si troverà a fare in alcune occasioni future.

Era antico e contemporaneo allo stesso tempo, fondeva il mare di Mergellina di Viviani, Di Giacomo, Bovio e Murolo con le chitarre e le voci del delta del Mississippi: Muddy Waters, Furry Lewis, Big Joe Williams. Sentivo la westcoast americana, la canzone d'autore e il blues planare sul Golfo. Quelle canzoni erano salmastre, luminose e oscure come la vita che raccontavano. Era tutto vero, potevo riconoscere ogni dettaglio. Ora posso dire che Pinotto a vent'anni era già consapevole della sua musica. Il blues era il suo gesto di ribellione¹⁵.

Al centro di questo iniziale universo creativo c'è la "sua" terra: dal riverbero dello specchio in cui essa si riflette risplende anche il ritratto di uomo e di artista di Pino Daniele, che, come la sua città, vive di contraddizioni in un continuo altalenare tra il desiderio di gridare e il bisogno di silenzio, un silenzio che riappacifichi la mente, che metta fine al frastuono fuori e dentro di sé, che zittisca le voci di chi non si vuole ascoltare, ma anche quelle del proprio "male" di vivere (*Je sto vicino a te*¹⁶, *I say i 'sto cca', Appocundria*¹⁷).

Il frastuono e il disordine rappresentano il paesaggio sonoro e spirituale che anima ogni canzone, che si configura come una finestra su un aspetto diverso della città e sul corrispettivo interiore dell'autore. Il mare, il vento, le grida dei venditori ambulanti e le preghiere delle vecchie risuonano in una Napoli che è, sì, "mille colori", ma in cui la dimensione visiva resta sempre soltanto uno sfondo. L'io lirico assiste alla sublimità dei luoghi perdendosi al tempo stesso nel loro sfacelo, è ferito e offeso dalle paure, in un disagio intimo che solo i suoni riescono a redimere: le voci consuete e familiari dei bambini svelano l'aspetto ludico e umano della città, che pure nella miseria apre le braccia per accogliere le sue creature («*Napule è a voce de' criature / che saglie chianu chianu / e tu sai ca nun si sulo*»)¹⁸.

¹⁵ C. Poggi, D. Sanzone, *Pino Daniele. Terra mia*, Roma, Minimum fax, 2017, p. 24.

¹⁶ Tutte le canzoni citate sono riprese dal sito ufficiale di Pino Daniele e per ognuna viene indicato il link di riferimento: P. Daniele, *Je sto vicino a te*, in Id., *Pino Daniele*; cfr. l'URL: https://www.pinodaniele.com/music/pino_daniele_1979/#1537348401473-a6f78dac-17b0 (ultima consultazione 20/03/2025).

¹⁷ *I say i 'sto cca' e Appocundria* sono in *Nero a metà*; cfr. l'URL: <https://www.pinodaniele.com/music/nero-a-meta-1980/> (ultima consultazione 20/03/2025).

¹⁸ P. Daniele, *Napul'è*, in Id., *Terra mia*; cfr. l'URL: <https://www.pinodaniele.com/music/terra-mia-1977/#1537348401473-a6f78dac-17b0> (ultima consultazione 20/03/2025). Trad.: 'Napoli è la voce dei bambini / che sale piano piano / e tu sai che non sei solo'.

È dunque la trama sonora, sostanza di questa città e del suo autore/osservatore, che in qualche modo rappresenta un'ossessione disturbante, ma anche la forma culturale e antropologica dei luoghi: è la musica delle parole che riproduce le atmosfere della sua terra e che la canta traducendo lo spirito che la abita, la sua bellezza e il suo disagio, la natura violata che reclama giustizia.

In *Viento*, ad esempio, una lirica breve e potentissima, c'è l'esortazione che il soffio del vento sibili la rabbia e il grido della rivolta («*Viento scioscia stanotte / trase pe' sotta e fatte senti' / viento, viento / viento nce resta pe' nce 'ncazza' / Viento trase dint'e piazze / rump'e feneste / e nun te ferma' / Viento, viento / puorteme 'e voci / 'e chi vo' allucca'»¹⁹); in *Chi tene 'o mare* il mare, che «*sta sempe 'lla / tutto spuorco chino 'e munnezza*», ha perso la sua aura romantica da quadretto *Sturm und Drang* tanto che nessuno «*'o vo' guarda'*», trasformandosi in connotato essenziale di una napoletanità ribaltata e dissacrata: «*Chi tene 'o mare / s'accorge 'e tutto chello che succede / po' sta luntano / e te fa senti' comme coce. / Chi tene 'o mare 'o ssaje / porta 'na croce*»²⁰.*

Con Ranaldi:

Azzurrità d'intenti, serenità di coloramenti, naturalità delle parole; per il giorno che corre, per quel sax che strappa la sabbia, nella parola, nella nostalgia, nel sole del giorno, dello stesso giorno, dell'indissolubile azzurrità del mare, del grande pensiero, del colore che stinge ancora nel sound che entra nelle pieghe della musica, della musica sommersa, forse²¹.

¹⁹ P. Daniele, *Viento*, in Id., *Pino Daniele*; cfr. l'URL: https://www.pinodaniele.com/music/pino_daniele_1979/#1540247030094-5bb1b224-131a (ultima consultazione 20/03/2025). Trad: 'Vento soffia stanotte / entra da sotto e fatti sentire / vento, vento / vento ci resta per incazzarci. / Vento entra nelle piazze / rompi le finestre / e non fermarti. / Vento, vento / portami le voci / di chi vuole gridare'.

²⁰ P. Daniele, *Chi tene 'o mare*, in Id., *Pino Daniele*; cfr. l'URL: https://www.pinodaniele.com/music/pino_daniele_1979/#1537348401504-22ef7731-1815 (ultima consultazione 20/03/2025). Trad.: 'Chi ha il mare / s'accorge di tutto quello che succede / poi sta lontano / e ti fa sentire come scotta. / Chi ha il mare lo sa / porta una croce'.

²¹ M. Ranaldi, *Pino Daniele, cantore mediterraneo*, Genova, Fratelli Frilli editori, 2002, pp. 30-31.

Nel raccontare il suo rapporto con la città Pino Daniele evoca personaggi reali e altri verosimili – come il venditore ambulante Fortunato, realmente esistito e conosciuto da tutti nel centro storico di Napoli («*Furtunato tene 'a rrobba bella*»)²²; e l'anziana signora che, ormai stanca della vita, può permettersi uno sfogo sincero e senza filtri, una delle tante donne vissute nei vicoli, che nell'ultimo tempo concesso alla sua esistenza può finalmente gridare perché non ha più nulla da perdere: «*Donna Cuncetta cacciate tutt'e ricordi 'a pietto / donna Cuncetta alluccate pe' dispietto*»²³ –, e li trasfigura confondendoli ai miti (Pulcinella di *Suonno d'ajere*²⁴) e ai riti ('*Na tazzulella 'e cafè*'²⁵) della tradizione. Riconosciamo i modelli della canzone e della farsa (Salvatore Di Giacomo e Raffaele Viviani), ma anche l'umorismo eduardiano della famosa scena del caffè con il Professore, icona di *Questi fantasmi*, che Daniele declina a sferzante satira politica:

Proprio come avevano fatto prima di lui Salvatore Di Giacomo e Raffaele Viviani realizzando “quadri in musica”, istantanee del quotidiano, profili di personaggi veri o immaginari legati alla tradizione, attimi del vissuto del popolo napoletano. Il primo con la sua venditrice di polipi e di spille francesi, l'acquafrescaia, l'ambulante, 'a pizzeria 'e Don Salvatore. Viviani con il venditore di carne cotta Cientepele, il pizzaiolo, il brigadiere Brighella, la guardia Guardascione, l'uomo del pianino, il cameriere di caffè Mimi, il vecchio giornalista soprannominato 'O scarrafone, la prostituta Ines detta Bammenella²⁶.

²² P. Daniele, *Fortunato*, in Id., *Terra mia*; cfr. l'URL: <https://www.pinodaniele.com/music/terra-mia-1977/#1540247030094-5bb1b224-131a> (ultima consultazione 20/03/2025).

²³ P. Daniele, *Donna Concetta*, in Id., *Pino Daniele*, https://www.pinodaniele.com/music/pino_daniele_1979/#1540246990031-658276eb-7135 (ultima consultazione 20/03/2025). Trad.: 'Donna Concetta tirate fuori tutti i ricordi dal petto / donna Concetta gridate per dispetto'.

²⁴ P. Daniele, *Suonno d'ajere*, in Id., *Terra mia*; cfr. l'URL: <https://www.pinodaniele.com/music/terra-mia-1977/#1540246554469-9b674449-bf95> (ultima consultazione 20/03/2025).

²⁵ P. Daniele, '*Na tazzulella 'e cafè*', in Id., *Terra mia*; cfr. l'URL: <https://www.pinodaniele.com/music/terra-mia-1977/#1537348401504-22ef7731-1815> (ultima consultazione 20/03/2025).

²⁶ C. Aymone, "Yes I know"... *Pino Daniele tra pazzia e blues: storia di un Masaniello napoletano*, op. cit., p. 35.

In ognuno di questi spaccati urbani c'è lo smantellamento della visione da rotocalco di una città idealizzata e folclorizzata, mentre si innesca l'impeto della ribellione e il motivo della denuncia. Per questa operazione quale mito napoletano poteva essere più adatto del caffè, la cui preparazione è ricordata così attentamente da Eduardo De Filippo nella celebre scena appena citata? *'Na tazzulella 'e cafè*, seconda canzone di *Terra mia*, scatta un'istantanea umoristica e satirica centrata sulla corruzione delle classi dirigenti che, invece di applicarsi per far fronte al degrado della città, letteralmente "se la mangiano", mentre il popolo viene "abbuffato" di caffè, reso "fesso e contento". Il *topos* della napoletanità, citato anche in altre sue canzoni, reminiscenza qui della *Tazza 'e cafè* di Giuseppe Capaldo del 1919 (canzone dedicata alla bella Brigida), viene dunque salacemente ribaltato e scagliato come una freccia verso una politica amministrativa disonesta e fallimentare²⁷:

*'Na tazzulella 'e cafè
e mai niente ce fanno sape'
nui ce puzzammo e famme, 'o sanno tutte quante
e invece e c'aiuta' c'abboffano 'e cafè.*

*'Na tazzulella 'e cafè
c' 'a sigaretta a coppa pe' nun vere'
che stanno chiene 'e sbagli, fanno sulo 'mbruoglie.
S'allisciano se vattono se pigliano 'o cafè.*

*E nui passammo e vuaie e nun putimmo suppurta'
e chiste invece e rà na mano
s'allisciano se vattono se magnano 'a città²⁸.*

²⁷ La stessa chiave satirica si ritrova nella canzone *Don Raffaè* di De André, in napoletano, pubblicata nell'album *Le nuvole* del 1990.

²⁸ Trad.: 'Una tazzina di caffè / e non ci fanno mai sapere niente / noi ci moriamo di fame, lo sanno tutti quanti / e invece di aiutarci ci riempiono di caffè. / Una tazzina di caffè / con la sigaretta sopra per non vedere / che stanno pieni di sbagli, fanno solo imbrogli / si adulano si picchiano si prendono il caffè. / E noi passiamo i guai e non possiamo sopportare / e questi invece di dare una mano / si adulano si picchiano si mangiano la città'.

Accanto alla rabbia per l'ingiustizia sociale (*Je so' pazzo*²⁹), alla denuncia esplicita e velata della prostituzione maschile e femminile (*Chillo è nu buono guaglione*³⁰, *Quanno chiove*³¹) e al desiderio di riscatto (*Voglio di più*³²) si incontrano piccole gemme di autentica poesia lirica, in cui il notturno e il senso della morte danno conto di *topoi* letterari con una grazia e una malinconia che sono tipiche della migliore tradizione napoletana. In *Cammina cammina*, pezzo contenuto in *Terra mia* e indicato da Poggi come degno del miglior Salvatore Di Giacomo³³, un lungo piano sequenza segue un "vecchierello" nella sua passeggiata serale e "solagna", si direbbe in napoletano, cioè 'solitaria', perché i suoi tentativi di fermarsi per parlare con qualcuno che sia disposto ad ascoltarlo sono vani. Continua a camminare sotto la luna fino al porto, questo vecchio solo con i suoi pensieri di morte e di amore, mentre l'inquadratura passa in soggettiva e il discorso diventa diretto: «se la morte / venisse adesso sarei più contento / tanto io parlo e nessuno mi sente». Pensa all'amore che il tempo si è portato via assieme alla giovinezza e non gli sembra vero, mentre piangendo aspetta la morte. Sotto la luna solo il silenzio, «sotta 'a luna nun parla nisciuno / sotta 'a luna nisciuno vo 'senti'»:

*'Ncoppa l'evera ca addore
se ne scenne 'e culure
e cammina 'o vicchiariello sotto 'a luna
quante vote s'è fermato
pe' parla' cu' quaccheruno*

²⁹ P. Daniele, *Je so' pazzo*, in Id., *Pino Daniele*; cfr. l'URL: https://www.pinodaniele.com/music/pino_daniele_1979/#1540246554469-9b674449-bf95 (ultima consultazione 20/03/2025).

³⁰ P. Daniele, *Chillo è nu buono guaglione*, in Id., *Pino Daniele*; cfr. l'URL: https://www.pinodaniele.com/music/pino_daniele_1979/#1540246920930-53fea507-aa73 (ultima consultazione 20/03/2025). Al riguardo si veda anche G. Scala, «*Chillo è nu buono guaglione*»: identità e alterità nei femminielli napoletani, in «Diacritica», fasc. 52, vol. II, 3 giugno 2024; cfr. l'URL: <https://diacritica.it/letture-critiche/chillo-e-nu-buono-guaglione-identita-e-alterita-nei-femminielli-napoletani.html>.

³¹ P. Daniele, *Quanno chiove*, in Id., *Nero a metà*; cfr. l'URL: <https://www.pinodaniele.com/music/nero-a-meta-1980/#1540246516772-2d3eb4ee-71fa> (ultima consultazione 20/03/2025).

³² P. Daniele, *Voglio di più*, in Id., *Nero a metà*; cfr. l'URL: <https://www.pinodaniele.com/music/nero-a-meta-1980/#1540246892985-35a3c451-2278> (ultima consultazione 20/03/2025).

³³ C. Poggi, D. Sanzone, *Pino Daniele. Terra mia*, op. cit., p. 71.

*e nun ce sta mai nisciuno
che se ferma po' senti'.*

*E cammina, cammina
vicino 'o puerto
e rirenno pensa a' morte
se venisse mo fosse cchiù cuntento
tanto io parlo e nisciuno me sente.
Guardando 'o mare penso a Maria
ca' mo nun ce sta cchiù
so' sulo tre anni e ce penso tutte 'e sere
passo 'o tiempo e nun me pare overo.*

*E cammina, cammina
vicino 'o puerto
e chiagnenno aspetta 'a morte
sotta 'a luna nun parla nisciuno
sotta 'a luna nisciuno vo' senti'³⁴.*

«*Cammina cammina* recupera già gli altri elementi del disco, quella tristezza della voce sulla chitarra che si apre in un cullato, “delicato” cantare, in una frase che sa di colori, di delicate pagine d'autunno, di poesia che riprende i fogli dell'animo, i momenti più intinti e fortemente sospirati»³⁵.

Se nel 1919 una delle voci più note della canzone napoletana, E. A. Mario³⁶, restituiva lo sguardo nostalgico e dolente dei migranti che vedevano dal mare scomparire poco a poco la loro terra, avviandosi lontano in cerca di fortuna («*Partono 'e bastimente / pe' terre assaje luntane*»), *Terra mia* è invece l'affermazione del diritto di poter vivere la propria terra senza essere costretti a lasciarla, perché «tutto un giorno» potrà «cambiare». Per quanto triste e amaro possa essere lo sguardo che si posa sulle cose e sulle parole che sembrano non poter fare nulla, alla fine, anche se per un attimo,

³⁴ P. Daniele, *Cammina cammina*, in Id., *Terra mia*; cfr. l'URL: <https://www.pinodaniele.com/music/terra-mia-1977/#1540247047432-0e182e9b-392e> (ultima consultazione 20/03/2025). Trad.: 'Sull'erba che odore / se ne scende il calore / e cammina il vecchierello sotto la luna / quante volte s'è fermato / per parlare con qualcuno / e non c'è mai nessuno / che si ferma per ascoltare. / E cammina, cammina / vicino al porto / e ridendo pensa alla morte / se venisse adesso sarei più contento / tanto io parlo e nessuno mi sente. / Guardando il mare penso a Maria / che ora non ci sta più / sono solo tre anni e ci penso tutte le sere / passa il tempo e non mi pare vero. / E cammina, cammina / vicino al porto / e piangendo aspetta la morte / sotto la luna non parla nessuno / sotto la luna nessuno vuole sentire'.

³⁵ M. Ranaldi, *Pino Daniele, cantore mediterraneo*, op. cit., p. 26.

³⁶ E. A. Mario ovvero Giovanni Ermete Gaeta, autore di questa canzone dal titolo *Santa Lucia luntana*, ma anche di molte altre celebri canzoni in napoletano e in italiano.

si può reclamare il diritto di sentirsi liberi:

*Terra mia, terra mia
comm'è bello a la penza'
terra mia, terra mia
comm'è bello a la guarda'.*

*Nun è overo non e' sempe 'o stesso
tutt'e juorne po' cagna'
[...]*

*Terra mia, terra mia
tu si' chiena 'e libbertà
terra mia, terra mia
i' mo' sento 'a libbertà³⁷.*

Per così tanti secoli l'idea di libertà è stata impensabile per questa città, testimone dell'avvicinarsi dei governi esteri che l'hanno goduta e sfruttata, ma le hanno anche restituito indietro la ricchezza della varietà culturale e della fantasia delle diverse lingue.

Proprio quando la storia avrebbe dovuto finalmente risarcirla del credito vantato nei secoli, il potere censorio del nuovo Stato unitario l'ha invece ostracizzata, temendo fortemente la forza delle sue risorse ambientali e culturali. È iniziata, così, l'epoca più buia per questa terra, gettata volutamente nel degrado e nell'umiliazione perché la denigrazione le togliesse la sua voce; perché, oggetto di un razzismo sistemico, fosse resa inattendibile agli occhi del mondo. La ricchezza culturale è stata per secoli la grande libertà di Napoli, lo era ancora negli anni '80 del secolo scorso, quando Daniele cantava «[...] *terra mia / tu si' chiena 'e libbertà*». Cercando di soffocare il suo impeto, infatti, il sistema non era ancora riuscito a zittirla, all'epoca; anzi, come per i neri

³⁷ P. Daniele, *Terra mia*, in Id., *Terra mia*; crr. L'URL: <https://www.pinodaniele.com/music/terra-mia-1977/#1540246972936-923bef2a-1aee> (ultima consultazione 20/03/2025). Trad.: 'Terra mia, terra mia, / com'è bello pensarla / terra mia, terra mia / com'è bello guardarla. / Non è vero non è sempre lo stesso / tutti i giorni può cambiare / [...] Terra mia, terra mia / tu sei piena di libertà / terra mia, terra mia / io ora sento la libertà'.

d’America che col “*black power*” avevano affermato la loro lotta politica per una giusta riscossa sociale, così a Napoli si rafforzava l’attaccamento all’identità culturale e si dava linfa a una delle più significative ondate creative del Novecento grazie ad artisti non integrati che avevano tanto da raccontare e altrettanto da denunciare: «Noi siamo come i negri. Il razzismo c’è, lo vivo, l’ho vissuto e sono convinto che c’è», dice Pino Daniele a Claudio Poggi³⁸.

Oggi, davanti alla tendenza culturale omologante di questi ultimi decenni, anche questa terra si sta troppo velocemente spegnendo e sono rimaste poche le voci che, nel battito frenetico della sua vita metropolitana, possono rappresentare un idioma in grado di cantare con l’originalità e l’insidiosità di un tempo, di portare con sé quella creatività contraddittoria e affascinante capace di coniugare la commedia con la tragedia, il teatro con la musica, il bello con il brutto, la raffinatezza con il degrado, il passato con il futuro.

Pamela Parenti

³⁸ C. Poggi, D. Sanzone, *Pino Daniele. Terra mia*, op. cit., p. 24.

Tra letteratura e filosofia: la musica come armonia, al di là del ritmo

In dialogo con María Zambrano

Abstract: L'obiettivo di questo articolo è quello di descrivere, attraverso la filosofia e la letteratura e in particolare tramite il pensiero della filosofa e saggista spagnola María Zambrano (1904-1991), qual è l'essenza della musica; di approfondire il significato della parola "melodia" e la possibilità della compresenza di diverse melodie. Inoltre, vi si indaga l'essenza del tempo, cercando la sua musicalità e distinguendo tra ritmo e melodia.

Abstract: *The aim of this article is to describe, through philosophy and literature, and to investigate, through María Zambrano (1904-1991), what the essence of music is, the meaning of the word melody, and the possibility of different melodies. Moreover, the essence of time is explored by searching for its musicality, distinguishing between rhythm and melody.*

La struttura della musica: dai numeri alla generatività nel tempo

Quando si parla di musica, spesso se ne ignorano le radici; eppure, nel corso della storia, ha avuto sviluppi ed evoluzioni che hanno modificato la sua struttura iniziale. Occorre chiedersi: come nasce la musica? E che cosa rappresenta? A cosa è legata? «Cosa scoprirono i pitagorici che non poteva essere trattenuto nelle seppur ampie maglie del *logos*? Come sottolinea Zambrano, i grandi doni del pitagorismo sono stati la musica e la matematica, due scoperte appartenenti all'ambito del numero»¹.

I pitagorici, nell'addentrarsi nella matematica, scoprono l'essenza della musica: il numero. Difatti, il potere della musica è quello di armonizzare la matematica numerica a una melodia che, riprendendo i pitagorici stessi, riflette quella cosmica. «La pensatrice andalusa María Zambrano, invece, individua in Crono il padre dei numeri e, quindi, della musica secondo una visione di carattere eminentemente orfico»². La musica dunque, per Zambrano, è figlia del numero, ma ciò in nessun modo significa relegarla alla staticità, alla rigidità e all'immobilizzazione: infatti, i numeri permettono alla musica di seguire una regolarità, ma, allo stesso tempo, le donano dinamicità. La

¹ L. Grigoletto, *Lógoi. Sul sentiero orfico-pitagorico di María Zambrano*, Milano, Mimesis, 2022, p. 57.

² Ivi, p. 72.

musica, per i pitagorici, è una sorta di “matematica dell’anima”, in quanto le strutture geometriche a essa sottese comunicano qualcosa di unico, che corrisponde a ciò che si può chiamare “l’anima del mondo”³.

La caratteristica principale della musica, sottolinea Zambrano, è la poliedricità strutturale. «La Musica è il sogno organizzato, il sogno che, senza cessare di esserlo, è passato per il tempo e ha imparato dal tempo, *ha messo a frutto il tempo*»⁴. Se la temporalità è una narrazione trascendente, cioè aperta, allora la musica è ciò che ha utilizzato il tempo e lo riutilizza, di volta in volta, per ricreare la propria essenza. Quindi, si parla di musica quando vi è una struttura matematica che ha messo in relazione la sequenza numerica per donarla allo spartito, che è l’oggetto privilegiato in cui il tempo viene ricamato e ospitato.

Fare musica significa aprire il tempo, cogliendo l’istante⁵. «Forse è proprio l’udito, l’organo privilegiato dell’anima umana che trasforma la vibrazione, di per sé impercettibile, in brusio e, in certi momenti privilegiati, in musica»⁶. I momenti privilegiati di cui parla Zambrano sono gli istanti stessi in cui il brusio diventa musica. Possiamo dire che l’istante è il luogo in cui la musica perduta nei brusii viene riscattata.

La musica ha in sé, come abbiamo visto, sia un’essenza numerico-matematica sia una relazione temporale, mostrando una dimensione non “fisica” ma metafisica. Difatti, è spesso causa di desideri impossibili: «*Primariamente quise ser una caja de música. Sin duda alguna me la habían regalado, y me pareció maravilloso que con sólo levantar la tapa se oyese la música; pero sin preguntarle a nadie ya me di cuenta de que yo no podía ser una caja de música*»⁷. Lo stupore di Maria Zambrano è

³ Intesa come essenza del cosmo, dei pianeti.

⁴ M. Zambrano, *Il sogno creatore* [1985], tr. it. di C. Ferrucci, Milano, SE, 2017, p. 21.

⁵ Inteso come momento privilegiato in cui il tempo apre le sue viscere, le sue spazialità nascoste in cui sentire la trascendenza nell’al di qua.

⁶ M. Zambrano, *Per l’amore e per la libertà. Scritti sulla filosofia e sull’educazione* [2007], a cura di A. Buttarelli, trad. di L. M. Durante, Bologna, Marietti 1820, 2021, p. 41.

⁷ M. Zambrano, *A modo de autobiografía*, in «Antrophos», nn. 70.71, marzo-aprile, 1987, p. 69: ‘Primariamente volevo essere una cassa musicale. Senza alcun dubbio me l’avevano regalata, e mi sembrava meraviglioso che, al solo alzare il coperchio, si sentisse la musica; ma senza dire niente a nessuno, mi resi conto che non potevo essere una cassa musicale’ (traduzione nostra).

giustificato dal carattere fantastico – mitico ed emozionale – della musica, la quale riesce a mutare di intensità, rimanendo sé stessa.

Bisogna chiedersi, allora, perché Zambrano è così sensibile alla musicalità? La risposta va cercata in Spagna, in special modo in quella vissuta da Zambrano⁸. Questa nazione ha la specificità di non aver abbandonato la vita, la poesia e la letteratura alla filosofia sistematica. Tuttavia, ciò ha comportato che la musicalità venisse “esiliata” dalla filosofia metodica. Quello che ne nasce è un percorso unico, di cui Zambrano è l’esempio, che possiamo definire “aurorale” e “musicale”; difatti, il suo obiettivo è quello di utilizzare il pensiero come funzione armonica e non come puro metodo per inseguire, con violenza, un’idea di essere totalizzante e definitivo.

In Maria Zambrano, difatti, osserviamo un uso della parola che tende a riprodurre una melodia viscerale, rispondente a una chiamata primaria cioè quella del sentire originario⁹: la «parola originaria resta nell’aria come “soffio vivificante” [...] Come note, intrecciandosi con il silenzio, esse articolano ritmicamente il sentire dell’uomo»¹⁰. Le parole in Zambrano sono note che compongono una melodia, riscattando le profondità abissali dell’anima: «Musica che sorregge la parola sull’abisso»¹¹. Occorre, a questo punto, vedere cosa intende Zambrano per note e come articola la sua proposta basata sulla melodia.

Verso delle note di un metodo

Maria Zambrano, nel 1989, pubblica *Notas de un método*, opera in cui propone un metodo musicale vitale, in cui le parole compongono delle note che ricomprendono

⁸ Nata nel 1904 a Vélez-Málaga, Maria Zambrano fu costretta all’esilio nel 1939, a causa della guerra civile spagnola, per tornare in patria solo nel 1984. Il suo maestro è stato Ortega y Gasset, e Zambrano ha imparato fin da subito, grazie anche alla figura di Unamuno, la specificità spagnola rispetto al resto d’Europa. La Spagna, infatti, non ha intrapreso il percorso di una filosofia sistematica, ma permane in quella che viene definita una “letteratura filosofica”.

⁹ Inteso come richiamo prenatale a cui ogni uomo è costretto a rispondere, sia con un’accettazione sia con un rifiuto.

¹⁰ E. Trapanese, *Memoria e entrañamiento. La parola in María Zambrano*, Caserta, Ipermedium, 2010, p. 75.

¹¹ M. Zambrano, *Dell’aurora* [1986], a cura di E. Laurenzi, Bologna, Marietti 1820, 2020, p. 94.

tutti gli elementi della persona (cuore, viscere e anima). Crede così tanto in una metodologia musicale che arriva a chiedersi: «Oppure sarà il musicista e non il filosofo, il protagonista della cultura d'Occidente?»¹². Tale frase va letta come un'esortazione a essere musicisti anche all'interno della letteratura e della filosofia, cioè cercando di creare melodie che, sostituendo le parole ai numeri, possano ricomprendere il vissuto esperienziale della persona. Difatti, il filosofo appare a Zambrano ossessionato dalla volontà sistematica, razionalista, oggettiva, e dimentica che la ragione deve avere in sé elementi poetici, musicali, per far sì che si faccia carico della vita e delle zone d'ombra; per lei, nessuna melodia deve perire sotto il segno del silenzio, e la stessa cosa vale per le parole, specialmente per quella unica, abissale, dimenticata. La musica, per Maria Zambrano, è riscatto armonico delle melodie abbandonate.

«Queste *Note di un metodo* non sono annotazioni ma note nel senso musicale, cosa che impone, più che giustificare, la discontinuità»¹³. Ciò che certifica il metodo musicale sono proprio le discontinuità, le aperture che, creando nuove relazioni di senso, rompono la monotonia per aprire alla trascendenza, al non essere, all'istante. Le note musicali, proprio come le parole, discontinuamente si succedono, donando sempre una realizzazione diversa, unica. Per Zambrano, le note e le parole ruotano continuamente, a spirale, attorno a un centro: il brano, il testo; a volte realizzandolo perfettamente, a volte tradendolo e portando alla luce¹⁴ qualcosa che altrimenti non sarebbe mai nato.

Il metodo musicale di note proposto da Zambrano appartiene a un'ermeneutica del riscatto, a un desiderio di dare spazio e tempo alle zone d'ombra. Ciò che collega una nota all'altra è il non essere, il nulla, inteso come spazio creativo in cui nasce ciò che non ha dimora. Fare musica con il pensiero, per Zambrano, significa avere, sì, un centro entro il quale il resto ruota, ma anche riuscire a creare, di volta in volta, nuove connessioni che non intaccano la sostanza ma la trascendono.

¹² M. Zambrano, *Note di un Metodo* [1989], a cura di S. Tarantino, Napoli, Filema, 2008, p. 64.

¹³ Ivi, p. 30.

¹⁴ Intesa come visibilità che non tradisce le ombre, ma che le accudisce, trattandole nella maniera adeguata, evitandone la fuga.

Per Maria Zambrano c'è una distinzione netta tra ritmo e melodia: il «ritmo è concettuale, è dato; una volta trovato non c'è altro, come accade nelle marce militari. [...] Soltanto nella melodia ci può essere rivelazione; la melodia è creatrice, è imprevedibile»¹⁵. Eppure, bisogna capire di che ritmo si parla. Il ritmo descritto da Zambrano è quello artificiale, corrisponde alle attività nelle fabbriche; in realtà, vi è anche un ritmo naturale, molto vicino alla visione dei pitagorici stessi: è quest'ultimo che confluisce nella melodia e la realizza.

In Zambrano nessun elemento è puramente negativo: è importante reintegrare ciò che deve ancora nascere¹⁶ per realizzarsi. La melodia per Zambrano riesce a creare un'unità aperta: si allarga il confine e lo si apre alla trascendenza. In merito, seguendo Ortega, si può affermare:

si determina la differenza “radicale” tra la musica romantica e la nuova musica, tra “vecchia” e “nuova” musica, tra Schumann e Mendelssohn, da un lato, e Debussy e Stravinskij dall'altro, differenza che corrisponde, dal punto di vista di una teoria della fruizione artistica, a due atteggiamenti opposti nel godimento musicale, vale a dire quella propria di una “concentrazione dal di dentro” e quella di una concentrazione “dal di fuori”¹⁷.

In Zambrano concentrazione dal di dentro e dal di fuori coincidono. O, meglio, stare dentro è uno stare fuori, e viceversa¹⁸. Riflettere dentro l'opera significa lo stesso uscirne, in quanto la persona porta con sé un proprio modo di interpretare, un vissuto, che comporta lo spostamento del rapporto dentro-fuori. Difatti, per Zambrano l'incubo

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ In Zambrano vi è un paradigma “maieutico-generativo”, la nascita rappresenta il motore della vita. Attraverso la speranza realizzata, nascere significa rientrare in sé stessi, arrivare a essere persona.

¹⁷ C. Cantillo, *Il paesaggio della cultura. Filosofia e musica in Ortega*, in *Ortega y evolution prospective*, n. 54 della «Rivista di estetica», a cura di L. Barteles e G. Consoli, 2013, pp. 207-27, p. 216.

¹⁸ È emblematica la narrazione del delirio. Delirare rimanda etimologicamente a “uscire fuori”, che è ciò che accade a chi è vittima del delirio. Tale essere umano è sia fuori che dentro; fuori perché vaga al di là di sé stesso, dentro perché fisicamente rimane sul posto. Il delirio è il movimento di chi calpesta la linea, la oltrepassa per poi tornare indietro e rifare il tutto da capo. È un movimento nevrotico che mette alla prova la persona e la sua unità. Tale parola, delirio, è essenziale in Zambrano. La sua opera in cui il delirio viene narrato è *La tumba de Antigone*.

più grande è stare dentro ma sentirsi fuori, lontano da sé; il pericolo deriva quando questa identità viene a mancare, quando il fuori si distacca dal dentro ed essi non coincidono più. Per questo fare musica, anche con il pensiero, significa essere dentro l'opera e fuori al tempo stesso, riconoscendo tale statuto speciale. Nel momento in cui questo equilibrio si rompe, si perde la possibilità di relazionarsi autenticamente con l'opera stessa.

Scrivere, per Maria Zambrano, è creare un metodo a-metodico fatto di note. «Modellare un pensiero di struttura “musicale” seguendo i canoni della ragione discorsiva è il grande obiettivo di Platone secondo Zambrano»¹⁹. Il *Fedro* rappresenta l'opera in cui Socrate produce musica raccontando, ammaliando chiunque la senta. Il metodo proposto è poetico e, al tempo stesso, estremamente rigoroso. Ci sono, difatti, anche sistemi filosofici che, nonostante la loro rigidità, riescono a suonare perfettamente tutte le proprie parti; per Zambrano ciò è evidente nell'*Etica* di Spinoza:

Eppure, una volta terminata la lettura, l'immagine del poema compiuto, nella sua purezza adamantina, si presenta immediatamente all'animo; le ragioni matematiche sono scivolte nella nostra mente senza violenza, poeticamente, anche musicalmente. Il pensiero quanto è più puro, tanto più possiede la sua misura, la sua musica²⁰.

Questo per dire che quello che conta è il riuscire a creare delle note di pensiero che prendono vita nelle parole senza far violenza, depositandosi armoniosamente. Per Maria Zambrano la parola musicale è il campo di battaglia in cui la matematica diventa amore per la letteratura. Non c'è contraddizione in questo, ma solo il desiderio di far risuonare le parole nello stesso modo in cui lo fa la nostra anima. Se si rifiuta ciò, è impossibile far suonare il proprio metodo. «Aristotele, tuttavia, non poté suonare [...]

¹⁹ L. Grigoletto, *Lógoi*, op. cit., p. 60.

²⁰ M. Zambrano, *Verso un sapere dell'anima* [1950], a cura di R. Prezzo, trad. it. di E. Nobili, Milano, Cortina, 1996, p. 23.

Perché aveva le dita indurite»²¹; difatti, per Zambrano, Aristotele, non credendo nella musicalità dei pitagorici, ha perso l'occasione di creare un metodo musicale.

Riscattare la musicalità delle parole significa discendere nella persona, nel punto più abissale; se ciò non viene accettato, non si riesce a ottenere delle note di un metodo. «La musica esce dall'inferno; non è discesa dall'alto. La sua origine, prima che celeste, è infernale»²². Solo chi riesce ad ascoltare ciò che emerge dalle viscere infernali può espandere il suono e riutilizzarlo in maniera creatrice. Fare musicalità, dunque, significa ricreare ciò che si è nelle parole, nel pensiero. Ciò implica un ascolto totale della persona, e solo chi si riconosce completamente può discendere nelle proprie acque.

Zambrano, «come i pitagorici, cerca un *logos* che sia armonia e musicalità, che ci permetta di far risuonare tutte le note della nostra anima. Un *logos* non astratto ma vicino alla vita trova nell'armonia musicale un'immagine adeguata»²³. L'anima è l'elemento in cui Zambrano installa il sentire più profondo: è qui che, attraverso un suo riscatto, si può arrivare a sentire la vera essenza della realtà. Il richiamo dell'anima è musicale, e nessuna persona che vuole trovare sé stessa può rifiutare tale chiamata.

«Si era rassegnata. Quando due anni dopo lesse Bergson, sentì un'immensa allegria, l'allegria per il fatto che fosse possibile riscattare la musica perduta; perché Bergson faceva musica facendo filosofia, la faceva col suo pensiero...»²⁴. Fare musica facendo filosofia: questo è ciò che vuole Maria Zambrano. Riscattare la musica perduta significa riscattare anche la parola perduta, la persona perduta. Volere una musicalità letteraria o filosofica indica un salvare le note mancanti del proprio essere dalla penombra delle viscere. «La penombra è qualcosa di musicale. Si dovrebbero chiudere gli occhi, come fanno i ciechi o quelli che vedono poco, per ascoltare la musica. La musica del pensiero»²⁵.

²¹ L. Grigoletto, *Lógoi*, op. cit., p. 66.

²² M. Zambrano, *L'uomo e il divino* [1955], tr. di G. Ferraro, Roma, Lavoro, 2001, p. 98.

²³ W. Tommasi, *Maria Zambrano. La passione della figlia*, Napoli, Liguori, 2007, p. 90.

²⁴ M. Zambrano, *Delirio e destino* [1989], a cura di R. Prezzo, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000, p. 194.

²⁵ M. Zambrano, *Note di un metodo*, op. cit., p. 87.

Ciò che Zambrano apprezza della musica è proprio il suo legame con l'oscurità. Ci sono le note, una melodia, la canzone, eppure qualcosa rimane celato. L'obiettivo di chi riscatta tale musicalità non è quello di disvelarne la struttura, ma di cercare di sentire oltre ciò che viene mostrato, per riscattare il buio della musica, il centro entro cui ruota l'armonia prodotta. Ascoltare la musica significa vedere nel chiarore opaco, nonostante essa sembri presentarsi come trasparente e immediata. Acquistare una certa musicalità significa, per il pensiero, aprirsi a una certa metodologia di riscatto: per questo i sistemi rigidi fanno fatica a trascrivere la loro struttura in ciò che possiamo definire come note letterarie. Fare musica con il pensiero significa, per Zambrano, confidare in una realtà altra, che giace nascosta nell'al di qua, nella persona stessa.

Tra filosofia e letteratura: la musica come creazione armoniosa della persona

Fare letteratura, fare filosofia²⁶ per Maria Zambrano equivale a produrre musica: «comprendere che si può fare musica anche facendo filosofia è per Zambrano “un’immensa gioia”. Che è possibile, anzi necessario, imprimere al pensiero un andamento musicale»²⁷.

Zambrano, costretta all'esilio, sperimenta in prima persona l'importanza di una musicalità intesa come narrazione armonica di sé stesso, in modo tale da ricostruire la propria persona. Vivere musicalmente significa avere fedeltà verso chi si è, tenendo vive le parti sepolte nella persona, custodendole, cercando di armonizzarsi con un «tempo musicale»²⁸. Non bisogna dimenticare che Zambrano legge diverse opere di Schneider, conosciuto personalmente a Roma, come *Il significato della musica*²⁹. È sempre stata affascinata da quello che abbiamo definito pensiero musicale, in quanto

²⁶ La proposta filosofica di Zambrano è quella di una ragione poetica. L'obiettivo è quello di unire poesia e filosofia, cioè di sviluppare una ragione che custodisca le zone d'ombra, una ragione che abbracci la persona e tutte le sue dimensioni viscerali.

²⁷ R. Prezzo, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di Maria Zambrano*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006, p. 66.

²⁸ Ivi, p. 67.

²⁹ L. Grigoletto, *Lógoi*, op. cit. p. 120.

fin da bambina ha suonato strumenti e si colloca in un ambiente, quello spagnolo, estremamente fecondo, dal punto di vista sia poetico sia musicale. Tutto ciò la porta a essere servitrice della melodia: in «questa prospettiva, l'idea di melodia in Zambrano si configura come “canto dell'anima”, come sua emanazione acustica, intessuta di discontinuità»³⁰.

Parlando del tempo, Zambrano afferma: «dà di sé dandosi a udire e non a vedere, dando a udire la sua musica anteriore a ogni musica composta della quale è ispirazione e fondamento»³¹. La molteplicità di tempi che Zambrano sperimenta³² le permette non solo di scoprire tutta la trascendenza dell'istante, ma anche di sentire un accavallarsi dei tempi e di ascoltare la “musicalità primaria” della temporalità, così unica che sembra chiamarci. L'opera in cui approfondisce tale argomento è *Delirio e destino*³³. Destino, inteso come chiamata unica, personale; a seconda della risposta, viene modellata la persona. Ascoltare il tempo significa costruire con esso, nascere in esso e grazie a esso. Non a caso, le note musicali di Zambrano, cioè le parole vive, sono imbevute di temporalità personale, di vissuto chiamato (alla realizzazione da parte del destino stesso), a cui Maria Zambrano dona tutta la sua attenzione e cura. «Tornerà sempre colui che fa la musica di quest'istante. Tornerà questa musica che si approssima di più all'origine, al principio [...] Dura un istante tutta la musica. Un istante di eternità»³⁴.

La musica, per Maria Zambrano, è generatrice. C'è musica dell'anima, del cuore, delle viscere: bisogna accudire il tempo giusto, l'istante in cui poterli ascoltare. Dietro queste melodie abissali, si nascondono spesso personaggi avidi di vita, di realtà. È emblematico il caso di Unamuno: sia in *Niebla* sia in *Del sentimento tragico della vita*,

³⁰ Ivi, p. 131.

³¹ M. Zambrano, *Chiari del bosco* [1977], a cura di C. Ferrucci, Milano, SE, 2016, p. 46.

³² Tra il 1928 e il 1929, Zambrano è costretta al riposo forzato, per via della tubercolosi. È qui che narra, in *Delirio e destino*, il suo sperimentare tempi diversi, in cui passato-presente-futuro venivano completamente stravolti, tanto da poter dire di ricordare il futuro.

³³ Opera scritta per un concorso, pubblicata soltanto nel 1987; è una sorta di autobiografia della Spagna, dilaniata dalla guerra civile. L'opera non vinse, ma ottenne la menzione d'onore e la promessa di pubblicazione, mai mantenuta, da parte di Gabriel Marcel.

³⁴ Ivi, p. 92.

mostra una letteratura disperata, una religione tragica, in cui ogni personaggio ha una propria melodia e non si vuole in nessun modo disperdere nulla, si richiede l'eternità per ogni creatura, quindi, per ogni musicalità unica.

Ciò che sta a cuore a Maria Zambrano è il riuscire a sentire tali lamenti musicali. Difatti, l'ermeneutica del riscatto che propone è musicale. Il sentire la musicalità interiore non è solo una questione di attenzione, ma di salvezza, come mostra Unamuno e il suo disperato amore per tutto ciò che perisce. Diversa, invece, è la modalità musicale di Nietzsche; così ne parla Zambrano:

Nella sacra oscurità dell'infanzia in cui Nietzsche si immerse negli ultimi anni, e che venne classificata come pazzia, solo la musica lo cullava, e la voce di sua madre che gli leggeva i testi di Spinoza che lo calmavano e lo facevano sorridere. Si direbbe che tornasse creatura, liberandosi dell'essere persona, maschera³⁵.

La musica viene a essere melodia, cura dell'anima, calma. Tutto ciò, però, è in armonia con un sentire più ampio, originario, che si applica anche oltre l'essere umano stesso. «La tradizionale musica delle sfere non fa altro che offrire il perno di questo pensiero ermetico, della totalità della promessa che si destò un giorno nella mente e nel cuore del saggio Talete»³⁶. La musica delle sfere, in Zambrano, confluisce in un sentire originario, in una patria pre-natale; il vero dramma è se tale musica sembra escludersi, così come accade all'esiliato, ormai abbandonato dalla vita e costretto a sviluppare una nuova melodia, personale.

«Quella musica che avvolge sempre una persona, ne regola i movimenti, vi imprime uno speciale suggello di benessere o malessere. E quest'*aura* che avvolge ogni persona, la sua *ombra*, predica a favore o contro di essa»³⁷. La persona è un ritmo, ha in sé dei ritmi e mai può discostarsi dalla sua musicalità, che può diventare sinfonia.

³⁵ M. Zambrano, *Dell'aurora* [1986], tr. it. di E. Laurenzi, Bologna, Marietti 1820, 2020, p. 145.

³⁶ M. Zambrano, *I beati* [1990], a cura di C. Ferrucci, Milano, SE, 2010, p. 45.

³⁷ M. Zambrano, *I sogni e il tempo* [1992], tr. it. di L. Sessa e M. Sartone, Bologna, Edizione Pendragon, 2020, p. 106.

La persona è un'orchestra che nel suono impone un vorticare di tutti gli elementi chiave, proprio a indicarne la forza, che tuttavia esclude qualsiasi forma di violenza.

Tutte le opere di Zambrano comunicano l'idea che l'essere umano in generale, e nello specifico la persona, abbia una propria aura che possiamo definire anche "melodia". Maria Zambrano si occupa molto dello studio della pietà, intesa come il trattare adeguatamente l'altro, proprio a indicare la specificità di ogni essere umano. Eppure, una delle tesi di questo articolo è che l'essere umano non abbia solo una "canzone", una "melodia", ma riesca a tenere in sé più tipi di note, più spartiti. La vera armonia musicale, dunque, è saper intrecciare le diverse melodie senza perdere il loro senso e cercando di mantenerle in una relazione che permette di esprimere chi si è. Difatti, scrivere è «difendere la solitudine in cui ci si trova»; perché è in essa che ci inabissiamo, cercandoci e riversandoci nel foglio bianco, pronto a ospitare le lettere che compongono non solo una nota, ma un ritmo, una musicalità sì tra le tante, ma, in quanto scelta, unica.

Comporre la propria canzone, intesa come vita, significa saper ospitare e far convivere armonicamente tutte le melodie che, essendo parti della persona, devono avere il loro spazio e la loro dignità. Saper suonare il pensiero significa avere in sé un'etica musicale, nel senso di una riuscita gestione da direttore d'orchestra di tutte le singole parti. Per Maria Zambrano, infatti, la musica è l'arte dell'armonizzazione.

Il termine "armonia" da «un punto di vista storico [...] ha subito un'evoluzione a partire dal VI secolo a.C., quando da "connessione" o "giuntura", e in senso musicale affinamento di uno strumento, [...] comincia a essere inteso in senso etico»³⁸. In Zambrano, il senso etico del termine è essenziale: viene inteso come relazione musicale entro cui vi è una compenetrazione perfetta. Però, ciò non va inteso come un pieno assoluto: infatti, rimane sempre a disposizione un atomo di vuoto, uno spazio creativo in cui continuare a nascere.

³⁸ L. Grigoletto, *Lógoi*, op. cit., p. 136.

L'armonia perseguita da Maria Zambrano è visibile nel voler integrare ragione e poesia, filosofia e poesia, storia e religione; ma soprattutto c'è la volontà di dare a tutte, e in special modo alla filosofia, una propria musicalità. Difatti, «attraverso i concetti di ritmo nella sua accezione naturale e quindi positiva, e di melodia, Zambrano intende ripristinare l'universo poliritmico del vivente, l'unità di armonia; non l'unità della filosofia, dunque, bensì, piuttosto, quella della poesia»³⁹. Non l'unità della filosofia, in quanto tende a una violenza cui Zambrano sfugge; la filosofa cerca, invece, l'unità poetica, cioè quella che abbraccia le parole, le tiene strette e le considera un dono da custodire, non da abbandonare.

Conclusioni

Si è analizzata la posizione di Maria Zambrano rispetto alla musica, intesa come richiamo intimo entro cui sostare e vivere. La specificità di questa proposta deriva da una sensibilità unica nel riprendere ciò che viene posto al margine della vita o, anche, al confine dello spartito. In Zambrano, tutte le note sono necessarie e, se sono problematiche, vanno ricreate, rinarrate, ma mai eliminate. Ciò che è davvero importante nel suo pensiero è la centralità di un vissuto musicale, cioè pronto a far vivere armoniosamente tutte le parti della persona, come il cuore, le viscere e l'anima. La persona non crea solamente la musica, ma è essa stessa musicalità, e riscattare tale profondità significa avere degli spartiti entro cui adagiare tutte le nostre note, ognuna nella maniera richiesta.

Alessandro Ranalli

Parole-chiave: Melodia, musica, ritmo, tempo, Maria Zambrano.

Keywords: *Melody, Music, Rhythm, Time*, Maria Zambrano.

³⁹ Ivi, p. 138.

«Di cosa parlano? (boh, boh, boh)»:
comunicazione e metacomunicazione tra afasia, opacità e silenzio
in Lunga Vita a Sto di Ghali e Delinquente di Baby Gang

Abstract: Questo saggio analizza l'uso dell'afasia negli album dei rapper italiani Ghali e Baby Gang, esplorandone la funzione di dispositivo metacomunicativo nelle strategie comunicative postmigranti. L'afasia funge da lente critica attraverso la quale gli artisti esaminano le dinamiche tra sé stessi e il loro pubblico, evidenziando i limiti intrinseci della comunicazione. Attraverso l'impiego di strategie come l'opacità e il silenzio, Ghali e Baby Gang sottolineano le contraddizioni nei loro sforzi di comunicare con un'audience più ampia. Il loro lavoro sfida anche l'estetica rap, spesso associata alla declamazione, alla narrazione e al "braggadoccio", e generalmente percepita come un mezzo narrativo puramente verbale. Questa esplorazione posiziona l'afasia come un significativo dispositivo artistico, offrendo una prospettiva complessa sull'immagine stereotipata dei soggetti migranti, e ridefinendo le modalità di produzione e narrazione attraverso una prospettiva postmigrante.

Abstract: *This paper examines the deployment of aphasia in the albums of Italian rappers Ghali and Baby Gang, exploring its role as a metacommunicative device in postmigrant communicative strategies. Aphasia serves as a critical lens through which the artists scrutinize the dynamics between themselves and their audience, highlighting the inherent limitations of communication. By employing strategies of opacity and silence, Ghali and Baby Gang underscore the contradictions in their efforts to communicate broadly. Their work also challenges rap's aesthetics, often associated with declamation, telling, "braggadocio" and generally perceived as a purely verbal narrative medium. This exploration positions aphasia as a meaningful artistic device, offering a nuanced perspective on the stereotyped image of migrant subjects, and redefines the modes of production and narration through a postmigrant perspective.*

Introduzione

Mentre in Europa l'hip-hop è stato adottato principalmente dai figli degli immigrati nelle periferie urbane¹, l'Italia ha rappresentato un'eccezione: per molto tempo nessun rapper di origine straniera è riuscito a diventare famoso nella scena rap mainstream. Questo scenario è cambiato circa una decina di anni fa², quando i primi rapper di seconda generazione hanno iniziato a riscuotere grande successo di pubblico.

¹ Per uno sguardo generale sul rap in Europa, si rimanda a: T. Mitchell, *Introduction: Another Root – Hip-hop outside the USA*, in *Global noise: rap and hip-hop outside the USA*, edited by T. Mitchell, Middletown, Wesleyan University Press, 2001, pp. 1-38; in merito allo sviluppo dell'hip-hop e del rap in Francia, rimandiamo a: H. Bazin, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée De Brouwer, 1995; per una panoramica del rapporto tra rap e seconde generazioni nel Regno Unito si rimanda a: A. Ekpoudom, *Where We Come From: Rap, Home & Hope in Modern Britain*, London, Faber & Faber, 2024.

² P. Zukar, *Rap. Una storia italiana*. Nuova edizione, Milano, Baldini & Castoldi, 2021.

Da allora, la scena si è arricchita sempre più di artisti “neo-italiani”³, che spesso affrontano temi simili, soprattutto nei loro primi lavori, meno maturi. Questi album ed EP rappresentano per loro la possibilità di far sentire la propria voce e di sfidare gli stereotipi che li riguardano. Per questo motivo, utilizziamo il termine “postmigranti”, inteso come appartenenti a una “generazione postmigrante”, poiché almeno le loro prime produzioni sono «*mainly defined by their experiences as descendants of migrants*»⁴ (‘definite principalmente dalle loro esperienze come discendenti di migranti’), che sono stati migratizzati nel discorso pubblico⁵.

L’estetica rap si basa su polifonia, narrazione, storytelling e “braggadocio”, ed è un genere che dà grande importanza alle parole e alla comunicazione⁶. In questo contesto, non sorprende che forme di silenzio e rifiuto di comunicare siano spesso trascurate, nonostante il loro potenziale nel costruire nuovi significati⁷. Nei nostri studi, abbiamo scelto di concentrarci su un aspetto meno esplorato, l’afasia, inteso non come disturbo medico, ma come strategia letteraria. Due artisti italiani sono particolarmente significativi per l’uso strategico dell’afasia nei loro testi: Ghali e Baby Gang. In questo articolo, la postmigrazione non serve solo a descrivere le esperienze di una generazione postmigrante, ma diventa uno strumento analitico⁸: questo saggio, infatti, esplora come

³ Si sottolinea che si tratta, tuttavia, di un fenomeno di genere: con qualche eccezione, la scena dei rapper di seconda generazione in Italia è composta da rapper uomini. Le artiste di seconda generazione si dirigono solitamente verso altri generi.

⁴ A. M. Gaonkar, A. S. Ø. Hansen, H. C. Post, & M. Schramm, *Introduction*, in *Postmigration: Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, edited by A. M. Gaonkar, A. S. Ø. Hansen, H. C. Post, & M. Schramm, Bielefeld: transcript Verlag, 2021, pp. 11-42, cit. alle pp. 9-20.

⁵ Per una panoramica sul concetto di postmigrazione inteso secondo la prospettiva generazionale, si rimanda a: F. Ohnmacht, E. Yildiz, *The Postmigrant Generation between Racial Discrimination and New Orientation: From Hegemony to Convivial Everyday Practice*, in «Ethnic and Racial Studies», XLIV (16), 2021, pp. 149-69, ed E. Yildiz, M. Hill, *In-between as Resistance: The Post-Migrant Generation between Discrimination and Transnationalization*, in «Transnational Social Review», VII (3), 2017, pp. 273-86.

⁶ Per un approfondimento sul *wordplay* e le rime nel rap, si rimanda a: A. Bradley, *Book of Rhymes: the Poetics of Hip-Hop*, Revised and updated, New York, Basic Civitas, 2017. Per gli aspetti di polifonia cfr. D. Diallo, *Collective Participation and Audience Engagement in Rap Music*, Cham, Springer International Publishing, 2019.

⁷ E. H. Margulis, *Moved by Nothing: Listening to Musical Silence*, in «Journal of Music Theory» LI, 2007, pp. 245-76.

⁸ Per una panoramica sulla prospettiva analitica legata al concetto di postmigrazione si rimanda a: S. P. Moslund, A. R. Petersen, *Introduction: Towards a Postmigrant Frame of Reading*, in *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*, edited by M. Schramm, S. P. Moslund & A. R. Petersen, New York, London, Routledge, 2019, pp. 67-74.

Ghali e Baby Gang usino l'afasia, nelle sue varie manifestazioni, come pratica alternativa di resistenza e modalità postmigrante di espressione. Mostreremo come l'afasia diventi un modo postmigrante per costruire significati attraverso forme di comunicazione non binaria, in linea con il diritto all'opacità⁹ (in opposizione alla trasparenza) teorizzato da Glissant, che sostiene un approccio relazionale che valorizza la differenza e l'imperscrutabile dell'altro, e con la teoria di Ferrari sul «*radical meaning making of silence*»¹⁰ ('elaborazione radicale del significato del silenzio', in opposizione all'*empowerment* della voce). In una società occidentale dove la voce è potere e il silenzio è spesso associato all'oppressione¹¹, Glissant e Ferrari rivendicano l'opacità e il silenzio come strumenti anti-normativi.

Sebbene tradizionalmente l'afasia sia un termine medico, questo articolo propone l'afasia come quadro teorico innovativo per descrivere una strategia letteraria usata per la metacomunicazione. Gli autori la adottano deliberatamente per esprimere un rifiuto o una difficoltà nella comunicazione, non perché siano incapaci di costruire un discorso coerente (cosa che dimostrano di saper fare con competenza in altre parti delle loro canzoni), ma come scelta stilistica. L'afasia si manifesta attraverso interruzioni narrative intenzionali e tecniche che segnalano un rifiuto di comunicare¹². Utilizzando il quadrato della comunicazione di Schulz Von Thun (*factual content* o contenuto fattuale, *self-revelation* o auto-rivelazione, *relationship* o relazione, *appeal* o appello)¹³, l'analisi mostra come l'afasia funzioni come dispositivo metatestuale per riflettere sul ruolo stesso della comunicazione e della scrittura, inclusi i suoi limiti ed

⁹ E. Glissant, *Poetics of Relation*, trad. in. di B. Wing, Ann Harbour, The University of Michigan Press, 2010, p. 189.

¹⁰ M. Ferrari, *Questions of Silence: On the Emancipatory Limits of Voice and the Coloniality of Silence*, in «Hypatia», XXXV (1), 2020, p. 124.

¹¹ *Ibidem*.

¹² L'afasia è una condizione molto complessa che si può manifestare sotto diverse forme (S. Edwards, *Fluent Aphasia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005). Negli anni Sessanta, fu coniata l'espressione "afasia dinamica" per quei pazienti che mantenevano capacità sensoriali e motorie del linguaggio, ma che faticavano a costruire una narrazione (A. R. Luria, L. S. Tsvetkova, *The Mechanism of 'Dynamic Aphasia'*, in «Foundations of Language», IV (3), 1968, pp. 296-307).

¹³ U. Lubienetzki, H. Schüler-Lubienetzki, *How we talk to each other. The messages we send with our words and body language. Psychology of human communication*, Berlin-Heidelberg, Springer, 2022.

eventuali fallimenti. Concentrandosi sui loro album di debutto¹⁴, *Lunga Vita a Sto* (2017) di Ghali e *Delinquente* (2021) di Baby Gang, lo studio evidenzia come questi artisti, alla prima opportunità di raggiungere un pubblico più ampio, abbiano scelto deliberatamente l'afasia come strategia consapevole. Questo offre una nuova prospettiva sull'uso e il non-uso strategico della voce.

La prima parte di questo saggio esplora come l'afasia sia resa a livello di contenuto, mentre la seconda ne analizza le tecniche formali. L'analisi dimostra che forma e contenuto sono eseguiti in modo diverso dai due autori, ma presentano punti di contatto nel rendere l'effetto di afasia. La terza sezione esplora in che modo la segmentazione dell'afasia contribuisca alla costruzione del significato. Nel corso dell'articolo, si mostra come i rapper postmigranti utilizzino l'afasia per evidenziare le difficoltà di comunicazione con un ampio pubblico.

Dagli stereotipi al silenzio: esplorare l'afasia a livello di contenuto

Nei testi di Ghali e Baby Gang, l'afasia si manifesta in quattro modi principali: scorciatoie comunicative, riflessioni sull'afasia, opacità e silenzio.

Le banalità e gli stereotipi, pur non essendo tradizionalmente associati all'afasia, funzionano come scorciatoie comunicative: in momenti di stasi cognitiva o espressiva, la mente ricorre a risposte semplici e preconfezionate. Questi autori le usano spesso, combinandole con altre tecniche. Nei loro testi, ciò si traduce in cliché e luoghi comuni del rap, come volgarità, riferimenti a crimine, violenza e abuso di droghe.

Un esempio significativo si trova in *Lecco City* di Baby Gang. Il brano è diviso in due parti quasi come se fossero due canzoni distinte¹⁵. Alla fine della prima parte, la perdita di controllo viene espressa attraverso queste scorciatoie. Le ultime tre righe, cantate con un cambio di ritmo e tono, recitano: «Mon ami, sono free, sono qui a far la

¹⁴ Sebbene il CD di *Album* (2017) sia uscito prima del CD di *Lunga Vita a Sto*, quest'ultimo venne pubblicato prima come raccolta su YouTube.

¹⁵ Questa separazione è segnalata dalla musica: intorno al minuto 1:08, c'è una sezione strumentale che dura qualche secondo; proprio durante questa strumentale, verso il minuto 1:21, c'è un chiaro cambio di musica.

vida loca / Tu dove sei, sei con lei a farti di roba? / Lei sta con sei in hotel e lo succhia ad Omar». Dopo una descrizione della vita a Lecco, le strofe finali virano su temi volgari e stereotipati, caratterizzati da cliché e temi atrofizzati del rap: droghe, sesso, machismo e volgarità. Questi elementi, pur essendo caratteristici del genere¹⁶, qui servono a comunicare l'afasia: il testo perde di *appeal*, e la comunicazione si interrompe.

Anche Ghali usa l'afasia attraverso cliché e frasi fatte, come nei titoli delle canzoni *Cazzo Mene*, *Non Lo So*, *Sempre Me* e *Vai Tra*. Questi titoli riflettono il linguaggio giovanile, fatto di gergo ed espressioni scontate. Un esempio lampante è *Cazzo Mene* ('Non me ne frega niente'), una frase fissa che deriva da una contrazione di "che cazzo me ne frega" o "che cazzo me ne fotte"¹⁷; "cazzo mene" esprime indifferenza, spesso rivolta in modo provocatorio all'interlocutore. Il ritornello è dominato da ripetizioni ossessive di luoghi comuni e superficialità: «Minchia frate come sto» viene ripetuta otto volte per ritornello, per un totale di trentadue volte in una canzone che dura meno di quattro minuti. Questa ripetizione sottolinea l'assenza di appello nei testi.

Un'altra tecnica usata da Ghali è la (meta)riflessione sull'afasia e sul ruolo della comunicazione. In *Voci*, ad esempio, nel ritornello si chiede: «Sento delle voci però / Di cosa parlano? (boh, boh, boh, boh)». La parola italiana "boh", notoriamente difficile da tradurre, esprime incertezza o disinteresse, usata spesso nelle conversazioni informali quando non si è in grado o non si vuole rispondere. Le ripetizioni di "boh" riflettono un rifiuto di impegnarsi nel dialogo.

Anche *Non Lo So* trasmette un senso di isolamento e rifiuto della comunicazione, nonostante sia l'unico brano dell'album con un *featuring*. Il ritornello è suddiviso in tre parti: pre-ritornello, ritornello e post-ritornello. Il pre-ritornello ripete dodici volte: «Non ho mai chiesto», concludendo con «mai chiesto niente», a simboleggiare un rifiuto di relazione con gli altri. Il ritornello, invece, enfatizza la parola «solo»

¹⁶ T. Mitchell, *Introduction: Another Root – Hip-hop outside the USA*, op. cit., pp. 1-38, cit. a p. 2.

¹⁷ Cfr. «Slengo.it» *ad vocem* all'URL: <https://slengo.it/define/cazzomene> (ultimo accesso: 30/01/25).

attraverso ripetizioni, rafforzando l'idea di un fallimento comunicativo e l'assenza di un interlocutore. Le tre negazioni («non-mai-niente») sottolineano ulteriormente questo rifiuto, mentre l'io narrante dichiara esplicitamente «ho chiesto a me solo».

Una terza tecnica è l'opacità. Glissant sosteneva l'importanza dell'opacità nella relazione, sia con gli altri sia con sé stessi, poiché ci sono «luoghi oscuri» dell'identità che non possono essere compresi nella loro totalità¹⁸. L'opacità sfida la necessità occidentale di trasparenza nella comunicazione, valorizzando invece la complessità e la diversità delle identità a discapito dell'accessibilità¹⁹. Ghali e Baby Gang raggiungono questo effetto soprattutto attraverso il multilinguismo, usando espressioni ancora poco familiari al pubblico italiano. In *Lecco City* di Baby Gang, l'opacità interrompe la comunicazione nella seconda parte della canzone. L'ultimo verso rimane incomprensibile e viene trascritto in modi diversi: «*Damay ket sa ndeye*» su Genius e «*Damay katsandey*» su Spotify. Questa espressione è così opaca che non è stato facile trovare una traduzione online. Alcuni siti di traduzione, come Glosbe²⁰ e My Memory²¹, suggeriscono che possa provenire dal *wolof*, e offrono come traduzione “*nique ta mère*”, traducibile con ‘vaffanculo’. Questa espressione conserva una qualità opaca: mentre alcuni termini stranieri, come *haram* e *halal*, stanno diventando più familiari e diffusi, “*Damay ket sa ndeye*” rimane mediamente sconosciuto a un pubblico italiano.

Un esempio simile si trova in *Wily Wily* di Ghali. Il ritornello mescola italiano, francese e arabo, creando una sorta di creolo²²: «*Ndiro lhala sans pitié, fratello ma 3la Balich / En ma vie ho visto bezaf quindi adesso rehma lah (Rrah)*», viene ripetuto due volte nel pre-ritornello. L'opacità linguistica rende la comunicazione più difficile,

¹⁸ E. Glissant, *Poetics of Relation*, op. cit., pp. 189-94.

¹⁹ Per un approfondimento sull'opacità di Glissant si rimanda a: Y. Viñas del palacio, *La parole opaque de Glissant*, in «OpenEdition Books», 2025; cfr. L'URL: <https://books.openedition.org/pub/47340?lang=fr> (ultimo accesso: 30/01/25).

²⁰ Cfr. «Glosbe.com» *ad vocem* all'URL: <https://fr.glosbe.com/wo/fr/Kat%20sa%20n'day> (ultimo accesso: 30/01/25).

²¹ Cfr. «MyMemory.fr» *ad vocem* all'URL: <https://mymemory.translated.net/fr/Wolof/Fran%C3%A7ais/kat-sa-ndeye> (ultimo accesso: 30/01/25).

²² Per una panoramica su creolo e creolizzazione, si rimanda a: E. Glissant, *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997.

introducendo lingue straniere, soprattutto l'arabo, poco accessibili al pubblico italofono. Senza la conoscenza di queste lingue, l'ascoltatore non può cogliere appieno il significato dei testi: si blocca, così, l'accesso al contenuto fattuale²³. Il ritornello è quasi interamente in arabo, alcune parole italiane resistono, il francese è scomparso:

(Wily Wily, Nari Nari) 3andi dra 9addech, 3andi dra 9addesh, 3andi dra 9addech
(Nari Nari, Wily Wily) W y golouly kifech, w y golouly kifech, w y golouly kifech
(Wily Wily, Nari Nari, rrah) Sa7by lascia stare, non voglio più stress
(Nari Nari, Wily Wily) Khoya, come sto? (Sto) Hamdoullah lebes

Il contenuto manca di trasparenza, e l'afasia è rafforzata dall'uso di una lingua non europea. L'approccio di Ghali è molto "glissantiano": l'opacità linguistica riflette la sua stessa identità complessa, impedendo una comprensione totale del messaggio da parte del pubblico.

L'ultima tecnica è una forma di silenzio. Poiché il silenzio totale è raro nella musica pop e difficile da esprimere, Baby Gang trova soluzioni alternative, rendendolo marcato rispetto alla norma stabilita nel corso dell'album. In *Alcott Zara Bershka*, l'ultimo verso, «Ma non lo potete essere, non [sei/siete] di-», rimane incompleto, lasciando il messaggio irrisolto. Qui l'afasia si realizza attraverso il silenzio e l'omissione intenzionale di informazioni²⁴. Ancora più evidente è il bridge in *Ricco*, dove la voce è presente ma il linguaggio scompare. In un brano di meno di tre minuti, il bridge dura quasi un minuto e consiste in sezioni strumentali interrotte solo dalle vocalizzazioni di Baby Gang: «na-na-na-na». Questa transizione rappresenta un rifiuto totale di comunicare, avvicinandosi a una forma di "silenzio musicale": c'è una totale assenza di "semantica", e solo vocalità.

²³ U. Lubienetzki, H. Schüler-Lubienetzki, *How we talk to each other...*, op. cit., p. 29.

²⁴ La risposta è data nel videoclip della canzone, dove Baby Gang imita le lettere "LC" in riferimento alla città di Lecco, dove è nato; tuttavia, non si può avere questa informazione ascoltando semplicemente il testo.

Marcatori formali di afasia

Il secondo gruppo di tecniche afasiche opera a livello formale e si divide in due categorie: ripetizioni testuali e distorsioni vocali.

Le ripetizioni testuali si manifestano in varie forme: reiterazione di parole o frasi intere, balbettii all'inizio delle frasi ed eco delle terminazioni. Questo porta spesso a "rime pigre", dove la stessa parola viene ripetuta invece di trovare soluzioni linguistiche più innovative. Oltre al «Minchia frate come sto» ripetuto trentadue volte in *Cazzo Mene*, un altro esempio è *Optional* di Ghali, il cui ritornello ripete il titolo: «Ocio fra' / Andare a tempo non è un optional / E questa pussy non è un optional / Quest'erba buona non è un optional». Qui Ghali sceglie la soluzione più facile per fare rima con «optional», mantenendo lo stesso significato. Questa ripetizione indebolisce l'impatto comunicativo, riflettendo una mancanza di volontà di coinvolgere o attrarre il pubblico, quindi di appello. Anche *Sempre Me* usa una struttura simile, ripetendo l'intera frase «Perché sempre me?» quattro volte per ritornello.

Mentre Ghali preferisce ripetere parole o frasi intere, Baby Gang frammenta le parole, interrompendo la struttura della frase e creando un *flow* innaturale. Ripete parole monosillabiche o parti di parole, di solito alla fine dei versi, assomigliando a una sorta di balbettio contrario. Questo è evidente in *Ma Chérie*, dove le parole monosillabiche finali vengono ripetute: «Ero dentro, ora *free, free, free, free, free* / Prima non entravo lì, lì, lì, lì, lì / Ora regalano i *free, free, free, free, free* / Per venire con i g-g-g-g-g». Questa ripetizione giocosa riflette un rifiuto di impegnarsi in una comunicazione significativa, come fosse un bambino dispettoso che evita una conversazione seria.

Il secondo gruppo di tecniche formali coinvolge la *delivery*, difficile da trascrivere nella sua natura afasica. Gli artisti usano la voce come uno strumento per aggiungere significati oltre il contenuto fattuale.

Baby Gang utilizza soprattutto la distorsione vocale, rendendo le parole incomprensibili anche a una persona madrelingua e sovvertendo la funzione

comunicativa del linguaggio. In *Alcott Zara Bershka*, la seconda strofa diventa progressivamente meno comprensibile. Nei versi «Scarpe bucate / Tasche come le mie scarpe, vestiti bucati / Pochi conoscono l'arte, Versace, Versace / L'arte mettila da parte, amici, amici / Amici solo le mie tasche», la voce inizia già a suonare distorta rispetto alle sezioni precedenti. La distorsione raggiunge il culmine nei versi centrali: «Nik mok, chi parla di Baby, bro / Ho fatto del bene e sono stato tradito / Lo chiamavo: “Amico”, mhm / Ora amico, *adios*, mhm». Si conclude con «Ma non lo potete essere, non [sei/siete] di-», dove l'estrema distorsione vocale crea ambiguità: Genius trascrive «Ma non lo potete essere, non *sei* di-» (corsivo nostro), suggerendo una discrepanza tra i soggetti e introducendo un anacoluto (il soggetto passa dal plurale “voi” al singolare “tu”), mentre Spotify riporta «Ma non lo potete essere, non *siete* di-» (corsivo nostro). La voce è così alterata da rendere la pronuncia, e quindi il messaggio, poco chiari, compromettendo la comunicazione e lasciando il pubblico incerto.

Questa tecnica è usata anche nel ritornello di *Ricco*, dove la frase «*Inshallah* sarò ricco» viene ripetuta più volte, mentre gli altri versi sono mormorati e distorti, rendendo il contenuto fattuale incomprensibile. Questa tecnica blocca la comunicazione, creando incertezza nel pubblico, che riceve un messaggio ambiguo e distorto, nonostante esso sia nei suoi lingua e codice. Le sezioni distorte narrano aspetti significativi e dolorosi della vita dell'artista, eppure rimangono meno accessibili, garantendo che solo gli ascoltatori più attenti e interessati si impegnino a comprendere il contenuto oltre le volgarità e i cliché.

Ghali, invece, usa la vocalità in modo diverso. Il ritornello di *Marijuana* presenta una struttura simile a quella di *Ricco*, con la parola «Marijuana» ripetuta quattro volte in ogni ritornello, mentre le frasi successive vengono cantate con un tono di voce più basso e un ritmo più veloce, come se fossero meno importanti o non destinate al pubblico. Ciò che il pubblico nota e ricorda è la parola «Marijuana» più forte, allungata per enfatizzarla: «Maaaa-rijuana». Un altro esempio è *Vai Tra*, dove il pre-ritornello è altamente ripetitivo, ma la voce ha una qualità monotona che non coinvolge il

destinatario: «va va-va-va va-va va-vai tra» viene ripetuto tre volte senza variazioni di tono, determinando una mancanza di coinvolgimento e appello.

Posizionamento strategico e segmentazione dell'afasia

La segmentazione del testo è cruciale per analizzare l'uso dell'afasia all'interno dell'album. Per “segmentazione” si intende la suddivisione delle tracce in diversi segmenti, tipica della musica pop: strofe, ritornelli, ponti, intro, outro e titoli. Esaminando questi segmenti, emergono tendenze ricorrenti sia nella forma sia nel contenuto, sia a livello di album sia di singole canzoni. Questo è evidente nell'uso dell'afasia da parte di entrambi gli autori, che, pur differenziandosi per tecniche e posizionamento, la collocano sempre in punti chiave, sottolineandone la rilevanza e invitando a riflettere sulle dinamiche comunicative e sul loro potenziale fallimento.

Nel repertorio di Baby Gang, il posizionamento dell'afasia all'interno dei segmenti delle canzoni è piuttosto regolare. Di solito, la prima parte di un brano presenta un discorso chiaro e strutturato, mentre la comunicazione tende a interrompersi nella seconda parte di una strofa o nell'ultima strofa. Emerge un modello normativo: nei brani da solista, l'afasia si manifesta spesso nella seconda strofa. Un esempio è *Alcott Zara Bershka*, dove anche chi non parla italiano può notare la differenza fra la voce chiara e intelligibile della prima strofa e quella distorta e incomprensibile della seconda. Nei brani in collaborazione, invece, lo sgretolamento della comunicazione avviene generalmente alla fine della strofa di Baby Gang, che usa una o più tecniche per interrompere il discorso. Questo è evidente in *Freestyle*, dove gli ultimi versi della sua strofa sono: «Click pow-pow-pow / Mi hanno fatto una retata-ta / Hanno trovato zebby-by-by / Dentro una puttana-na-na (ehi)». Queste righe sono ripetute due volte, incorporando una sorta di “balbettio inverso” e volgarità ricorrenti²⁵.

²⁵ «Zebby is an Arabic word used a lot in Tunisia and Morocco which means cock» (cfr. «Urban Dictionary.com» all'URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=zebby>, ultimo accesso: 11/03/25).

L'afasia è sempre eseguita da Baby Gang, mai dagli artisti ospiti. Un'eccezione è *Casablanca*, in collaborazione con Morad, dove l'outro afasico è cantato da quest'ultimo: «Va bene, va bene, va bene, va bene», ripetuto per otto versi. Qui l'afasia è delegata, ma non a un artista qualsiasi e non in una canzone qualsiasi: Morad è un rapper postmigrante spagnolo, e il tema della migrazione e l'esperienza dei migranti in Europa nel brano collega i limiti della comunicazione a una prospettiva postmigrante, includendo la voce di Morad per esprimere afasia. L'outro, sebbene agrammaticale per la sua devianza dalle norme stabilite²⁶, rimane coerente nella sua posizione regolare in chiusura del brano.

Questa strategia di posizionare l'afasia verso la fine è ricorrente in *Delinquente*. Molti degli esempi precedenti provengono proprio da questi segmenti. L'effetto è un graduale sgretolamento della comunicazione: si parte da una narrazione solida e ben sviluppata, per concludere con un *breakdown* della comunicazione. Questo suggerisce che, nonostante le spiegazioni dettagliate, l'autore riconosce l'impossibilità, per una parte di pubblico, di comprendere veramente la sua prospettiva e ciò che sta narrando, ostacolata da pregiudizi legati all'origine, alla classe sociale e al genere musicale.

[illegible]

²⁶ Per un approfondimento sul concetto di agrammaticalità, si rimanda a: M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

Freestyle, «*Fuck trap, fuck street, fuck cops, fuck le bitch / Street life, M-I, nik mok, fils de pute*», e di *Ricco*, dove «*Inshallah sarò ricco*» viene ripetuto quattro volte, mentre i versi rimanenti restano incomprensibili. Queste quattro canzoni sono collaborazioni in cui il ritornello funge da sezione finale, posizionando coerentemente l'afasia alla fine. Questo avviene perché gli artisti ospiti cantano la seconda strofa, impedendo a Baby Gang di chiudere il brano con l'afasia nella sua strofa. Inoltre, questa scelta dà all'afasia una posizione marcata, poiché il ritornello è spesso la parte più memorabile di una canzone. Così, l'afasia diventa la modalità principale di comunicazione, plasmando ciò che il pubblico ricorda del brano.

Un altro segmento in cui compare l'afasia è il bridge. Una caratteristica significativa della scrittura di Baby Gang in *Delinquente* è la generale assenza di bridge. Tuttavia, *Rockstar* e *Ricco* ne includono alcuni che evocano l'afasia. In *Rockstar*, il bridge usa la ripetizione: «*Quelli che dicono gang-gang-gang / Hanno un padre in banca-nca / Che gli dà la moolah per bamba-mba / Il figlio tossico trappa-pa / Il figlio tossico trappa-pa / Flexa il suo primo kappa-pa / Come se lui ce l'ha fatta-ta, ma*». Ancora più significativo è il bridge in *Ricco*, che evita completamente il linguaggio. Posizionare l'afasia nel bridge produce un effetto simile a quello del ritornello: come elemento agrammaticale, il suo ruolo viene rafforzato in quanto componente chiave nello sviluppo del discorso sulla comunicazione. Il bridge cattura l'attenzione del pubblico, rendendo l'afasia il momento centrale della canzone e giocando un ruolo dominante nel messaggio complessivo.

In *Lunga Vita a Sto* di Ghali, l'afasia compare in due segmenti: i titoli delle canzoni, che usano cliché e luoghi comuni come *Cazzo Mene*, *Non Lo So*, *Sempre Me* e *Vai Tra*, e i ritornelli. Ghali posiziona l'afasia nei due segmenti più memorabili, con tutti gli esempi precedenti tratti proprio dai ritornelli. Qui, le ripetizioni si combinano con cliché, banalità e stereotipi, creando un effetto complessivo di afasia. La ripetizione è portata all'estremo: i ritornelli consistono principalmente in frasi ripetute (spesso il titolo stesso della canzone), e il ritornello viene ripetuto più volte nel brano.

Queste caratteristiche rendono il ritornello il luogo strategico per posizionare i versi che l'artista vuole far ricordare al pubblico. Questa scelta rivela una strategia comunicativa diversa rispetto a quella di Baby Gang: Ghali colloca l'afasia nelle parti più memorabili e "cantabili" delle canzoni. Il risultato è che il pubblico ricorda banalità, riferimenti alla marijuana e un atteggiamento di indifferenza. L'afasia diventa, così, la modalità comunicativa principale, sovrastando gli altri elementi del brano. Questo rispecchia l'uso che Baby Gang fa dell'agrammaticalità nei ritornelli e nei ponti, dove l'afasia diventa il messaggio centrale da ricordare.

Sebbene i due artisti strutturino il loro discorso sull'afasia in modi diversi, si può individuare un approccio parallelo a livello macrotestuale. Entrambi gli album mostrano una tendenza simile: le ultime tracce rappresentano il culmine dell'afasia. In *Wily Wily* di Ghali, l'approccio "glissantiano" abbraccia l'opacità linguistica come apice, abbandonando la trasparenza del contenuto attraverso il multilinguismo. Questo costruisce la sua identità e comunicazione attorno all'opacità, dimostrando la possibilità di apprezzare l'altro senza necessariamente comprenderlo del tutto²⁷. Al contrario, in *Ricco* di Baby Gang, si arriva a una rinuncia totale alle parole e alla comunicazione verbale, avvicinandosi a una forma di "silenzio musicale". Questo crollo della comunicazione è coerente con l'uso dell'afasia da parte di entrambi gli artisti: infatti, Baby Gang riproduce la stessa struttura di disfacimento a livello macrotestuale, mentre Ghali rafforza l'afasia come strategia comunicativa principale, raggiungendo un climax di (anti)comunicazione.

Conclusioni

L'uso dell'afasia nei lavori di Ghali e Baby Gang offre una nuova prospettiva sul dibattito sulle strategie comunicative postmigranti. L'afasia funziona come un dispositivo metacomunicativo, permettendo agli artisti di esaminare criticamente la

²⁷ E. Glissant, *Poetics of Relation*, op. cit., pp. 192-93.

dinamica tra sé stessi e il pubblico, evidenziando i limiti intrinseci della comunicazione. Ghali e Baby Gang rivelano i «*limits of voice as a liberatory concept*»²⁸, sottolineando le contraddizioni dei loro sforzi per comunicare con un pubblico ampio. La costruzione del messaggio è a doppio taglio: l’“io” ha un controllo limitato (o nullo) sulla risposta e sull’interpretazione del pubblico, spesso influenzate da pregiudizi e stigmi. Il passaggio di Baby Gang da parole intelligibili a una comunicazione non verbale e l’uso di lingue straniere da parte di Ghali suggeriscono che il messaggio sarebbe ugualmente (fra)inteso, indipendentemente dal codice usato. Così, le opere di Baby Gang e Ghali non riflettono solo le difficoltà della comunicazione, ma si impegnano in un’esplorazione critica dei suoi fallimenti, posizionando l’afasia come strumento artistico deliberato e significativo. Alcuni ascoltatori potrebbero percepire il linguaggio volgare o le descrizioni di illegalità non come rappresentazioni realistiche o denunce, ma come modelli negativi per le giovani generazioni. Il soggetto lirico rinuncia, così, a una narrazione sviluppata e chiara, preferendo cliché, banalità e un discorso frammentato, offrendo al pubblico un’immagine stereotipata e atrofizzata dei soggetti (post)migranti: criminali, perdenti e stranieri privi di istruzione.

Letizia Sassi

Parole-chiave: Afasia, Baby Gang, Ghali, opacità, postmigrazione, rap, silenzio.

Keywords: *aphasia*, Baby Gang, Ghali, *opacity*, *postmigration*, *rap*, *silence*.

²⁸ M. Ferrari, *Questions of Silence...*, op. cit., p. 125.

Oltre «la frana»

Vasco Brondi e l'edificazione di sé nell'era del rischio

Abstract: Questo saggio si inserisce in uno studio pionieristico delle teorie letterarie riguardanti la natura poetica dei cantautori *rock-pop* contemporanei nonché nelle discussioni culturali sul paradigma letterario sociopolitico e filosofico-antropologico del XXI secolo, con particolare riferimento alle sue espressioni nichilistiche e capitalistiche occidentali. Il presente studio si propone di esaminare la contemporaneità con particolare attenzione all'era post-1989 in cui viviamo, attraverso i suoi "aedi noir postindustriali". Allo stesso tempo, l'articolo cerca di decodificare e interpretare il nostro fragile *Zeitgeist*, in cui le persone si sentono notevolmente minate dalla biopolitica. In breve, si tratta di analizzare i valori ideologico-sintomatici, tipici di una parte della giovane musica underground italiana (*Le luci della centrale elettrica*, 2007-2019), prima della catastrofe endogena che incombe sulla società umana alle porte del Terzo millennio, poiché l'incostanza e l'ansia hanno preso il sopravvento sull'epoca attuale. Pertanto, a parere dell'autore, spetta all'arte disconoscere l'ordine simbolico in vigore, concependo una palingenesi evidente nel rapporto tra testo letterario e musica.

Abstract: *This dissertation joins a pioneering conversation in the literary theories about the poetic nature of contemporary rock-pop singer-songwriters as well as cultural discussions about the sociopolitical, philosophic-anthropological literary paradigm of the 21st century, signally its West nihilistic, capitalist expressions. The current survey aims to inspect the contemporaneity paying specific attention to the post-1989 era in which we live, through its "postindustrial noir aoidoi". Collectively, this essay seeks to decode as well as to interpret our fragile Zeitgeist, where people feel remarkably undermined by biopolitics. In brief, it's about analyzing the ideological-symptomatic values, typical of some young Italian underground music (Le luci della centrale elettrica, 2007-2019) before the endogenous catastrophe looming on human society at the gates of the Third millennium, forasmuch fickleness and anxiety have taken over the present age. Therefore, the author thinks that it's up to art to disavow the symbolic order in force, by conceiving a palingenesis which is evident in the relationship between literary text and music.*

Il presente articolo vuole analizzare i "tempi bui attuali"¹ attraverso il racconto poetico del cantautorato italiano, per ragioni logistiche e scientifiche qui incarnato nella

¹ Cfr. S. Chignola, *2000 d.C. Biopotere e Biopolitica: sulle tracce della discussione*, in Euronomade.info, 13 giugno 2016 (<http://www.euronomade.info/?p=7351>; ultimo accesso 25/8/24); cfr. §4: «I primi anni 2000 sono anni di ampia ripresa e di diffusione internazionale dei concetti foucaultiani di "biopotere" e di "biopolitica" per l'emersione (e per l'emergenza) introdotta dai tre grandi fenomeni che all'inizio del secolo XXI modificano l'esperienza collettiva: il ritorno della guerra su scala planetaria (e in una forma nuova: tanto sul lato della "polizia internazionale" quanto sul lato del "terrorismo", ciò che è in questione e qualcosa che eccede il quadro del diritto internazionale classico); le migrazioni; la globalizzazione e i suoi regimi di regolazione. Le migrazioni e lo sradicamento indotto dalla globalizzazione tendono a produrre una risposta "immunitaria" nelle comunità politiche che rischia di rinerrarle in mortiferi confini identitari: i primi anni 2000 (e ancora di più adesso, in Europa) sono gli anni del ritorno delle destre e della riattualizzazione del fascismo. [...] Quanto entra con ciò in questione è, da un lato, l'espropriazione dell'identità e la rottura del suo codice implicita nella semantica comunitaria e, dall'altro, il tipo di risposta "protettiva" o immunitaria che si produce contro ciò che l'identità minaccia. Tradotto con un esempio: i processi di socializzazione trascinati dalla globalizzazione tendono a rilasciare, come loro prodotto, singolarità anonime e reciprocamente in-differenti (erano gli anni del

figura del ferrarese d'adozione Vasco Brondi (classe '84, progetto musicale *Le luci della centrale elettrica*, in attività dal 2007 al 2019, poi solista): le rappresentazioni simboliche dei testi *rock* brondiani, neosublimi secondo la concezione “isterica” di Fredric Jameson² (come può lo squallore urbano essere gradevole e il salto dentro l'alienazione della vita quotidiana provocare tale isteria, un'euforia allucinatoria?)³, muovendosi tra confessionalismo, storiografia e memorialistica, sono un prodotto intellettuale capace di interpretare in musica la vita, di riflettere sulla condizione biopolitica e postindustriale umana dell'era di Internet⁴ così da immaginare e lottare per realizzare un mondo diverso, tra furori sociali e aneliti neoromantici attivi per quanto ancora crepuscolari (è lo stesso Postmoderno a qualificarsi come qualcosa di indefinito oltre il moderno, proliferazione anarchica non di *realia* ma di *ready-made*).

Nell'analizzare le valenze ideologico-sintomali, sovente poetiche, di certa musica underground giovanile italiana dinanzi alla catastrofe post-1989⁵ – nel passaggio musicale e culturale dall'edonismo anni '80 all'intimismo anni '90, confluito negli anni Zero, chiave di volta è stato il movimento *rock grunge* di Seattle (WA) – sarà utile contestualizzarle nel “secondo Ellenismo” descritto da Diego Fusaro:

Il momento stoico dell'astratta fuga cosmopolitica degli ultimi uomini e quello epicureo dell'interiorità autentica all'ombra del potere dei dissenzienti portatori di coscienza infelice si rivelano oggi segretamente complementari, espressioni della generale resa al potere, vissuta ora con disincantamento depressivo, ora con ebete euforia. I due momenti figurano, in effetti, come estrinsecazioni, sia pure opposte, dello stesso fenomeno, la diserzione tanto del sociale quanto della ricerca operativa della trasformazione del proprio orizzonte storico; diserzione vissuta ora come stoica necessità di conformarsi al fato, ora, con cupa rassegnazione, come epicurea rinuncia all'agire politico in nome dell'imperativo che prescrive di vivere nascostamente, a distanza di sicurezza dai cristalli del potere [...] Di qui l'odierno proliferare ora del volgare edonismo acefalo e disinibito, coerente con le strategie della pubblicità e del consumo e del loro riassorbimento della legge entro l'orizzonte

mondo alla McDonald's) [...] il senso di sperdimento suscitato dall'essere travolti da una modernità iperaccelerata e liquida».

² Cfr. F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (North Carolina), Duke University Press 1991.

³ Cfr. M. Bolognini, *Le mie macchine e il sublime tecnologico come programma artistico*, in *Arti e tecniche nel Novecento*, a cura di V. Cuomo e I. Pelgreffi, Lecce, Youcanprint, 2017, pp. 39-54.

⁴ Riguardo all'arte di governo di intervento nelle vite biologiche degli individui rispetto a natalità, morbidità, abilità e ambiente, cfr. F. Rosa, *La biopolitica nell'era di Internet*, in «Noema», 6-2, 2015, pp. 160-98.

⁵ Cfr. A. Alfieri, *Musica dei tempi bui. Nuove band italiane dinanzi alla catastrofe*, Salerno, Orthotes, 2015.

del godere, ora di quella galassia di passioni tristi (cinismo, disincanto, paura), e soprattutto dell'ira individualizzata [...]»⁶.

Senza dubbio, di quella “galassia di passioni tristi” e ira si informa lo *Zeitgeist* degli anni Zero riflesso dall’appercezione brondiana, magistralmente descritta da Gianluca Veltri⁷; l’incombente apocalisse contemporanea è annunciata dai “quattro cavalieri” della crisi ecologica, delle conseguenze della rivoluzione tecnologica (biogenetica e informatica), degli squilibri economico-finanziari interni al sistema capitalistico e infine della crescita insostenibile delle divisioni ed esclusioni sociali: catastrofi perennemente alluse, dannate, gridate in questi testi letterari in musica tra euforia e disforia⁸.

La mitopoiesi di Brondi – il cui assetto bi-polare ricorda il mirabile poema dannunziano *Maia* (1903), sospeso tra il rimpianto di un’antica Grecia intrisa di divino da riesumare e il neo-sublime dell’industrializzazione del XX secolo da identificare – è un tentativo di attraversamento del lutto dovuto alla scissione uomo-natura avvenuta a seguito della rivoluzione industriale otto-novecentesca; e, ormai, del tardo capitalismo postindustriale e di una globalizzazione resa così involutiva dalla

⁶ D. Fusaro, *Pensare altrimenti*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 132-34. Cfr. M. Casertano e G. Nuzzo, *Storia e testi della letteratura greca*, Perugia, Palumbo, 2004, 3 v. in 1 t., pp. 11-12: «Dinanzi a questo universo sterminato e caotico, il cui baricentro non coincide più col rassicurante perimetro dell’*agorà* cittadina, egli prova un misto di fascino e di sgomento; e se da un canto non può non sentirsi cittadino del mondo, dall’altro tende, anche per le mutate condizioni sociali e politiche, a chiudersi in se stesso e a cercare nella propria interiorità l’equilibrio perduto, sostituendo agli antichi valori collettivi, tipici della *polis*, quelli individuali».

⁷ G. Veltri, *L’ora in cui si alzano i pendolari e i guerriglieri. La vita ai tempi delle Luci Della Centrale Elettrica* (24.02.2011) in *Nazioneindiana.it* (<https://www.nazioneindiana.com/2011/02/24/1%E2%80%99ora-in-cui-si-alzano-i-pendolari-e-i-guerriglieri>; ultimo accesso 25/8/2024): «Un aedo della monumentalità noir postindustriale. Canta il mantra di una molteplicità irriducibile, l’impossibilità della *reductio ad unum*, con una procedura poetica allucinatoria costruita con accumuli, sovrapposizioni nervose, affollamenti, accatastamenti di immagini [...] una poesia grigionera che preme per irrompere nell’impoetico, cercando di roscchiare zone di lirismo al metallo delle lamiere [...] In queste tracce, pressoché tutte (la prima si intitola “Cara catastrofe”, l’ultima “Le ragazze kamikaze”), si respira asfissiante la precarietà economica dei nostri tempi [...] Ai protagonisti non restano che “surrogati di sogni”. Le ambientazioni in cui si consumano relazioni ipertrofiche e problematiche [...] Le canzoni di Brondi sembrano il “prequel” di quella recessione pasoliniana: il mondo com’era subito prima che Pasolini vedesse e scrivesse la sua poesia. Il presupposto, il fermo-immagine scattato un minuto prima dell’implosione su se stessa di quella società (post)industriale, decadente, mediatica, recessiva e illusoriamente in pace [...] È in una perenne guerra, il mondo, ai tempi delle Luci Della Centrale Elettrica».

⁸ Cfr. S. Žižek, *Vivere alla fine dei tempi*, Milano, Ponte alle Grazie, 2011.

convergenza di enti politici faziosi da produrre serialmente senza confini nuovi servi della gleba, sottopagati, precarizzati⁹.

Venire a patti col mondo attraverso il potenziale di fascinazione offerto dalla trasfigurazione estetica: così l'arte orale di Brondi sublima la catastrofe imminente, circoscrivibile *post quem* 1991 ovvero dopo l'anno del crollo sovietico coincidente con la fine di quel periodo massimamente precario per la civiltà che lo Eric John Hobsbawm definì «la frana», visto il collasso planetario dell'economia, del socialismo e del ruolo delle avanguardie artistiche nel terzo millennio¹⁰.

Cercheremo, dunque, di dare un'identità al paradigma del poeta *rock* postmoderno¹¹ che si è venuto formando sempre più dopo gli anni 1973 e 1979, date precise delle crisi energetiche che mostrarono l'insufficienza economica e ideologica della struttura stessa della società postindustriale venutasi a costituire, tra sperequazione sociale ed elusione politica, tra corporazioni transnazionali deregolate e arti rese adornianamente “disartizzate” benché onnipresenti a causa delle tecnologie esogene di un *establishment* antropofago e segregante (il “Moloch” già ginsberghiano di *Howl*, 1956)¹². Perché il poeta deve farsi *rock* piuttosto che *pop* ad oggi, però? La rimozione della crisi dall'immaginario collettivo è esattamente ciò che si prefigge la fantasmagorica (e ben meno complessa armonicamente) musica *pop*, per questo di più ampio consenso del *rock* che, nascendo dallo stile *blues* come strumento afroamericano di lotta ed emancipazione, con le dovute eccezioni e

⁹ Cfr. J. E. Stiglitz, *La globalizzazione e i suoi oppositori*, Torino, Einaudi, 2002; cfr. D. Fusaro, *Glebalizzazione. La lotta di classe al tempo del populismo*, Milano, Rizzoli, 2019.

¹⁰ E. J. Hobsbawm, *Il secolo breve: 1914-1991*, Milano, BUR, 2014 [1994], pp. 471-675 (specialmente il cap. XVII, *Morte dell'avanguardia: l'arte dopo il 1950*, pp. 580-604).

¹¹ Sul passaggio dal poeta al *rock* cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 224 e sgg.; cfr. P. V. Mengaldo, *Cenni sulla lingua delle canzoni*, in *Il Novecento. Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 84-86; cfr. G. C. Pantalei, *Poesia in forma di rock. Letteratura italiana e musica angloamericana*, Ariccia, Arcana, 2016, pp. 11-12; cfr. P. V. Tondelli, *Poesia e rock*, in Id., *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1990, p. 308.

¹² Riguardo a un più disteso studio della poesia in forma “musale”, sulla scia del Nobel letterario al cantautore Bob Dylan (2016), circa il cantautore *rock* come epigono del poeta romantico, cfr. E. Sciuba, *Dentro alla scatola: “riprovaci, fallisci ancora, fallisci meglio”. Tra fait social e poesia nelle band del «secondo Ellenismo»*, in «Quaderni del Laboratorio Montessori», n. 4, dicembre 2018, consultabile online su http://www.paedagogica.org/doc/sciuba_biopolitica_e_poesia.pdf pp. 2-36 (ultimo accesso 25/8/2024).

sfumature incarna un dissenso che non è facile da gestire perché non chiama l'ascoltatore al facile comfort della "società dello spettacolo"¹³, che rassicura dal dolore con una finta sicurezza (poi divenuta prigioniera, giacché è solo attraverso il dolore che ci si apre al mondo¹⁴), bensì alle armi, alla presa di coscienza delle varie forme di violenza nel mondo e degli stati depressivi nelle società:

davanti ad una sorta di rassegnazione collettiva nata dalla crisi del 2008 [...] – nata dalla imposizione di politiche di austerità assurde e illogiche proprio dal punto di vista economico – oggi la gente e i giovani soprattutto, come allora, sembrano avere bisogno di ritrovare leggerezza, spensieratezza e trova forse un modello negli anni '80¹⁵.

Ecco sintetizzato il "telegiornale poetico" del poeta e frontman indie¹⁶ Vasco Brondi: un diario di guerra, illusoriamente fredda, straniante e malata nella propria realtà diadica e claustrofobica, segmentata in immagini espressionistiche giustapposte ma inconciliabili – i singoli semantemi formano metafore analogiche decontestualizzanti – in un flusso di coscienza come scariche di mitra. L'album *Per ora noi la chiameremo felicità* uscì l'8 novembre 2010¹⁷; il 12 novembre 2011 cadde il governo Berlusconi IV a causa della non più mascherabile "Grande Recessione" (N. Roubini), scoppiata globalmente nel 2007-2008 in America (crisi dei *subprimes*). Imprese, investimenti,

¹³ Cfr. G. Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

¹⁴ Cfr. B. C. Han, *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite*, Torino, Einaudi, 2021.

¹⁵ Cfr. l'intervista del 2016 al sociologo L. Demichelis intitolata *Cosa piace così tanto di quegli anni Ottanta?*, che si legge all'URL: <http://www.varesenews.it/2016/01/cosa-piace-cosi-tanto-di-quegli-anni-ottanta/477482/> (ultimo accesso 25/8/2024).

¹⁶ L'aggressività degli anni '70 e la passività degli anni '80 partoriscono la personalità cantautorale passivo-aggressiva degli anni '90, trasportata con poche sfumature fino al cantautorato *indie* degli anni Zero: genere *rock-pop* neocrepuscolare a metà tra le nostalgie romantiche e i furori sociali ("indie" è l'aggettivo vezzeggiativo inglese da "*independent*" che indica l'etichetta discografica dell'artista slegato dalle *majors*).

¹⁷ Verso di una poesia del cantautore monegasco Léo Ferré, *La solitude* (1971): «*Le désespoir est une forme supérieure de la critique. / Pour le moment, nous l'appellerons "bonheur"*»; la disperazione come forma superiore di critica è ciò che informa la società moderna attuale, ancor più a distanza di cinquanta anni. L'arte, come ricorda Theodor W. Adorno nella sua *Teoria estetica* (or. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970; I ed. it. Torino, Einaudi, 1975), deve farsi disperata come Beckett, dissonante come Schönberg e disumana come Malevič (fino alle punte esistenziali di Bacon e memoriali di Boltanski).

occupazione e consumi franarono; le misure di austerità non sostenibile causarono una spirale recessiva. Non stupisce che il quinto brano dell'album si intitolò *L'amore ai tempi dei licenziamenti dei metalmeccanici*. Il tema della guerra e della ribellione contro una società sentita come liberticida e stagnante ha molto in comune con il Futurismo italiano dello scorso secolo, ma cambiato di segno; se, infatti, quest'ultimo si proponeva di esaltare il progresso sociale e tecnologico assieme alle nuove prospettive valoriali, quali la velocità e la corsa sfrenata verso un futuro che si percepiva capace di redimere i dogmi della vecchia cultura ottocentesca, ebbene l'uso che adesso ne fanno molti cantautori *engagés* come Vasco Brondi è di intenti opposti: combattere cioè col medesimo furore gli idoli stessi del Futurismo marinettiano, i quali, un secolo dopo il *Manifesto* del 1909, risultano essere la cancrena tecnocapitalistica che atomizza la società; la lotta ha come scopo il recupero del piacere della lentezza, l'edificazione di sé nell'era del “*quodlibet*”¹⁸. Lo stesso nome del progetto musicale è autoevidente, in quanto, rispetto alla luce cosmica del cielo, si è ora ridotti a quella finta postindustriale, inquinante, elettrica: «Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche [...]» (dal *Manifesto del Futurismo*, art. 11)¹⁹.

¹⁸ Cfr. G. Agamben, *La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, prefazione: «L'essere che viene: né individuale né universale, ma qualunque. Singolare, ma senza identità. Definito, ma solo nello spazio vuoto dell'esempio». Senza più l'*haecceitas* scotista, il Qualunque (*quodlibet*) è una spenta serigrafia in un mondo dove ormai la democrazia equivale al potere del numero, la politica a mera amministrazione, l'etica è un banale *aut-aut* e la vita si riscopre *bios* assoggettato alla *techne*.

¹⁹ Un'altra band *indie* che ha molto della temerarietà futurista sono i Management del dolore post-operatorio, il cui progetto, come racconta il frontman abruzzese Luca Romagnoli ('84), dai testi profondamente letterari e dissacranti, nacque in seguito a un incidente stradale dei componenti della futura band (verità o finzione?). Il primo album è *Auff!!* (2012); così però raccontava Marinetti nella *Fondazione e manifesto del futurismo*, 1909: «ecco ad un tratto venirmi incontro due ciclisti, che mi diedero torto, titubando davanti a me come due ragionamenti, entrambi persuasivi e nondimeno contraddittorii. Il loro stupido dilemma discuteva sul mio terreno... Che noia! *Auff!!*... Tagliai corto, e, pel disgusto, mi scaraventai colle ruote all'aria in un fossato [...]». Non è questa l'occasione per l'approfondimento che meriterebbe, ma, nell'ottica del testo letterario in musica come *fait social*, denuncia utopica d'alterità contro un mondo omogeneizzante e perciò testimonianza intuibile del *Weltschmerz* in forma di “promessa di felicità” in questo tempo presente irredimibile (rifiutare “questo” mondo catastrofico immaginando “quel” mondo altro), ha un posto d'elezione il rapper campano Anastasio, all'anagrafe Marco Anastasio ('97, in attività dal 2018, anno della vittoria conseguita nel programma *X-*

Senza pretesa di esaustività, dato l'ambito conciso dello studio e mostrato il doveroso contesto, analizziamo ora una canzone brondiana icastica: *Una guerra fredda* (2010).

Gli strascichi delle nostre ombre lunghe come tutta via XX Settembre
avevi ancora le tue nausee e noi respiravamo forte con le transenne tra le costole
ché il nostro ridere fa male al presidente
mi parlavi di risorse limitate della tua pelle rovinata e di eclissi per non rivederci
ché a forza di ferirci siamo diventati consanguinei
dici questa città non ci morirà tra le braccia
dici questa città non ci morirà tra le braccia

Gli strascichi delle nostre ombre lunghe come tutta via XX Settembre
non c'è un cazzo da piangere
spareremo dei forse da tutte le finestre
venderemo le nostre ore a €6
lascieremo delle scie elettroniche
e di notte le esalazioni di monossido di carbonio del nostro amore
e le cicatrici sui volti dei magrebini distrutti come dei paracarri
il ronzio del lavoro di tutti
dei nostri tribunali aperti tutte le notti
dei processi di tre anni sui letti dell'Ikea distrutti
esplosi come le stazioni
come quella sera che ti eri sciolta i capelli
come le portiere sbattute che da lontano ti sembravano degli applausi
e posso darti degli altri nomi stupidi degli altri campi gelidi
mi urli che il tuo cuore non è un bilocale da € 300 al mese
andremo a Roma a salvare le balene

Gli strascichi delle nostre ombre lunghe come tutta via XX Settembre
vogliamo anche le rose e delle stelle tra le costole tra le tue occhiaie azzurre
perché preferiamo perdere
le luci di dicembre delle raffinerie di Ravenna
perché è una guerra fredda
perché è una guerra fredda
gli altri sono svenuti sotto i portici
sotto i nostri cieli indecifrabili
altre eclissi per non rivederci
ché a forza di ferirci siamo diventati consanguinei
dici questa città non ci morirà tra le braccia
dici questa città non ci morirà tra le braccia.

Factor), dai testi eruditissimi ed elegiaci, nichilistici e caustici, non di rado visionari. Vd. *A-Profitto* (2023), brano basato sul bisticcio tra il verbo «approfitto» e la locuzione «mettere a profitto», denuncia delle rapaci leggi di mercato e delle conseguenti sperequazioni nel tessuto sociale, in cui il singolo sembra sempre più reificato («Sei peggio di un oggetto, sei il mezzo, il denaro») e ogni valore presto o tardi mercificato: «la mia passione [...] questo dolore [...] anche il tuo amore [...] e questa stanza [...] e la mia voce [...] la mia tristezza devo metterla a profitto».

È il racconto di una coppia in dissoluzione (l'esperienza è sempre diadica, ha dimostrato Sloterdijk²⁰) all'interno di una città in decomposizione, ma la putrefazione dei protagonisti forse non è ancora irreversibile. Il testo²¹ apre *in medias res* con la congiunzione copulativa «e» (l'unico elemento che, extra-linguisticamente, può dirsi realmente copulante in un rapporto a “camere separate”). È un susseguirsi di azioni, epifanie e parole in un flusso torrenziale. L'elemento autobiografico diadico identifica la coppia attraverso la propria nauseante evanescenza urbana («e gli strascichi delle nostre ombre lunghe / come tutta via XX Settembre / avevi ancora le tue nausee»): che la nausea sia dovuta a una gravidanza o a un disagio socio-esistenziale? Continua la denuncia dell'ingerenza del biopotere che piega le speranze individuali al proprio “cammino”, come appunto il lat. “*transeo*”, ‘passare attraverso’, rimanda alle transenne vessatorie («e noi respiravamo forte con le transenne tra le costole»: forse repressi e schiacciati da una carica della polizia durante una manifestazione?); lo splendido verso seguente – «ché il nostro ridere fa male al presidente» – richiama una tragedia patente, lo scontro sofocleo tra coscienza individuale sconfitta e soverchiante ragion di Stato²². Successivamente, la dissoluzione tecnica si introverte nella diade umana: le «risorse limitate» sono quelle energetiche del pianeta, ma al contempo quelle psicofisiche ed economiche della sussistenza quotidiana dei protagonisti, evidenti dal più infantile eczema (si insinua il dubbio che la pelle sia stata rovinata dagli abusi politici suddetti)

²⁰ P. Sloterdijk, *Sfere. 3: Schiume*, a cura di G. Bonaiuti, Milano, Cortina, 2015 [2004], pp. 46-53, *passim*: grazie al concetto di “schiume” si possono descrivere gli agglomerati di “bolle”, cioè «quei sistemi e aggregati di vicinanza sferica nei quali ciascuna cellula costituisce un contesto autocomplementare [...] in tensione di risonanza diadica e multipolare», dunque monadi come “società-a-due” che esistono rivolte l'un l'altra ma divise, come nelle cellule umane, da una parete separativa di frontiera in co-isolamento.

²¹ Cfr. J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2015 e insieme le considerazioni della teorica della letteratura E. Müller-Zettelmann (*Lyrik und Metalyrik*, Heidelberg, Winter, 2000) riguardo alle sei tendenze che distinguono la poesia come genere, tra le quali rientra a pieno tale brano: brevità; riduzione di elementi narrativi; struttura formale più intensa; maggiore autoreferenza estetica; maggiore devianza linguistica; maggiore soggettività epistemologica.

²² Quando il re di Tebe Creonte, ai vv. 482-483 dell'*Antigone*, accusa l'empia gioia di «ridere» della nipote eroina omonima di fronte al proprio bando di non sepoltura nei confronti del reo fratello di lei: «ὄβρις δ', ἐπεὶ δέδρακεν, ἦδε δευτέρα, / τοῦτοίς ἐπαυχεῖν καὶ δεδρακυῖαν γελαῖν»: ‘dopo che è stata tracotante, lo è una seconda volta, e avendolo fatto se ne vanta e ride’.

fino all'iperbole del verso che pone la coppia davanti all'oscuramento del sole, l'«eclissi» di ogni certezza futura sociale che si ripercuote sul loro amore («mi parlavi di risorse limitate, della tua pelle rovinata / di eclissi per non rivederci»). Il quinto verso, degno dei poeti più visionari come Dylan Thomas o Alda Merini (Brondi più volte ha ammesso il suo debito verso i versi della poetessa dei Navigli), recita «ché a forza di ferirci siamo diventati consanguinei»: solo il dolore, qui causato dalle nevrosi del fallimento comunicativo interpersonale, è ciò che paradossalmente trasfonde il sangue, riscoprendo un principio vitale condiviso (così come il lat. “*sanguis*” differisce dal letale “*cruor*”). Dunque, il *refrain*, un distico disperato nella propria ripetizione («e dici questa città non ci morirà tra le braccia», cantata con tre cesure di fiato: *città; morirà; braccia*) a scandire il reticolo nodale di tutta la poetica brondiana, risulta essere un trittico allegorico della più generale relazione foucaultiana tra tanatopolitica e “nuda vita” che dal governo dovrebbe essere protetta e alimentata invece che manipolata e stremata²³.

I versi successivi riprendono, ampliandolo, il concetto di ingerenza statale (globalizzata) nella vita individuale e i traumi recessivi della catastrofe economica mondiale del 2008; l'effetto è un'esistenza precaria, tra euforia e disincanto («non c'è un cazzo da piangere / sparerebbero forse da tutte le finestre / venderemo le nostre ore a € 6»), rassegnata a un fato in sé incompreso ma sufficientemente patito per temerne ogni eventuale trasformazione sociale, sentita irrazionalmente come peggiorativa delle poche certezze attuali (“potremmo non essere pagati proprio”). A questo punto si acuisce il cortocircuito visionario, la poesia si fa meno narrativa e più psichedelica mediante similitudini, metafore e analogie tra la coppia resiliente e il mondo belligerante esterno che la mercifica – persino nell'atto amoroso, inaridito dall'eccesso di scienza – per sopprimerla: «e di notte le esalazioni di monossido di carbonio del nostro amore / [...] dei nostri tribunali aperti tutte le notti / dei processi di tre anni sui

²³ Nell'organizzazione della vita pubblica, ci sono vite che vengono tutelate e altre considerate senza o di minor valore, che possono essere sacrificate a insindacabile giudizio di chi esercita il potere (propriamente di morte: un “necropotere”): vi sono morti evitabili – basti pensare a investimenti o tagli economici circa sanità, pensioni e sicurezza sul lavoro – che precise scelte politiche, non le fatalità, determinano.

letti dell'Ikea distrutti / esplosi come le stazioni». Come nel metodo mitico eliotiano del Tiresia di *The Waste Land* (1922) presente e passato si compenetrano in un amalgama immaginifico che riscopre di senso le visioni raccontate, così ad esempio i letti economici dell'Ikea nel loro bieco liberismo (prodotti di consumo di massa dal benessere provvisorio) e la giustizia costantemente in moto con indolente tortuosità vengono assimilati al trauma delle stazioni ferroviarie e delle piazze fatte esplodere durante gli Anni di piombo, deflagrazioni e boati che di nuovo ricordano all'io lirico tracce di vissuto (forse di intima felicità?) assieme all'amata. Anni, appunto, di stragi terroristiche – 1969-1980: dalla milanese piazza Fontana alla stazione centrale di Bologna – promosse o consentite dalla strategia della tensione di Stato, tendenti a destituire i diritti umani in uno “stato d'eccezione” prolungato in nome di una maggiore sicurezza pubblica²⁴, giustificando così eventuali svolte politiche autoritarie. La fine della seconda strofa annuncia l'infrangersi del sogno dell'unità diadica tra Io e Non-Io: «e mi urli che il tuo cuore non è un bilocale da € 300 al mese». Ha vinto l'economia di Stato, l'individuo non ha più identità se non nell'*imagery* capitalistica; o, perlomeno, così sembrerebbe. Il verso finale della strofa – «andremo a Roma a salvare le balene» – è l'*extrema ratio* di un pensiero naufrago di disperazione, non ancora arresi e anzi trasfigurante la depressione in forza motrice artistica: andare nella trimillenaria Urbe, sede del biopotere, a tentare una salvezza impossibile, poeticamente identificata nella difesa di un simbolo di pura gioia animale, che con la sua gratuità e il suo martirio incrimina ogni tecnocratico antropocentrismo.

L'ultima strofa ribadisce, con qualche variazione, il già chiaro status desolante di impersonale soggetto epistemico a intenzionalità estetica: il disagio della civiltà tra le ragioni individuali e quelle della società (cioè: il bipolarismo della «guerra fredda» interiore) è rappresentato dal bisogno della coppia di «rose», «stelle», «occhiaie

²⁴ Riguardo alla “guerra al terrorismo” vd. *Patriot Act* americano di G. W. Bush sul controllo liberticida delle comunicazioni, come l'accesso alle informazioni personali da parte di FBI e CIA senza mandato della magistratura, e non solo (cfr. il caso Abu Omar 2003, imam di Milano rapito dalla CIA in Italia), firmato in seguito all'attentato alle Twin Towers del 2001. Delle sedici disposizioni previste, quattordici sono permanenti.

azzurre», elementi di dolcezza crepuscolare che auspicano una non ancora integrale sostituzione “biomeccatronica” dell’io lirico con le “raffinerie di Ravenna”, correlativo oggettivo di quel sublime tecnologico di cui parlavamo all’inizio e che, sebbene emani fascinazione in quanto indicibile potenza del gesto umano continuamente replicato e amplificato dalla macchina, è preferibile abbandonare prima di un’espropriazione radicale dell’umano e della sua coscienza, spesso già obnubilata dall’uso di “paradisi artificiali” come ad esempio gli oppiacei («gli altri sono svenuti sotto i portici / sotto i nostri cieli indecifrabili / altre eclissi per non rivederci»). È un’era del rischio, persa in partenza dagli ultimi («perché preferiamo perdere») i quali di fatto, spersonalizzati nell’autismo di una mancata coscienza di classe, sono impotenti rispetto alla fine del mondo valoriale moderno che, però, qualche “aedo noir postindustriale” riesce ancora a cantare, edificandosi per *via negationis*. È la speranza titanica di una palingenesi della società: che possa rinascere come neonato da cullare e non più defunto da compiangere.

Emiliano Sciuba

***Ecologia ed empowerment femminile:
il ruolo di Elisa e Francesca Michielin
nella musica italiana sostenibile ed ecofemminista***

Abstract: Nel panorama musicale italiano, diversi cantautori, da Adriano Celentano a Jovanotti, si sono occupati dell'ecologismo e della sostenibilità attraverso le loro canzoni e concerti. Tuttavia, quando questi temi sono trattati da artiste donne, acquistano una connotazione distintiva, caratterizzata da un'attenzione particolare a questioni sociali, ecologiche e di genere. In questo contesto, Elisa emerge come una delle figure di riferimento più rilevanti. Nel 2022, con l'album *Ritorno al Futuro/Back to the Future* e il suo tour ecosostenibile, la cantante ha posto in evidenza la necessità di un cambiamento radicale per la salvaguardia dell'ambiente, proponendo un messaggio di impegno sociale attraverso la musica. Analogamente, Francesca Michielin, giovane cantautrice e direttrice d'orchestra, ha trattato tematiche ecologiche e di sostenibilità sia nel suo album *FEAT (Stato di Natura)* sia nella serie televisiva *Effetto Terra - Guida pratica per terrestri consapevoli*, proponendo riflessioni sul rapporto tra natura e urbanizzazione. Entrambe le artiste, che hanno iniziato la loro carriera in un settore musicale dominato dagli uomini, hanno contribuito a decostruire gli stereotipi di genere, proponendo una narrazione musicale innovativa incentrata sull'importanza della sostenibilità, che le rende vicine agli ideali dell'ecofemminismo. Questo studio si propone di analizzare la loro produzione musicale in relazione al tema della sostenibilità e dell'ecofemminismo, evidenziando la loro originalità rispetto ai predecessori e il loro ruolo nella diffusione di un impegno ecologico attraverso la musica.

Abstract: *In the Italian music scene, several singer-songwriters, from Adriano Celentano to Jovanotti, have addressed the themes of ecologism and sustainability through their songs and concerts. However, when this is addressed by female artists, it acquires a distinctive connotation, characterized by a particular focus on social, ecological, and gender issues. In this context, Elisa emerges as one of the most prominent figures. In 2022, with the album Ritorno al Futuro/Back to the Future and her eco-sustainable tour, the singer highlighted the need for a radical change in environmental protection, conveying a message of social commitment through music. Similarly, Francesca Michielin, a young singer-songwriter and orchestra conductor, has addressed ecological and sustainability themes in both her album FEAT (Stato di Natura) and the TV series Effetto Terra - Guida pratica per Terrestri Consapevoli, offering reflections on the relationship between nature and urbanization. Both artists, who began their careers in a male-dominated music industry, have contributed to deconstructing gender stereotypes, presenting an innovative musical narrative centered on the importance of sustainability, which aligns them with the ideals of ecofeminism. This study aims to analyze their musical production in relation to sustainability and ecofeminism, highlighting their originality compared to their male predecessors and their role in promoting ecological engagement through music.*

L'ecologismo e l'impatto dell'uomo sull'ambiente sono tematiche presenti nella produzione musicale italiana fin dagli anni Sessanta. Basti pensare a *Il Ragazzo della Via Gluck* (1966) di Adriano Celentano, che accenna al cambiamento del paesaggio urbano «là dove c'era l'erba ora c'è una città», oppure a *Proposta* (1967) dei Giganti,

in cui però si affianca l'ecologismo al pacifismo («mettete dei fiori nei vostri cannoni»)¹.

Il concetto di sostenibilità è invece più recente, risale infatti al 1987, quando viene stilato dalle Nazioni Unite il *Brundtland Report*: «la sostenibilità è uno sviluppo che soddisfa i bisogni del presente senza compromettere la possibilità delle generazioni future di soddisfare i propri»². Di conseguenza, anche nel panorama musicale italiano questa tematica è solamente agli esordi.

In questo contesto le cantautrici italiane si rivelano delle vere e proprie protagoniste rispetto ai loro colleghi cantautori. Tra le cantautrici italiane impegnate per la sostenibilità, Elisa è la capolista. Un'artista eclettica, che affronta nelle sue canzoni temi che spaziano dall'amore all'*empowerment* femminile, all'ambiente, rendendola impegnata anche a livello sociale.

Elisa ha organizzato nel 2022 il *Back to the Future Live Tour*, definito proprio dalla cantante come «un tour totalmente dedicato alla sostenibilità». Il tour ha acceso i riflettori sull'importanza di un cambiamento radicale per la salvaguardia dell'ambiente e le canzoni dell'album rispecchiano questo suo impegno.

La segue un'altra giovane cantautrice, Francesca Michielin, che, come protagonista e presentatrice della serie *Effetto Terra - Guida pratica per terrestri consapevoli*, ha affrontato alcuni temi centrali nel dibattito odierno su ecologia e sostenibilità. Non solo: nella sua produzione discografica *FEAT (Stato di Natura)* ha trattato vari temi come natura e urbanizzazione, filosofia ed ecologia, oltre all'emancipazione e all'amore in più forme ed espressioni. Per questo si presenta l'ipotesi che possa con le sue canzoni essere un'ambasciatrice di un rinnovato “ecofemminismo”.

¹ E. Dell'Agnese, «Io lo vedo grigio ma dicono che è blu...»: un approccio ecocritico alla canzone italiana, in *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, 2016 pp. 15-26.

² G. H. Brundtland, *Our Common Future*, Oslo, United Nations Report, 20 March 1987.

A tal proposito, si analizzerà quindi la produzione musicale di Elisa e Francesca Michielin in relazione al tema della sostenibilità e dell'ecofemminismo, considerando quanto siano state innovative, rispetto ai loro predecessori, nel loro intento divulgativo.

La sostenibilità in musica

L'industria musicale con la produzione di CD, vinili, e i tour degli artisti, rappresenta una fonte di inquinamento importante e negli ultimi anni l'argomento è stato affrontato da diversi artisti internazionali con varie iniziative tutte improntate al rendere sostenibile la produzione e la fruizione della musica. Ad esempio, nel 2019 un gruppo di artisti, musicisti e organizzatori del Regno Unito ha creato il progetto *Music Declares Emergency*³, per denunciare e raccogliere adesioni contro l'inquinamento causato dall'industria della musica.

Sempre nel Regno Unito e nello stesso anno i Coldplay sono stati fra i primi artisti a porsi il problema dell'impatto ambientale del proprio tour. Il gruppo musicale non sarebbe andato in tour a meno che non si fosse trovata una soluzione più sostenibile, prendendo in considerazione alcuni problemi ambientali come l'uso di plastica monouso durante i concerti o i mezzi di trasporto tra una città e l'altra. Di fatto, quell'anno i Coldplay decisero di rinunciare al proprio tour a causa dell'impossibilità di implementare certe misure ecosostenibili.

Analogamente, in Italia si era già cominciato timidamente ad affrontare l'argomento negli anni Ottanta, quando i Pooh organizzavano raccolte fondi per l'ambiente e collaborazioni con il WWF, avendo deciso di pubblicare i loro album su carta riciclata. È infatti del 1989 la pubblicazione di un vinile verde, che contiene due pezzi da un tour live: *Concerto per un'oasi* e *Nell'erba, Nell'acqua e Nel vento*, in cui c'era però una visione ottimista sul futuro del pianeta: «il mondo ha la pelle dura»

³ Cfr. «Music Declares Emergency» *Take Action*, 2019; cfr. l'URL: <https://www.musicdeclares.net/> (ultima consultazione: 14/05/2024).

quindi «l'avventura continuerà». Da un lato si vuole sensibilizzare, ma dall'altro non si vuole creare nessun tipo di allarmismo e non si spinge all'attivismo.

L'iniziativa dei Pooh ci porta a un evento dell'estate 2022, quando Jovanotti in collaborazione con il WWF ha proposto il *Jova Beach Party*, evento che ha suscitato non poche reazioni contraddittorie, tra chi ha difeso il cantante per la sua iniziativa ecosostenibile e chi lo ha attaccato definendolo un evento tutt'altro che sostenibile. Ed è proprio dello stesso anno il *Back to The Future Tour* di Elisa, cominciato all'Arena di Verona con *Heroes Festival*, da cui ha preso poi vita il progetto *#MusicforthePlanet*, realizzato assieme a AWorld e Music Innovation Hub per Legambiente. Un evento che ha acceso i riflettori sul tema della sostenibilità non solo in musica, ma in chiave più ampia, volto alla sensibilizzazione e all'educazione della società per un futuro migliore.

L'impegno di Elisa per la sostenibilità

Elisa ha da sempre incluso nelle sue canzoni immagini e suoni che derivano dal mondo della natura che la circonda, descrivendo il legame profondo che ha con la sua terra e le sue origini. È del 2009 la canzone *Lisert* in cui si parla della natura con i suoi amati colori, una terra bellissima, dove si nasce, a cui si appartiene e dove sempre ritorneremo:

*This is the beautiful land where we were born
The nature the colors that we love
The place in this world that we belong
This is the beautiful land where we were born
The nature the lining of our soul
The place where we will always return*

A tal proposito è emblematica anche la prima canzone di Elisa in italiano, *Luce*, in cui è presente il rapporto con la sua terra e la natura in correlazione a una storia

d'amore ormai finita. La similitudine iniziale descrive la voglia di sentirsi parlare dalla persona amata in armonia, come il vento sferza gli alberi e in simbiosi come il cielo con la terra, legami naturali indissolubili, ma il ritornello si riferisce in realtà a una relazione ormai finita, che versa solo lacrime sui tramonti della sua terra (il Friuli).

Parlami, come il vento fra gli alberi
Parlami, come il cielo con la sua terra
[...]
Siamo luce che cade dagli occhi
Sui tramonti della mia terra

Tuttavia, l'impegno di Elisa riguardo alla salvaguardia dell'ambiente e alla preoccupazione per il cambiamento climatico comincia dal suo terzo album, *Then Comes the Sun*, in cui c'è una canzone che parla dell'innalzamento della temperatura globale: *Fever*. Il ritornello descrive un mondo malato, calpestato a causa di scelte sbagliate, che trema e che, nonostante ciò, continuiamo a distruggere, letteralmente 'saltandoci sopra':

*But your world has got the fever
You're killing it with your reasons
Your world has got the fever
And you step on it and don't see it
But your world has got the fever
You're killing it with your reasons
Your world has got the fever
And you step on it and don't see it
Your world has got the fever
It is shaking and you jump on it*

Per quanto riguarda la produzione dei suoi album, è dal 2003, con l'uscita di *Lotus*, che Elisa pubblica le copertine dei suoi cd su carta e il suo impegno per la salvaguardia dell'ambiente comincia già con il tour *Diari Aperti* nel 2019. Durante i

concerti vengono proiettate le immagini della marcia per salvare il clima di Greta Thunberg, e le parole del capo Sioux riguardo all'impatto dell'uomo sulla natura: «Quando l'ultimo albero sarà abbattuto, l'ultimo pesce mangiato, e l'ultimo fiume avvelenato, vi accorgerete che non si può mangiare il denaro».

Nel 2022, dopo la pandemia, il suo impegno diventa ancora più tangibile con l'uscita dell'album *Back to the Future* e, a seguire, con il tour incentrato sulla sostenibilità. Ed è la cantante stessa a dichiarare in un'intervista a «Repubblica» che l'industria della musica deve affrontare al più presto il tema e sensibilizzare la società:

La sostenibilità è un tema urgente, ignorarlo sarebbe stato insopportabile. Ho iniziato due anni fa, finito il tour di Diari aperti. Dall'idea del nuovo album mi sono mossa verso quella della sostenibilità, con la pandemia ho avuto il tempo di sviluppare e integrare tutto. Volevo 'tornare al futuro' che ci restituiranno dopo la pandemia, con l'idea di accendere l'attenzione su questi temi⁴.

Inoltre, Elisa nel 2022 è stata nominata *Ally* della campagna delle Nazioni Unite sugli obiettivi di sviluppo sostenibile (UN SDG Action Campaign), un importante protocollo *green* redatto dal Politecnico di Milano in collaborazione con Music Hub per ridurre l'impatto ambientale degli eventi musicali. Obiettivo del protocollo è infatti «costruire un modello di riferimento per agenzie di live e operatori dello spettacolo che consenta di valutare il livello di sostenibilità di un evento musicale e confrontarlo con le migliori pratiche sul mercato», proponendo di individuare le buone pratiche da implementare in tutte le fasi dell'evento, la valutazione del suo impatto sull'ambiente e le linee guida per la rendicontazione⁵.

Il tour *Back to the Future* ha seguito il protocollo *green*, riducendo il numero di tir da sette a uno, facendo ricorso il più possibile alle risorse che si possono trovare sul

⁴ E. Assante, *La musica può servire a far crescere alberi*, in «Repubblica» 31/03/2022; cfr. l'URL: https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2022/03/30/news/elisa_la_musica_puo_anche_servire_a_far_crescere_alberi-343466453/ (ultima consultazione: 13/05/2024).

⁵ «Music Innovation Hub» *Protocollo per gli eventi sostenibili*, sviluppato da Triadi spin off POLIMI, RP Legal & Tax MIH, 2022; cfr. l'URL: <https://musicinnovationhub.org/wp-content/uploads/2023/05/PROTOCOLLO-EVENTI-SOSTENIBILI2.pdf> (ultima consultazione: 14/05/2024).

luogo per l'evento. Oltre a questo, si è ridotta al minimo la produzione di merchandise per non creare sprechi, le magliette sono state prodotte con cotone organico, sono state eliminate bottiglie e bicchieri di plastica per tutto il gruppo di lavoro e quello che avanzava dai catering di ogni tappa è stato donato ad associazioni locali. Inoltre, attorno a ogni concerto, a partire da quelli organizzati all'Arena di Verona per *Heros Festival*, è stato pensato un Green Village, fatto di mercatini locali, dibattiti e attività legate alla sensibilizzazione e alla salvaguardia dell'ambiente.

Il tour ha portato avanti anche il progetto *Music for the Planet*, in collaborazione con AWorld, Music Innovation Hub e ASviS per Legambiente⁶. Tutte queste associazioni hanno contribuito al progetto Legambiente *Life Terra* con cui verranno messi a dimora 500 milioni di alberi entro il 2027. «Il progetto, al motto di *Let's plant together* intende creare un vero e proprio movimento di cittadini attivisti che in tutta Europa si mobilitano per mitigare il cambiamento climatico»⁷.

L'impegno di Elisa non si limita, quindi, al testo della canzone e alla sensibilizzazione teorica sul tema della sostenibilità, ma allarga gli orizzonti, con azioni concrete volte a coinvolgere la società nell'attivismo per la lotta contro il cambiamento climatico per un futuro sostenibile. Ed è proprio questo il messaggio principale del suo ultimo album e del conseguente tour: «un'ambizione sociale per scuoterci un po', perché dobbiamo renderci conto che dipendiamo gli uni dagli altri, dal discorso ambientale a quello emotivo» («Corriere della Sera», 18/02/2022).

Ritorno al Futuro/Back to the Future è un doppio disco composto da dodici canzoni in italiano, nel primo disco, e tredici in inglese, nel secondo. Nelle parole di Elisa, che spiegano l'ispirazione per il titolo, si trova ancora una volta la necessità di impegnarsi attivamente per un cambiamento e un futuro sostenibile attraverso la musica. In questo, pur definendosi una sognatrice e un'idealista, l'artista non si limita

⁶ Aworld è l'app ufficiale della campagna *ONU Act Now* e serve a sensibilizzare ognuno a compiere azioni quotidiane per essere più ecosostenibili; Music Innovation Hub realizza progetti innovativi e socialmente responsabili in ambito musicale; ASviS è l'alleanza italiana per uno sviluppo sostenibile, nata per far conoscere in Italia gli obiettivi dell'Agenda 2030 ONU.

⁷ *Music for the Planet*; cfr. L'URL: <https://www.legambiente.it/comunicati-stampa/music-for-the-planet/> (ultima consultazione: 14/05/2024).

solamente a scrivere canzoni per un futuro migliore, ma sottolinea l'importanza di agire «sporcandosi le mani»:

L'idea di chiamare così il disco viene da una spunto di spettacolo dal vivo, l'idea è venuta alla fine dell'ultimo tour: già immaginavo questo come scusa buona per mettere in campo un certo metodo nuovo di sostenibilità, per spingere il più possibile in quella direzione. Io sto con quelli che ci credono, sono sognatrice, idealista, ma anche una artigiana che si sporca le mani, vengo da una famiglia di operai. Li chiamo gli ultimi perché in tanti casi chi cede molto in una casa è un ultimo, i più disillusi e scaltri sono i player del capitalismo. Poi c'è una grande matrix che si parte da una parte e si finisce dall'altra. La percezione sta cambiando nelle giovani generazioni perché capiscono la vulnerabilità del sistema e del mondo stesso, gli fa avere più coraggio ma questo non viene capito dalle generazioni più grandi che non capiscono che i giovani sono già evoluti e da un'altra parte» (SkyTg24, 19/02/2022).

Le canzoni in inglese sono quelle che hanno al centro la tematica dell'ambiente, la necessità di cambiare rotta e di tornare, dopo un periodo buio come quello della Pandemia, a un futuro sostenibile. Elisa ha cominciato la carriera scrivendo in inglese e anche per questo album lo ha scelto per esprimere i temi che le stanno più a cuore.

Show's rolling è la prima canzone del disco che esprime proprio questa urgenza di agire, perché non c'è più tempo, ci sono già state troppe violazioni e il mondo è totalmente inquinato. La situazione è contorta e problematica, e la vera forza del cambiamento non è nel potere di chi ha denaro, ma in chi ha una coscienza morale rispettosa dell'ambiente:

*Spare some lovin' for me, yeah (Me, yeah)
Now the time is callin' (Callin' for me)
Is callin' (Callin' for me)
I've been round for the highs and the lows
Stand by me, for you know the show's rollin'
Rollin' for me (Rollin'), rollin' for me
Far too many violations
Don't know where this conversation's goin'
Not sure where it's goin'
World is covered in pollution
What a fucked up situation, I'm not in
All I know is I'm not in (I'm not in)
Power's in no money or gold*

All is safe in the hands of good souls' power (Good soul)
(Power, power) A real power (Power, power)

A

Anche il testo di *I Feel it in the Earth* affronta la tematica della preoccupazione per l'ambiente, entrando in connessione con una Terra che soffre a causa delle nostre azioni distruttive, dal surriscaldamento degli oceani agli incendi, e soffermandosi sull'importanza di non ripetere gli errori del passato:

I feel it in the earth, I hear its cry
It's in the oceans, it's in its fires
I feel it in the earth, soaked in hatred
And this violence, I can't take anymore
Cannot go back to hell no more
Cannot go back to where we've been so wrong, so wrong

Elisa illustra come la società sia distruttiva, con l'uso di parole come “ruggine” e “polvere” per descrivere la fragilità e l'impotenza dell'uomo di fronte alle sfide globali. Il brano riflette anche sulle parole vuote e le bugie che stanno crollando, rivelando la verità e il caos che ci circonda:

Turns to rust (rust)
Thin like dust (dust)
Heaven only knows
It falls on us (us)
Lies will crush (crush)
Heavy on our souls
Weak desires, soft denials
Heaven only knows

L'umanità non può più ignorare questi problemi, dovendo fare i conti con le conseguenze dei propri atti. Attraverso versi potenti e incisivi, la cantante sottolinea che l'egoismo e la mancanza di condivisione delle risorse stanno portando a un mondo sempre più diviso e fuori controllo. La tragedia della situazione si riflette nel desiderio dell'artista di un cambiamento radicale e di un'attenta riflessione sui nostri comportamenti. La canzone trasmette un messaggio di urgenza e di responsabilità nei confronti dell'ambiente e della società nel suo complesso.

Gli esordi di Elisa e Francesca Michielin

L'impegno per la sostenibilità in musica e la difesa dell'ambiente non sono i soli punti in comune fra Elisa e Francesca Michielin. Entrambe hanno cominciato la loro carriera giovanissime, confrontandosi subito con un mondo musicale dominato dagli uomini. A soli quindici anni, Elisa canta e scrive le proprie canzoni, ma, al primo incontro con un produttore discografico, riceve un riscontro alquanto maschilista: «sei carina, pensa a cantare e lascia stare la scrittura». L'episodio viene raccontato proprio dalla cantante in un post Instagram del 26 maggio 2021, dichiarando che «queste parole furono solo altra benzina, amara sì, ma pur sempre buona per spingere ancora più giù l'acceleratore». La sua determinazione la porterà poco più di dieci anni dopo a produrre lei stessa la canzone *Teach me Again* in cui duetterà con Tina Turner, curando sia gli arrangiamenti sia la registrazione. Tina Turner era così fiera di lei ed entusiasta del progetto che le disse: «Sono molto orgogliosa di te, donne come te stanno cambiando il mondo. Quando ero giovane io, quello che stai facendo tu oggi qui con me sarebbe stato impensabile»⁸. Considerando l'emancipazione personale e musicale che contraddistinguono la storia di Tina Turner, queste parole sono veramente evocative.

⁸ A. Zucca, *Elisa su Instagram racconta un episodio di sessismo subito a inizio carriera: il gender gap in musica*, in «Elle», 27/05/2021; cfr. l'URL: <https://www.elle.com/it/showbiz/musica/a36553799/elisa-toffoli-episodio-sessismo/> (ultima consultazione: 14/12/2023).

D'altro canto, Francesca Michielin in un'intervista ha dichiarato che agli esordi si è sentita inadatta a produrre musica propria: «nel 2011 in Italia c'era l'idea per cui la donna potesse essere solo interprete». Percepiva una crisi profonda del mercato musicale italiano in cui ancora non si era pronti ad accettare una cantautrice così giovane. Di fatto il suo primo album da cantautrice lo pubblica solo nel 2016, l'anno della svolta in cui dimostra al pubblico italiano di non essere solo un'interprete, ma anche un'autrice.

Dalla teoria all'attivismo: l'ecofemminismo nella produzione musicale di Francesca Michielin

Le storie di emancipazione di Elisa e Francesca Michielin nella sfera della canzone d'autore italiana sono rappresentative di una lotta contro il patriarcato di cui in particolare Francesca Michielin si è fatta ambasciatrice nella sua produzione musicale. Le canzoni dell'album *Feat Stato di Natura* parlano di una natura oppressa come la donna, creando parallelismi tra la questione ecologica e il femminismo. Si può, quindi, esplorare la possibilità che le sue canzoni siano rappresentative di un nuovo ritrovato ecofemminismo, più orientato all'attivismo che alle prospettive teoriche delle sue origini.

Anche la serie TV *Guida Pratica per Terrestri Consapevoli* si colloca in questa prospettiva. È la stessa Francesca Michielin a dichiarare di volersi occupare dell'argomento perché, pur non essendo una scienziata o una ricercatrice, si sente parte di questa Terra e vuole prendersene cura. Francesca Michielin diventa messaggera di una protesta e di un impegno che non partono da nozioni astratte, ma che danno indicazioni pratiche per diventare cittadini consapevoli. Come le proteste ecofemministe analizzate da Niamh Moore nel suo libro sul cambiamento dell'ecofemminismo, *The Changing Nature of Ecofeminism* (2015), l'intento di Francesca Michielin si focalizza su quello che sta succedendo oggi, localmente e in maniera tangibile.

Quello che ha reso queste proteste così uniche è stato il loro focus su ciò che era locale e tangibile, in opposizione ai movimenti ecofemministi più astratti: il focus non era la Terra, bensì il territorio locale. Difatti, Niamh Moore offre una genealogia di teorie ecofemministe e di attivismo per affrontare le critiche di essenzialismo e universalismo dirette alle ecofemministe degli anni Novanta. Focalizzandosi sulle proteste locali in Canada e in India, trova similitudini nei vari modi in cui i dibattiti tra femminismo e ecologismo si sono incrociati già nella loro fase più primordiale.

Che cos'è l'ecofemminismo

L'ecofemminismo nasce negli anni Settanta e Ottanta, prima in Francia e poi negli Stati Uniti, dall'intersezione di movimenti femministi, ecologisti e di giustizia sociale. Il termine viene usato per la prima volta nel 1974 da Françoise D'Eaubonne nel suo libro *Le féminisme ou la mort*, in cui si definisce l'ecofemminismo come l'unica possibilità di salvezza dai due problemi maggiori del mondo: la crescita della popolazione e la distruzione dell'ambiente, entrambi radicati in una cultura patriarcale che sfrutta, opprime e distrugge le donne così come la natura.

In seguito negli Stati Uniti Carolyn Merchant con il suo libro *Death of the Nature* (1980) esplora la Rivoluzione Scientifica del XVII secolo attraverso le lenti dell'ecologismo e del femminismo. La natura in molteplici culture viene rappresentata come una dea, Madre Natura, ma Merchant chiarisce il cambiamento del ruolo nel passaggio da una società matriarcale a patriarcale. Storicamente la natura era simbolizzata da figure femminili e le donne venivano quindi tenute in alta considerazione come portatrici di vita, ma attraverso i secoli la natura è stata trasformata in un organismo passivo in opposizione agli esseri umani.

Negli anni Novanta il movimento ecofemminista viene criticato e considerato un movimento teorico, poco incline all'attivismo e prevalentemente bianco. Si contesta soprattutto l'aver ignorato che la natura, la cultura e il genere possano variare a seconda del luogo e della storia del periodo. Questo processo di omologazione non ha tenuto in

considerazione, quindi, le differenze di razza, classe ed etnicità, rilevando una nuova necessità dell'ecofemminismo: quello di essere un movimento d'intersezione, capace di far confluire le differenze delle donne nel mondo⁹.

L'album Feat (Stato di Natura) tra ecofemminismo e sostenibilità

L'album *Feat (Stato di Natura)* di Francesca Michielin ben esplicita il nesso tra ecologismo e femminismo. Ed è proprio la cantante stessa a dichiarare che il tema principale è l'incontro tra natura e urban, «l'ambiente naturale e quello cittadino che si incontrano», come già era successo negli anni Sessanta con *Il Ragazzo della Via Gluck* di Celentano; ma in questo caso sono raccontati da una cantautrice, non da un cantautore, in una prospettiva ecofemminista. Infatti, un altro tema principale è l'amore in più forme ed espressioni, inteso però come sentimento per la natura. Una natura che diventa anche sinonimo della condizione femminile di sottomissione a un sistema patriarcale in cui non c'è libertà o indipendenza.

La canzone apripista, *Non è nella mia Natura*, a cui ha collaborato Damiano dei Maneskin, rappresenta a tal proposito un vero e proprio manifesto contro il patriarcato:

Non è nella mia natura
Farmi fischiare per strada come se fossi un cane
[...]
Rivendichiamo per il corpo la libertà
Ma critichiamo una ragazza che si veste come le va
C'insegnan che la donna è madre, una pin up che guida male
Ma il navigatore ha quella voce là
[...]
Dell'immagine servile con cui ci avete dipinte
Con il fatto di sentirci obbligate se respinte
Usate il nostro seno ovunque, una cosa normale
Ma se allattiamo in pubblico? (Non si fa, è immorale)

⁹ E. Federici, *Why Ecofeminism Matters. Narrating, translating, ecofeminism(s)*, in «Saggi/Essays 66», Issue 20 – Fall/Winter 2022.

Secondo Francesca Michielin, la parola e l'umanità sono doni intrinseci alla natura umana. La canzone è aggressiva, ma va contro l'aggressività verbale e per questo vuol far riflettere sul peso delle parole e di come continuino a inficiare la libertà femminile¹⁰.

Sposerò un albero è, invece, una canzone in cui si parla della voglia di stare con sé stessi, ma nella natura, di riappropriarsi della quotidianità e delle cose semplici (come dichiara la stessa Francesca Michielin in un'intervista). Ed è proprio il ritornello della canzone a rafforzare questa idea di semplicità e di connubio con la natura:

Sposerò un albero, faremo figli di fiori
Non c'è giusto o sbagliato, con le radici nel cuore
Amerò un albero, faremo figli di fiori
E raccoglierò i frutti dei nostri giorni migliori

Si guarda al futuro pur rimanendo legati alle proprie radici nel profondo, si cerca quindi di soddisfare i propri bisogni del presente mantenendo saldo il contatto con la natura, intesa come Madre Terra, senza andare a ledere la capacità delle generazioni future di soddisfare i propri, raccogliendo appunto i «frutti dei nostri giorni migliori». Questi versi della canzone riportano al concetto di sviluppo sostenibile così come era stato definito nel *Rapporto Brundtland*.

Un'altra canzone dell'album, *Riserva Naturale*, in collaborazione con i Coma Cose, parla della difficoltà nel trasferirsi da un paese di periferia alla città. È la storia di Francesca e del disagio provato a Milano, dopo aver vissuto per anni a Bassano del Grappa. La metafora dell'albero in una metropolitana sottolinea la sensazione di

¹⁰ M. Adorno, *Francesca Michielin, il testo di Stato di Natura per urlare che basta sentirsi dire certe cose come donne, in «Cosmopolitan», 13/03/2020; cfr. l'URL: <https://www.cosmopolitan.com/it/star/a31433652/francesca-michielin-stato-di-natura-testo/> (ultima consultazione: 14/05/2024).*

asfissiamiento provocato dal caos cittadino, il senso di estraneazione provato in un ambiente ostile. Come un albero costretto in un paesaggio urbano, molesto, che lo calpesta, fuori dal suo contesto, sferzato da un vento nemico, così la cantante si sente fuori posto, depressa e sopraffatta da una realtà troppo frenetica, lontana dai ritmi semplici della natura.

Sono un albero in una metropolitana
Piena a mezzanotte e quaranta
Voglio dirti che mi sento stanca, quest'aria sfianca
Tutta 'sta gente molesta che mi calpesta
Mezza depressa
Tutta connessa
Che ne so io della tua testa?
Lasciami stare in una foresta
Fuori contesto, ma dentro la festa
Spinta dal vento, graffiata dal grigio che resta
Mi spacca il cuore, non c'è il tre solo il minore
Mi spacca il cuore e resto io il male minore

E come l'albero, anche la cantante troverà pace solo in una riserva naturale, una metafora che rappresenta la ricerca di conforto in un un abbraccio senza alcune limitazioni, ma con i piedi bene a terra, esattamente come l'albero, che ha radici profonde nel terreno.

Abbracciami senza riserva
Naturale, con i piedi bene a terra
Ma con la testa che già vola e con il cuore in guerra
Adesso portami con te
Portami con te (yey)

La musica come strumento di emancipazione e sostenibilità in chiave ecofemminista

La sensibilità di Elisa e Francesca Michielin riguardo alla sostenibilità e il loro attivismo dimostrano quanto sia diverso l'approccio e l'intento divulgativo da parte delle cantautrici italiane in quanto donne. Con le loro canzoni, ma anche con gli eventi, i concerti, i programmi televisivi, si rivelano protagoniste non solo di una forte campagna di sensibilizzazione alla sostenibilità, ma anche paladine nel coinvolgimento del pubblico, quindi impegnate attivamente anche a livello sociale. Questo non stupisce se si considera che il termine "sostenibilità", inteso come sviluppo ambientale, sociale ed economico che non vada a ledere le generazioni future, come già accennato precedentemente, è stato proprio coniato da una donna, Gro Harlem Brundtland. Si può, quindi, dedurre che l'interesse per la sostenibilità di Elisa e Francesca Michielin le leghi indissolubilmente in questo impegno sociale e le renda protagoniste nel panorama musicale italiano, in quanto il loro sguardo femminile, incline alla cura, le rende più sensibili e vicine alla salvaguardia e alla cura dell'ambiente in un'ottica ecofemminista.

La valorizzazione dei ruoli sessuali, e in particolare della specificità femminile, diviene la base di un progetto di umanizzazione della cultura e della politica: si tratta di far leva sulle capacità e le attitudini che le donne hanno sviluppato nei secoli, facendole confluire nella "cura" dell'ambiente per progettare un mondo più accogliente e vivibile¹¹. Storicamente la figura della donna è stata affiancata alla natura, la Madre Terra, che provvedeva ai bisogni dell'umanità. Questo concetto è stato capovolto dallo svilupparsi di una cultura androcentrica, promotrice dello sfruttamento della donna e della natura, come è stato studiato da diverse pensatrici agli esordi del movimento ecofemminista. Di conseguenza, Elisa e Francesca Michielin, grazie alle tematiche affrontate nelle loro canzoni ma anche alle loro iniziative per l'ambiente, si rivelano portatrici di un nuovo messaggio di emancipazione, che potrà manifestarsi solo se

¹¹ T. Bartolini, *Coronavirus: Ecofemminismo e la cura del pianeta. Intervista a Luisella Battaglia*, in «Noi Donne», 27/04/2020; cfr. l'URL: <https://www.noidonne.org/articoli/coronavirus-ecofemminismo-e-la-cura-della-pianeta-intervista-a-luisella-battaglia.php> (ultima consultazione: 15/05/2024).

cambierà anche la gestione dello sviluppo sociale ed economico, allargando gli orizzonti in un'ottica più femminile e sostenibile.

Valentina Sorbera

Parole-chiave: Ecofemminismo, Ecologia in musica, *Empowerment* femminile, Sostenibilità.

Bibliografia:

- G. H. Brundtland, *Our Common Future*, Oslo, United Nations Report, 20 March 1987;
- C. Merchant, *Earthcare: women and the environment*, New York, Routledge, 1996;
- R. K. Musil, *Rachel Carson and Her Sisters: Extraordinary Women Who Have Shaped America's Environment*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2014;
- N. Moore, *The Changing Nature of Eco/Feminism. Telling Stories from Clayoquot Sounds*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2015;
- E. Dell'Agnese, «Io lo vedo grigio ma dicono che è blu...»: un approccio ecocritico alla canzone italiana, in *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, a cura di M. Tabusi, E. Dell'Agnese, Roma, Società Geografica Italiana, 2016, pp. 15-26;
- G. Di Chiro, *Making Ecofeminism(s) Matter... Again*, in «Women's Studies», Novembre 2021, Vol. 50 (8), pp. 820-28;
- E. Federici, *Why Ecofeminism Matters. Narrating, translating, ecofeminism(s)*, in «Saggi/Essays 66», Issue 20 – Fall/Winter 2022;
- *The Routledge handbook of ecofeminism and literature*, a cura di D. A. Vakoch, London, Routledge, 2023, pp. 271-79;
- F. D'Eaubonne, *How the Women's Movement Can Save the Planet*, review in «Women in French Studies», 2023, Vol. 31 (1), pp. 162-63.

Sitografia:

- «Music Declares Emergency» *Take Action*, 2019; cfr. l'URL: <https://www.musicdeclares.net/> (ultima consultazione: 14/05/2024);
- M. Adorno, *Francesca Michielin, il testo di Stato di Natura per urlare che basta sentirsi dire certe cose come donne*, 13/03/2020 cfr. l'URL: <https://www.cosmopolitan.com/it/star/a31433652/francesca-michielin-stato-di-natura-testo/> (ultima consultazione: 14/05/2024);
- P. Ruvigliani, *La storia di Francesca Michielin*, in «Vice.com», 26/03/2020; cfr. l'URL: <https://www.vice.com/it/article/m7qw9a/francesca-michielin-canzone-stato-natura> (ultima consultazione: 14/12/2023);
- T. Bartolini, *Coronavirus: Ecofemminismo e la cura del pianeta. Intervista a Luisella Battaglia*, in «Noi Donne», 27/04/2020; cfr. l'URL: <https://www.noidonne.org/articoli/coronavirus-ecofemminismo-e-la-cura-della-pianeta-intervista-a-luisella-battaglia.php> (ultima consultazione: 15/05/2024);

- Zucca, *Elisa su Instagram racconta un episodio di sessismo subito a inizio carriera: il gender gap in musica*, in «Elle», 27/05/2021; cfr. l'URL: <https://www.elle.com/it/showbiz/musica/a36553799/elisa-toffoli-episodio-sessismo/> (ultima consultazione: 14/12/2023);
- *Music for the planet*; cfr. L'URL: <https://www.legambiente.it/comunicati-stampa/music-for-the-planet/> (ultima consultazione: 14/05/2024);
- E. Assante, *La musica può servire a far crescere alberi*, in «Repubblica», 31/03/2022; cfr. l'URL: https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2022/03/30/news/elisa_la_musica_puo_anche_servire_a_far_crescere_alberi-343466453/ (ultima consultazione: 13/05/2024);
- «Music Innovation Hub» *Protocollo per gli eventi sostenibili*, sviluppato da Triadi spin off POLIMI, RP Legal & Tax MIH, 2022; cfr. l'URL: <https://musicinnovationhub.org/wp-content/uploads/2023/05/PROTOCOLLO-EVENTI-SOSTENIBILI2.pdf> (ultima consultazione: 14/05/2024).

«Quando un pensiero corre libero e scomposto»
Note socio-linguistiche sui testi di cantautrici pop italiane
degli anni Duemila

Ho scelto di essere libera
Adesso è la verità
L'unica cosa che conta
(Elisa, *Luce*)

Sarà più facile il viaggio se resti leggera
(Irene Buselli, *Scegli con cura*)

Abstract: Il contributo intende offrire alcuni spunti di riflessione sull'uso della lingua nei testi per musica di alcune cantautrici pop italiane nei primi venticinque anni del Duemila, tenendo in considerazione le due anime della musica leggera: quella appartenente al mainstream e quella indie, alternativa, indipendente dalle logiche di mercato e dai gusti soggetti alle mode. Le domande di fondo che hanno guidato queste note socio-linguistiche sono le seguenti: se vi sia stato o meno un cambiamento nella lingua dei testi della canzone italiana scritti e interpretati da figure femminili; e se possa emergere una specificità di genere, una tipicità femminile, che si riflette nei testi per musica leggera.

Abstract: This paper aims to offer some insights into the use of language in the lyrics of some Italian female pop singer-songwriters in the first quarter of the 21st century, considering the two souls of pop music: mainstream and indie, alternative, independent of market forces and tastes subject to fashion. The underlying questions that guided these sociolinguistic notes are: whether or not there has been a shift in the language of Italian song lyrics written and performed by women; and whether a gender specificity, a feminine characteristic, can emerge, reflected in pop music lyrics.

Con il sintagma “cantautrici pop”¹, in apparenza quasi un ossimoro, si vuole significare una distanza dall’accezione ristretta di “cantautore” «coniata negli anni Sessanta del Novecento e poi diventata sempre più sinonimo (dagli anni Settanta) di intellettuale, maître à penser, quasi poeta vate»², per abbracciare, semplicemente, l’accezione volta a designare delle artiste che sono anche compositrici – perlopiù coautrici anziché autrici esclusive – dei testi che cantano e che interpretano. Vale la

¹ La citazione proviene da *Sta succedendo*, brano di Carmen Consoli del 2021.

² G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, Il Mulino, 2010.

pena rilevare che nell'interpretazione, oltre alla voce, ha assunto via via maggior rilievo la componente visiva della performance e dei videoclip. Si pensi alla trasformazione dell'immagine di Annalisa in funzione del cambio di stile musicale (un pop che ammicca alla dance); e alla sovraesposizione del proprio corpo – quasi *body art* – praticata da Madame nei video che accompagnano il suo album *L'amore* (2023), in cui l'immagine è fissa su una parte, diversa per ogni *track*, e in presa molto ravvicinata, del corpo nudo della cantante, che si muove flessuosamente al buio al ritmo della musica, retroilluminato con luci artificiali rosse, e su cui scorrono le parole del testo in rosso come insegne di un *night*.

Sotto questo termine-ombrello di “cantautorato femminile pop” si vorrebbe dare ospitalità alle due anime della musica leggera: quella appartenente al *mainstream* e quella *indie*, alternativa, più (o che tenta di essere più) indipendente dalle logiche di mercato preponderanti e dai gusti soggetti alle mode. Ma che resta pur sempre inscrivibile in un genere che, nella sua accezione più ampia, possiamo definire pop (“popolare”), ma al contempo post-moderno, aperto alle più diverse contaminazioni, dal rock (Carmen Consoli) al blues (Nina Zilli), dal folk (Cristina Donà) al rap (Madame), alla dance (Annalisa).

Fatta questa premessa, le note che seguiranno partono da una domanda: se vi sia stato o meno un cambiamento nella lingua dei testi della canzone italiana scritti e interpretati da figure femminili e se questo (eventuale) mutamento rifletta le dinamiche profonde della società, dal momento che «oggi i testi della musica leggera hanno sempre più importanza e sempre più spesso sono considerati allo stesso livello della poesia letteraria; o meglio, il ruolo che le canzoni hanno nella società attuale è simile a quello che una volta avevano non solo le arie del melodramma, ma anche le poesie»³. E, correlata con questa prima domanda, si porrà la questione se vi sia una specificità di genere, una tipicità femminile, che si riflette nei testi per musica leggera.

³ L. Zuliani, *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2018.

Il primo *corpus* da cui prendere le mosse è, inevitabilmente, quello dei testi presentati ai Festival di Sanremo⁴, dove a emergere è innanzitutto un dato quantitativo: tra quelle premiate, le canzoni cantate (e tanto più anche scritte) da donne sono ad oggi ancora ampiamente minoritarie, come testimonia tra l'altro la polemica nata dall'esclusione di Giorgia, data già come vincitrice alla vigilia della *kermesse*, dal novero dei cinque finalisti nell'ultima edizione sanremese (2025). Dal 2000 al 2025 su ventisei edizioni del Festival di Sanremo solo cinque sono state vinte da cantanti donne (Elisa, Alexia, Emma, Arisa, Angelina Mango), solo tre delle quali sono state anche autrici, peraltro non esclusive, dei rispettivi testi: Elisa, che nel 2001 vince con la canzone *Luce (Tramonti a nord est)*, scritta in collaborazione con Zucchero per adattare la versione originale in inglese (la lingua elettiva della cantautrice fin dai suoi esordi) allo scopo di presentarla al Festival; Alexia, aggiudicatasi il primo posto nel 2003 con *Per dire di no*, una canzone anch'essa scritta prima in inglese dalla cantante stessa e poi tradotta in italiano con Alberto Salerno; e Angelina Mango, nel 2024, con *La noia*, scritta in collaborazione con Madame.

Ai due estremi dell'arco temporale che qui ci interessa, il primo e l'ultimo dei testi di canzone appena citati risultano paradigmatici della distanza che li separa. Da un lato – *Luce* di Elisa –, c'è un testo improntato a un'oscurità di senso che rasenta l'ermetismo, dal lessico estremamente rarefatto («siamo nella stessa lacrima / come un sole e una stella»), con un'alta densità metaforica, che fa prevalere le ragioni dell'analogia su quelle della logica razionale, ad esempio mediante sinestesie («Siamo luce che cade dagli occhi, sui tramonti della mia terra») e mediante la ripetizione di imperativi di dannunziana memoria («parlami», «dimmi», e soprattutto l'*obsédant* «ascoltami», declinato in «ascoltati» dell'ultimo verso). Dall'altro lato, un testo – *La Noia* di Angelina Mango – in cui prevale un linguaggio composito e nel suo insieme

⁴ A Massimo Arcangeli e Luca Pirodda si deve la banca dati «Le parole di Sanremo» online dal 2019: <https://www.leparoledisanremo.it/>. Da questa banca dati ho attinto le citazioni dei testi in gara a Sanremo dal 2000 al 2025. Per i testi che non fanno parte del repertorio sanremese, mi sono basata sui video musicali resi disponibili, contestualmente all'uscita dei brani, attraverso il canale YouTube delle cantanti, confrontandoli con le maggiori piattaforme digitali che catalogano i testi delle canzoni (tra tutte, <https://www.musixmatch.com/it>).

colloquiale, citazionale e polifonico, che accoglie voci portatrici di luoghi comuni e frasi fatte («mi hanno detto che la vita è preziosa»), associazioni di elementi astratti e concreti (“indossare la vita”, anzi «la vita [...] / io la indosso» con dislocazione a sinistra del tema, fenomeno tipico della sintassi del parlato), con doppi sensi e giochi di parole tipici della tradizione rap come «a testa alta sul collo», che fonde due espressioni idiomatiche (“a testa alta” e “con la testa sul collo”); locuzioni fisse e del gergo giovanile, in funzione ironica come «perle di saggezza» (da contrapporre alle «perline colorate» infantili), «sto una Pasqua», «zero drammi», «bimbe incasinate con i traumi», «a me mi viene la noia», con ridondanza pronominale anch’essa tipica del parlato; risemantizzazioni e accoppiamenti inusuali di aggettivi comuni con sostantivi a cui di solito non si accompagnano, come in «giorni usati», «notti bruciate»; anglicismi alla moda ormai entrati nel gergo giovanile («business», «princess», «dress-code»), il forestierismo esotico *cumbia* (nome di un ballo latino). L’onnivorismo citazionale che percorre tutto il testo è ironico e dissacrante (la locuzione «non ci resta che ridere», ad esempio, è deformazione del titolo del noto film *Non ci resta che piangere*, 1984; «corona di spine», anticipata dall’ennesima espressione idiomatica «Non c’è croce più grande», funziona meglio come evocazione del *dress-code* o meglio dell’*outfit* di Fiorello nell’esibizione in duetto con Achille Lauro al Festival di Sanremo 2021 piuttosto che come riferimento evangelico).

Quelle rappresentate dai due testi (i cui titoli – *Luce* e *La noia* – sono già di per sé illuminanti delle opposte polarità a cui tendono: verso una rarefazione onirica o ben piantato a terra e ancorato all’espressione del disagio giovanile) sono due anime compresenti ancora oggi, tant’è vero che a distanza di vent’anni, nel 2022, Elisa si ripresenta a Sanremo (con un vestito bianco da sposa, diafano come il suo testo) classificandosi, se non vincitrice, comunque al secondo posto con *O forse sei tu* (il testo è co-firmato con Davide Petrella, in arte Tropicò), dove campeggiano versi del tipo «Mi basterebbe un solo sguardo per immaginare il mare blu / E niente di più, uh-uh / E niente di più, uh».

Da che cosa deriva la sensazione, che spesso coglie di fronte ai testi di musica leggera, che il piano del significato sia offuscato dalla ricerca ritmica e dall'inseguimento delle rime, che le battute e gli accenti vadano rispettati ad ogni costo, anche a quello di forzare il senso?

Come hanno ampiamente argomentato illustri linguisti⁵, il problema di base della lingua italiana (sillabica) è la sua non conformità alla struttura melodica (accentuativa) della musica a cui si accompagna e che spesso la precede: «la maggioranza delle melodie richiede un accento a fine verso, spesso [non solo nel verso che chiude una strofa ma anche] all'interno delle strofe, e quindi chi scrive testi per musica ha bisogno di parole tronche»⁶. Ma in italiano le parole tronche sono molto limitate, il che rende piuttosto ripetitivo il repertorio morfo-sintattico e lessicale a cui attingere. L'affannosa ricerca dell'accento a fine verso è rimasta una costante nel corso del tempo, trasversalmente ai generi musicali presenti all'interno del grande contenitore della musica leggera, e condivisa anche dalle nostre cantanti, che usano e abusano delle seguenti categorie grammaticali già messe a fuoco dagli studi linguistici:

1) i monosillabi, tipo gli avverbi *no, sì, più, su, giù, qui, là/li* («Mi rigiro nel letto, non dormo più / Vorrei saperti dire di no»: Rose Villain, *Fuorilegge*, scritto dalla cantante stessa con Federica Abbate per il Festival di Sanremo 2025; «Ma adesso io non lo so più / Guidi tu ma a fari spenti / Mi lascio trascinare giù»: *Fiori sui balconi*, 2017, di Federica Abbate, uno dei rari casi, quest'ultima, di cantautrice più attiva e nota

⁵ Si rinvia in particolare agli studi linguistici di Luca Serianni e Gianni Borgna (*La lingua cantata: l'italiano nella canzone dagli anni Trenta a oggi*, a cura di G. Borgna e L. Serianni, con una testimonianza di F. De André, Roma, Garamond, 1994), di Lorenzo Coveri (*Dallo scritto al cantato: l'italiano della canzonetta*, in *Gli italiani scritti*, Firenze, Accademia della Crusca, 1992, pp. 153-82; *Per una storia linguistica della canzone italiana*, in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Saggi critici e antologia di testi dei cantautori italiani* (II ed.), a cura di L. Coveri, prefazione di R. Vecchioni, Novara, Interlinea, 1996, pp. 13-24; V. Coletti, L. Coveri, *Da San Francesco al rap: l'italiano in musica*, Firenze, Accademia della Crusca, 2017; *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone*, a cura di L. Coveri e P. Diadori, Firenze, Cesati, 2020; nonché gli articoli: *L'italiano e le canzoni*, https://accademiadellacrusca.it/sites/www.accademiadellacrusca.it/files/articoli/2012/01/27/articolo_coveri_canzoni.pdf, gennaio 2012; *Linguistica leggera, anzi leggerissima*, 22 marzo 2021, <https://www.linguisticamente.org/linguistica-leggera-anzi-leggerissima/>); di Giuseppe Antonelli (*Ma cosa vuoi che sia una canzone: mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, Il Mulino, 2010); di Luca Zuliani (*L'italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2018). Ultima consultazione: 20/03/2025.

⁶ L. Zuliani, *L'italiano della canzone*, op. cit., p. 32.

come paroliera e come compositrice di brani affidati ad altri⁷ che come interprete); *blu* aggettivo e sostantivo («Nel blu, blu / Più giù, farà più male / tu, tu / Mi devi ancora dire»: Madame, *Aranciata*, brano del 2023 scritto dalla stessa cantautrice con Michele Zocca, in arte Michelangelo; l'involontariamente comico: «Solo tu, tu spegni sigarette su velluto blu / Mi lasci sprofondare prima e dopo su»; l'ironico «Se ti vuoi perdere nei miei occhi blu / Devi lasciarti andare molto di più»: Maria Tomba, *Goodbye (voglio good vibes)*, confermata dalla stessa cantante e finalista della sezione "Nuove proposte" di Sanremo 2025); la terza persona singolare dei verbi *essere, avere, dare, fare, andare, stare* («che senso ha», «che sesso fa»: Annalisa, *Bellissima*, 2022, scritta dalla stessa Annalisa con Davide Simonetta e Paolo Antonacci). Ma i monosillabi di solito sono atoni, e sono molto rari tra i sostantivi, per cui i più facilmente spendibili sono i pronomi personali soggetto *tu* e oggetto *te/me*, anche indiretti *a me, con te* (esemplare il testo *Mon amour* confermato con Paolo Antonacci e Davide Simonetta e interpretato da Annalisa nel 2023, tutto basato sui pronomi in punta di verso in rima o comunque in forte rilievo accentuativo: «e lei piace sia a me che a te / ho visto lei che bacia lui / che bacia lei che bacia me / mon amour, amour / ma chi baci tu?»; «In me ci sarà sempre un po' di te in me / Ci sarà sempre un po' di me in te»: Marracash con Federica Abbate, che è anche l'autrice del testo, *Niente canzoni d'amore*, 2015);

2) i nomi, perlopiù astratti, in *-à* e *-ù* (i non astratti *città* e *pubblicità* in rima con l'astratto *felicità*, in *O forse sei tu* di Elisa: «Sarò tra le luci di mille città / Tra la solita pubblicità / Quella scusa per farti un po' ridere / E io sarò quell'istante che ti porterà / Una piccola felicità»); *tivù/TV* («Mi rigiro nel letto, non dormo più / Vorrei saperti dire di no / C'è quel film che ti piaceva alla TV»: Rose Villain, *Fuorilegge*);

3) tre voci della coniugazione verbale del passato remoto e del futuro («Sì che sarò / quell'istante che ti porterà / una piccola felicità»: Elisa, *O forse sei tu*; mentre

⁷ Fra gli interpreti di testi scritti, in esclusiva o in collaborazione con altri, da Federica Abbate si annoverano i nomi di Laura Pausini, Fedez, Annalisa, Alessandra Amoroso, Francesca Michielin, Elodie, Boomdabash, Noemi, Michele Bravi; solo a Sanremo 2025 portano la sua firma i brani di Fedez, Emis Killa, Rose Villain, Serena Brancale, Sarah Toscano, Clara, Joan Thiele (cfr. [Federica Abbate, la penna d'oro della musica italiana: perché tutti i big vogliono lei?](#), in [Domanipress](#), sito consultato il 20/03/2025).

Madame in *Marea* gioca con gli accenti pronunciando «marea» come «màreà» e ponendola in rima con «sarà» ripetuto e poi reso omofono di «Sahara» grazie a un altro spostamento di accento «Sàharà»: «Sarà, sarà l'oasi in mezzo al Sahara»); ma anche l'uscita in dittongo è tradizionalmente trattata come tronca: la seconda persona singolare del condizionale e del futuro⁸ («Ora vai, capirai / Che non ci sei stato mai / Io vorrei dare a te / Quello spazio che ti serve ma non c'è / Mi odierai, piangerò, / Da stasera resterò / Sola, uh uh / Sola / In questo blues»: *Sola*, canzone scritta e portata da Nina Zilli al Festival di Sanremo del 2015);

4) alcuni avverbi o congiunzioni (*perché, però, così, lassù, chissà...*) che spesso però tendono a non stare a fine frase nel normale discorso, e che quindi comportano delle inversioni nell'ordine sintattico standard o degli *enjambements* («Ci mettiamo i vestiti al contrario perché / Ci piacciono le cose sbagliate»: Federica Abbate feat. Matteo Romano, *Sogni prima di dormire*, 2023, scritta dalla stessa Abbate e da Dario Faini, noto come Dardust). Significative le catene di *perché* ripetuti ossessivamente fino a rimare, in ultima istanza, con sé stessi («Perché, perché, perché / Perché domani te ne vai? Mmm-mmm-mmm-mmm-mmm / Perché, perché, perché / Perché mi ami a metà? Mmm-mmm-mmm-mmm-mmm / Non mi lasciare così, non me lo merito / Non mi lanciare così, senza rimedio»: Madame, *Aranciata*; «Addio / A tutti i “dovrei” / A tutti i “se poi” / A tutti i miei “Perché? Perché? Perché? Perché? / Perché? Perché? Perché? Perché? Perché?”: Levante, *Vivo*, brano scritto e composto dalla stessa cantante per Sanremo 2023);

5) come si è appena visto, la ricerca di parole accentate a fine verso comporta delle spezzature del periodo sintattico, ovvero degli *enjambements* («L'istinto di scappare e non volere altro che / restare»: Carmen Consoli, *Sta succedendo*, 2021; «tu sai che parlo di noi che non / sono soltanto canzoni per gli altri»: Federica Abbate feat. Elisa, *Canzoni per gli altri*, 2023; «vorrei, non vorrei dirti che / ho visto lei» (Annalisa, *Mon amour*); anche con sospensioni irrisolte («Avevo voglia di, vo-voglia di, voglia

⁸ G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, op. cit., p 37.

di»: Annalisa, *Bellissima*; «per raggiungere la luna devo // guardami negli occhi e dimmi ancora bugie»: Madame, con Rkomi, Carl Brave, *Bugie*, 2021, scritto da Madame con Carlo Luigi Coraggio in arte Carl Brave);

6) a questi espedienti si aggiungono altri *escamotages* tipo le zeppe: in primo luogo le interiezioni, che abbondano ovunque e occupano molta parte dei testi di Annalisa, come tipicamente le sfilze di «ah ah ah ah» in *Bellissima*; ma molto frequenti sono anche le onomatopee, che compaiono fin dal titolo di *Tikibombom*, spiegato dalla stessa Levante, che ha scritto il testo e lo ha portato a Sanremo nel 2020, come «il ritmo sul quale non ballano le persone che descrivo nel brano», ovvero gli emarginati, i discriminati, i “freak”; è un’onomatopea anche il titolo *Click Boom!*, canzone di Rose Villain da lei scritta con Davide Petrella e cantata a Sanremo nel 2024: «click, boom-boom-boom / boom-boom-boom / vroom-vroom-vroom»; fino ad arrivare al «Tutti fanno bling bling» (concetto che ha radici nel rap per indicare gioielli e accessori costosi) in *Febbre* di Clara, brano scritto e composto da Clara insieme a Jacopo Ettorre, Madame, Federica Abbate, Dardust per Sanremo 2025;

7) l’espedito più classico sono le terminazioni tronche in consonante a seguito di apocope della vocale finale esposte in punta di verso: ormai una rarità che però ritroviamo, ad esempio, in «Total» (che è anche la parola finale della canzone) della già citata *La noia* di Angelina Mango;

8) molto frequente, assieme alle parole che nascono tronche, è il ricorso alla doppia accentazione di parole originariamente sdruciole («erotico», «magico»: Levante, *Vivo*; «Non riesco più ad essere lucida / Il cuore parla e dice “Stupida”», «Ti ho fatto entrare nel mio disordine / Senza di te non ho niente da perdere»: Rose Villain, *Click boom!*; «Mi sento scossa, ah, ma quanto male fa? / Come morire, ma non capita»: Annalisa, *Sinceramente*, scritto dalla stessa cantante con Paolo Antonacci e Davide Simonetta per il Festival di Sanremo del 2024; «E anche deludere / È un’abitudine»: Clara, *Febbre*). La predilezione per parole sdruciole (che consuevano al posto di rime

perfette e che bene si prestano a ricevere un doppio accento nel canto)⁹ spiega tra l'altro che *stupida* figuri tra le parole più gettonate sia come aggettivo sia come sostantivo: «quella stupida voglia di vivere» (Elisa, *O forse sei tu*); «La cosa più stupida / È chiamarla l'ultima» (*Ragazza sola*, terzo brano, cofirmato con Alessandro Raina e Davide Simonetta, della trilogia della svolta “elettropop” di Annalisa di cui fanno parte anche i brani *Bellissima* e *Mon Amour*);

9) altro portato dell'affannosa ricerca di parole tronche è l'uso di forestierismi, in particolare anglismi alla moda, ma anche francesismi («E ora che io ho perso anche te / Mi gioco quello che è rimasto al blackjack»: *Piango sulla Lambo*, brano del 2022 scritto e cantato da Guè e Rose Villain; «Ti regalo viaggi sul boulevard / Dentro negozi come Carlà / E quando ci vedono / Uh la la la / Uh la la la / Uh la la la»: *Boulevard*, il brano con cui Clara, coautrice del testo assieme a Daniele Magro, vince “Sanremo Giovani” nel 2023; «Il cielo fa come un glitch», dove imprevedibilità terminologica e forzatura semantica vanno a braccetto, e «Non dire “je t'aime”»: *Febbre* di Clara). I forestierismi sono spesso usati in funzione ludica: «Oppure goodbye (Voglio good vibes) / Oppure goodbye (Only good vibes) / Oppure goodbye / Voglio le coccole, non le tue bad vibes»: *Goodbye (voglio good vibes)* di Maria Tomba; talvolta in funzione parodica, di denuncia del conformismo attraverso la sua assimilazione negli stereotipi linguistici (come da tradizione rap, specie in Madame); o ancora possono fungere da inserti esotici, ad esempio in *Marea* di Madame («*Suid van jou liggaam / Suid van jou liggaam*») che ricorre a un sintagma in lingua afrikaans dal significato «A sud del tuo corpo / A sud del tuo corpo». I forestierismi più sofisticati ricorrono preferenzialmente nei testi rap: nel già citato *Piango sulla Lambo* troviamo, ad esempio, gli inusuali esotismi giapponesi «yakitori» (piatto tipico della cucina giapponese traducibile con ‘spiedini di pollo’) e «hikikomori» (neologismo per indicare i giovani che si chiudono in isolamento, concentrandosi solo sulla comunicazione virtuale mediante dispositivi

⁹ «[...] nel caso delle parole sdrucchiole – ultimamente sempre più frequenti nei testi pop – risulta molto alta la percentuale di rime ritmiche, ovvero senza piena identità di suoni dall'accento in poi» (G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, op. cit., p. 43).

digitali): «Mi hanno trafitto l'anima come un yakitori», «Mi arrendo al mio destino, baby, hikikomori»;

10) altrettanto invasivo e perseguito a fini ritmico-accentuali è l'uso di marchionimi, dai più banali «vado a letto col pantaloncino dell'Adidas», «quella volta ti aspettavo in Saint Laurent» (Annalisa, *Bellissima*), al più ricercato, un *hapax*, «I tuoi occhi Blu Klein» (un colore che deve la sua denominazione all'artista concettuale francese Yves Klein che ne ha creato la combinazione), cantato da Clara nel già citato *Febbre*. Marchionimi che, anche quando non sono per natura tronchi, ad esempio perché italiani, si prestano a una forzatura dell'accento in fine di parola: «piango sulla Lambo» [Lamborghini], nel già citato brano omonimo di Guè e Rose Villain;

11) anche il ricorso a termini dialettali può costituire un repertorio naturale di parole tronche: oltre al *revival* di testi interamente dialettali, specie in napoletano, nel rap recente, con approdo anche sanremese (Geolier), numerosi sono gli innesti di frammenti dialettali in un contesto in lingua italiana, come testimoniano il tormentone di Angelina Mango *Che t'o dico a fa'* (2023), scritto assieme ad Alessandro La Cava, e il brano sanremese del 2025 di Serena Brancale *Anema e core*, alla cui scrittura ha collaborato anche Federica Abbate.

Forestierismi e marchionimi (in particolare anglismi e francesismi che ammiccano a un presente *trendy* e giovanile), dialettismi (allusioni all'autenticità del passato, con la parola «nostalgia» che la fa da padrona in questo ultimo Festival, non solo quella «balorda» di Olly ma anche quella «puttana» di Rose Villain), sono naturalmente atteggiamenti linguistici che rispecchiano una tendenza più generale della nostra cultura e della nostra società, alle quali la lingua della canzone è più permeabile di qualsiasi altra, senza distinzioni di genere per quel che riguarda gli autori.

Sembra cavalcare questi vincoli legati alla “mascherina” (lo schema metrico soggiacente) e al contempo farne una parodia la cantante Madame, nel secondo singolo che l'ha portata al successo, *Sciccherie* (2019), dove, accanto al termine che dà il titolo al brano, un neologismo da lei inventato per significare «tutto ciò che luccica» (*Istinto*, brano del suo primo album) e attira (i vestiti e gli accessori alla moda: «gli ori, i money

e le bigiotterie», il sesso...) e dà dipendenza (come le «manie»), spiccano altri elementi lessicali apparentemente inesistenti, ma che sono perlopiù l'esito di locuzioni d'uso comune rese unverbate nel cantato strascicato (come se si trattasse di un unico lessema), con un accento diverso dal normale e con raddoppiamento fonosintattico («sì, che è lì, eh» cantato come «siccheli»; «succhia lì, eh» cantato come «succhiali»), oppure all'opposto espressioni spezzate da un *enjambement* all'interno di parola che distorce il suono originale («chie- / de»), mentre le altre parole intorno al lessema spezzato vengono pronunciate unverbate e con raddoppiamenti fonosintattici (es. «ficcachie / de», «sicchechie / de»).

Le due linee della canzone italiana

Per semplificare molto, sono sempre esistite due linee nella storia della canzone italiana: una preponderante, in cui la cosiddetta “mascherina”, fatta di numeri o di battute vuote, viene riempita successivamente dal paroliere; l'altra minoritaria, ma certamente per noi più interessante, resa possibile da figure come i cantautori, che possono plasmare e lavorare contemporaneamente su testo e musica, e che hanno dato uno speciale rilievo al testo.

Negli ultimi vent'anni questo confine è stato sempre più labile: i testi per musica leggera (o «leggerissima»¹⁰) sono approdati a una lingua più alla portata di tutti, più diretta, una lingua per musica che non ha smesso di pagare pegno ai «condizionamenti della ritmica, che la rendono ben poco spontanea e lineare»¹¹; ma che, per recuperare spontaneità e linearità, ha introdotto più massicciamente il lessico della quotidianità, quando non del turpiloquio e perfino della brutalità, con disfemismi che possono rasentare la blasfemia (penso a Madame che eredita dal rap *urban* tutta una serie di concessioni verso il basso e il corporale, portandole in minima parte anche a Sanremo).

¹⁰ Si allude al titolo della canzone sanremese del 2021 di Colapesce e Dimartino, *Musica leggerissima*.

¹¹ G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, op. cit., p. 22.

In questi ultimi tre lustri la lingua e lo stile delle canzoni ammesse a Sanremo hanno subito una notevole apertura verso i gusti di un pubblico giovane, con un assottigliamento del divario precedentemente creatosi fra canzoni in gara, e in particolare canzoni vincitrici, e canzoni che riscuotevano il vero successo popolare (quello degli ascolti e delle vendite che, una volta chiusosi il sipario dell'Ariston, decretavano il loro diverso verdetto testimoniato dalle classifiche delle *hit parade*). E questa apertura ha comportato inevitabilmente una contaminazione del linguaggio con apporti plurali, una discesa verso il basso sul piano tematico-lessicale e un adeguamento della morfo-sintassi al piano del parlato colloquiale, quando non sub-standard.

Il primo elemento tematico che catalizza le spinte linguistiche verso il basso è il tema del corpo: una specie di ostensione, offerta votiva profana del proprio sé fisico, talvolta percorribile come uno spazio, un paesaggio, un elemento naturale, una geografia.

Le performance di Achille Lauro a Sanremo, che mettono in scena il corpo come oggetto ambiguo e dalla sessualità esibitamente deviante o perversa, da un lato; l'album di Michele Bravi *Geografia del buio* (2021), in cui il corpo è rappresentato nell'esperienza pietrificante della depersonalizzazione e della derealizzazione (*Storia del mio corpo*), dall'altro, hanno dato un forte impulso a questo sdoganamento così potente del corpo come elemento tematico-lessicale, nel testo, e come elemento visivo, nella parte *visual* delle canzoni.

L'album (il secondo in studio) di Madame *L'amore* (2023), come si diceva in apertura a proposito dei video che accompagnano le canzoni, è paradigmatico in tal senso. Come già nel brano d'esordio *17* («Con solo la voce riesco a fare hype»), e in *La promessa dell'anno* (2019) («Sono la voce di donna nel corpo di un animale»), e poi nel singolo, portato a Sanremo, *Voce* (2021) («L'ultimo soffio di fiato e sarà la voce ad essere l'unica cosa più viva di me / Voglio che viva a cent'anni da me / Fumo per sbarazzarmi di lei / Ma torna da me», «In un bosco di me / C'è un rumore incessante / E lo faccio da parte / Tu sei la mia voce»), la voce si identifica con l'identità più

profonda. Oltre alla voce, la metafora protratta del corpo-paesaggio sarà una costante di Madame: «A sud nelle tue labbra / Foresta, caligo, marea (marea)» (*Marea*), «Nei tuoi capelli planterei [variato da «strapperei»] germogli» (*Come voglio l'amore*), «Non sono un terreno stabile per un giardino segreto» (*Se non provo dolore*), «Fatti guarire dal suono della mia natura» (*Avatar-L'amore non esiste*); nonché la serie di similitudini in *Milagro-A Matilde*: «Sei la piazza di una città di mare / dopo il carnevale / sei la barca dove posso parlare / da sola col mare / l'acqua calma che si increspa soltanto / dopo il temporale».

Ma il lirismo, pur presente, convive con la cifra più tipica di Madame, l'irriverenza, sempre al servizio dell'espressione del sé, nei suoi aspetti da celebrare (la voce, primo tratto identitario, come si è detto) e nei suoi punti deboli, fatti oggetto di abbassamento disforico. Specie nel singolo del 2019 dal titolo *17* (titolo che è indicazione dell'età della cantante e che indirizza subito verso contenuti autobiografici) l'artista si accanisce contro il proprio corpo in un morboso ma liberatorio sfoggio di auto *body shaming*: «facile competere coi cessi a pedali, / come me»; «non ho i capelli biondi di Anna / ho i denti in ordine sparso / il volto storto da un lato / il culo grosso ma piatto». Ma il corpo, da oggetto di scherno, diventa al tempo stesso soggetto da preservare dallo schermo. Lo sfogo personale diventa anche denuncia socio-culturale, invettiva contro una società in cui la verità è filtrata dalle vetrine deformanti dei *social media* («le vetrine social sono le vetrine di Amsterdam») e in cui il corpo della donna è mercificato: «tanto questa Italia, lady, / vede le ragazze come bambole gonfiabili». Rispetto a questa logica, l'io si sottrae («C'è un distacco fenomenale / tra me e te tutte quelle puttane / non la do per dare pensa noi siamo tante / quanta strada devi fare per vedermi in mutande»). Contro il sessismo del rap italiano, la parola d'ordine è liberazione: «Ma serve liberarsi dalle gonne / Perché la musica rap piaccia agli uomini / Non basta la voce, la penna, lo stile / Il cuore in gola alla fine».

Il termine “liberazione”, riferito al corpo femminile, si ritrova nel testo che Levante porta a Sanremo nel 2023, *Vivo*, che ha la peculiarità di essere interamente accreditabile alla sola cantautrice (Claudia Lagona in arte Levante) in un contesto in

cui di solito il numero di autori è più largo e nutrito¹²: benché l'autrice, nelle interviste, lo leghi a un'esperienza intima e privata ovvero alla depressione post partum, il concetto evoca inevitabilmente la propria ascendenza femminista sessantottesca, qui declinata in termini di caduta dei tabù, del raccontarsi senza filtri, come tipico della musica pop femminile («Vivo come viene / Vivo il male, vivo il bene / Vivo come piace a me» e soprattutto «Vivo per la mia liberazione / Vivo un sogno erotico / La gioia del mio corpo è un atto magico»). Non mancano i giochi di parole consistenti nell'accostare usi figurati accanto a usi concreti dello stesso termine (il verbo *baciare*, nello specifico), a cui ci hanno abituati i parolieri provenienti dal rap (penso, tra le personalità incontrate fin qui, a Federica Abbate e a Madame): «Bacio rime, bacio bene, ti bacio dopo».

Il canto di donne si presta quindi a mettere a nudo il sé più intimo, in modo diretto, senza filtri («Sono così sincera da / Farmi schifo da sola» canta Madame in *Vergogna*, 2021), e si rivela finalmente capace di parlare della malattia e della sofferenza psichica. È il caso di Valentina Turchetto in arte Mew, cantante fuoriuscita dalla scuola di *Amici* per problemi di depressione, autrice di un testo pieno di grazia e di luce che si fa strada con dolcezza tra le tenebre, dal suggestivo titolo, un neologismo, *Posatenebre*. Il brano racconta con naturalezza, semplicità e in modo diretto la depressione, il suo manifestarsi come incapacità di muoversi e lasciare il letto («C'è un elastico tra il letto e l'anima / Che mi tira e mi riporta qui», «Distesa nel centro di una stanza senza muri / In cui con me rimangon solo le paure»), come incapacità di parlare e di cantare («Sto ascoltando una canzone / Che non riuscirò a cantare», «È come se dimenticassi le parole / Solo quando devo spiegare che cos'ho», «Io parlerò, la lingua del silenzio»), come sensazione di sprofondare nella solitudine e nel buio («piango / Perché mi ricorda il male di star soli», «Mi consumerò sola in un posatenebre», «in cui con me rimangon solo le paure / A farmi compagnia / Mentre sparisco al buio»), come difficoltà a sostenere i rapporti con chi è più vicino, i familiari,

¹² Cfr. l'URL: <https://masterx.iulm.it/today/today-italia/sanremo-2025-undici-autori-hanno-scritto-quasi-tutti-i-testi/> (sito consultato il 10/03/2025).

tra impotenza e senso di colpa («Sento papà, che mi chiama da di là / Ed io so solo dire: Sono qua!», «Io respirerò, però non me lo chiedere»), come dipendenza dai farmaci: «E prendo gocce per dormire / Solo per poter sognare». Il tema, sdoganato, come si è già accennato, da Michele Bravi in *Geografia del buio*, è stato affrontato anche durante l'ultimo Festival di Sanremo (da Fedez con *Battito*, scritto a più mani dallo stesso rapper con Alessandro La Cava e Federica Abbate).

Prendendo progressivamente le distanze dal *mainstream* della musica leggera attuale, diverso è il caso di artiste più vicine all'accezione tradizionale di cantautorato, in cui l'autorialità non consiste in una collaborazione a tante mani al testo e nel migliore dei casi al testo e alla musica, ma detiene la piena, non condivisa responsabilità di entrambi.

Un'altra differenza riguarda la dimensione della testualità delle canzoni, la coerenza e la coesione. Molti testi per musica pop attualmente in voga sembrano un assemblaggio di spezzoni sintattici tenuti insieme da leganti fonici (rime e quasi-rime, assonanze, consonanze, accenti in egual sede), che funzionano ciascuno al proprio interno ma non nell'insieme: sequenze di suggestioni, flash, illuminazioni nei migliori dei casi (casuali, fortuite, purché “suonino bene” piuttosto che frutto di una mimesi dello *stream of consciousness* dell'artista che le ha composte), di cui sfuggono coerenza logica e disegno complessivo, inadeguate a costruire una storia (l'intero testo di *Sinceramente* di Annalisa è paradigmatico di questa frammentarietà). Al contrario, i testi delle cantautrici in senso tradizionale raccontano una storia, quando l'ispirazione originaria è di tipo narrativo, oppure, quando l'impulso da cui scaturiscono è di tipo intimista, sviluppano comunque un disegno (descrizione, esposizione o argomentazione che sia) articolato e coerente.

È proprio da questo respiro più ampio che deriva la complessità dei testi di Carmen Consoli, tra i più indagati dagli studiosi della lingua delle canzoni.

Nell'ultimo album di inediti in lingua italiana della "cantantessa", *Volevo fare la rockstar* (2021)¹³, la lingua si fa più piana, il discorso più colloquiale, la sintassi rinuncia alla complessità delle subordinate, il lessico si fa più semplice ma mai vago, anzi preciso fino all'uso di tecnicismi e termini specialistici («betabloccanti e inibizioni messi al bando»: *Sta succedendo*; «imprimerlo o rottamarlo», «infausti gradini di scala Mercalli», «criteri lombrosiani»: *Volevo fare la rockstar*; «l'effetto serra»: *Qualcosa di me che non ti aspetti*); semplice ma mai piatto, con le consuete impennate in presenza di aggettivi rari, non scontati e lunghi («piccolo mistero interplanetario», «stupore intenso, straordinario»: *Sta succedendo*; «indicibili oltraggi»: *Volevo fare la rockstar*) e di citazioni dotte con varianti («non sogno e son desta», «Questa terra pigra all'improvviso trema», «i lumi della ragione», nella sola *Una domenica al mare*).

Il brano eponimo dell'album, *Volevo fare la rockstar*, presenta la descrizione di uno spaccato dell'infanzia dell'autrice, in cui la storia personale si intreccia con la Storia collettiva: «All'uscita trovavo mio padre / E andavamo a comprare il pane / Mia mamma aspettava a casa / E preparava da mangiare / Sul marciapiede un telo bianco copriva un uomo inerte / Fino alle scarpe nere», e così via in un continuo controcanto tra spensieratezza del sogno infantile di diventare una *rockstar* e gravità dei fatti politici concomitanti¹⁴.

La narratività è forse l'aspetto più interessante della testualità anche per cantautrici più giovani, emergenti proprio in questi anni nel panorama della musica leggera. Irene Buselli, cantautrice genovese classe 1996, ha pubblicato nel 2023 un album marcatamente autobiografico e introspettivo dal titolo manifesto (non senza ironia) *Io, io, io* (2023). Il singolo d'esordio, con cui Buselli vince il Premio Tenco nel 2023, *Così sottile*, è tutto giocato sulla metafora *obsédant* dell'essere appunto «sottile»,

¹³ Per una trattazione più ampia si rinvia all'articolo di Veronica Ricotta, «*Volevo fare la rockstar*» di Carmen Consoli: una lettura linguistica, in Treccani.it; cfr. l'URL: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Consoli.html, sito consultato il 10/03/2025.

¹⁴ In questo brano, come riassume Veronica Ricotta, op cit., «si intravede uno sguardo sull'Italia degli anni '70-'90, tra Cosa Nostra, l'attentato del 13 maggio 1981 a Papa Wojtyła "ferito tra urla e rosari" e i Mondiali del 1982».

condizione che caratterizza le varie parti del corpo («questi polsi», «questa pelle», naturalmente «questa voce», «questa bocca», «la mia carne»), ma anche figuratamente le attitudini mentali («vado troppo per il sottile», «Faccio pensieri troppo sottili», «ho un umorismo troppo sottile»), fino all'aperto contrasto con “spessore”, che contrappone l'io di chi canta all'altro, un interlocutore individuato da un *tu*, sempre «pronto a sminuire», al quale l'io è legato da un rapporto più erotico che amoroso e da un'insana dipendenza («Troppo sottile non lascio solchi / Non lascio traccia dentro di te / Sottile scivolo tra le dita / Come la sabbia, come la vita», «Ma com'è che ci si diventa / Spessi abbastanza da non sentire / Le tue unghie nella mia carne», «Eppure sono spessa abbastanza / Anche stanotte contro il tuo corpo / Nella tua stanza»). In questa sfida, quasi un corpo a corpo, tra “sottigliezza” e “spessore”, si ha una metamorfosi del soggetto femminile da «sottile» ad «affilata» («Starti vicino mi ha assottigliata / Sono una lama, sono affilata / Come la mina di una matita / Più che sottile sono appuntita»), che si risolve in un canto di liberazione e di libertà tipicamente femminile («Tu mi credevi così sottile / Eppure vedi non mi hai spezzata / Né la mia voce né la risata»).

La lingua è semplice ma curatissima, con la “sottile” e sapiente orchestrazione delle ripetizioni dei lessemi tematici e degli avverbi di quantità: da «troppo sottile», che conta ben 11 occorrenze, a «così sottile» (7 occorrenze), per approdare ad «abbastanza» (4 occorrenze, sempre ad accompagnare l'aggettivo “spesso” variamente declinato) e infine alla finale caduta dell'aggettivo modificato dall'avverbio “abbastanza” (non più insomma «spessa abbastanza»), ora usato in modo assoluto (e assunto a ultima parola del brano), così come assoluto, sciolto, liberato, diventa l'io capace di fare a meno di un *tu* che non lo sa accettare e non ne sa vedere la completezza:

Io che volevo essere più spessa
E invece ero e sono abbastanza.

Forse, se c'è una specificità della canzone femminile, è da ricercare in queste prove di estremo coraggio di raccontarsi e mettersi a nudo senza voler “scioccare i borghesi”, senza scenografiche messe in scena, ma trovando nella semplice precisione e nel linguaggio di tutti i giorni la bellezza della verità e della sua narrazione.

Elisa Tonani

Il corpo come strumento di libertà: l'universo fisico nelle canzoni di (Donatella) Rettore

Abstract: Donatella Rettore, icona della musica italiana, ha fatto del corpo un elemento centrale della sua estetica e della sua produzione artistica. Fin dagli esordi, il suo stile provocatorio e dissacrante ha scardinato gli stereotipi della femminilità tradizionale, anticipando temi di emancipazione e libertà espressiva. Canzoni come *Splendido splendente* (1979) affrontano il corpo come oggetto di trasformazione, desiderio e controllo sociale, tematizzando chirurgia estetica e ossessione per l'apparenza con toni ironici e critici. La fisicità in Rettore non è solo elemento visivo, ma anche strumento di ribellione e autodeterminazione. Il suo linguaggio corporeo – nei video, nelle esibizioni dal vivo e nei testi – si fa veicolo di un'identità fluida e anticonformista. Spesso si appropria di codici maschili e androgini, giocando con ambiguità e ruoli di genere per sfidare le convenzioni dell'industria musicale e della società. Nei suoi testi, il corpo è celebrato in tutte le sue forme, senza censura né tabù. Esso diventa simbolo di potere, di ribellione e di autonomia, un mezzo per rivendicare il diritto all'eccesso, alla stravaganza e alla diversità. In questo senso, l'opera di Rettore anticipa e dialoga con le istanze del postmodernismo e delle teorie queer, confermando il suo ruolo di pioniera della trasgressione musicale italiana.

Abstract: Donatella Rettore, an icon of Italian music, has made the body a central element of her aesthetics and artistic production. From the very beginning, her provocative and irreverent style has undermined the stereotypes of traditional femininity, anticipating themes of emancipation and freedom of expression. Songs like *Splendido splendente* (1979) address the body as an object of transformation, desire and social control, addressing cosmetic surgery and obsession with appearance with ironic and critical tones. In Rettore, physicality is not only a visual element, but also an instrument of rebellion and self-determination. Her body language – in videos, live performances and lyrics – becomes the vehicle of a fluid and nonconformist identity. She often appropriates masculine and androgynous codes, playing with ambiguity and gender roles to challenge the conventions of the music industry and society. In her lyrics, the body is celebrated in all its forms, without censorship or taboos. It becomes a symbol of power, rebellion and autonomy, a means to claim the right to excess, extravagance and diversity. In this sense, Rettore's work anticipates and dialogues with the demands of postmodernism and queer theories, confirming her role as a pioneer of Italian musical transgression.

One half of the world cannot understand the pleasures of the other.
(J. Austen)

È l'aprile del 2023 quando l'Università IULM di Milano conferisce il diploma
ad honorem del Master universitario in
“Management delle Risorse Artistiche e Culturali” a Donatella Rettore.

La delibera è stata presa in considerazione della dimensione testuale della
produzione dell'artista, dei contenuti che ha affrontato di volta in volta e che hanno

caratterizzato aspetti e periodi della sua poliedrica personalità, il rapporto del testo verbale con il testo musicale, le identità vocali dell'artista e le sue personalità colte nel rapporto con il testo.

In uno stralcio della motivazione attribuita si legge, fra l'altro:

Personalità eclettica e dissacrante, Donatella ha saputo districarsi tra il desiderio di “occupare la centralità” della scena e l'intelligente abilità a “spostare il focus” su sé stessa, quale che fosse la sua posizione sulla scena. Ha sostituito alla centralità, la lateralità, trasformando l'eccentricità in straniamento. È così che l'aggressiva ricerca dell'identità ha lasciato spazio al confronto coinvolgente con il pubblico, è così che l'ultima strega della musica italiana – come è stata definita da un suo eremeneuta – ha ritrovato il piacere del testo letterario e musicale, come direbbe Roland Barthes. Donatella Rettore, come un'intera generazione di cantautori, che hanno scritto pagine importanti della storia della musica leggera italiana, in particolare ha dato vita ad un vero e proprio laboratorio di ricerca testuale, invisibile, ma operoso e virtuoso, che riesce a tessere, in modo quasi subliminale, ma empaticamente sensibile, telai musicali, dove le parole e le note si fondono, disegnando – come in un antico tappeto persiano – arabeschi fiabeschi e visibili solo ai privilegiati, che riescono a penetrare, quasi magicamente, la trama di quei tappeti immaginari¹.

Questo riconoscimento – per la prima volta assegnato a un'esponente femminile della musica italiana e precedentemente attribuito solo ad artisti del calibro di Lucio Dalla, Vasco Rossi e Roberto Vecchioni, rende solo in parte giustizia al giudizio, forse troppo frettoloso, che riteneva Rettore un personaggio folclorico del nostro panorama musicale, autrice di brani di facile fruizione accompagnati da esibizioni spesso giudicate frivole e sopra le righe.

In verità, dietro Rettore non si cela solo la prima cantautrice italiana – dal momento che tutti i testi delle sue canzoni sono suoi – ma anche un'artista unica ed estremamente eclettica che, coniugando canzoni e performance, ha completamente rivoluzionato il mondo della musica pop italiana, affrontando, mimetizzati nell'orecchiabilità dei suoi brani e nell'eccentricità delle sue esibizioni, temi molto cari

¹ Donatella Rettore ha ricevuto una laurea honoris causa allo Iulm di Milano, in *Prima di tutto Milano*, 28/04/2023. Cfr. l'URL: <https://primadituttomilano.it/attualita/donatella-rettore-ha-ricevuto-una-laurea-honoris-causa-allo-iulm-di-milano/> (ultima consultazione di tutte le pagine web del saggio: 28/02/2025).

al femminismo, come l'aborto, la prostituzione, l'indipendenza e l'autodeterminazione della donna, l'identità di genere, la liberazione sessuale.

È con questo *background* che, dopo 28 anni di assenza, Rettore, insieme alla giovanissima artista Ditonellapiaga, torna a Sanremo, nel 2022, con la canzone *Chimica*, una sorta di *electro-pop* degli anni Ottanta, e, in 3 minuti di esibizione provocante e irriverente, canta fra l'altro: «E non mi basta avere un cuore per provare dell'amore veramente / E non mi servono parole, per un poco di piacere è solamente una questione di chimica». O ancora: «E non c'è anticipo o ritardo e se rimango vengo ripetutamente / E non m'importa del pudore: delle suore me ne sbatto totalmente». Un'esaltazione, dunque, dell'amore fisico, del corpo, a discapito dell'amore sentimentale, del cuore, senza inibizioni o tabù.

Così Ditonellapiaga, co-autrice del pezzo, spiega il brano: «Chimica è un inno al sesso libero, alla possibilità di godere del proprio ed altrui corpo ed alla libertà di poterlo raccontare»². Il tema, per Rettore, non è nuovo. Già, infatti, nella celeberrima *Kobra*, scritta più di 40 anni fa, la cantautrice, in modo abbastanza esplicito, non solo descrive la dinamica di un rapporto sessuale («Il kobra si snoda / Si gira, mi inchioda / Mi chiude la bocca / Mi stringe e mi tocca»...), ma, riferendosi all'organo sessuale maschile – il kobra (con k) appunto –, lo definisce: «un pensiero frequente che diventa indecente» e «un nobile servo che vive in prigione». “Servo” e “Pensiero frequente” di chi? Dell'io narrante e, più in generale, della donna che, apertamente, rivendica così il proprio ruolo attivo nella sessualità. Non a caso, uno dei critici musicali più autorevoli, Gianni Borgna, osservò a proposito di questo celebre successo della cantautrice veneta: «Rettore sa esibire l'osceno con tanta arguzia da apparire quasi innocente»³. In questo modo Rettore spiega la genesi del brano:

² F. Vacalebre, Sanremo 2022, *Ditonellapiaga con Donatella Rettore: sesso libero al festival*, in «Il Mattino», 13 gennaio 2022; cfr. l'URL: https://www.ilmattino.it/spettacoli/musica/sanremo_2022_ditonellapiaga_donatella_rettore_chi_e_sesso_libero-6435852.html.

³ G. Borgna, *Storia della Canzone Italiana*, Milano, Mondadori, 1992, p. 349.

Con canzoni come *Kobra* e *Delirio* raccontavo il sesso dalla parte delle donne, ma capitemi: sono nata e cresciuta in un Veneto che non è solo bianco, ma secondo me all'epoca era oscurantista. Mia madre avrebbe voluto studiare ma siccome era donna e la famiglia aveva deciso diversamente ha dovuto mettersi a lavorare. Io volevo diventare la voce libera delle donne che si prendono la bellezza e la libertà a cui hanno diritto⁴.

Rettore, tuttavia, non si limita a scrivere ed eseguire le sue canzoni, ma le rappresenta in veri e propri eventi visuali. Se, come afferma l'accademico della Crusca Lorenzo Coveri, «la canzone ha a che fare, più che con un atto di comunicazione orale, con un atto di comunicazione teatrale»⁵, in Rettore, proprio come nel teatro, il corpo diventa superficie espressiva totalmente sinergica e non accessoria alla voce con un'idea di "arte totale". Non a caso le esibizioni di *Kobra* sono accompagnate da una Rettore in versione "strega⁶ optical", in cui l'abbigliamento a scacchi bianchi e neri, il capello cortissimo e i movimenti sinuosamente ammiccanti richiamano il velenoso elapide.

Nell'opera *L'impero dell'effimero*, il filosofo francese Gilles Lipovetsky afferma che «abito, pettinatura e trucco sono i segni più direttamente spettacolari dell'affermazione dell'Io»⁷, costituendone, pertanto, simultaneamente, uno strumento dell'espressione corporea, della valorizzazione sociale, della personalità e della visione del singolo. I vestiti, ad esempio, sono «un importante aspetto del comportamento non verbale, servono ad un'ampia varietà di funzioni comunicative»⁸. In altri termini, come afferma il filosofo tedesco Eugen Fink, gli esseri umani «parlano non solo con le parole

⁴ R. Scorrane, *Rettore: «Io trasgressiva? La prima volta fu con mio marito, 44 anni fa. Morandi? Se non sa usare i social, si ritiri»*, in «Corriere della Sera», 5 gennaio 2022; cfr. L'URL: https://www.corriere.it/spettacoli/22_gennaio_05/retto-re-io-trasgressiva-prima-volta-fu-mio-marito-44-anni-fa-morandi-se-non-sa-usare-social-si-ritiri-db1f442a-6e58-11ec-b03a-4a0e157e4787.shtml.

⁵ L. Coveri, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea, 1996, p. 15.

⁶ Riferimenti a una Rettore strega si trovano in questo volume molto interessante per conoscere a fondo la poetica della cantautrice: E. Longo, *Rettore specialmente. I testi e le canzoni dell'ultima strega della musica italiana*, Roma, Arcana, 2018.

⁷ G. Lipovetsky, *L'impero dell'effimero. La moda nelle società moderne*, Milano, Garzanti, 1989, p. 43.

⁸ L. B. Rosenfeld, T. G. Plax, *Clothing as Communication*, in «Journal of Communication», 1977, 22, p. 24.

ma anche con i gesti, con la mimica e con il linguaggio pieno di misteri dei vestiti»⁹; il modo in cui si orna il corpo, attraverso accessori, gioielli, costumi, acconciature, trucco, tatuaggi, la sua gestualità, non solo ci offre un più ampio ventaglio comunicativo rispetto al linguaggio verbale, ma traduce ambizioni di ribellione o conformismo, di voler convincere o sedurre, di voler esprimere i diversi gradi della nostra sessualità. È ciò che accade a Rettore che, come direbbe il famoso massmediologo Marshall McLuhan¹⁰, indossa questa “seconda pelle”. Nascono così, in apparizioni televisive o concerti, degli spettacoli *pop* caratterizzati dall’anarchia e da un senso anticonformista dell’identità corporea.

Così, ad esempio, in una sorta di antropomorfismo al contrario, Rettore compare in palco, di volta in volta, in perfetta sintonia con le sue canzoni, come aquila, leonessa, granchio, cavalla, lupa, conchiglia, ghepardo, aracnide, tutte maschere dietro le quali nascondere timori, passioni, ambizioni, desideri. Non è un caso che nel 2012, quando pubblica una sua raccolta di successi, la chiama *The best of the beast*, affermando: «Sono stata una tigre, un lupo, un cobra, un leone. Il titolo si riferisce alla mia natura di animale da palcoscenico. Sono come un serpente, cambio pelle. Sento il bisogno di rinnovarmi, di non fare sempre le stesse cose»¹¹.

In *Gattivissima*, poi, canzone del 1992, il cui titolo presenta una crasi fra “gatta” e “cattivissima”, Rettore propone un altro motivo presente nella sua poetica e nelle sue *performances*: quello della donna un po’ arpia e un po’ fata, un po’ seduttrice e un po’ eterea. Nascono così canzoni come *Divino Divina*, *Diva*, *Stregoneria*, *Femme Fatale*, *Dea*, *Primadonna*, *Assassina* (canzone scritta per Loretta Goggi) in cui la proposta musicale è affiancata da una scelta di rappresentazione teatrale mai lasciata al caso. Così, ad esempio, l’esibizione di *Femme Fatale* (1985) presenta, per analogia al titolo del pezzo, una Rettore donna fatale, ammiccante, avvolta in uno scollatissimo abito di velluto nero o tutina leopardata, con tacchi a spillo (di cui, poi, però durante la

⁹ E. Fink, *Mode... ein ein verführerisches Spiel*, Basel-Stuttgart, Birkhäuser, 1969, p. 86.

¹⁰ Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 124.

¹¹ G. Meis, *#Rettore, Magnifico Delirio*, Milano, Volo libero, 2014, p. 50.

performance, in modo dissacrante e ironico si libera per proseguire a piedi scalzi), calze a rete, boa di struzzo, capello sensualmente sciolto, trucco fosforescente e l'immane sigaretta.

Ma Rettore va oltre e non “si canta” solo come corpo animale o donna dai poteri soprannaturali. Si incarna anche in un corpo maschile, scrive i suoi testi da io narrante maschile e si esibisce portando in scena una pratica visiva che, attraversando il *gender*, oscilla dal maschile al femminile. Lo fa, in modo particolare, con un *concept-album* del 1982, intitolato *Kamikaze rock'n'roll suicide*, dedicato interamente al Giappone e al delicato tema del suicidio; dunque, ancora una volta, il corpo. L'album è la storia, in vari episodi, di un soldato e Rettore si presenta, fatto inedito nella musica *pop* italiana, come un uomo. Chiarisce l'artista: «sono chiaramente un guerriero e nell'album parlo al maschile, la prima persona non è al femminile ma al maschile»¹². È il caso, ad esempio, di *Sayonara*, uno dei brani dell'elpe che, in una strofa, così recita:

Ho seminato vedove e tormenti, lamenti sopra i letti delle amanti
Chi si accontenta di pescar conchiglie non ha nel sangue il mio rumore di ferraglie
Io nell'addome ho una polveriera e adesso è tempo che io vada, sayonara!

Parlando dell'intero 33 giri, Rettore spiega:

In *Kamikaze* c'è l'eccitazione di quello che si suicida e infatti lo fa a tempo di rock. In *Oblivio* è l'anima del kamikaze che si innalza e continua a vivere senza corpo. *Sayonara* è l'eroe che combatte sprezzante del pericolo, e conosce solo gloria e vittoria. Gli altri pezzi sono vari modi di interpretare il suicidio come in *Garage* che racconta la storia del suicidio della femminilità; *Karakiri* è il modo dei samurai di offrire la propria vita in nome di un codice morale, Bushido e, se ci pensiamo bene ognuno di noi ha il suo Bushido. La storia di questo soldato è la storia mia, che sono un kamikaze, ma è la storia anche dell'umanità¹³.

¹² Ivi, p. 187.

¹³ *Ibidem*.

Anche in questo caso, Rettore si presenta in scena come un combattente, in totale stile nipponico, tute e cappellini di pelle lucida nera, immancabili spalline, richiami alla bandiera e alla scrittura giapponese. Un particolare del trucco risalta: le ditate nere da meccanico su un viso estremamente bianco per una chiara allusione alla morte, tema del disco. Rettore, dunque, ancora una volta anticipando i tempi, si presenta come una *drag king* che, capovolgendo la tradizionale posizione subalterna della donna, attraverso il corpo maschile sovverte e riscrive forme, significati e ruoli della maschilità egemone, quello che, poi, diventerà il genere fluido. E se Bauman, nel 2003, nel saggio *Amore liquido*, affermava che «l'uomo *deve* essere fluido, flessibile, capace di adattarsi al contenitore sociale che di volta in volta assume forme diverse»¹⁴, già, alla fine degli anni '70, alcuni testi di Rettore si presentavano come un invito a rimettere in discussione norme e convenzioni, a rompere con l'eteronormatività e a disegnare nuove forme di relazione non convenzionali di libertà e differenza con il proprio corpo.

È ciò che succede, per esempio, in *Gaio* (1980), in cui fra giochi di parole e *nonsense* è chiaro, sin dal titolo, il riferimento all'omosessualità. La canzone si presenta come un omaggio della cantante – l'io narrante del brano – al mondo gay di cui è punto di riferimento. «Con me lui vive un rapporto geniale», canta nel testo, a voler sottolineare la complicità che la lega al mondo LGBT. Nel testo, tuttavia, la parola “gaio”, ripetuta come ritornello, è usata anche al femminile. In *Gaio* infatti, per dirla alla Fernando Pessoa, convive un eteronimo femminile che scopriamo nella seconda strofa del brano:

Fuma la donna di plastica bionda, si perde un giro e salta la sponda
Ma lo stesso amo il suo corpo infernale
Se è gaio che gaio, è una donna artificiale

¹⁴ Z. Bauman, *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Bari, Laterza, 2018, p. 78.

Il “gaio” di Rettore che “salta la sponda” è, dunque, anche un *crossdresser* o un *femboy*, biologicamente di sesso maschile, che spesso utilizza accessori tipicamente rivolti alle persone di genere femminile, presentandosi, dunque, come donna. Da qui l’uso del femminile “gaia”. «Donna artificiale», canta Rettore, dal lat. *artificialis*, der. da *artificium* ‘artificio’, ‘fatto, ottenuto con arte’. L’artista, infatti, ne ammira il corpo pur definendolo «infernale», degno dell’inferno, secondo i codici culturali dell’epoca. La complicità fra i due protagonisti del testo porta Rettore a identificarvisi; in una delle sue interviste dell’epoca afferma, infatti: «Sono un maschio, sono un travestito, sono una donna travestita. Ma non so bene da che cosa»¹⁵.

Sempre a proposito di questa oscillazione maschile-femminile, non di minore importanza è la questione del nome artistico della cantante. Il nome Donatella le fu dato dai genitori, che considerarono la sua nascita in buona salute come un “piccolo dono” dopo tre figli maschi sopravvissuti solo pochi giorni. Con il nome Donatella Rettore, nel 1974, cominciò la sua carriera incidendo i primi due album. Nella copertina di questo secondo album, tuttavia, non solo il nome Donatella appare scritto con caratteri minori rispetto al cognome Rettore ma l’artista, in versione schermitrice, con la spada separa il nome dal cognome: è il primo simbolico passo di questa futura scissione. Il punto di svolta arriva con il cambio dello stile musicale e di *look*. Donatella abbandona il nome di battesimo e decide di farsi chiamare solo Rettore e, strizzando l’occhio alla discomusic e al punk, adotta lo stile rock/pop che caratterizzerà tutta la sua produzione musicale seguente. Il solo uso del cognome, un sostantivo maschile, peraltro, in antitesi, ad esempio, alla scelta di Mina o Milva o, più recentemente, di Elisa o Giorgia (che, invece, hanno preferito rinunciare ai rispettivi cognomi), viene giustificato dall’artista veneta con la necessità, per un verso, di rinunciare a un nome troppo dolce, delicato¹⁶, e, per l’altro, di dare enfasi a un cognome in cui una sorta di

¹⁵ M. Maresca, *Io donna fatale. Incontro con Rettore*, in «Amica», 25 settembre 1984, Anno XXIII, n. 39, pp. 52/59.

¹⁶ Curioso è, invece, il fatto che in Germania e in Svizzera – dove, ancor prima che in Italia, Rettore colse il suo primo grande successo discografico con la canzone *Lailola* – sia conosciuta artisticamente solo per il suo

allitterazione della vibrante alveolare “erre” e un che di “accademico” lo rendono più poderoso e intenso, dunque maggiormente adeguato al nuovo corso pop rock della cantante. Interamente alla questione del nome dedicherà, poi, nel 1981, la canzone *Donatella*, un esplicito invito, in sonorità *ska*, a non essere chiamata col nome.

Va anche detto che, in queste variazioni di genere, nel 1988 Rettore pubblica un nuovo album, *Rettoressa*, da considerare una sorta di *divertissement*, stavolta sul proprio cognome, una sorta di soprannome antonomastico. Trattandosi di un'autrice amante dei giochi di parole, si potrebbe, in questo caso, ipotizzare la creazione di una parola macedonia, ancora una volta una crasi in cui la parola maschile “rettor(e)” si fonde con “(po)etessa”, sostantivo femminile, quasi a voler sottolineare l'importanza che nelle sue canzoni assume la componente verbale, il testo, allo scopo di voler provocatoriamente ribadire la sua identità artistica di cantautrice, cosa che spesso viene tralasciata dai critici e da una grossa fetta di pubblico.

Ad ogni modo, il primo album che l'artista inciderà con il solo cognome sarà del 1979 e avrà il titolo di *Brivido divino*. Fra i pezzi che lo compongono, dedicato al corpo è il primo vero successo di Rettore, *Splendido Splendente*. Voci dell'epoca dicono che la canzone sia stata scritta dopo un intervento chirurgico di mastoplastica riduttiva al seno a cui la cantante si era sottoposta. Rettore non ha mai confermato questa circostanza. Tuttavia, in diverse interviste, non ha mai negato la difficile relazione con il proprio corpo, soprattutto nell'adolescenza in cui è passata dall'anoressia alla bulimia: «Tutti gli adolescenti si trovano mille difetti, quello era un periodo difficile. Io non mi piacevo, improvvisamente mi sono trovata tanta... In un corpo che non mi apparteneva: ero cicciottella, bella robusta»¹⁷. Indiscrezioni a parte, comunque, Rettore non ha mai nascosto di essere ricorsa alla chirurgia estetica per le labbra, salvo poi

nome. Secondo Rettore, il nome Donatella, in quel caso, dava un tocco di italianità, particolarmente apprezzata nei due paesi. Bisogna, inoltre, considerare che il brano è del 1976, dunque anteriore alla scelta artistica di eliminare definitivamente il nome di battesimo.

¹⁷ M. Bompiani, *Donatella Rettore / “Da giovane non mi piacevo, mi sentivo grassa. Marcella Bella...”,* in «Il Sussidiario.net», 29 gennaio 2021; cfr. l'URL: <https://www.ilsussidiario.net/news/donatella-rettore-da-giovane-non-mi-piacevo-mi-sentivo-grassa-marcella-bella/2123544/>.

essersene pentita¹⁸. Al tema, dunque, della possibilità di modificare il proprio corpo e il proprio volto, con un semplice e apposito intervento, la cantautrice veneta era già sensibile nel 1979, quando ancora poco si parlava di chirurgia plastica o estetica. Scrive così, in *Splendido Splendente*: «Anestetico d'effetto e avrai una faccia nuova / Grazie a un bisturi perfetto».

Compare, poi, nel testo il chirurgo a cui l'“io narrante” si abbandona fiducioso:

Amo un camice innocente, si avvicina sorridente
È padrone e già si sente
Perdo i sensi lentamente, come tra le braccia di un amante

E se chirurgo, dal greco *χειρουργός* (*cheirourgos*), formato da *χείρ* (*cheir*), ‘mano’, e da *ἔργον* (*ergon*), ‘opera’, riporta a un medico che opera, cura e guarisce con l'uso delle mani, la canzone si presenta come una storia di una guarigione, come rivelano i versi successivi: «Sono splendida splendente, io mi amo finalmente / Ho una pelle trasparente come un uovo di serpente».

Il riferimento all'uovo di serpente è una chiara allusione al cambiamento, alla metamorfosi. La muta dei serpenti, più precisamente detta esuviazione, che avviene anche due volte al mese, consiste, in pratica, nella perdita dello strato epidermico superficiale, che diventa squamoso e duro determinando il rinnovamento cutaneo del rettile. Da qui, dunque, una seconda pelle e l'allusione all'elapide. Attenzione, però: se si ascolta il resto del testo, ci si rende che questa metamorfosi, in *Splendido splendente*, non è esclusivamente epidermica. Il ritornello della canzone fa infatti riferimento a un'altra possibile trasformazione, ponendosi come «un manifesto di identità mutante, da costruire rifacendo la natura»¹⁹.

¹⁸ Cfr. R. Oliva, *Donatella Rettore: «In Italia non sono stata capita fino in fondo»*, in «Io donna», 3 luglio 2019; cfr. l'URL: <https://www.iodonna.it/personaggi/star-italiane/2019/07/03/donatella-rettore-in-italia-non-sono-capita-stata-capita-fino-in-fondo/>.

¹⁹ Kainowska, *Magnifico Delirio. Tematiche queer, magia nera, divismo, malattia mentale e suicidio nella poetica di Donatella Rettore*, s/d; cfr. l'URL: http://www.kainowska.com/sito/magnifico-delirio-___-

Rettore, infatti, nel prosieguito del pezzo, a chirurgia eseguita canta: «Come sono si vedrà: uomo o donna senza età / Senza sesso crescerà, per la vita una splendente vanità». Emerge, ancora una volta, il riferimento all'identità e ai confini corporei, ma questa volta l'allusione è al genere: in *Splendido splendente*, infatti, la meccanica dell'intervento chirurgico permette a Rettore di svelare la riassegnazione del sesso e le dinamiche di fluidità di genere, attraverso un corpo in continua transizione, meno fisso, meno determinato, più negoziabile e più fluido, scardinando norme, tabù, divieti contro qualunque rigido modello di mascolinità e femminilità, imposti come ordinari, normativi e adeguati.

Anche qui non si tratta solo di un mero artificio letterario dell'artista, ma di un risvolto della consapevolezza e della personalità di Rettore che, in un'intervista di quegli anni, dichiarava: «Ho scoperto di essere femmina. Me l'avevano scritto sulla carta d'identità, ma io non ci avevo mai fatto caso. Mi sono sempre sentita senza sesso»²⁰. Rettore sembra quasi citare Simone de Beauvoir secondo cui «donna non si nasce, si diventa» e anticipare la sociologa Teresa de Lauretis che, nel suo saggio *Soggetti eccentrici*, ipotizzava un processo di *en-gender*, in italiano 'ingenerazione' parlando di un mutamento per il quale «il soggetto si ingenera, vale a dire si produce in quanto soggetto nell'assumere, nel fare proprie o nell'identificarsi con gli effetti di senso e le posizioni specificate dal sistema sesso/genere di una data società»²¹. Si postulava, pertanto, che il genere non è un semplice derivato del sesso anatomico, ma una costruzione sociale che si concretizza variamente nei singoli individui: non, dunque, una proprietà intrinseca dei corpi o una qualità a essi connaturata, ma al contrario è proprio il genere, assunto o fatto proprio dal soggetto, che definisce il corpo.

Il saggio di Teresa de Lauretis è stato pubblicato nel 1999, venti anni dopo il brano di Rettore che, tra le note di una melodia orecchiabile e dei curiosi giochi parole, sembra anticiparne temi e istanze. Non è un caso che il filosofo Maurizio Ferraris,

[tematiche-queer-magia-nera-divismo-malattia-mentale-e-suicidio-nella-poetica-di-donatella-rettore/](#).

²⁰ P. Rossi Sala, *Quello che non hanno mai detto. Rettore*, in «TV Sorrisi e Canzoni», 1° maggio 1983, pp. 28-32.

²¹ T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 99.

sottolineando il carattere iconico e quindi archetipico, esemplare, delle canzoni *pop*, dice che queste «raccontano la vita umana nella sua universalità, cioè anzitutto nella sua ovvietà e medietà, per cui gli autori pop sono *maîtres à penser* non perché additino l'eccentrico o l'originale ma, proprio al contrario, perché colgono meglio di altri il sentire comune»²².

In questo senso, i testi e le *performances* di Rettore degli anni Ottanta, se per un verso, troppo superficialmente, furono considerati provocazioni commerciali, oggi, a una più profonda analisi, possono essere letti come dissacranti provocazioni culturali, poiché, attraverso innovative modalità di comunicazione, partecipano a forme di decostruzioni importanti e a significative emancipazioni intellettuali contro il conformismo e l'uniformità dell'epoca in cui furono lanciati.

Gaspare Trapani

²² M. Ferraris, *Perché i pop à penser raccontano un mondo*, in «La Repubblica», 12 settembre 2013; cfr. l'URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/09/12/perche-pop-penser-raccontano-un-mondo.html>.

Cantare, raccontare, testimoniare

Rosa Balistreri, un'attivista con la chitarra

Abstract: Storia personale e denuncia civile si intrecciano profondamente nella vicenda umana e artistica di Rosa Balistreri, performer carismatica e protagonista irregolare della cultura musicale nel panorama italiano degli anni Sessanta e Settanta. La sua poetica, potente e originale, trova scaturigine nell'urgenza autentica di raccontare la tragedia quotidiana di un'umanità disperata, vessata, umiliata, alla quale ella stessa sente di appartenere. L'infanzia negata, nella Sicilia povera e arretrata degli anni Trenta, la violenza maschile, l'ingiustizia sociale sono ferite che Balistreri sperimenta direttamente nella propria tormentata biografia, a partire dalla quale matura una precisa coscienza politica, destinata a trovare espressione nel canto e nella musica. È sul confine continuamente contaminato tra vita e arte, infatti, che il dolore, la lotta, il riscatto tendono dalla dimensione privata a quella corale, assumendo i contorni di una condizione collettiva in cui è possibile riconoscersi, nella parte e dalla parte degli ultimi. È proprio ad essi che Balistreri intende programmaticamente offrire il proprio corpo e la propria voce, nel segno di un progetto poetico e politico insieme. Divenuta popolare nella seconda metà degli anni Sessanta, lontana dalla sua isola, in una stagione feconda di incontri e collaborazioni con artisti e intellettuali come Ignazio Buttitta o Dario Fo, l'artista licatese è stata negli ultimi anni oggetto di una riscoperta legata a progetti musicali, cinematografici, editoriali che hanno tratto ispirazione dalla sua ricerca artistica o l'hanno raccontata e documentata. Con l'obiettivo di proseguire lungo la traiettoria di un'esplorazione necessaria, il presente contributo intende indagare la specificità del profilo artistico di Rosa Balistreri, che declina al femminile e in prospettiva del tutto inedita il ruolo tradizionale del "cantastorie" siciliano, inscrevendo sul proprio stesso corpo le ragioni di un repertorio che recupera e attualizza i temi dell'emarginazione e della protesta legati al canto popolare.

Abstract: *This paper aims to investigate the artistic peculiarities of Rosa Balistreri, a charismatic performer and irregular protagonist of musical culture in the Italian scene of the 1960s and 1970s. In particular, the analysis focuses on the ways in which Balistreri interprets the traditional figure of the Sicilian "cantastorie" in a wholly original way, starting from the intertwining of her personal history and the urgency of political and social protest.*

Una bambina di otto anni a piedi nudi nei campi, a cercare lumache, rubare spighe di grano, raccattare bucce d'arancia. Potrebbe essere l'incipit di una fiaba, il verso di una poesia, il ritornello di una canzone. Invece, non è altro che il simbolo doloroso di una storia di infanzia negata, l'inizio amaro di una vita di abusi, l'immagine crudele che si fissa nella memoria attraversando la biografia di Rosa Balistreri: bambina affamata, adolescente costretta a sposare un uomo «*lagnusu, jucaturi, latru e*

'mbriacuni»¹, che la stupra e le fa perdere un bambino a forza di botte; giovane donna in fuga su un treno verso Nord, dopo aver subito violenze di ogni genere e aver patito il carcere². Immagini sparse in uno spaccato della Sicilia degli anni Trenta, oppressa dalla morsa di una diffusa ingiustizia sociale, che si traduce nello sfruttamento sistematico delle classi lavoratrici più povere, nelle leggi non scritte che riducono le donne a proprietà del padre padrone e poi del marito padrone, nella corruzione delle istituzioni politiche e nell'alleanza scellerata tra «mafia e parrini», come Balistreri canterà più tardi³.

Nata nel borgo marinaro di Licata nel 1927, cresciuta in uno stato di completa privazione materiale e culturale, vittima di un sistema patriarcale profondamente radicato e culturalmente tollerato, l'artista siciliana esibisce su di sé sin dall'infanzia le storture di un modello comunitario che avvolge i ceti subalterni in una spirale di endemica povertà, aggravata dalla piaga dell'analfabetismo e dai quotidiani soprusi da parte di chi detiene il potere. Una condizione ancora più dura da scontare per le donne poste all'ultimo gradino della gerarchia sociale, che, senza potersi ribellare, finiscono a lavorare come bestie già in tenera età o recluse in casa come prigioniere, costrette a sopportare molestie e soprusi brutali anche dagli uomini di famiglia:

¹ 'Pigro, giocatore di carte, ladro e ubriacone': G. Cantavenere, *Rosa Balistreri. Una grande cantante folk racconta la sua storia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2012, p. 38. Pubblicato per la prima volta nel 1992 per le edizioni La Luna, il volume ospita il racconto in prima persona della vita di Rosa Balistreri, registrato dall'autore nei mesi che precedono la morte dell'artista siciliana, avvenuta il 20 settembre 1990, in seguito a un ictus cerebrale che la colpisce mentre si trova in Calabria per uno spettacolo teatrale.

² Un'esperienza che Rosa Balistreri vive due volte. La prima dopo aver aggredito con una lima il marito, Gioacchino Torregrossa (*Iachinazzu*), che si era giocato a carte il corredo della figlia, di cui era rimasta incinta dopo un aborto causato dalle botte dell'uomo: credendo di averlo ucciso, si costituisce. Il secondo episodio riguarda l'inganno tramato dal rampollo di una famiglia presso cui è a servizio, a Palermo: dopo averla sedotta con finte promesse d'amore, non appena scopre di aspettare un bambino da lei, il giovane la convince a rubare dei soldi, illudendola che sarebbero serviti per il loro futuro insieme, e le consiglia di fuggire. Di lì a poco verrà arrestata e processata, mentre egli sparisce. Trova poi ospitalità e lavoro in una chiesa, ma subisce nuovi tentativi di molestie da parte di un sacerdote. Un copione purtroppo noto a Balistreri, che aveva già dovuto lasciare, per lo stesso motivo, il lavoro da operaia in una vetreria. Stanca di tutto, decide infine di abbandonare la Sicilia, con la figlia e il fratello disabile, Vincenzo, del quale si prende cura fin dall'infanzia.

³ Si tratta del brano, interpretato da Rosa Balistreri, dal titolo *Mafia e parrini* ('Mafia e preti'), testo di Ignazio Buttitta, musiche di Otello Profazio. Il testo è contenuto in I. Buttitta, *Lu trenu di lu suli. Il treno del sole. Storie, canti di protesta, canzoni in dialetto siciliano con traduzioni a fronte*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963, p. 77.

Un altro ricordo tremendo. Mio padre mi chiamò e mi disse: «Vai a comprare i chiodi». Io andai a comprare a chiodi. E siccome non avevo mai avuto un giocattolo [...], passando per la strada e vedendo le altre bambine che giocavano con le bambole dai capelli biondi, mi fermavo, incantata. E tardavo a tornare. Arrivata a casa, erano legnate. Quella volta prese una tavola, c'era un chiodo e mi si conficcò in testa. Un'altra volta, sempre perché ritardai, mi afferrò e mi mise la testa sopra il fuoco: mi fece bruciare tutti i capelli. Anche mia madre, quando non ne poteva più delle violenze di mio padre, se la prendeva con me [...]. A mio padre non poteva ribellarsi, ché quello prendeva il coltello, la sega⁴.

E ancora «soverchierie, e fame», a Licata come negli altri centri in cui la famiglia Balistreri si sposta, inseguendo il miraggio del lavoro che manca sempre, così come manca tutto ciò che possa consentire una vita dignitosa ad adulti e bambini:

Palma fu il primo paese dove andammo, da Licata. Non c'era acqua, non c'erano fogne, le strade piene di fango, dappertutto cumuli di immondizia, di letame. [...] I muli, gli asini, le galline, le capre insieme con le persone, col puzzo degli escrementi, del loro piscio. A Palma stavo per perdere la vista, per via del tracoma. A tutti i bambini veniva il tracoma. Noi facevamo i nostri bisogni nelle latte delle sarde, nel secchio, e poi buttavamo tutto fuori, la sera, quando non ci vedeva nessuno. Una volta ero andata a comprare il pane e, passando dalla strada, una donna senza guardare mi butta addosso il piscio e la merda. Appena arrivai a casa mi riempirono di botte: perché non ero stata attenta, e ora per colpa mia il pane era da buttare⁵.

Incontrare le parole di Rosa Balistreri significa discendere agli inferi di una memoria che è, insieme, individuale e collettiva, poiché costituisce una testimonianza preziosa, dal punto di vista femminile, di un periodo storico visto dalla prospettiva delle classi subalterne, ricostruito dall'artista attraverso dichiarazioni pubbliche, interviste televisive, testimonianze scritte, ed evocato lungo tutto il suo repertorio musicale e performativo, nel segno di una vicenda privata che si muta in identità poetica e in manifesto politico, richiedendo al pubblico un ascolto attivo. È per tali ragioni se queste

⁴ G. Cantavenere, *Rosa Balistreri...*, op. cit., p. 20. La testimonianza diretta di Balistreri, assieme a quella di Maria Occhipinti (*Una donna di Ragusa*, Milano, Feltrinelli, 1976), è ripresa come «memoria della vita vissuta dalle bambine e dalle adulte nelle classi sociali più povere nella Sicilia degli anni Trenta» in: N. Spatafora, *Voci e presenze femminili nella Sicilia degli anni Trenta*, in *Gli anni Trenta in Sicilia*, numero monografico a cura di M. Saija e M. D'Angelo, «Studi Storici Siciliani», III, marzo-giugno 2023, pp. 69-74, cit. a p. 74.

⁵ G. Cantavenere, *Rosa Balistreri...*, op. cit., p. 21.

righe prendono avvio da alcuni significativi frammenti della biografia di Balistreri, dotata, per l'immediatezza del racconto in prima persona, di una potente carica visiva, tanto da suggerire immagini che sembrano trasfigurare la pagina scritta in una tela, da cui emergono i colori cupissimi di un autoritratto sfigurato da una lunghissima catena di violenze, tragedie familiari, ingiustizie e, per tanto tempo, rimasto ai margini. Dimenticato, o forse rimosso, anche quando quell'urgenza di riscatto che l'ha spinto a cambiare il finale altrimenti già scritto della propria storia non è più soltanto una questione privata, ma è ormai il motivo principale e la ragione più autentica di un progetto artistico destinato a fare della sua protagonista un'icona, seppure irregolare, nel panorama musicale italiano, e che è oggetto in tempi recenti di un significativo processo di riscoperta⁶.

Uno degli aspetti determinanti per comprendere il profondo legame tra arte e vita nella figura e nel canto di Balistreri riguarda il modo in cui poesia e politica trovano identica scaturigine dentro un'esigenza di ribellione e di protesta rispetto all'emarginazione e allo sfruttamento che, spostandosi dal piano personale alla dimensione storica, intercetta nuove forme e nuovi linguaggi per essere espressa e raccontata, in un contesto musicale caratterizzato, sull'onda lunga della contestazione del '68, da uno spazio inedito per l'impegno politico. Ad emergere, in particolare, è l'intreccio tra questione femminile e questione meridionale tanto nell'esperienza intima quanto nella narrazione pubblica della "Cantatrice del Sud", formula con la quale Balistreri entra nell'immaginario del "folk music revival" italiano del tempo, a partire dalla sua interpretazione di brani in dialetto siciliano rielaborati da un vasto patrimonio di canti popolari tradizionali e di componimenti poetici originali, contaminando trame esistenziali e istanze politiche e sociali, narrazioni storiche e

⁶ In particolare, va considerato il ruolo determinante che Rosa Balistreri ha assunto in quanto punto di riferimento ideale per una folta genealogia di artiste che, da Etta Scollo a Carmen Consoli, hanno avviato numerosi progetti musicali dedicati al recupero della memoria e dell'eredità culturale della "Cantatrice del Sud". Consoli firma le musiche originali ed è presente come attrice nel recente film *L'amore che ho* (2024), diretto da Paolo Licata e liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Luca Torregrossa, nipote dell'artista. Si segnalano anche iniziative editoriali ispirate al racconto della sua peculiare figura, come il volume di Stefania Aphel Barzini *La mia casa è un'isola. La vita e la musica di Rosa Balistreri* (Firenze, Giunti, 2023), oltre a diverse attività scientifiche avviate soprattutto in ambito etnomusicologico.

accadimenti dell'attualità⁷. Una sperimentazione in linea con gli ideali che ispirano le molteplici tendenze artistiche riconducibili al fenomeno musicale esploso in Italia già dal decennio precedente, e tra queste, in particolare, la proposta di un repertorio politicamente impegnato, con il recupero di canti della tradizione contadina e operaia, nell'alveo della corrente controculturale che trova nella musica uno strumento privilegiato di opposizione al sistema⁸. Sarà proprio un disco di Balistreri, *Amore, tu lo sai, la vita è amara* (1971), a inaugurare la «Collana Folk» della Fonit Cetra, diretta da Giancarlo Governi e diventata un fondamentale riferimento discografico per il genere⁹.

È all'altezza cronologica della seconda metà degli anni Sessanta che si situano gli esordi del percorso professionale di Balistreri, che a Firenze, lontana dalla sua terra, ottiene la stima, l'amicizia e il supporto di artisti e intellettuali come Mario De Micheli, Ciccio Busacca e Ignazio Buttitta, figure centrali per le tappe iniziali della sua carriera e per il processo di scoperta di una vocazione sino a quel momento soffocata. «La voce di Rosa, il suo canto strozzato, drammatico, angosciato pareva uscisse dalla terra arsa della Sicilia», dirà il poeta siciliano ricordando il loro primo incontro, dopo averla sentita cantare il suo *Lamentu pi la morti di Turiddu Carnivali*. «Ho avuto l'impressione di averla conosciuta sempre, di averla vista nascere e seguita per tutta la vita: bambina, scalza, povera, moglie, madre. Perché Rosa Balistreri è un personaggio favoloso, direi un dramma, un romanzo, un film senza autore»¹⁰.

⁷ Per l'ampia gamma di processi culturali connessi al "folk revival" italiano degli anni Sessanta e Settanta, si rimanda al volume *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a cura di G. Plastino, Milano, Il Saggiatore, 2016.

⁸ Per la prima volta, gli artisti direttamente impegnati nel revival, nella ricerca e nella riproposta di materiali popolari trovano nuovi circuiti e ottengono un notevole riscontro di critica e di pubblico, entrando nel mainstream italiano; J. Tomatis, *Il folk diventa (veramente popolare)*, in Id., *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Feltrinelli, 2021, pp. 451-66.

⁹ Giacché la Fonit Cetra è legata alla Rai, «ai suoi artisti sono garantiti spazi su tv e radio fino a quel momento impensabili per musicisti di folk e meno che mai per musicisti politicizzati»: ivi, p. 455. Scopo della collana, come si legge nelle note di copertina dei dischi, è riproporre al pubblico, «attraverso interpretazioni fedeli ma non filologicamente pedestri e attraverso raccolte il più possibile ordinate e significative», il patrimonio del canto popolare, che sopravvive «nell'era della riproduzione meccanica come espressione, passata o presente, di cultura delle classi subalterne, di cui testimonia i sentimenti, le aspirazioni e le lotte».

¹⁰ Dal documentario *Rosa Balistreri – Un film senza autore* (2017), di Marta La Licata, regia di Fedora Sasso, produzione Rai Storia, serie "Italiani" con Paolo Mieli.

Tra i primi a intuirne il talento c'è il pittore Manfredi Lombardi, conosciuto da Balistreri nel 1960, il quale la invita a cantare in pubblico in occasione delle mostre che allestisce e che sarà a lungo legato a lei da un rapporto affettivo. Ma tra gli episodi decisivi di questa stagione va ricordato soprattutto l'incontro con Dario Fo, che la sceglie per lo spettacolo di canti popolari *Ci Ragiono e Canto* (prima edizione 1966), da lui diretto, con la compagnia del Nuovo Canzoniere Italiano¹¹. Al termine di un decennio denso di esperienze, dalle tournée nei teatri agli spettacoli in piazza per le Feste dell'Unità, ormai affermata come cantante autenticamente folk, torna quindi in Sicilia, trovando l'affetto di nuovi amici come Renato Guttuso e Leonardo Sciascia, continuando a lavorare e lottando, alla fine, per non essere dimenticata¹².

Cantare e parlare, per l'artista licatese, sono parti uguali di un solo discorso, che lei definisce d'amore, di sofferenza, di ribellione, di storia: atti identici di un unico processo di liberazione, che inizia con la volontà di raccontare, documentare, testimoniare, e che diventa ancora più urgente nella storia di una donna che da sola, ormai adulta, impara a leggere e a scrivere, emancipandosi dalla schiavitù dell'analfabetismo. Ripercorrere le tappe di questa memoria per Balistreri non corrisponde solo al bisogno di salvare tracce della propria vita dal rischio dell'oblio e del silenzio, frequente nella sorte delle figure femminili relegate alla periferia della storia, comprese le artiste «rimaste fuori dall'inquadratura»¹³: un rischio che avverte soprattutto negli ultimi anni, e che la addolora. Al punto da chiedere agli amici, come il regista Pasquale Squitieri, o il drammaturgo Salvo Licata – che per lei scrive *La*

¹¹ Il sottotitolo è *Rappresentazione popolare in due tempi su materiale originale curato da Cesare Bermanni e Franco Coggiola*, ricercatori ed etnomusicologi dell'Istituto Ernesto De Martino, mentre del versante musicale si occupa la cantante e compositrice Giovanna Marini. C'è in scena un gruppo molto composito, formato da professionisti e da partecipanti di estrazione contadina e operaia inesperti di teatro, come la stessa Balistreri. La struttura «risulta estremamente articolata e ricca sotto il profilo musicale. Ripartito in due tempi, lo spettacolo raccoglie circa un centinaio di canzoni popolari e sociali. La regia è attenta a creare una trama di movimenti e gesti che conferiscano respiro e significato a quanto eseguito e cantato dagli artisti in scena»: Y. Brunello, *Tra i subalterni di Gramsci e gli attori di Copeau. Sul primo Ci ragiono e canto di Dario Fo*, in «Biblioteca Teatrale», n. 104, 2012, pp. 93-112, cit. a p. 95.

¹² Le delusioni degli ultimi tempi si accompagnano all'amara premonizione di essere apprezzata solo dopo morta, come dirà nell'intervista a Francesco Pira per l'emittente licatese Tele Video Faro (1990), visibile online: <https://youtu.be/Yp4A4iTg2tk?si=s24oAkItdZLB5WON> (ultima consultazione: 22/02/2025).

¹³ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 34.

*ballata del sale*¹⁴ (1978), seguita l'anno dopo da *Ohi bambule*¹⁵ (1979) –, di fermare su pellicola o su carta i pezzi sparsi della sua esistenza. Ma il desiderio, e forse il dovere civile, di raccontare, consegnando di sé anche i ricordi più celati, a partire da quelli familiari, è innanzitutto il sintomo di una precisa consapevolezza insieme personale, storica e politica, maturata progressivamente sino a riconoscere nella propria lotta per la sopravvivenza una vicenda umana più grande. Quella che, sin da quando ha iniziato a farlo anche da professionista, ha sempre espresso attraverso il canto, secondo una precisa connotazione etica:

Io non mi sento una cantante. Io sono una donna del popolo, una donna di Ribera, una donna di Licata, una donna di Agrigento, una donna di Canicattì, una donna di tutta la Sicilia, una donna di campagna, una donna di marina, una donna che ha faticato nella sua vita e che un pezzo di pane se l'è sempre affannato a sudore di sangue. [...] Se sono riuscita a cantare – anzi no a cantare, a parlare, perché il mio canto è un discorso, il mio canto è una preghiera, il mio canto è una protesta, il mio canto è un atto d'amore verso tutta la mia gente – è grazie alla mia povertà, alla mia miseria, alla mia fame, alla mia disperazione, alla mia emarginazione, sia come donna, sia come essere umano e sia come tantissime altre cose¹⁶.

L'ipotesi di congiungere punti distanti sulla mappa dell'avventura esistenziale e artistica di Rosa Balistreri, costretta a crearsi «delle grammatiche sospese come ponti mobili tra una fase e l'altra della sua vita»¹⁷, è stimolata nella nostra analisi dall'idea che sia possibile rintracciare negli episodi che segnano così profondamente il suo duro apprendistato alla vita, dall'infanzia alla maturità, l'origine di una coscienza civile

¹⁴ Per la datazione dei testi di Licata, cfr. A. Sica, *Poesia e politica nella drammaturgia di Salvo Licata*, in «Biblioteca Teatrale», n. 113-14, 2016, pp. 147-59. *La ballata del sale*, diretta da Maurizio Scaparro con musiche di Mario Modestini, è ispirata ai canti del mare dei cosiddetti “tonnaroti”, tratti e arrangiati dal *Corpus di musiche popolari siciliane* di Alberto Favara; produzione Teatro Biondo di Palermo.

¹⁵ Dalle testimonianze che è possibile reperire su quest'opera, tuttora inedita, sappiamo di una messa in scena nel 1987 con la regia di Carlo Quartucci, il contributo musicale di Modestini e scene di Bruno Caruso; produzione Teatro Biondo di Palermo. È del 1971 *La fame e la peste*, anch'esso inedito, andato in scena dieci anni dopo sempre con Rosa Balistreri e la regia dello stesso Licata per la Fondazione Biondo.

¹⁶ Una dichiarazione che è possibile rintracciare nel documento audio relativo a un'intervista a Rosa Balistreri, registrata presumibilmente al suo ritorno in Sicilia, dall'emittente «Radio Torre». Il documento è disponibile online al seguente link: <https://www.culturasiciliana.it/20-rosa-balistreri/le-canzone-inedite/64-intervista-radio-rosa-balistreri> (ultima consultazione: 22/02/2025).

¹⁷ G. Meacci, *All'ultimo minuto, non le permettono di partecipare al Festival di Sanremo* (2018), in *Acchiappafantasmi*, Roma, minimum fax, 2023, pp. 495-97, cit. a p. 495.

dell'arte, di cui il corpo e la sua lingua materna, sostanziata nella «grana della voce»¹⁸, diventano strumento di denuncia e, appunto, di testimonianza. Liberare il proprio canto le offre cioè l'occasione per una presa di parola pubblica, come pratica radicale, dirompente, sovversiva, che incorpora istanze sociali e politiche più ampie dentro l'esperienza vissuta del sottoproletariato, della marginalità e della periferia, della violenza subita come donna e come essere umano.

Una chiave interpretativa, questa, che sembra rivelarsi, ancora una volta, nelle parole dell'artista, a partire da una circostanza cruciale da lei stessa definita come «una rivelazione», «un fulmine che mi aprì il cielo»¹⁹, ovvero l'incontro con il cantastorie Busacca, che sarà al suo fianco in diversi spettacoli, e con il poeta Buttitta, il quale la incoraggerà a cantare e a imparare a suonare la chitarra, intravedendo in lei il profilo di “Cantatrice del Sud” poi diffuso in ambito critico e discografico. «Io avevo letto un libro di Buttitta, avevo imparato delle poesie. Parlavano di fame, di ingiustizie, di libertà. Pareva un libro scritto per me», ricorda Balistreri, conquistata dalla possibilità di una funzione sociale del canto e della musica, composti in un racconto scenico che includa la presenza dello spettatore. È anche per questo se riconosce immediatamente una profonda affinità con i due artisti siciliani, che transita dal piano di una condivisione valoriale alla germinazione di un comune approdo artistico:

Questi sono veri artisti, mi dissi. Busacca cantava e Buttitta recitava le sue poesie, *cu 'a birritta* da turco in testa e quel gesticolare, quella voce che incantava. Mi sono innamorata di tutti e due. Anch'io ero una cantastorie, come Busacca, e in lui mi sono specchiata. Mi dissi: «anch'io debbo cantare, diventare famosa come lui, dire le cose che ho dentro»²⁰.

Cantare al popolo storie e leggende scritte in poesia, secondo il noto studio di Giuseppe Pitre²¹, è originariamente il compito del cantastorie, figura antichissima che

¹⁸ Il riferimento è a R. Barthes, *Le grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

¹⁹ G. Cantavenere, *Rosa Balistreri...*, op. cit., p. 61.

²⁰ Ivi, pp. 61-62.

²¹ G. Pitre, *Usi, costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Clausen, 1889.

arriva sin dentro l'ultimo scorcio del Novecento con il ruolo di “cronista” della storia e l'uso di strumenti di lavoro tradizionali, «cartellone, bacchetta e chitarra al Sud d'Italia, fisarmonica o batteria al Nord»²², affiancati ai nuovi.

Proprio con i versi di Buttitta, prima di Balistreri, ha già raggiunto la fama Ciccio Busacca, cantastorie di area catanese attivo dal secondo dopoguerra, il quale mette al servizio delle storie le sue «straordinarie qualità di cantante e attore», influenzando l'artista licatese anche per le scelte tematiche, che attingono all'epica popolare degli ultimi. Come nota Venturini, a Busacca va «il merito di aver saputo cogliere dalla realtà più viva e avanzata dell'isola i motivi per un profondo rinnovamento del mestiere, assegnandogli una missione nuova»:

Il cantastorie si fa sempre più “cantacronaca”, interprete di una popolare sete di giustizia facendo proprio il punto di vista del pubblico. Insieme alle storie del Brigante Musolino o del bandito Giuliano, Busacca ne cantava di “nuove” e bellissime. Erano le storie scritte per lui dal poeta Ignazio Buttitta, quelle che hanno fatto anche fuori della Sicilia la fama di Busacca. La storia di Turiddu Carnevale, il sindacalista ucciso dalla mafia a Sciarra nel maggio del 1955, o quella, immaginata ma non del tutto fantastica, di Turi Scordo, lo zolfatario di Mazzarino che va a morire nella miniera di Marcinelle²³.

Per Balistreri, che aspira a collocarsi idealmente nella tradizione dei cantastorie, il desiderio di «cantare, con la gente che sta seduta davanti e ti ascolta e ti applaude»²⁴, non esprime soltanto un'esigenza soggettiva, legata a una lontana passione coltivata di nascosto e repressa dall'autorità paterna per via di un diffuso pregiudizio popolare sulle donne che scelgono la professione di cantante e si esibiscono in pubblico²⁵. Esorbitando

²² V. Venturini, *A occhi chiusi: la doppia visione del «cunto»*, in «Teatro e Storia», n. 25, 2004, pp. 419-42, cit. a p. 425.

²³ Ivi, p. 426.

²⁴ G. Cantavenero, *Rosa Balistreri...*, op. cit., p. 62.

²⁵ Ricorda Balistreri, tra le memorie d'infanzia: «Un giorno passò uno dalla strada, un forestiero, e, sentendo la mia voce, domandò ai vicini chi era che cantava. E venne da mio padre: gli disse che mi voleva fare studiare, farmi cantare davanti alla gente. Mio padre gli rispose: “Io non ho figlie buttane”. Quando alla Marina c'era un battesimo, uno spozalizio, mi venivano a chiamare. [...] Mia madre aspettava che mio padre si fosse addormentato, e quando cominciava a russare uscivo. Mi sentivo felice, liberata. La festa era tutta per me quella sera. Alla fine mi regalavano fazzolettate di taralli e una bottiglia di rosolio»: ivi, p. 36.

dai confini della storia personale, che resta sempre il nucleo essenziale di un progetto artistico intimamente iscritto dentro le trame biografiche da cui prende vita, Balistreri parla piuttosto, in termini plurali, del proprio canto come del «nostro discorso»²⁶. Un discorso che, se nasce dalla rielaborazione critica di un'intera esistenza, da qui tende lucidamente verso la ricerca sempre più consapevole di una dimensione collettiva, per restituire diritto di parola a una coralità di storie, ovvero a quella stessa umanità disperata, vessata, umiliata alla quale l'artista licatese sente di appartenere, nella parte e dalla parte degli ultimi:

Per diventare cantante come sono diventata io bisogna avere sofferto tanto. Molto. Per esempio andare a fare la contadina, per esempio andare in campagna a mietere, per esempio andare a raccogliere spighe. Avere visto tanti guai, stare vicino ai contadini, vicino agli zolfatari, vicino alla gente che soffriva, come me. Da questo da bambina si apprende talmente tanto che ti entra nel sangue, nelle vene, nel cervello, nell'anima, che tu pare che fossi nata con questa virtù e con questo desiderio di cantare. Che poi il cantare per me non è un desiderio, è un modo come dare amore agli altri²⁷.

Amore, sofferenza, ribellione, storia, attraversando di nuovo le sue parole, sono alcuni dei fili conduttori rintracciabili in un progetto artistico che, tra musica e teatro²⁸, rielabora il versante “civile” della cultura popolare isolana, raccontando storie di sofferenza di classe e di protesta, di lotta e di giustizia negata, dando voce a coloro che non ne hanno. I suoi personaggi non sono dunque eroi vittoriosi o personaggi mitici, ma la schiera degli ultimi, costretti a sopravvivere a una tragedia quotidiana fatta di miseria, disperazione, abusi, come i lavoratori sfruttati o le donne che subiscono la

²⁶ La formula compare nella citata intervista a «Radio Torre».

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Oltre al citato sodalizio con Salvo Licata, ricordiamo che Rosa Balistreri sarà presente sui palcoscenici di prosa in numerose produzioni che ne valorizzeranno le qualità di interprete musicale e che sono legate alla cultura isolana e ai suoi autori. Tra queste: *La rosa di zolfo* (1968), dall'omonimo romanzo di Antonio Aniante, regia di Nando Greco; *La Lupa* (1979) di Giovanni Verga, regia di Lamberto Pugelli; *Buela* (1982), di Franco Scaldati; *La lunga notte di Medea* (1982) di Corrado Alvaro, regia di Maurizio Scaparro. Negli anni Ottanta parteciperà inoltre alla trilogia siciliana di Emilio Isgrò *L'Orestea di Gibellina* e nel 1990 sarà chiamata da Andrea Camilleri per un contributo musicale allo spettacolo, da lui diretto, tratto dall'opera teatrale in siciliano *I mafiusi de la Vicaria di Palermu* (1863), di Giuseppe Rizzotto e Gaetano Mosca. Sarà questa l'ultima apparizione di Balistreri.

violenza dei padri, dei mariti, dei padroni di ogni tipo. Una ricerca che non ha, né potrebbe avere, una base intellettualistica, poiché proviene dalle ferite della carne e della memoria marchiate sul corpo stesso di Rosa Balistreri, che con la propria voce «straziata e straziante»²⁹ canta ciò che ha realmente vissuto, arrivando a commuoversi, a piangere mentre è in scena.

Nella coerenza tra le esperienze di vita e ciò che la sua arte esprime risiede una forza scenica che emerge, come ha notato Giovanna Marini, nella sua presenza a *Ci Ragiono e Canto*, dove Balistreri è forse l'unica in grado di dissolvere il filtro tra quella realtà che lo spettacolo puntava a portare in scena – ricercando la diversità culturale e la specificità rituale del canto popolare di tradizione orale – e la sua rappresentazione in teatro. Solo con il suo corpo, la sua voce, la sua chitarra, per lei strumento di emancipazione e simbolo del mestiere di cantastorie. «Rosa era autentica», osserva la musicista, «era quella faccia, era quel modo», ed era perciò «incontestabile»: «Mettere una cosa così tutta vera, al centro di un palcoscenico, per il pubblico era uno *choc*». Nello spettacolo non interpreta cioè un ruolo, ma porta in scena sé stessa, la sua storia, il “paese che si porta dietro”, come dice ancora Marini: «Era magnifica. Aveva questa voce di un volume e di una potenza interiore forte. Era arrabbiata e le usciva una qualità di suono e di sillabazione bellissima»³⁰. Anzi, è proprio la rabbia, per sé e per la propria gente, a determinare quella qualità della presenza scenica e della voce che caratterizzano le sue interpretazioni, nel segno di una presa di coscienza sempre più evidente, che la porterà a definire il canto e la musica come strumenti di protesta e, quindi, ad assumere su di sé una responsabilità politica attraverso l'arte.

Mescolando l'archivio delle esperienze personali con una forte spinta all'impegno civile, rafforzata dagli incontri di questi anni, la storia musicale della “Cantatrice del Sud” si fonda, perciò, sulla rilettura in chiave socio-culturale di un repertorio profondamente radicato nella cultura popolare isolana, di cui fanno parte canti d'amore e d'infanzia, canti di lavoro, di lotta e di protesta, con la ripresa di

²⁹ Intervista ad Andrea Camilleri, in *Rosa Balistreri – Film senza autore*, op. cit.

³⁰ Intervista a Giovanna Marini, in *Rosa Balistreri – Film senza autore*, op. cit.

argomenti storici riproposti alla luce dell'attualità e con l'attenzione a condizioni umane che Balistreri ha sperimentato direttamente nella propria vicenda personale, come la carcerazione e la violenza. Ne è un esempio *Un matrimoniu 'nfelici* (1967)³¹, storia di una tragedia che Balistreri “canta e cunta” alla maniera dei cantastorie, in memoria del “matrimonio infelice” della sorella Maria, brutalmente uccisa a coltellate dal marito davanti alla figlia: anche questo dolore così personale diventerà materia musicale, trovando nel canto una possibilità di ribellione contro l'ennesima violenza, l'ennesima ingiustizia, l'ennesimo abuso sul corpo femminile. Questo caso, tra gli altri, ci rivela un'ulteriore caratteristica della personalità artistica di Balistreri, la quale, in quanto interprete dal timbro vocale e dalla presenza scenica riconoscibile, ma anche come autrice originale, è capace «non solo di trasmettere, resuscitandola, la tradizione, ma anche – con le radici in essa affondate – di creare»³², come ricorda Paolo Emilio Carapezza, che assume un rilievo essenziale nella formazione musicale dell'artista.

Per lei, Carapezza canta e suona al pianoforte le musiche popolari siciliane raccolte da Favara, aiutandola ad ampliare il proprio repertorio. «Rosa non sapeva leggere la musica, e tornava in Sicilia dopo tanti anni», annota il musicologo: «Pochi erano i canti che ricordava di quand'era bambina; e già a Firenze un siciliano, Gandusio [...] le aveva insegnato alcuni dei canti che Alberto Favara aveva registrato per iscritto tra la fine del secolo scorso e i primi anni di questo»³³. Sono canti antichi, che ella incide accompagnandosi con la chitarra, melodie che recupera dalle reminiscenze dell'infanzia e altre che sente per la prima volta e impara subito, «come se le avesse sempre conosciute: come se le ricordasse per antica esperienza che tornava alla memoria». E le canta anche nelle serate tra amici, alternandosi col cantastorie Ciccio

³¹ Il disco *Un matrimonio infelice* (Tauro Record) la presenta in copertina in veste di cantastorie, con cartellone e chitarra, attributi tipici del mestiere nella tradizione siciliana. Nello stesso anno escono *Picciriddi Unni Iti - C'erano Tri Surelli - O Cuntadinu Sutta Lu Zappuni* (Linea Rossa) e *La voce della Sicilia* (Tauro Record), riproposto nel 1973 con il titolo *La Cantatrice del Sud* (RCA, collana «Il nostro Folk»).

³² P. E. Carapezza, *Prefazione* a G. Cantavenere, *Rosa Balistreri...*, op. cit., pp. 3-7, cit. a p. 6.

³³ Ivi, p. 4.

Busacca: «Ciccio epico e monocorde con la voce cavernosa e metallica, Rosa lirica e tragica tutta fuoco e fiamme colorate»³⁴.

Tra i contemporanei, il riferimento principale per Balistreri è Ignazio Buttitta, il poeta di Bagheria che compone, tra l'altro, testi specificamente destinati ai cantastorie, come *I pirati a Palermu*, entrato sin dal 1967, anno dell'esordio discografico, nel repertorio dell'artista licatese, che ne ha fatto una delle sue interpretazioni più note. Il brano è un accorato lamento di dolore per la Sicilia, saccheggiata dai dominatori che storicamente l'hanno invasa e flagellata nel presente da mali difficili da estirpare, come la speculazione e la corruzione. Lo stupro dell'isola ridotta al buio e alla fame dall'avidità dei "pirati" senza scrupoli di ieri e di oggi si traduce, in queste strofe, nel pianto della Sicilia, metafora presente in *Terra ca nun senti*, canto d'amore, di rabbia e di lutto che possiamo interpretare come il più significativo manifesto politico e artistico di Balistreri, del suo personale tormento e della guerra che gli ultimi come lei, da sempre, devono affrontare per sopravvivere, specialmente quando nascono in un luogo che, non avendo nulla da offrire, li costringe a partire. Ma soprattutto un canto di denuncia, che esprime da una parte l'attaccamento alla terra madre e dall'altra la sofferenza per la mancanza di opportunità causata dall'immobilismo di un sistema governativo miope e corrotto:

[...] *Maliditti tutti st'anni*
Cu lu cori sempri 'nguerra
Notti e journu
Malidittu, cu t'inganna
Prumittennnuti la luci
E 'a fratillanza

Terra ca nun senti can un voi capiri
Ca nun dici nenti vidennumi muriri
Terra can un tenu cu' voli partiri
E nenti cci duni pi falli turnari
*E chianci, chianci, ninna oh*³⁵.

³⁴ Ivi, p. 5.

³⁵ «Maledetti tutti questi anni/ con il cuore sempre in guerra/ notte e giorno. Maledetto chi ti inganna/ promettendoti la luce/ e la fratellanza./ Terra che non senti, che non vuoi capire,/ che non dici niente vedendomi

Avviandoci alla conclusione, ricordiamo un ultimo decisivo episodio legato a questo brano, contenuto nel disco del 1973 di Fonit Cetra che da esso prende il nome. Con *Terra ca nun senti*, l'artista si era presentata all'edizione del Festival di Sanremo di quell'anno, restandone all'ultimo momento clamorosamente esclusa. «Tropo donna, troppo meridionale, troppo a sinistra» – ha commentato Savatteri – sono le ragioni ideologiche che molti intravedono dietro l'irregolarità contestata al brano, eliminato dalla competizione perché non inedito³⁶: «Rosa è inaccettabile per il palco di Sanremo, malgrado siano passati anni dal terremoto culturale del '68»³⁷. La cantante non si arrende e sceglie di esibirsi fuori dal palco sanremese, rivendicando orgogliosamente la propria identità e il desiderio di esprimere attraverso il canto un'istanza politica di protesta. La delusione funziona, così, da innesco per una presa di parola che attira l'attenzione della stampa e rafforza nel grande pubblico il suo profilo di interprete della marginalità e della periferia, di voce degli ultimi, di «attivista che fa comizi con la chitarra»:

Finora ho cantato nelle piazze, nei teatri, nelle università, ma sempre per poche migliaia di persone. Adesso ho deciso di gridare le mie proteste, le mie accuse, il dolore della mia terra, dei poveri che la abitano, di quelli che l'hanno abbandonata, dei compagni operai, dei braccianti, dei disoccupati, delle donne siciliane che vivono come bestie. Era questo il mio scopo quando ho accettato di cantare a Sanremo. Anche se nessuno mi ha visto in televisione, tutti gli italiani che leggono i giornali sanno chi sono, conoscono le mie idee, alcuni compreranno i miei dischi, altri verranno ai miei concerti e sono sicura che rifletteranno su ciò che canto³⁸.

morire./ Terra che non trattieni quanti vogliono partire,/ e non dai niente loro per farli ritornare./ E piangi, piangi, ninna oh» (trad. nostra).

³⁶ La canzone era già stata eseguita nel 1972 durante la trasmissione televisiva Rai *Stasera...RRRosa*.

³⁷ G. Savatteri, *Le Siciliane*, Roma-Bari, Laterza, 2022, p. 53. Per un beffardo gioco del destino, aggiunge Savatteri, su quello stesso palco, solo tre anni dopo, trionferà Julio Iglesias con *Se mi lasci non vale*, scritta da Gianni Belfiore, il quale dichiara esplicitamente come dietro le canzoni per Iglesias ci sia l'influenza delle proprie origini siciliane, e in particolare del lavoro con Rosa Balistreri, confluito nel disco *Amuri senza amuri*, 1974, Fonit Cetra.

³⁸ *Sanremo ha perso: ha vinto Rosa*, Intervista a Rosa Balistreri, in «Qui Giovani», 22 marzo 1973.

Vibrando nel corpo e nella voce, la materia musicale si conferma per Rosa Balistreri strumento politico fondamentale, nel segno di una tensione performativa che produce senso a partire dalla capacità di far parlare la propria storia come codice collettivo, che integra indissolubilmente memoria e presente, processo artistico e scena pubblica.

Katia Trifirò

Parole-chiave: Folk, Performance musicale, Protesta

I viaggi di Gulliver di Jonathan Swift

nelle riletture di Francesco Guccini e Joaquín Sabina

Abstract: Musica e letteratura caratterizzano l'espressività umana e rispondono a una comune esigenza di narrare e sviscerare ciò che si cela nell'anima. Dall'antica poesia greca ai moderni adattamenti musicali, queste forme si sono influenzate a vicenda. La parola letteraria funge da ponte semantico, mentre la musica ne amplifica il potere evocativo. Calvin S. Brown è stato colui che ha avviato gli studi comparatisti sulla relazione tra queste due arti, dando origine a ricerche in questo campo, successivamente ampliate dal sistema triadico di Scher e dall'intermedialità di Wolf. Partendo da queste basi teoriche, lo studio esamina come le reinterpretazioni musicali dei *Viaggi di Gulliver* da parte di Guccini e Sabina creino una trasposizione poetico-musicale e una traduzione intersemiotica del testo di Swift.

Abstract: Music and literature characterize human expressiveness and respond to a common need to narrate and explore what lies hidden in the soul. From ancient Greek poetry to modern musical adaptations, these forms have influenced each other. The literary word serves as a semantic bridge, while music amplifies its evocative power. Calvin S. Brown was the one who initiated comparative studies on the relationship between these two arts, leading to research in this field, later expanded by Scher's triadic system and Wolf's intermediality. Based on these theoretical foundations, the study examines how the musical reinterpretations of *Gulliver's Travels* by Guccini and Sabina create a poetic-musical transposition and an intersemiotic translation of Swift's text.

Introduzione

La relazione fra musica e letteratura ha costituito, attraverso i secoli, un dialogo continuo che ha mutuamente arricchito entrambe le arti. Fin dagli albori greci, la lira ha accompagnato la poesia, arrivando sino all'epoca medievale trobadorica; dalla musica a programma al *Lied* (poesia per musica) o alla parola che si fa suono arrivando ad imitarlo, come ad esempio nello *scat*, queste due forme espressive hanno condiviso uno spazio comune in cui si sono mutuamente influenzate. La letteratura ha costituito un ponte semantico, un sistema di segni capace di essere più facilmente decodificabile quando espresso in forma musicale, conferendo alla musica il potere di catalizzare e amplificare il carattere evocativo della letteratura.

Calvin S. Brown, con il suo saggio *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (1948)¹, ha posto le basi per lo studio della relazione fra queste due discipline,

¹ Cfr. C. S. Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Thompson Press 2011.

inaugurando un campo di ricerca autonomo all'interno dei *Cultural Studies*. Da allora, il concetto di convertibilità tra musica e letteratura si è evoluto, e lo studio si è focalizzato sulle modalità con cui le strutture di una vengono traslate nell'altra, in modo da costituire uno spazio comune di intersezione che amplifica le possibilità espressive di entrambe.

Sulla scia di questi studi, si sono costituiti, in campo teorico, il sistema triadico di Scher (1984) e il concetto di intermedialità di Werner Wolf (1999, 2002)². Queste distinzioni metodologiche hanno consentito di analizzare i modi in cui la musica e la letteratura si influenzano reciprocamente, sia attraverso riferimenti interni alla struttura dell'opera sia mediante una vera e propria contaminazione dei linguaggi.

All'interno di questo quadro teorico, *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift hanno ispirato reinterpretazioni musicali che ne accrescono e diversificano il senso originario. In particolare, Francesco Guccini e Joaquín Sabina hanno riletto l'opera attraverso il proprio linguaggio musicale, proponendo una nuova chiave di lettura che arricchisce il testo swiftiano di ulteriori sfumature espressive o, verosimilmente, ne svela di nuove.

Avendo come punto di riferimento il testo dello scrittore inglese, questo studio si propone di analizzare le riletture di Guccini e Sabina e, attraverso i punti di convergenza e di divergenza tra la fonte originale e la sua trasposizione musicale, di scoprire come si determini una traduzione intersemiotica del testo letterario. L'analisi comparativa che porteremo a termine avrà l'intenzione di comprendere in che modo la musica e la letteratura possano interagire non solo sul piano formale, ma anche sul piano semantico e cognitivo, generando nuovi o "altri" spazi di significazione.

² W. Wolf, *Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word-Music Studies*, in *Word and Music Studies (1). Defining the Field*, a cura di W. Bernhart, S. P. Scher, W. Wolf, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 37-58; Id., *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, in *Word and Music Studies (4). Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and Musical Stage*, S. M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 13-34.

Metodologia

Spesso le due arti sorelle, musica e letteratura, hanno dialogato, si sono influenzate reciprocamente e hanno camminato insieme verso un comune scopo: quello di raccontare emozionando o di narrare le sensazioni che ci attraversano. Scovano turbolenze interiori incastonate negli interstizi dell'anima, ne colgono l'essenza, veicolano gioie e dolori. Nella Grecia antica la poesia veniva accompagnata dal suono soave della musica, che ne esaltava il ritmo e la melodia. D'altro canto, la poesia è la pietra della memoria che accompagna la nostra umanità e, a sua volta, è "musica": segue una metrica, si avvale di figure retoriche che ne modulano sfumature e accenti. Nel declamare una poesia, come nella musica, accenti tonici, pause, sillabe si intrecciano alla parola, che si fa suono atavico e profondo. A questo proposito scrive Russi:

Nella storia dell'uomo la musica è stata sempre legata in qualche modo alla parola, [...] (in particolare la parola letteraria) siano in molti casi indissolubilmente legate l'una all'altra. Penso ad esempio alla tragedia attica, alla poesia corale greca e – più vicino a noi – alla lirica trobadorica, alla poesia del Rinascimento, al melodramma, al Lied, ad alcuni generi della *popular music*³.

Come accennato, Calvin S. Brown, già nel 1948, con il suo saggio *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, poneva le basi sullo studio della relazione fra le due discipline (Musica e Letteratura), ammettendo lo studio musico-letterario di fatto nell'articolato mondo dei *Cultural Studies*, ma riconoscendogli una certa indipendenza. Su queste basi si fonda il concetto di "convertibilità", che tende ad andare oltre ciò che si cela dietro le parole o la musica⁴, legandole attraverso significati trasversalmente

³ R. Russi, *Letteratura e musica: considerazioni provvisorie su un tema infinito*, in *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi Editore, 2018, p. 1. Disponibile online all'URL: https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/1%20Russi_ADI_2016.pdf. (ultima consultazione: 3/03/2025).

⁴ J. Joyce, *Ulisse*, trad. it. di G. De Angelis, Milano, Mondadori, 2000, p. 67.

riconoscibili in poesia e in musica, e rendendo in qualche modo possibile il loro travaso reciproco⁵.

Scher in *Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema* (1984) è colui che introduce l'idea di "convertibilità", attraverso la quale si costruiscono il concetto di "struttura profonda" e la nozione di "spazio misto", definendosi così le modalità di incontro fra i differenti linguaggi dell'arte. Il saggio traccia le coordinate per orientarsi in questo ampio tema, interrogandosi continuamente sull'essenza, le finalità, le metodologie e perfino la stessa nomenclatura di una disciplina sfuggente.

L'auto-definirsi e ridefinirsi è un incessante bisogno che sembra scaturire da una duplice esigenza: da un lato, soddisfa la naturale vocazione di ogni campo del sapere a rimanere al passo con l'evolversi della cultura e della società contemporanee; dall'altro, rappresenta il tributo imposto dalla secolare diffidenza che ha gravato su ogni tentativo di comparazione tra le arti, specialmente quando tale confronto si addentra nell'ambito della pratica letteraria⁶.

Lo stesso Scher elabora un modello teorico che si adegua alle articolazioni delle tre categorie fondamentali su cui si basa: Musica e letteratura, Letteratura nella musica e Musica nella letteratura. La prima, Musica e letteratura, riguarda le forme vocali in cui le due arti si incontrano concretamente, tradizionalmente analizzate dalla musicologia. Scher rivaluta la componente poetica, aprendo il campo a discipline come la librettologia e i *Cultural Studies*. La seconda, Letteratura nella musica, comprende la musica a programma e le opere strumentali influenzate dalla letteratura, affrontando anche il tema della narratività musicale. L'ultima, Musica nella letteratura, si addentra nell'esplorazione del modo in cui la letteratura utilizza strutture musicali. Scher introduce i concetti di *Wortmusik* (musicalità della parola, basata su sonorità e ritmo) e *verbal music* (tentativo di evocare esperienze musicali attraverso il testo)⁷. Questo

⁵ Q. Principe, *Strauss*, Milano, Rusconi, 1989, pp. 909-13.

⁶ R. Russi, *Letteratura e musica: considerazioni provvisorie su un tema infinito*, art. cit., p. 2.

⁷ S. P. Scher, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt, 1984, pp. 9-25.

modello, semplice nelle sue categorie e aperto metodologicamente, ha avuto un forte impatto sugli studi musico-letterari.

La relazione tra letteratura e musica non implica una gerarchia di valore, ma si configura come un processo di traduzione intersemiotica, in cui la parola assume il ruolo di veicolo espressivo privilegiato. Allo stesso tempo, la musica spesso si appoggia alla letteratura per acquisire una dimensione semantica più definita, come accade nei libretti d'opera o nei testi musicali arricchiti da indicazioni e commenti. Tuttavia, questa interazione viene talvolta ridotta a una semplice corrispondenza formale, trascurando il suo potenziale cognitivo, culturale ed emotivo.

Nel Romanticismo, la letteratura ha sviluppato una concezione del suono più complessa di quella della musica dell'epoca, opponendo alla staticità dell'arte visiva una forma espressiva fluida e in continua evoluzione. Autori come Wilhelm Wackenroder ed E. T. A. Hoffmann hanno evocato la musica attraverso la metafora del “fiume di suoni”, delineando uno spazio misto (*blended space*) in cui i due linguaggi si incontrano, si contaminano e si potenziano reciprocamente⁸. In questa dimensione ibrida, letteratura e musica non si limitano a dialogare, ma generano nuove connessioni e possibilità espressive, ampliando i confini della percezione estetica.

Analisi dei Viaggi di Gulliver di Swift come base per riletture musicali

Travels into several remote nations of the world. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, tradotto in italiano come *I viaggi di Gulliver*, uscì a Londra nel 1726 come romanzo anonimo nel quale si leggeva soltanto il nome e cognome del personaggio: Lemuel Gulliver autore del libro, che si rivela essere uno sconosciuto capitano che conosce la medicina (formatosi all'Emmanuel College, a Cambridge e Leida) e padroneggia le lingue, e un gran viaggiatore che divulga le sue scoperte geografiche «per il progresso dell'umanità»⁹. L'opera venne pubblicata dopo l'enorme successo di

⁸ R. Russi, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, Roma, 2005, pp. 34-35.

⁹ G. Celati, *Introduzione* a J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, ed. e trad. di G. Celati, XVI ed., Milano, Feltrinelli,

Robinson Crusoe di Defoe e fu subito apprezzata, ma in essa prevalse l'elemento fantastico, mettendo in secondo piano quello portante del libro, ovvero quello satirico.

Gulliver, com'è noto, viaggia appunto attraverso caratteristici regni fantastici, parodie satiriche della società inglese (e non solo) di quel tempo, che si alternano a quelli reali, come l'Inghilterra e il Giappone. I personaggi caricaturali cui affida il compito di districarsi nella trama del romanzo, e che Swift adotta come suoi portavoce, si compongono di una varietà di letterati alla moda dai tratti demenziali, esperti di politica ed economia.

Il libro si divide in quattro parti. Nella prima, Gulliver naufraga su Lilliput, e viene catturato dai suoi minuscoli abitanti. Ottiene la fiducia del re, ossessionato dalla matematica e dalle scienze razionali. Aiuta i lillipuziani in guerra contro il nemico Blefuscu, ma rifiuta di sottomettere il popolo sconfitto. Accusato di tradimento, fugge a Blefuscu, trova una barca e torna in Inghilterra. Nella seconda parte, Gulliver intraprende un nuovo viaggio arrivando a Brobdingnag, dove tutto è dodici volte più grande. Trattato inizialmente come un fenomeno da circo, viene poi accolto dalla regina. Durante un'escursione, una grande aquila lo trasporta via in mare, finché viene salvato da una nave e riportato in patria. Nella terza parte, Gulliver, ripartito, finisce su un'isola e viene soccorso dalla città volante di Laputa, abitata da studiosi ossessionati dalla scienza e dalla musica, ma privi di senso pratico. A Balnibarbi vede un regno rovinato da esperimenti inutili; a Glubbdubdrib incontra i fantasmi di grandi personaggi storici, mentre a Luggnagg scopre gli *struldbrug*, immortali condannati a un'eterna vecchiaia. Alla fine, riesce a raggiungere il Giappone e fa ritorno in Inghilterra.

Nell'ultima parte Gulliver, imbarcato come capitano di un mercantile, viene tradito dall'equipaggio, che si ammutina e lo abbandona su un'isola abitata dagli Houyhnhnm, saggi cavalli dotati di parola e intelligenza, che governano pacificamente la loro terra. A questi fanno da contrappunto gli Yahoo, creature selvagge e degeneri,

dall'aspetto simile agli esseri umani. Gulliver, col tempo, matura un profondo disprezzo per la sua stessa natura, anelando a permanere con gli Houyhnhnm, ma il Consiglio Supremo decide di esiliarlo, temendo che la sua natura yahoo possa manifestarsi nuovamente.

Da una analisi attenta emerge, come suggerisce Celati, che nei lillipuziani e nei brobdingnaggiani i rapporti tra il corpo e la mente si traducono in una serie proporzionale di valori invertiti¹⁰. I piccoli lillipuziani, che nella loro grande razionalità si credono signori dell'universo, si rivelano campioni di piccineria, crudeltà, avarizia del cuore; al contrario, il gigantesco re di Brobdingnag e i suoi sudditi, giudicati da Gulliver "di mente ristretta", risultano il popolo più magnanimo: «mi chiese se fossi del partito *Wing* o quello dei *Tory*. Indi volgendosi verso il Primo Ministro, [...] il Re osservò come l'umana grandezza fosse una ben sgradevole cosa, se poteva essere scimmiettata da insetti minuscoli quanto me»¹¹.

Gulliver è senza dubbio un rappresentante della società del tempo, un uomo moderno, che ragiona "scientificamente" e condivide le stesse pretese di oggettività dei nuovi viaggiatori, intento a comparare e misurare tutto per attenersi ai "nudi fatti". Il linguaggio scientifico si riverbera in ogni cosa che descrive, nella ricerca ossessiva di estrarre la pura oggettività delle cose, in un funambolismo che danza fra l'onirico e l'essere desto. Il *gullible*, a cui forse allude il suo nome, «è il credulone abbagliato dalle parole che gli altri smerciano e lui prende per atti di fatto, fino al punto di non accorgersi che lui stesso sta spacciando pranzate irreali»¹².

Il romanzo si chiude con la forzata partenza di Gulliver e il suo ritorno in Inghilterra. Tuttavia, quel senso del ridicolo che aveva avvertito conversando con il re di Brobdingnag si fa sempre più evidente:

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, op. cit., p. 97.

¹² G. Celati, *Introduzione* a J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, op. cit., pp. viii-ix.

se mi fosse allora accaduto di osservare una brigata di Lord e Lady d'Inghilterra, tutti in ghingheri come per il compleanno del Re, recitare le loro varie parti attenendosi il più possibile alle maniere di Corte, nel sussiego, negli inchini e nelle ciarle, a dire il vero sarei stato fortemente tentato il ridere di loro, così come quel Re e i suoi dignitari ridevano di me¹³.

Nella parte finale del romanzo, l'avversione di Gulliver per l'essere umano si intensifica progressivamente, fino ad arrivare all'acme con la sua partenza dalla terra degli Houyhnhnm. Il disgusto nei confronti della razza umana lo porta a isolarsi completamente: si allontana dalla propria famiglia, trascorrendo il tempo nella stalla per sentirsi ancora vicino agli Houyhnhnm «giacché, per quanto degenerati siano, in loro compagnia progredisco in qualche virtù, senza promiscuità col vizio»¹⁴.

Identificati i tratti essenziali dell'opera da cui Guccini e Sabina traggono ispirazione, almeno per quanto riguarda il titolo, procederemo ora a un'analisi delle loro canzoni, esaminando le modalità attraverso cui questo classico della letteratura ha stimolato in loro il desiderio di adottarlo come modello e di rielaborarlo in chiave personale.

Ampliamento e variazione del significato originario attraverso la musica: la reinterpretazione di Francesco Guccini dei Viaggi di Gulliver

Il nono album in studio di Francesco Guccini, pubblicato in Italia nel 1983, s'intitola *Guccini*. Nel lato A dell'album compaiono le canzoni: *Autogrill*, *Argentina* e *Gulliver*, appunto, il cui testo, scritto a quattro mani, è frutto di una collaborazione con Giampiero Alloisio. Esso riprende il tema del viaggio, che Guccini ha trattato in diverse canzoni: *Argentina*, *Amerigo*, *Odisseus*, *Cristoforo Colombo*, *Don Chisciotte*. Il viaggio, per Guccini, è spingersi oltre i propri limiti geografici e umani; rappresenta una ricerca che trascende i confini fisici dell'esistenza e diventa oggetto di un'intima e

¹³ J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, op. cit., p. 98.

¹⁴ Ivi, p. 300.

affannosa analisi, nel desiderio di afferrare, attraverso i frammenti di vita che si cristallizzano nella memoria, il significato ultimo del vivere.

Il testo della canzone si sviluppa in quartine; avvicenda endecasillabi con versi fra le tredici e le sedici sillabe, che conferiscono al testo un andamento fluido e narrativo, alternando momenti lirici con quelli narrativi tipici della ballata. Le rime sono prevalentemente alternate, con chiusura in rima baciata in ogni strofa.

Nella reinterpretazione del testo swiftiano da parte di Guccini, ci troviamo di fronte a un Gulliver attempato, che si trova a meditare sulla vita trascorsa e a farne, probabilmente, un consuntivo, ritornando a un tempo in cui il suo vigore era integro, non ancora scalfito dall'incessante scorrere del tempo e tale da permettergli di «correre per il mare», idealmente, nei suoi viaggi.

Divenuto ormai nonno, «nelle lunghe ore d'inattività e di ieri, che solo certa età può regalare», Gulliver intrattiene i nipoti con racconti dal sapore fantastico che solo il ricordo riesce a ingigantire, sublimandoli nel mito. Queste storie in parte inverosimili appartengono realmente al vivo bagaglio di ricordi del protagonista, evocando nell'attento ascoltatore sinestesie visive e olfattive in cui le spiagge prendono forma al punto che se ne avverte l'odore. Quando il protagonista evoca, nella magia della narrazione, i propri ricordi, trasporta i nipoti incantati in un mondo fantastico che riempie «il cielo inglese di miraggi», popolato com'è da giganti, nani e cavalli dotati di saggia intelligenza, in grado di parlare. Le parole richiamano idealmente i fantastici luoghi visitati e i personaggi conosciuti, «con il suggestivo effetto di eco, in cui si rispondono, fra rima interna e assonanze, i termini che nominano le stravaganti figure incontrate»¹⁵.

Del testo di Swift Guccini riprende il disincanto e la disillusione verso l'essere umano, ma, a differenza del racconto dello scrittore inglese, che sfocia nel disgusto, l'artista italiano non perde totalmente la fiducia nei suoi simili. La sua visione rimane più sfumata: sebbene vacilli la fiducia nei coetanei, persiste una profonda stima nei

¹⁵ F. Guccini, G. Fenocchio, *Canzoni*, introduzione e commento di G. Fenocchio, Milano, Bompiani, 2018, p. 177.

bambini. Questi, incantati, sembrano davvero cogliere il significato delle parole del vecchio Gulliver e, anche solo per il tempo di una narrazione, riescono a ridar vita a quei luoghi fantastici nella loro mente.

I vecchi amici, soggiogati dal tempo e intorpiditi intellettualmente, non riescono a dare forma concreta ai propri pensieri che si fanno claudicanti e afasici, annaspando fra i significanti, incapaci di descrivere l'oggetto e di arrivare al significato puro, nell'impossibilità di cristallizzarlo nel lemma custodito nell'oggetto:

Qui, come in Gulliver e come forse l'esperienza di ciascuno, la sconfitta della narrazione non solo sta all'inadeguatezza della parola a rappresentare la multiforme esperienza vissuta, ma anche nello scorno di una parola che vorrebbe trasmettere intatte le immagini che porta dentro, mentre chi ascolta le sostituisce fatalmente con le proprie¹⁶.

Le parole, quindi, si sostituiscono a un lessico familiare più vicino al recettore del messaggio e così il viaggio narrato muta in «parodia», una «somiglianza al canto» a cui l'etimologia della parola “parodia” rimanda: la metafora dei «vuoti gusci di parole» offre una pregnante rappresentazione di questi termini sordi, che non bastano a contenere la profondità dell'esperienza¹⁷. Ma è anche metafora finemente saussuriana che allude alla differenza fra l'immagine acustica e la parola che veicola il concetto, il significato.

Nell'ultima strofa, nei viaggi che popolano la sua memoria e che si rincorrono turbinosamente, il sorriso si fa disincanto e il protagonista comprende la contraddizione dell'esistenza umana, in cui la grandezza e la fragilità coesistono in ogni individuo. Gulliver sperimenta uno sdoppiamento della sua coscienza, che incarna i due opposti del romanzo dello scrittore inglese: i piccoli uomini di Lilliput e i giganti di Brobdingnag. «La crudele solitudine del nano» e «La mente disattenta del gigante»

¹⁶ Ivi, p. 178.

¹⁷ *Ibidem*. Cfr. anche L. Malavasi, «Da tempo e mare non si impara niente»: il Gulliver di Francesco Guccini, in «La Pressa», 16 giugno 2023; disponibile online: https://www.lapressa.it/articoli/che_cultura/da-tempo-e-mare-non-si-impara-niente-il-gulliver-di-francesco-guccini. (ultima consultazione: 25/02/2025).

rappresentano il gioco tra opposti, richiamando il contrasto fra la limitatezza umana e l'illusione di grandezza. Mentre il gigante vede il mondo grossolanamente, il nano, pur dotato di occhio più preciso, si sente schiacciato dall'immensità dell'universo, incapace di coglierne le infinite sfumature. Il senso dell'esistenza sfugge a tutti indistintamente, e il finale lo condanna in forma disillusa: «da tempo e mare non si impara niente».

Ampliamento e variazione del significato originario attraverso la musica: la reinterpretazione di Joaquín Sabina dei Viaggi di Gulliver

Joaquín Sabina, poeta e cantautore spagnolo, reinterpreta il classico di Swift nel 1980 nell'album *Malas compañías*, che l'autore dichiara di non amare molto, nonostante abbia avuto un discreto successo¹⁸. Lo fa nella quarta canzone dell'album, il cui testo e la cui musica sono stati composti interamente dal cantautore spagnolo.

La canzone presenta una struttura libera, senza uno schema metrico rigido. Non segue un modello di versi isometrici e rappresenta un'eccezione nel canzoniere di Sabina, in quanto *Gulliver* è l'unica canzone senza rima, eccezione che lo stesso cantautore andaluso ha sottolineato¹⁹ («Sono assolutamente a favore della rima, che è la musica del linguaggio. Mi sembra completamente assurdo che i cantanti non si rendano conto che le parole hanno già la loro musica»)²⁰, evidenziando come essa sia essenziale a livello sonoro e ritmico. La metrica della canzone è caratterizzata da versi di diversa lunghezza, con una prevalenza di versi lunghi che generano un ritmo cadenzato, enfatizzando la forza delle immagini e il tono profetico del poema. La ripetizione di frasi e strutture sintattiche contribuisce alla sua musicalità.

La canzone reinterpreta il classico concentrandosi sul viaggio di Gulliver a Lilliput, dove risulta essere un gigante fra i nani. In questo caso, le diverse dimensioni non solo costruiscono il racconto fantastico, ma riflettono anche la moralità dei

¹⁸ J. Sabina, J. M. Flores, *Sabina en carne viva: yo también sé jugarme la boca*, Barcelona, Editorial DeBolsillo, 2006, p. 97.

¹⁹ J. Valdeón, *Sabina: sol y sombra*, Valencia, Efe Eme Editorial, 2017, pp. 485-86.

²⁰ Ivi, p. 497.

personaggi. Sabina riprende la stessa visione di Swift: i suoi lillipuziani sono infatti esseri estremamente razionali, ma machiavellici, perché «i valori differenziali diventano modi del pregiudizio etnico»²¹. Gulliver è un *freak*, agli occhi dei lillipuziani, il che ne evidenzia le vedute ristrette: rappresenta colui che si distingue per altezza, che in senso simbolico può riferirsi all'intelligenza, alla grandezza morale o alla capacità di vedere oltre i limiti imposti dagli altri.

La figura dei nani si lega a immagini sensoriali e descrizioni dispregiative come «*los hombres de corazón diminuto*» e «*afeitados y miopes*»; e il «*revolverse recelosos tras sus gafas de concha*» evoca diffidenza e meschinità. Si scagliano contro chi è diverso, la mosca bianca, colui che incarna i valori dell'alterità e che non si conforma, probabilmente “giganteggiando” moralmente e intellettualmente: «*Los enanos se rebelarán / Contra Gulliver / Todos armados con palos y con hoces / Asaltarán al único gigante / Con sus pequeños rencores, con su bilis / Con su rabia [...]*». Il protagonista viene colpevolizzato non per i suoi difetti, ma per le sue qualità, dimostrando che il vero problema non è lui, bensì l'incapacità degli altri di accettare la differenza.

Le antitesi e i paradossi, come «*el tuerto en el país de los ciegos*», «*estar libre en el país de los presos*» o «*el sabio en el país de los necios*», mettono in discussione la realtà e denunciano l'assurdità di alcune norme sociali, sottolineando come la saggezza e una visione superiore siano spesso disprezzate in una società ignorante. L'anafora, con la ripetizione insistita di «*De ser...*» nella parte finale, enfatizza il carattere accusatorio e il rifiuto del diverso, mentre la reiterazione di «*No podrán, no podrán, no podrán*» rafforza l'idea di una lotta impari e ingiusta.

Nella chiusura iperbolica «*De ser la voz que clama en el desierto*», che evoca un profondo senso di disperazione, risuona l'immagine biblica dell'*Esodo*, che le conferisce un'aura profetica. Le parole, granelli di sabbia dispersi nel deserto, inascoltate si dissolvono nell'infinità, accentuando il senso di isolamento e solitudine che caratterizza la condizione di emarginazione dell'individuo eccezionale. La canzone

²¹ G. Celati, *Introduzione* a J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, ed. e trad. di G. Celati, XVI ed., Milano, Feltrinelli, 2024, p. xvi.

si configura, così, come una riflessione amara sulla difficoltà di affermare la propria individualità in una società che premia l'omologazione e rifiuta la diversità.

Conclusioni

Un classico della letteratura come *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift, reinterpretato nelle sue riletture musicali da parte di Francesco Guccini e Joaquín Sabina, dimostra come attraverso il linguaggio della musica si possano fornire nuove significazioni, dotando i testi di nuova linfa e rendendoli ancora più attuale. L'opera di Swift presenta, come tratto fondante, un'aspra critica della società umana che si compie attraverso una satira corrosiva che culmina con un triste disincanto, che viene ripreso dai due cantautori con sensibilità differenti, ma accomunate dal tema del viaggio come metafora che attraversa la vita e le relazioni umane, alla ricerca di un senso autentico delle cose.

Guccini restituisce un Gulliver al tramonto della sua esistenza, il che gli fa ripercorrere con nostalgia i suoi viaggi e osservare con disillusione il mondo che lo circonda, incapace di trarre insegnamenti dall'esperienza. La sua canzone si attesta sulle stesse note malinconiche e sul tono riflessivo tipico della sua poetica, evidenziando il contrasto fra la grandezza e la fragilità dell'essere umano. Sabina, invece, sfrutta la libertà metrica per creare un'interpretazione più personale e sperimentale, allontanandosi dalle convenzioni stilistiche della sua produzione abituale.

Entrambe le riletture musicali dimostrano la straordinaria versatilità del testo swiftiano, capace di ispirare artisti appartenenti a contesti e generazioni vicine, ma differenti. Se Swift utilizzava il viaggio di Gulliver per smascherare le contraddizioni della società del suo tempo, Guccini e Sabina ne riprendono l'essenza per riflettere sull'esistenza e sulla condizione umana, dimostrando come la letteratura possa continuare a dialogare con la musica e con il presente, offrendo nuove prospettive di interpretazione e significato.

Come accennato, letteratura e musica spesso si influenzano reciprocamente e si autocontaminano. La relazione fra queste due arti, anche se storicamente ha visto la prima imporsi sulla seconda, non implica una precisa gerarchia, ma si configura come un'interazione di mutuo arricchimento. Questa dimensione ibrida è una rappresentazione artistica che può essere attraversata da un gioco dialogico di intenzioni verbali che si incontrano e si intrecciano in essa²². Gulliver, dunque, non è solo un personaggio letterario, ma si tramuta in simbolo, in un viaggio intersemiotico e in un impulso intellettuale che percorre epoche e linguaggi, dimostrando come le arti possano fondersi, trasformarsi, ridefinirsi, fornendo nuove prospettive di lettura del mondo e restando sempre vive, nel tempo.

*Salvatore Cristian Troisi*²³

Parole-chiave: Gulliver; Guccini; Musica e Letteratura; Sabina; Swift.

Keywords: Guccini; Gulliver; Music and Literature; Sabina; Swift.

²² M. Bakhtin, *Discourse in the Novel*, in *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, a cura di M. Holquist, trad. C. Emerson e M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 277.

²³ Università di Malaga.

I Cani e David Foster Wallace: un legame «nascosto in piena vista»

Abstract: Il saggio analizza le convergenze tematiche e stilistiche tra la produzione musicale di Niccolò Contessa (I Cani) e l'opera narrativa di David Foster Wallace. Entrambi gli autori condividono un approccio narrativo privo di moralismo, focalizzato sulla rappresentazione oggettiva della contemporaneità e dei suoi disagi: alienazione, narcisismo, incomunicabilità e solipsismo. Attraverso l'analisi comparativa di testi di canzoni di Contessa e di racconti wallaciani, il saggio dimostra come entrambi gli artisti indaghino il fallimento comunicativo e l'isolamento dell'individuo contemporaneo. Il riferimento esplicito al discorso *Questa è l'acqua* nel brano *Nascosta in piena vista* suggella una comunione di intenti: la consapevolezza come unico antidoto all'alienazione del mondo contemporaneo.

Abstract: *This essay examines the thematic and stylistic convergences between Niccolò Contessa's musical production (I Cani) and David Foster Wallace's narrative work. Both authors share a non-moralistic narrative approach focused on the objective representation of contemporary life and its discontents: alienation, narcissism, incommunicability, and solipsism. Through comparative analysis of songs texts written by Contessa and Wallace's stories, the essay demonstrates how both artists investigate communicative failure and the isolation of the contemporary individual. The explicit reference to the commencement speech This Is Water in the song Nascosta in piena vista seals a communion of purpose: awareness as the only antidote to contemporary alienation.*

Scrivere senza moralismo

L'esordio musicale del gruppo "I Cani", progetto solista di Niccolò Contessa, ha suscitato un forte interesse sia tra il pubblico sia fra la critica. Il successo del progetto è legato soprattutto all'ascesa, a partire dai primi anni Dieci del Duemila, dei social network (Myspace, Facebook) e delle piattaforme digitali (SoundCloud, YouTube) come strumenti fondamentali per la diffusione della musica indipendente. All'epoca I Cani furono tra i primi a emergere grazie a questi mezzi, attirando l'attenzione attraverso singoli pubblicati su YouTube, privi di videoclip ufficiali e accompagnati da immagini statiche di cani di diverse razze. Un ulteriore elemento che contribuì a generare curiosità attorno al progetto fu l'alone di mistero che circondava la figura del suo creatore, inizialmente rimasto anonimo.

Tuttavia, il principale motivo dell'entusiasmo suscitato dai tre album del gruppo risiede nei testi delle canzoni, che hanno segnato una svolta all'interno di un panorama

musicale spesso indistinto, generalmente identificato con l'etichetta di "indie italiano". Le parole, più delle melodie – un equilibrio tra *synth-pop*, *electro-pop* e *pop-punk*, accessibili anche a un pubblico generalista –, definiscono l'identità del progetto. Senza cedere a moralismi o semplificazioni, Contessa sceglie con precisione i temi da affrontare, costruendo un immaginario fortemente riconoscibile: quello della cultura *hipster*. Gli *hipster* che descrive appartengono a una classe sociale ben precisa: «Quella generazione piccolo-medio borghese di alternativi o pseudo-tali, un po' intellettuali o goffamente intellettualoidi, che ha bisogno di ritrovarsi non più nei furori sacri di qualche sottocultura rock o in nenie di puro stampo cantautorale, bensì nella rassicurazione del pop»¹.

L'elemento che rende davvero innovativa la scrittura di Contessa è il linguaggio, che non solo gli permette di raccontare un mondo a cui sente di appartenere solo in parte, ma gli consente anche di distaccarsi da una tradizione musicale e cantautorale che, a suo avviso, non rispecchia più la sua generazione:

Mi sembrava di dover trovare un linguaggio nuovo proprio per raccontare un mondo nuovo, un modo diverso di intendere la vita in cui non necessariamente, appunto, c'era un [...] riconoscersi in un certo tipo di messaggio o un riconoscersi in un certo tipo di valori, ma c'era un vuoto. Molti dei personaggi di cui racconto, soprattutto me in prima persona, si trovano di fronte a un vuoto, a non sapere qualcosa, avere delle crisi d'identità, a non sapere che posto hanno nel mondo e perché stanno lì. E non hanno proprio quel sistema di valori, quel sistema di bene/male, quel sistema anche di, come dire, di percorso tracciato nella vita che potevano avere le generazioni precedenti².

Contessa si allontana dalla tradizione cantautorale politicamente impegnata per concentrarsi sulla descrizione di un microcosmo individualista, privo di riferimenti ideologici. Il mondo che mette in scena è segnato dalla convinzione che l'affermazione personale sia un processo esclusivamente individuale, senza il supporto di strutture

¹ A. Belli, G. Epistolato, C. Orlando, *Niccolò Contessa – I Cani – Il Re Mida dell'it-pop*, uscito su ondarock.it: cfr. l'URL: <https://www.ondarock.it/italia/niccolocontessa-icani.htm> (ultima consultazione: 11/02/2025).

² *Niccolò Contessa e I Cani – Non è solo Hipsteria ma un Mondo Nuovo*, 3 luglio 2016: cfr. l'URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G7PA7Vidu8c&t=1408s> (ultima consultazione: 11/02/2025).

collettive: «La parola con cui si può riassumere tutto questo è “individualismo”, cioè l’idea che se ce la faccio, ce la faccio da solo e non certo perché c’è dietro di me il sindacato, il partito, la Chiesa, qualunque cosa, qualunque forma di aggregazione»³.

L’abbandono di un’ideologia condivisa porta con sé una conseguenza inevitabile: la perdita della capacità di aggregazione. Senza punti di riferimento comuni, il senso di appartenenza si dissolve e le relazioni si restringono a microcosmi chiusi, formati da pochi individui incapaci di comunicare tra loro in modo autentico. L’isolamento che ne deriva è uno dei temi centrali della poetica di Contessa: la retorica del “ce la faccio da solo” si traduce in una sconfitta psicologica, in una solitudine che diventa una condizione esistenziale.

Lo stesso tipo di disillusione è al centro della riflessione di David Foster Wallace, il quale ha individuato nella propria generazione – troppo distante da quella dei genitori – una mancanza di valori morali significativi. In un’intervista del 1993, lo scrittore americano affermava:

La mia è una generazione che non ha ereditato assolutamente nulla, in termini di valori morali significativi, ed è nostro compito crearceli, e invece non lo stiamo facendo. [...] Sto ancora scrivendo di persone giovani che cercano di trovare se stesse dovendosi vedere non solo con dei genitori che gli impongono di conformarsi, ma anche con lo scintillante e seducente sistema elettromagnetico tutto attorno a loro che gli dice che non ce n’è bisogno⁴.

David Foster Wallace non è esplicitamente presente nell’opera di Contessa, se non per qualche citazione più o meno diretta. In *Hipsteria*, brano che apre il primo disco ufficiale dei Cani, i libri dello scrittore americano sono presentati come immancabile oggetto per la composizione dell’immaginario dell’*hipster* che, se non riesce a realizzare il sogno di vivere negli Stati Uniti, «se non altro [va] al parco / e

³ *Ibidem*.

⁴ D. F. Wallace, *In cerca di una “guardia” a cui fare da “avanguardia”*. Un’intervista con David Foster Wallace di Hugh Kennedy e Geoffrey Polk (1993) in Id., *Un antidoto contro la solitudine. Interviste e conversazioni*, trad. it. di S. Antonelli, F. Pacifico, M. Testa, Roma, minimux fax, 2018, p. 47 (ed. orig.: *Conversations with David Foster Wallace*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012).

legg[e] David Foster Wallace»⁵. L'eredità e la fama dello scrittore vengono quindi sfruttate in un riferimento intermediale finalizzato a creare un effetto ironico, mettendo in luce lo stereotipo di chi, agli occhi Contessa, è il tipico lettore italiano di Wallace.

In realtà, i punti di contatto tra i due autori non sono pochi. A partire da un simile modo di individuare e affrontare i più stringenti problemi della contemporaneità in cui vivono – dall'alienazione al narcisismo, dall'incomunicabilità al solipsismo – entrambi acquisiscono una certezza inequivocabile: la vera soluzione ai disagi della contemporaneità è costituita da una profonda osservazione e comunione con l'esistente.

La narrativa di Contessa si sviluppa spesso secondo una struttura lineare, con protagonisti ben definiti: una diciannovenne che sogna di vivere in America, un'aspirante modella che finisce per lavorare come assistente di volo, un bassista alla ricerca di una band *post-punk*. La sua abilità nello *storytelling* lo distingue all'interno del panorama musicale italiano, grazie a un equilibrio tra semplicità espressiva e profondità concettuale. Da questo punto di vista, non è azzardato accomunare gli album dei Cani a raccolte di racconti, genere che ha reso celebre Wallace.

Il brano *Introduzione*, che apre il secondo album *Glamour*, può essere considerato una dichiarazione di poetica:

Non mi commuovono le storie coi sensi di colpa,
non m'interessa l'opinione di chi la sa lunga:
io voglio raccontare e che mi si racconti,
perché anche il poco che sappiamo è meglio di niente.
E sarà dura far scrollar di dosso quest'idea
che a nominare ciò che esiste non si dice nulla:
ma l'esistente è anch'esso pane per i nostri denti,
non si può correre soltanto dietro ai sentimenti⁶.

⁵ I Cani, *Hipsteria*, in *Il sorprendente album d'esordio dei Cani*, 42 Records, 2011.

⁶ I Cani, *Introduzione*, in *Glamour*, 42 Records, 2013.

Il testo afferma con chiarezza la necessità di una narrazione distaccata e limpida, in contrasto con l'idea che la musica debba trasmettere messaggi edificanti o assumere una funzione moralizzatrice. Contessa rifiuta la retorica del cantautorato tradizionale e ribadisce l'importanza di raccontare l'“esistente” per comprenderlo meglio. L'oggettività è il fondamento della sua scrittura, e il suo approccio razionale alla musica ricorda, per certi aspetti, quello di Wallace alla letteratura.

Questa stessa tensione alla rappresentazione dell'esistente senza moralismo emerge con particolare evidenza nel brano *I pariolini di 18 anni*, in cui Contessa descrive un gruppo di giovani della borghesia romana:

I pariolini di diciott'anni comprano e vendono cocaina,
fanno le aperte coi motorini, odiano tutte le guardie infami.
Animati da un generico quanto autentico fascismo,
testimoniato ad esempio dagli adesivi sui caschi⁷.

Al centro del brano si trova un gruppo sociale ben identificabile, i cosiddetti “pariolini”, giovani provenienti dall'omonimo quartiere romano, caratterizzati da un atteggiamento di sfida e da un'ostentata indifferenza verso le regole. Contessa, tuttavia, non esprime alcun giudizio sui loro comportamenti, anche quando risultano moralmente discutibili. Il brano, infatti, non si pone come una critica, bensì come una rappresentazione oggettiva e distante dal moralismo. Lo stesso autore ha più volte sottolineato:

[La musica influenzata dal cantautorato degli anni Settanta] non stava veramente raccontando quello che succedeva e quello che stava nella testa [...] delle persone della mia età. [...] Io invece sentivo che c'era una generazione che sinceramente non si riconosceva in quelle cose, non si riconosceva in quel messaggio. Una

⁷ I Cani, *I pariolini di 18 anni*, in *Il sorprendente album d'esordio...*, op. cit.

generazione che vive la politica con tantissimo distacco. Un distacco che va dal disinteresse all'ironia al totale disprezzo [...]⁸.

Il narratore eterodiegetico adotta un linguaggio mimetico, che riproduce le espressioni tipiche del gergo dei protagonisti. L'uso di termini come "aperte" – le impennate con i motorini – contribuisce a restituire la visione del mondo dei pariolini, per i quali considerare le forze dell'ordine come «guardie infami» è un atteggiamento naturale e condiviso. Il «generico quanto autentico fascismo» a cui si fa riferimento non è presentato con ironia né con sdegno, ma con un distacco analitico che si spinge oltre la critica. Non a caso, il brano si chiude con una doppia ripetizione del verso «loro sono gli ultimi veri romantici», che sembra suggerire una lettura meno superficiale del fenomeno descritto.

La scelta di Contessa di raccontare la realtà attraverso lo sguardo di *outsiders* dalle abitudini discutibili e inclini al consumo di droghe trova un precedente significativo in *La ragazza dai capelli strani*, il racconto di David Foster Wallace che dà il titolo alla raccolta pubblicata nel 1989. Qui l'autore americano descrive le esperienze di Cucciolo Rabbioso, un giovane punk che, assieme al suo gruppo di amici, assiste a un concerto del musicista jazz Keith Jarrett. Il protagonista, tuttavia, è in realtà un giovane repubblicano proveniente da una famiglia benestante, il cui legame con la sottocultura punk non sembra avere una motivazione immediatamente chiara. Cucciolo Rabbioso condivide con il gruppo esperienze di droga, amore libero e atti di violenza.

Il racconto, narrato in prima persona, assume una prospettiva disturbante proprio a causa del tono freddo e distaccato del protagonista. Cucciolo Rabbioso esprime senza remore opinioni apertamente razziste e descrive con assoluta naturalezza le sue perversioni o le sue tendenze sadiche. In questo contesto, la scelta narrativa di Wallace risulta fondamentale: attraverso una scrittura che si presenta come un reportage interno alla coscienza del protagonista, l'autore evita qualsiasi inclinazione moralistica e

⁸ Niccolò Contessa e I Cani – *Non è solo Hipsteria ma un Mondo Nuovo* cit.

costruisce il racconto in modo tale da permettere al lettore di sviluppare una forma di empatia nei confronti di Cucciolo Rabbioso e dei suoi amici punk. Sebbene il loro comportamento appaia inizialmente privo di senso e spesso riprovevole, emergono progressivamente elementi che ne svelano la fragilità e la sensibilità.

Rispetto a Wallace, Contessa sembra fermarsi a uno stadio precedente. Anche in *I pariolini di 18 anni* il narratore adotta una prospettiva neutrale, ma, a differenza di Wallace, non guida l'ascoltatore verso una possibile empatia con loro. Ne fornisce un ritratto oggettivo, sebbene il verso finale suggerisca una certa forma di compassione. Ciò che resta centrale per Contessa è l'urgenza di raccontare la realtà che conosce, restituendo un'immagine autentica della generazione a cui appartiene. *I pariolini di 18 anni* non è una provocazione fine a sé stessa, ma un tassello essenziale della rappresentazione della classe media italiana degli anni Duemila. Contessa ne chiarisce l'intento con parole inequivocabili:

Bisogna togliersi l'idea che – siccome De André raccontava di assassini, poveracci e mignotte – in Italia si debba raccontare solo di assassini, poveracci e mignotte. Io racconto storie della classe media. Quella di un Paese che continua a votare in massa l'imprenditore più ricco. Quindi non mi sembra che ci sia tanto il mito del povero. Intorno a noi c'è gente che sta in fissa coi rapper che urlano "io sono più figo e più ricco di te", con Berlusconi, con la corsa alla fama nei reality⁹.

Narcisismo e inadeguatezza della comunicazione

Attraverso la canzone *Le coppie* emerge il delicato tema della comunicazione tra individui affini. Le relazioni amorose rappresentano un elemento centrale nell'ampio affresco sociale delineato in *Il sorprendente album d'esordio de I Cani*. I comportamenti dei protagonisti sono tratteggiati con precisione, fino a sfiorare lo stereotipo:

⁹ A. Sansonetti, *I Cani: l'intervista poco "glamour"*, in *laRepubblica.it*, 27/12/2013: cfr. l'URL: <https://xl.repubblica.it/articoli/i-cani-lintervista-poco-glamour/7189/> (ultima consultazione: 11/02/2025).

Le coppie si fanno i regali, festeggiano un mese, sei mesi e poi gli anni
A cena al Pigneto e poi tornano a casa, che al Fish & Chips oltretutto c'è fila
In macchina cala il silenzio, lei è scocciata e si guarda allo specchio
Lui fa finta di niente, alza la musica e guida da brillo¹⁰.

Contessa, in qualità di narratore esterno, mette in luce le dinamiche relazionali tra uomo e donna. Già nei primi versi, dietro la routine apparente, emergono segnali di crisi: i regali, gli anniversari e le uscite a cena non sono espressioni di affetto genuino, bensì espedienti per mascherare l'inerzia della relazione. Il silenzio in automobile è particolarmente rivelatore: lei si lascia andare a un gesto di disinteresse, mentre lui sceglie deliberatamente di ignorarla. Paradossalmente, questi due individui che «non si lasciano quasi mai» sono privi di una reale comunicazione. Ciascuno vive in una dimensione isolata, manifestando tratti di narcisismo.

Il tema del narcisismo è stato ampiamente indagato da David Foster Wallace, che ha ripreso e sviluppato alcune delle teorie formulate da Christopher Lasch in *The Culture of Narcissism* (1979). Wallace e Lasch condividono l'idea che il narcisismo contemporaneo sia, più che un'esaltazione del sé, una forma di odio verso sé stessi: «Per entrambi gli autori, cioè, il narcisismo è un'iper-autocoscienza che si concretizza nella forma di un timoroso assorbimento in sé stessi. Infatti, “narcisismo”, “iper-autocoscienza” e “disperazione” si riferiscono tutti alla stessa condizione»¹¹.

Se in Wallace il narcisismo è strettamente connesso alla società e ai media – la televisione *in primis* –, per Contessa il vero fallimento si manifesta nel rapporto interpersonale tra uomo e donna. La seconda strofa della canzone ripropone lo stesso schema della prima:

¹⁰ I Cani, *Le coppie*, in *Il sorprendente album d'esordio...*, op. cit.

¹¹ «For both authors, that is, narcissism is hyper-self-consciousness that becomes concrete in the form of fearful self-absorption. In fact 'narcissism', 'hyper-self-consciousness', and 'despair' all refer to the same condition»: in P. Pitari, *The influence of Christopher Lasch's 'The Culture of Narcissism' on David Foster Wallace*, in *Reading David Foster Wallace between philosophy and literature*, edited by A. den Dulk, P. Masiero, A. Ardovino, Manchester, Manchester University Press, 2022, p. 92 (trad. nostra).

Le coppie escono insieme e vanno ai concerti tenendosi strette
Lui le ha fatto conoscere il gruppo ed essendo più alto l'abbraccia da dietro
Lei scherza sul fatto che, in fondo, il tipo che canta è piuttosto carino
Lui la ignora e per altri motivi più tardi s'incazza¹².

Ancora una volta, i primi versi ritraggono un'apparente sintonia di coppia, rafforzata da gesti convenzionali come l'abbraccio durante un concerto. Tuttavia, i versi successivi rivelano una frattura: un commento innocuo da parte di lei è sufficiente a generare un risentimento latente in lui. Il modello relazionale che emerge è quello di una vicinanza fisica che non si traduce in una vera comprensione reciproca.

Un simile senso di incomunicabilità è al centro della parte finale del racconto *Piccoli animali senza espressione* di Wallace. Il dialogo conclusivo tra le protagoniste, Faye e Julie, si svolge mentre Faye prepara Julie – campionessa del quiz televisivo *Jeopardy!* – alla sua ultima apparizione, prima della sconfitta da parte del fratello. Questo momento rappresenta un punto cruciale nella loro relazione amorosa, che aveva avuto origine proprio grazie al programma televisivo e che probabilmente si concluderà con la fine della trasmissione. In un ultimo tentativo di esprimere i propri sentimenti, Julie pronuncia un monologo denso di lirismo e immagini evocative: «Poi digli di guardare da vicino la faccia degli uomini. [...] Sulla faccia degli uomini non c'è niente. [...] Le facce degli uomini non stanno mai ferme. [...] Digli che nelle maschere degli uomini non ci sono buchi dove infilare le dita. Digli come si potrebbe mai sperare di amare qualcosa su cui non si può far presa [...]»¹³.

Per Julie, l'unico volto capace di esprimere emozioni autentiche è quello di Faye: «È in questi momenti che ti amo, se ti amo. [...] Quando la tua faccia si muove e assume un'espressione. Cerca di guardare fuori da te stessa, in maniera diversa, sempre. Dì alla gente che sai che il momento in cui la tua faccia è meno carina è quando

¹² I Cani, *Le coppie...*, op. cit.

¹³ D. F. Wallace, *La ragazza dai capelli strani*, in Id., *La ragazza dai capelli strani*, trad. it. di M. Testa, Roma, minimux fax, 2017, p. 60 (ed. orig.: *Girl with Curious Hair*, New York, W.W. Norton & Company, 1989).

è a riposo»¹⁴. Le parole di Julie formano un lungo soliloquio, che Faye ascolta in silenzio, trattenendo le lacrime. Eppure, quando Julie cerca conferma che le sue parole abbiano sortito effetto, Faye risponde con una sola frase disarmante: «Non ti piace la mia faccia quando è a riposo?».

Nella poetica di Wallace, il mondo adulto è costantemente minacciato dall'incomunicabilità, che si manifesta con particolare incisività nelle relazioni sentimentali. Il racconto *Adult World* mette in scena le inquietudini di una donna ossessionata dall'idea di non riuscire a soddisfare il marito. Tuttavia, il vero limite della coppia non è tanto di natura sessuale quanto linguistica:

Come è più frequente nel matrimonio in “*Adult World*”, la coppia è isolata da un senso di segretezza percepita, da una “mancata connessione, un’asimmetria emotiva”. I limiti stessi del linguaggio ostacolano costantemente i tentativi di questa coppia di stabilire un legame. [...] I tentativi di Wallace di catturare esperienze profonde attraverso il linguaggio sono più ampi ed eloquenti rispetto a quelli di questo povero coniuge, ma la sua scrittura non è meno segnata dalla consapevolezza che, sebbene il linguaggio sia uno dei pochi strumenti che abbiamo per creare connessione, questo è anche inadatto a tale compito¹⁵.

In *Le coppie*, Contessa porta avanti un’indagine analoga: la coppia protagonista non presenta problemi evidenti, anzi partecipa con regolarità alle attività socialmente riconosciute come tipiche di una relazione. Tuttavia, il vero nodo problematico si annida nella comunicazione interna, fatta di parole, gesti e linguaggio corporeo. Questo codice privato risulta inaccessibile sia al narratore sia all’ascoltatore e, ancor più drammaticamente, sfugge agli stessi membri della coppia.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ «As is more common in the marriage in “*Adult World*,” the couple is isolated by perceived secrecy, “misconnection, emotional asymmetry.” The limits of language itself consistently thwart this couple’s attempts to achieve connection. [...] Wallace’s attempts to capture profound experiences in language are more voluminous and eloquent than those of this poor spouse, but his writing is no less characterized by a sense that, although language is one of the few tools we have to achieve connection, is also inadequate to the task» in E. Russell, *No Ordinary Love: David Foster Wallace and Sex*, in *David Foster Wallace in Context*, edited by C. Hayes-Brady, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, p. 223 (trad. nostra).

In questa prospettiva, il fallimento comunicativo tra i personaggi di *Le coppie* può essere letto non solo come una dinamica relazionale interna, ma anche come un riflesso di un problema più ampio, che Wallace analizza nei suoi testi: l'inadeguatezza del linguaggio nel creare connessioni autentiche e il modo in cui il narcisismo – inteso come iper-consapevolezza e ansia di sé – ostacola il rapporto con l'altro.

Solipsismo. La trappola del linguaggio

L'interesse per il tema dell'incapacità comunicativa ha condotto Wallace, nel corso della sua carriera, a indagare quello del solipsismo, un concetto che trova un forte legame con il pensiero di uno dei filosofi più influenti nella sua formazione, Ludwig Wittgenstein:

Wittgenstein negli anni tra il *Tractatus logico-philosophicus* e le *Ricerche filosofiche* avrebbe riguardato l'impossibilità da parte del linguaggio atomistico di far fronte alla questione fondamentale sul senso della vita. L'inattuabile connessione logica tra volontà e mondo, con la conseguente negazione di qualsiasi discorso su etica, valori, spiritualità e responsabilità, avrebbe portato Wittgenstein – la cui biografia secondo Wallace offre l'immagine di una persona che si preoccupava profondamente di ciò che rendeva le cose buone, giuste, meritevoli – a superare il *Tractatus* nel tentativo di disinnescare il rischio di una deriva patologica della posizione metafisica solipsistica. Purtroppo, con la “scoperta” del linguaggio come qualcosa di pubblico, anziché salvarci dall'alienazione, Wittgenstein ci avrebbe tolto l'unica possibilità di un contatto con il mondo esterno, lasciandoci intrappolati anziché nei nostri pensieri privati nel linguaggio¹⁶.

Questa condizione di prigionia, sia nel pensiero sia nel linguaggio, è un nodo centrale nella narrativa di Wallace e trova una delle sue rappresentazioni più emblematiche nel racconto *Caro Vecchio Neon*. Il testo si presenta come una confessione *post-mortem* del protagonista, Neal, il quale, in vita, è stato ossessionato dall'idea di dover compiacere gli altri, costruendo così un'immagine di sé che non corrispondeva mai alla propria vera identità: «Per tutta la vita sono stato un impostore. E non esagero. Ho praticamente passato tutto il mio tempo a creare un'immagine di me

¹⁶ G. Baggio, *Filosofia e patologia in D.F. Wallace*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2022, p. 14.

da offrire agli altri. Più che altro per piacere o per essere ammirato»¹⁷. Nel tentativo di scoprire chi fosse realmente, Neal sperimenta diverse soluzioni, fino ad affidarsi a uno psicologo. Tuttavia, anche durante la terapia, egli finisce per manipolare la percezione che il terapeuta ha di lui, presentandosi in modo intenzionalmente riconoscibile e codificato. Paradossalmente, colui che inganna gli altri è a sua volta vittima della propria menzogna: il linguaggio, strumento teoricamente deputato a rivelare la verità, si trasforma in una trappola, alimentando la «tragedia del solipsismo»¹⁸.

In modo analogo, la stessa dinamica solipsistica trova una delle sue espressioni più efficaci nella produzione dei Cani, in particolare nel brano *Una cosa stupida*. Il testo, narrato in prima persona, dà voce ai pensieri di un protagonista incapace di riallacciare un rapporto con una donna da cui si è separato. Il suo desiderio è apparentemente modesto: riuscire a sostenere una conversazione quotidiana e banale con lei, ma già nell'immaginare questo scenario si rende conto della difficoltà dell'impresa:

Tu non lo sai
Ma giuro che ci provo
O almeno provo a dirti che ci proverò
Che questa volta non sarà come le altre
Che basteranno due o tre frasi semplici
Come stai? È un po' che non parliamo
Cosa vuoi fare dopo l'università?
Sì lo so, è un periodo strano
Perché non ci vediamo un giorno se ti va¹⁹?

¹⁷ D. F. Wallace, *Caro Vecchio Neon*, in *Oblivio*, trad. it. di G. Granato, Torino, Einaudi, 2004, p. 169 (ed. orig. *Oblivion: Stories*, Boston, Little, Brown & Company, 2004).

¹⁸ «Hayes-Brady suggests that 'the interpretive gap ... exists only because of the inevitably incomplete nature of communication, and so, counter-intuitively, the necessary failure of communicative exchange-functions as proof against solipsistic tragedy' [...].», in A. Ardovino, P. Masiero, 'A matter of perspective': 'Good Old Neon between literature and philosophy', in *Reading David Foster Wallace...*, op. cit., p. 69.

¹⁹ I Cani, *Una cosa stupida*, in *Aurora*, 42 Records, 2016.

Le sue buone intenzioni si scontrano con un meccanismo di auto-sabotaggio che lo porta a reiterare il fallimento:

Ma poi ti vedo ed evito il tuo sguardo
A malapena riesco a dirti ciao
Ed è così, da così tanti anni
Che ormai non so nemmeno più se cambierà²⁰.

Sia in *Caro Vecchio Neon* che in *Una cosa stupida*, il problema della comunicazione onesta si configura come un ostacolo insormontabile. Entrambi i protagonisti sono prigionieri della propria interiorità, incapaci di esprimersi con autenticità se non attraverso la scrittura. Neal è consapevole sin dall'inizio del racconto di essere un impostore e riconosce l'impossibilità di sfuggire ai meccanismi ingannevoli che egli stesso crea. Anche nel brano di Contessa, il protagonista sembra intrappolato in un circolo vizioso, ma con una differenza sostanziale: mentre in Wallace il raggiro è rivolto agli altri, in *Una cosa stupida* l'inganno è rivolto a sé stesso. Il solipsismo qui non si manifesta nel rapporto con le *other minds*, ma esclusivamente nella dimensione individuale.

A rendere esplicito questo meccanismo di auto-sabotaggio è l'oscillazione fra l'intenzione e la razionalizzazione del fallimento, evidente già nei primi versi: «Tu non lo sai / ma giuro che ci provo / o almeno provo a dirti che ci proverò». Se inizialmente il tentativo di cambiare sembra sincero, già dal secondo verso emergono le strategie di giustificazione che permettono al protagonista di non esporsi realmente.

Nonostante le differenze strutturali fra i due testi – dalla linearità narrativa di *Una cosa stupida* alla costruzione più frammentaria e stratificata di *Caro Vecchio Neon* –, entrambi convergono sul medesimo esito. L'incapacità di comunicare si traduce, in Wallace, in un rifiuto radicale della vita e nella scelta del suicidio, mentre in Contessa

²⁰ *Ibidem*.

si manifesta attraverso una paralisi esistenziale. Nel momento cruciale dell'incontro, il protagonista del brano si blocca e ammette: «Ma poi ti vedo ed evito il tuo sguardo / a malapena riesco a dirti ciao».

Un ulteriore elemento di continuità tra le due opere è rappresentato dall'uso della seconda persona singolare. Sia in Wallace sia in Contessa, la confessione è strutturata come un discorso rivolto a un "tu", una figura che, pur essendo destinataria diretta del monologo interiore, finisce per coincidere con il lettore (o l'ascoltatore). Questo espediente stilistico amplifica il senso di isolamento dei protagonisti: il loro flusso di pensieri è indirizzato a un altro che rimane irraggiungibile, trasformando la confessione in un ulteriore atto di solipsismo.

In entrambi i casi, la comunicazione non è soltanto ostacolata, ma si rivela un meccanismo che tradisce le intenzioni del soggetto: sia Neal sia il protagonista del brano desiderano esprimersi, ma ogni tentativo si traduce in un fallimento che li lascia intrappolati nel proprio monologo interiore. Il solipsismo non è solo una condizione, ma un destino ineluttabile, poiché il linguaggio, anziché colmare la distanza tra sé e l'altro, la amplifica.

Nascosto in piena vista

Nel maggio del 2005, David Foster Wallace fu invitato a tenere un discorso per il conferimento delle lauree presso il Kenyon College, in Ohio. Il discorso, pubblicato successivamente con il titolo *Questa è l'acqua*, si concentra su un principio apparentemente semplice, ma spesso trascurato: «le realtà più ovvie, onnipresenti e importanti sono spesso le più difficili da capire e discutere»²¹. Attraverso l'ormai celebre metafora dei pesci che non si accorgono dell'acqua in cui nuotano per il semplice fatto di averci vissuto da sempre, Wallace riflette sul valore della

²¹ D. F. Wallace, *Questa è l'acqua*, in Id., *Questa è l'acqua*, a cura di L. Briasco, trad. it. di G. Granato, Torino, Einaudi, 2021, p. 140 (ed. orig.: *This Is Water: Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life*, Boston, Little, Brown & Company, 2009).

consapevolezza e sul modo in cui essa dipenda dalla capacità di scegliere su cosa focalizzare la propria attenzione. Secondo lo scrittore, infatti, il vero obiettivo degli studi umanistici non è tanto «la capacità di pensare, quanto semmai la facoltà di scegliere a cosa pensare». Libertà e consapevolezza, dunque, si sviluppano insieme:

Il genere di libertà davvero importante richiede attenzione, consapevolezza, disciplina, impegno e la capacità di tenere davvero agli altri e di sacrificarsi costantemente per loro, in una miriade di piccoli modi che non hanno niente a che vedere col sesso, ogni santo giorno. Questa è la vera libertà. Questo è imparare a pensare. L'alternativa è l'inconsapevolezza, la modalità predefinita, la corsa sfrenata al successo: essere continuamente divorati dalla sensazione di aver avuto e perso qualcosa di infinito²².

Wallace conclude il discorso ribadendo come l'essenza delle cose sia spesso immediatamente accessibile eppure difficile da cogliere, poiché nascosta nella sua stessa ovvietà:

Riguarda il valore vero della vera cultura, dove voti e titoli di studio non c'entrano, c'entra solo la consapevolezza pura e semplice: la consapevolezza di ciò che è così reale e essenziale, così *nascosto in bella vista* sotto gli occhi di tutti da costringerci a ricordare di continuo a noi stessi: “Questa è l'acqua, questa è l'acqua [...]”²³.

Analogamente, Contessa identifica nella consapevolezza un possibile antidoto al senso di smarrimento esistenziale. Non sembra azzardato ipotizzare che il brano *Nascosta in piena vista* riprenda direttamente l'ossimoro su cui Wallace costruisce la chiusura di *Questa è l'acqua*.

Ogni strofa della canzone è introdotta da quattro versi brevi e incisivi, la cui limpidezza espressiva rimanda a un tradizionale haiku giapponese:

²² Ivi, p. 151.

²³ Ivi, p. 152 (corsivo nostro).

Dentro ai fili d'erba
Tra le crepe dell'asfalto
Nello spazio vuoto
Tra ogni sassolino e l'altro
Ho creduto di vedere anch'io
Qualcosa che non c'è
[...]
Nascosta in piena vista²⁴.

Il crescendo spaziale che caratterizza questa sequenza – dal microcosmo dei fili d'erba alla vastità dello spazio, per poi tornare agli spazi infinitesimali tra i sassolini – suggerisce una riflessione di portata universale. Il brano sembra segnare un punto di svolta nella scrittura di Contessa: giunto a uno stadio più maturo della sua carriera e della sua vita, il cantautore dimostra di aver acquisito la stessa consapevolezza di cui Wallace parlava tredici anni prima, ovvero che, al di là delle immagini più ordinarie della quotidianità, si cela un significato più ampio, invisibile proprio perché troppo evidente.

Un dettaglio significativo è l'uso della locuzione «anch'io»: sebbene il testo non abbia forma dialogica, questa espressione suggerisce un implicito confronto con Wallace, come se Contessa stesse rispondendo alle riflessioni dello scrittore, dimostrando di averne interiorizzato gli insegnamenti. Il brano si configura, dunque, come un dialogo ideale con *Questa è l'acqua*, in cui la lezione di Wallace viene assimilata e rielaborata in chiave musicale.

L'esplicita citazione a Wallace presente nei primi lavori dei Cani con il brano *Hipsteria* trova così una naturale evoluzione in *Nascosta in piena vista*. Se nei brani d'esordio il riferimento allo scrittore assumeva una sfumatura ironica e superficiale, qui si assiste a un cambiamento di prospettiva: la relazione con Wallace non è più un rimando culturale giocoso, ma si trasforma in una vera e propria comunione di intenti. Sia Wallace sia Contessa giungono alla conclusione che, nell'alienazione del mondo

²⁴ I Cani, *Nascosta in piena vista*, 42 Records, 2018.

contemporaneo, l'unico modo per sopravvivere è quello di affinare lo sguardo e imparare a riconoscere ciò che, sebbene sotto gli occhi di tutti, resta invisibile: ciò che è «nascosto in piena vista».

Francesco Voto

“Il tenore sconfitto” di Brancati e Tommasini

tra comicità musicale e contrasto spaziale

Abstract: Il saggio si concentra su *Il tenore sconfitto*, unico esperimento di teatro musicale di Vitaliano Brancati, con musiche di Vincenzo Tommasini. Pur caratterizzata da un notevole valore letterario e melodrammatico, l'opera ha suscitato scarsa attenzione critica e ha ricevuto un'accoglienza tiepida, sia al debutto romano del 1950 sia nella ripresa palermitana del 1956. La farsa si sviluppa intorno a un inatteso capovolgimento: il Tenore, celebre per il suo talento, viene sconfitto in una gara di canto da un Soldato. Il saggio indaga la struttura drammaturgica, il contesto storico e le implicazioni simboliche della messinscena, con particolare attenzione al rapporto tra spazio scenico e dinamiche sociali.

Abstract: This paper explores *Il tenore sconfitto*, the only theatrical-musical work by Vitaliano Brancati, with music by Vincenzo Tommasini. Despite its literary and melodramatic value, the opera received little critical attention and was met with lukewarm reception both at its 1950 premiere in Rome and its 1956 revival in Palermo. The farce presents an unexpected reversal: the acclaimed Tenor is defeated by the Soldier in a singing contest. The study examines the dramaturgical structure, historical context, and symbolic implications of the performance, with a focus on the relationship between scenic space and social dynamics.

Introduzione

Chi scorresse la letteratura critica su Vitaliano Brancati noterà che la produzione teatrale vi occupa un posto di rilievo: opere come *La governante* hanno avuto ampia eco critica e lavori come *Don Giovanni involontario* continuano a essere messi in scena. Di contro, il suo unico esperimento di teatro musicale, *Il tenore sconfitto*, è stato pressoché ignorato, a dispetto della sua rilevanza tanto melodrammatica che letteraria. L'opera – della quale è andato perduto lo spartito – ritrae, con amara ironia, il trionfo inatteso del Soldato sul Tenore: quest'ultimo, osannato dalla Figlia del Commendatore per la voce sublime – «Dagli acuti, son trafitta / e dai bassi, risanata. / S'egli tace, derelitta / s'egli canta, estasiata»¹ –, viene spodestato in una sfida canora, perdendo gloria e amore.

¹ V. Brancati, *Il Tenore sconfitto ovvero la presunzione punita*, in Id., *Racconti, teatro e scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, Milano, Mondadori, 2003, p. 1034.

Storia e sfortune di un atto unico: Roma

Il tenore sconfitto fu concepito in seno all'Anfiparnaso, un'iniziativa ideata per rilanciare il melodramma italiano. Questo breve ma affascinante esperimento ha lasciato un segno nella storia del teatro musicale, coinvolgendo figure di spicco come Guido Maggiorino Gatti, Alberto Savinio, Toti Scialoja, Vincenzo Tommasini, Goffredo Petrassi, Luchino Visconti, Sergio Pugliese e Manlio Lupinacci. I membri, istituita l'associazione nel 1949, scelsero il nome ispirandosi alla *Comedia Harmonica* di Orazio Vecchi (1597) e si dedicarono all'innovazione del teatro musicale, non solo sul piano drammaturgico, ma anche sotto il profilo visivo e coreografico. A testimonianza di questo impegno, un articolo di Giorgio Graziosi sulla «Rassegna Musicale» presentava l'associazione ai lettori, mettendone in luce ambizioni e valore artistico:

la associazione dell'«Anfiparnaso» si prefisse lo scopo di esumare e riprendere opere del passato di significativo valore e di facilitare la nascita di nuovi lavori nel campo del teatro musicale e in quello del balletto; cioè di agire là dove il normale teatro dell'Opera per tradizione, interessi, pubblico, attrezzatura, non può assolvere tutti i compiti e soddisfare tutte le esigenze quali scaturiscono da una società e da un'epoca in cui lo spettacolo lirico, proprio per la sua situazione critica, maggiormente abbisogna di stimoli alla ricerca creativa e di sicuro impegno nell'esecuzione².

L'iniziativa prese avvio con un allestimento ambizioso del *Turco in Italia*³ di Rossini, diretto da Gianandrea Gavazzeni, con la regia di Gerardo Guerrieri, i costumi di Mino Maccari e una giovanissima Maria Callas. A questo seguì la sfida più impegnativa: mettere in scena quattro nuove opere di compositori italiani. Tra queste, *Orfeo vedovo* di Savinio – autore sia delle musiche sia del libretto –; *Morte dell'aria*, con testi di Scialoja e musiche di Petrassi; *Il tenore sconfitto*, nato dalla penna di Brancati e musicato da Tommasini, e infine *Job* di Luigi Dallapiccola. Tuttavia, per

² G. Graziosi, *Gli spettacoli dell'Anfiparnaso*, in «La Rassegna Musicale», a. XXI, n. 1, 1951, p. 60.

³ Cfr. M. Mila, «*Il Turco in Italia*»: *manifesto della dolce vita*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», a. V, n. 5, 1968, pp. 857-71 e O. Jesurum, *Le regie liriche di Guerrieri: il caso dell'Anfiparnaso*, in «Biblioteca teatrale», n. 123/124, fasc. 2, 2017, pp. 133-50.

ragioni prevalentemente economiche, l'intero progetto si concluse con un disastro finanziario, che segnò la fine prematura di un'esperienza artistica difficilmente replicabile per la straordinaria qualità e originalità delle forze creative coinvolte.

Nondimeno, benché Gavazzeni⁴ ricordi che Brancati fosse tra i fondatori dell'associazione, altri come Antonella Bartoloni⁵ nel ripercorrere la breve esistenza di Anfiparnaso ne omettono il nome. Ad ogni modo, è bene ricordare che lo scrittore siciliano era uso frequentare il Teatro Eliseo – come si evince da una testimonianza di Sandro De Feo⁶ – già durante il periodo della guerra; segno che, se anche non fu tra i fondatori, di certo fu sin da subito coinvolto nei lavori e nell'attività dell'associazione.

Il 24 ottobre 1950, all'Eliseo di Roma, debutta *Il tenore sconfitto*, con la regia di Gerardo Guerrieri, la direzione musicale di Fernando Previtali e scenografie e costumi firmati da Renato Guttuso. L'opera, però, non riesce a lasciare il segno: secondo le cronache dell'epoca, l'accoglienza di pubblico e critica è fredda, suscitando più dubbi che apprezzamenti, benché dalle colonne del «Messaggero» Renzo Rossellini, con toni sbrigativi e tuttavia entusiasti, riporti che per merito del *Tenore sconfitto* «la serata è finita fortunatamente in allegrezza»⁷. Tra le osservazioni più argute si distingue quella di Giorgio Vigolo, che sul «Mondo» disegna un parallelo irriverente tra l'opera di Brancati e i *Maestri cantori di Norimberga* di Wagner; un paragone che, lungi dall'elevare il lavoro del drammaturgo, ne sottolinea la debolezza: «L'operona di Wagner sembra entrata nell'operina di Tommasini come la chiesa di San Pietro dentro

⁴ Cfr. G. Gavazzeni, *Il sipario rosso. Diario 1950-1976*, a cura di M. Ricordi, Torino, Einaudi, 1992, pp. 717-18.

⁵ Cfr. A. Bartoloni, *Su alcuni aspetti di Tommasini operista: "Medea", "Uguale fortuna", "Il tenore sconfitto" ovvero La presunzione punita*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di M. Capra, F. Nicolodi, Venezia-Parma, Marsilio – Casa della Musica, 2011, pp. 325-40.

⁶ Cfr. M. Giammusso, *Eliseo. Un teatro e i suoi protagonisti. Roma 1900-1990*, Roma, Gremese, 1990, p. 78: «Tra il 1940 e la fine della guerra le Stanze [dell'Eliseo] furono un ritrovo affollato e brillante e per molti versi assai comodo. [...] La maggior parte dei soci e frequentatori del club era di antifascisti, o mormoratori abituali. [...] Io [cioè De Feo] avevo fretta di scendere al piano di sotto nell'appartamento di Talarico, dove ad ore fisse andavo con Brancati, ad ascoltare i bollettini della BBC».

⁷ R. Rossellini, *L'Anfiparnaso all'Eliseo. Tre opere nuove di autori italiani*, in «Il Messaggero», 25 ottobre 1950, p. 3.

una noce. Il tenore sconfitto assomiglia a Beckmesser, il soldatino a Walter, la ragazza a Eva; e la baruffa la fanno quelli che escono da teatro»⁸.

Dello stesso avviso è Piero Dallamano che su «Paese Sera» dedica al lavoro di Brancati e Tommasini poche parole all'interno di una cronaca piuttosto delusa sulla *soirée* romana: «E buon per noi che son venuti Tommasini e Brancati con l'esile, gracile farsa "Il tenore sconfitto" (ma finalmente qualche cosa di sapido e di "udibile") a rallegrarci sul finale»⁹. A questi giudizi tutt'altro che entusiasti fa da contraltare il necrologio di Gatti, scritto in memoria di Tommasini, morto poco dopo il debutto dell'opera. L'articolo, intriso di affetto e stima, descrive un'accoglienza calorosa; un ritratto ben diverso da quello appena esaminato:

E ricordiamo la sua gioia per l'accoglienza che il pubblico dell'Eliseo di Roma riservò, due mesi prima della sua morte, all'ultima sua opera, *Il Tenore sconfitto* [...]. Ma di quel successo – che pur fu caldo e convinto – egli non si inorgoglivava, anzi ne dava il merito proprio al librettista, dimostrando sino all'ultimo modestia e discrezione¹⁰.

Non si può, però, ignorare la vena polemica, seppur velata, nei confronti di Brancati: attribuendo al librettista il merito del «successo», Gatti pare suggerire la responsabilità assai ridotta del compositore nelle sorti poco felici dell'opera. In realtà, ciò che emerge con chiarezza è l'insuccesso complessivo del *Tenore sconfitto*. Come ha osservato Veroli, l'opera fu accolta con freddezza e persino fischiate, l'inizio di una serie di difficoltà che ne avrebbero compromesso anche in futuro il destino teatrale:

⁸ G. Vigolo, *Madrigale di dialetti*, in «Il Mondo», 11 novembre 1950, p. 15.

⁹ P. Dallamano, *Tre melodrammi al Teatro Eliseo*, in «Paese Sera», 26 ottobre 1950, p. 5.

¹⁰ G. M. Gatti, *Vincenzo Tommasini (1878-1950)*, in «La Rassegna Musicale», a. XXI, 1951, pp. 49. Cfr. anche M. Rinaldi, *Vincenzo Tommasini*, in «Rivista musicale italiana», a. LIII, pp. 323-36 e M. Targa, *Vincenzo Tommasini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2019; cfr. l'URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-tommasini_\(Dizionario-Biografico\)/?search=TOMMASINI%2C%20Vincenzo%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-tommasini_(Dizionario-Biografico)/?search=TOMMASINI%2C%20Vincenzo%2F) (ultima consultazione di tutti i link dell'articolo: 31 marzo 2025).

Il tenore sconfitto che andò in scena la stessa sera [...] fu addirittura fischiato. A questa farsa ideata da Vitaliano Brancati, ed in cui, grazie anche alle scene di Guttuso ed alla musica di Tommasini (ricca di toni popolareschi, ma anche brillante e raffinata), riprendeva vita una certa Sicilia, acre e incantata, salace e credulona, non sarebbe arriso il successo neanche in una successiva ripresa a Palermo, qualche anno dopo¹¹.

Storia e sfortune di un atto unico: Palermo

Nel corso della stagione lirica del 1956 al Teatro Massimo di Palermo, *Il Tenore sconfitto* trovò spazio in cartellone accanto a *Mese mariano* di Salvatore Di Giacomo, con musiche di Umberto Giordano, e a *Granceola* di Riccardo Bacchelli, musicata da Adriano Lualdi. Per questa rappresentazione, la regia teatrale fu affidata ad Anton Giulio Bragaglia, mentre la direzione musicale fu curata da Nino Verchi¹².

In relazione a tale evento, il programma di sala menziona esplicitamente che questa era un'iniziativa «di speciale celebrazione o di particolari riferimenti all'ambiente siciliano»¹³, sottolineandone l'accentuata dimensione isolana: «Sicilianissimo è l'ambiente della “farsa musicale” *Il tenore sconfitto*, come sicilianissimo è Brancati»¹⁴. La scelta di includere tale melodramma nel programma di una stagione lirica di così prestigiosa levatura non appare casuale; essa si iscrive piuttosto in una precisa volontà sicilianista, come conferma un significativo articolo di Mario Taccari sul «Giornale di Sicilia»: «il capitolo delle opere sicilianiste della stagione lirica che batte alle porte s'intitola “Sicilia, cose e favole nel tempo”». E aggiunge:

¹¹ P. Veroli, *Modernità e teatro musicale. L'esperienza dell'Anfiparnaso*, in «Terzo Occhio», a. XXI, n. 1, 1995, pp. 37-38.

¹² Cfr. A. M. Bonisconti, *Un trittico: Giordano – Tommasini – Lualdi*, programma di sala, Palermo, Tipografia Sciarrino, s.d. [ma 1956]. È interessante notare come Bonisconti, musicologa e funzionaria della Rai, abbia curato anche i programmi di sala degli spettacoli di Anfiparnaso: cfr. Ead., *Gli spettacoli dell'Anfiparnaso*, programma de *Il turco in Italia* di Gioacchino Rossini, rappresentato al Teatro Eliseo di Roma il 19 ottobre 1950, Roma, Italgraf, s.d. [ma 1950]; Ead., *Gli spettacoli dell'Anfiparnaso*, programma da *L'Anfiparnaso*, comedia armonica di Orazio Vecchi, rappresentata al Teatro Eliseo di Roma il 26 ottobre 1950, Roma, Italgraf, s.d. [ma 1950].

¹³ A. M. Bonisconti, *Un trittico: Giordano – Tommasini – Lualdi*, op. cit., p. 5.

¹⁴ Ivi, p. 6.

Con il gruppo d'opere sicilianizzanti che figurano nel programma del nostro grande teatro lirico, l'Ente del Massimo insiste in un proposito di specificazione e di differenziazione destinato a rompere il cerchio di una concorrenza artistica che non giova, a parer nostro, all'organico ed armonico svilupparsi delle manifestazioni liriche italiane¹⁵.

Una precipua attenzione al teatro musicale siciliano è, altresì, testimoniata dalla commemorazione che Ubaldo Mirabelli – futuro sovrintendente al Massimo dal 1977 al 1995 – scrisse all'indomani della morte di Cuccia. A suo dire, il maestro palermitano aveva improntato ogni inaugurazione di stagione «ad uno spettacolo che avesse comunque un riferimento siciliano [...]. Soprattutto però Simone Cuccia puntava a riprendere i vecchi operisti siciliani con gustose e colorite evocazioni»¹⁶. Al contempo, la scelta del *Tenore sconfitto* esalta la figura di Cuccia, protagonista di una stagione d'oro del Teatro Massimo. Già partecipe dell'esperienza di *Anfiparnaso*, dal 1953 sovrintese a produzioni di rilievo, tra cui *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota (1955), e a opere di Stravinskij e Bartók.

Nonostante tali premesse, l'opera di Brancati e Tommasini non ottenne un riscontro positivo, come evidenziato dalla cronaca teatrale di Pietro Emanuele Sgadari di Lo Monaco – si tratta del celebre “Bebbuzzo”, amico intimo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa –, e l'accoglienza fu alquanto tiepida:

“Il tenore sconfitto” è una vera e propria farsa nel senso classico della parola, scritta con il suo personalissimo “humor” dal povero Vitaliano Brancati, e come tale, è divertentissima, paradossale e pienamente riuscita. Ben poco vi ha aggiunto il musicista Vincenzo Tommasini scrivendo una musica anodina di sottofondo e attingendo nei momenti culminanti ai canti popolari siciliani di Alberto Favara (oltre che al “Puritani” di Bellini tema di conflitto tra i due tenori). Il pubblico ha riso e basta questo, per potere affermare il successo dell'operina¹⁷.

¹⁵ M. Taccari, *Protagonista la Sicilia sulle scene del “Massimo”*, in «Giornale di Sicilia», 4 febbraio 1956, p. 5.

¹⁶ U. Mirabelli, *Commemorazione del M° Simone Cuccia*, in «Bollettino del Rotary Club di Palermo», n. 1300, 16 ottobre 1958, p. 9; cfr. l'URL: https://www.rotary2110archivio.it/CLUB_ATTIVITA/PALERMO/1958%20-%201959/DOCUMENTI/1958_10.16%20bollettino_1300.pdf.

¹⁷ P. E. Sgadari di Lo Monaco, *Tre atti unici al Teatro Massimo*, in «Giornale di Sicilia», 2 marzo 1956, p. 5.

Da questa recensione emerge un dato rilevante: l'utilizzo da parte di Tommasini della *Raccolta di canti popolari siciliani* di Alberto Favara¹⁸, una scelta che dimostra la capacità del compositore di essere in sintonia con il proprio tempo, anticipando l'edizione delle *Musiche popolari siciliane* di Favara pubblicata nel 1957. Tuttavia, Sgàdari non manca di evidenziare come la farsa di Brancati sia stata al centro di vivaci polemiche: «Successo contrastato, principalmente, dopo “Il tenore sconfitto” e lunghi, incontrollati clamori di folla al principio della “Granceola”. Commenti vivacissimi e polemiche fra gli spettatori negli intervalli alla fine dello spettacolo»¹⁹.

Le vicende successive peggiorarono la situazione: l'indisposizione del tenore Gianni Iaia²⁰, interprete del Soldato, costrinse il Teatro Massimo a posticipare le repliche, portando alla sostituzione del *Tenore sconfitto* con una «speciale edizione del “Bolero” di Maurice Ravel»²¹. Le restanti repliche subirono la stessa sorte, sancendo il definitivo insuccesso dell'opera di Brancati e Tommasini, che non venne più rappresentata.

Una farsa dongiovannesca tra Sette e Novecento

I lettori non digiuni di teatro musicale che si trovassero fra le mani l'opuscolo²² della *soirée* romana del 1950 occhieggerebbero il libretto brancatiano in virtù di due aspetti: la denominazione di «farsa musicale»²³ attribuita all'opera nonché il titolo nella sua interezza – *Il tenore sconfitto ovvero la presunzione punita*. Su questi due aspetti,

¹⁸ Cfr. G. Cocchiara, *Il Corpus di Musiche Popolari Siciliane di Alberto Favara*, in «Annali del Museo Pitagorico», n. V-VII, 1956, pp. 54-62 e S. Bonanzinga, *Alberto Favara e l'indagine etnomusicologica moderna*, in *Figure dell'etnografia musicale europea. Materiali Persistenze Trasformazioni. Studi e ricerche per il 150° anniversario della nascita di Alberto Favara (1863-2013)*, a cura di S. Bonanzinga e G. Giordano, Palermo, Museo Pasqualino, 2016, pp. 21-52.

¹⁹ P. E. Sgàdari di Lo Monaco, *Tre atti unici al Teatro Massimo*, op. cit., p. 5.

²⁰ Cfr. «Giornale di Sicilia», 4 marzo 1956, p. 5.

²¹ «Giornale di Sicilia», 7 marzo 1956, p. 5.

²² A. Savinio et al., *Orfeo vedovo, Morta dell'aria, Il tenore sconfitto*, Roma, Gli spettacoli dell'Anfiparnaso, 1950.

²³ Ivi, p. 41.

di natura esclusivamente letteraria, ci si soffermerà, dal momento che la partitura dell'opera è tuttora irreperibile a causa dell'infelice sorte dello spettacolo.

Essendo la propensione al comico di Brancati, sia sul versante narrativo sia su quello teatrale, ben nota²⁴, non stupisce che la prova librettistica dello scrittore siciliano sia tinta di note scherzose e, segnatamente, farsesche. Al contrario, di Vincenzo Tommasini sono precipuamente noti i lavori strumentali, cui devono essere affiancate tre opere teatrali – *Medea*²⁵, *Uguale fortuna* e *Il tenore sconfitto* – in cui, eccezion fatta per la riscrittura operistica del mito greco, si distingue una chiara predilezione del compositore per la comicità musicale. Non sarà irrilevante, a questo punto, menzionare che *Uguale fortuna* è uno «scherzo lirico di un atto»²⁶ su musica e libretto di Tommasini, accomunato al *Tenore sconfitto* non solo dalla vena comica dell'opera, ma anche da alcune affinità tematiche²⁷ e dalla schematicità dei personaggi²⁸. Questi elementi costituiscono il terreno comune, condiviso da Tommasini e Brancati, su cui si innestano le parole e la storia del *Tenore sconfitto*.

L'opera del 1950 è, invece, una farsa: la scelta di questo genere appare come la più congeniale per le vicende del *Tenore sconfitto*. Infatti, al di là di una certa libertà nomenclatoria che contraddistinse a lungo le categorizzazioni melodrammatiche

²⁴ Cfr. D. Perrone, *Brancati e il comico*, in *I sensi e le idee: Brancati, Vittorini, Joppolo*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 27-43; Ead., *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i "piaceri" della scrittura*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 55-86; N. Borsellino, *Vitaliano Brancati e le vie di fuga del comico*, in «Belfagor», a. LX, n. 6, 2005, pp. 683-89; F. Erbosi, «Vomitare» il fascismo. Il comico e la costruzione del personaggio nel teatro di Brancati, in «Strapparsi di dosso il fascismo»: l'educazione di regime nella «generazione degli anni difficili», Napoli, La scuola di Pitagora, 2023, pp. 357-84.

²⁵ V. Tommasini, *Medea*, Roma, Officina poligrafica italiana, 1906.

²⁶ V. Tommasini, *Uguale fortuna. Scherzo lirico in un atto*, Roma, Tipografia operaia romana cooperativa, 1913.

²⁷ La vicenda, tratta dalla novella *Histoire risquée* di François de Nion, è ambientata a Venezia, dove Don Marco e Don Crisostomo scoprono sotto il balcone dell'amata Donna Agnese di essersi invaghiti della stessa donna. Decisi a contendersela a dadi, scoprono poi che un terzo pretendente, Don Piero, ha conquistato il cuore della donna.

²⁸ A questo proposito, Flavia Erbosi ha parlato dell'«aspetto marionettistico con il quale è rivestito il personaggio drammatico» (F. Erbosi, «Vomitare» il fascismo. Il comico e la costruzione del personaggio nel teatro di Brancati, op. cit., p. 373). Cfr. anche L. Anceschi, *Riflessioni su "Don Giovanni in Sicilia"*, in «L'Illuminista», a. x, n. 28/29, 2010, pp. 365-72; M. Pomilio, *La situazione di Brancati*, in *Contestazioni*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 9-33; L. Sciascia, *Don Giovanni a Catania*, in Id., *Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 224-37; V. Giannetti, *Textes provisoires et stratégies de la représentation du personnage chez Vitaliano Brancati*, in *Objects inachevés de l'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 73-81; Ead., *Vitaliano Brancati. Lingua, società e letteratura*, Torino, Aragno, 2018, pp. 115-31.

(specie in ambito buffo)²⁹, la farsa di Brancati e Tommasini corrisponde alla definizione che Giovanni Piazza ne dà nel 1808:

L'oggetto della farsa è sol di piacere, e per ottenere questo scopo è permesso di usare ogni cosa, anche stravagante e inusitata; lo che non viene accordato alla buona commedia. La favola e l'azione possono essere triviali, e quindi il dialogo basso ed i personaggi di ordine inferiore³⁰.

Che il *Tenore sconfitto* voglia far ridere il pubblico attraverso una vicenda stravagante è indubbio, così come è acclarata la presenza di personaggi umili che danno vita a dialoghi triviali – si veda, in particolare, la prima parte dell'opera, dove i cocchieri e il Soldato si insultano vicendevolmente in una serrata sticomitia. Parimenti tipica è l'alternanza di parti cantate e recitate³¹: dall'elenco dei personaggi, infatti, si evince che i cocchieri, il pescivendolo e il venditore di fichidindia, nota di *coleur* locale, sono attori e non cantanti. Non del tutto inusitata, invece, la pratica metateatrale di cantare parti di un altro melodramma: basti pensare alle numerosissime scene in cui si assiste a una prova d'opera nell'opera³² o ai siparietti in cui i cantanti esasperano il librettista e il maestro di cappella con i loro capricci nei metamelodrammi, vale a dire quelle opere comiche riconducibili a un preciso «microgenere»³³ che furoreggiò proprio nella seconda metà del Settecento. Se l'intento di questo filone operistico era quello di mettere alla berlina il teatro musicale coevo, ruotando il palcoscenico e svelando al pubblico ciò che accadeva dietro le quinte, non è da escludere che anche Brancati e Tommasini abbiano voluto scoccare uno strale all'opera lirica novecentesca,

²⁹ Tra gli altri, i nomi sovente usati in modo intercambiabile tra XVIII e XIX secolo per catalogare le opere del teatro musicale comico troviamo farsa, farsetta, opera comica, opera buffa, intermezzo, scherzo.

³⁰ *Terza raccolta di componimenti scenici applauditi*, vol. XI, Venezia, Rosa, 1808, p. 34.

³¹ Ma si tenga presente che vi sono anche farse interamente musicate. In merito agli aspetti musicali del genere si veda D. Bryant, *La farsa musicale: coordinate per la storia di un genere non-genere*, in *I vicini di Mozart*, a cura di M. T. Muraro e D. Bryant, Firenze, Olschki, vol. II, pp. 431-35: 432; S. Castelveccchi, *Alcune considerazioni sulla struttura drammaturgico-musicale della farsa*, in *I vicini di Mozart*, op. cit., pp. 625-31.

³² Cfr. C. Cappelletti, *La "prova d'opera" dalla commedia al libretto*, in «Quaderni di Lingue e Letterature», a. XXXIII, 2008, pp. 47-61.

³³ D. Goldin, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 73.

specie se si considera che il *Tenore sconfitto* venne composto in seno ad Anfiparnaso, che mirava, sì, a un rinnovamento dell'opera italiana, ma anche dell'offerta dei teatri lirici. In altre parole, che il Tenore – affermato professionista, ingaggiato in un'opera di repertorio quale i *Puritani* – non sia all'altezza del suo ruolo e venga sconfitto da un Soldato, avulso evidentemente dal mondo e dal circuito operistico, potrebbe essere un dato non privo di valore metaforico.

Tipica di questo filone è, altresì, la rivalità tra i cantanti, in particolare tra le virtuose: questa scena topica viene riscritta da Brancati, che non esita a servirsi di temi e motivi a lui cari anche in contesto librettistico. La virtuosità canora del Soldato e del Tenore, infatti, è assimilabile al gallismo che caratterizza non pochi dei dongiovanni siciliani che popolano le pagine brancatiane; alla satira del costume e del mito della virilità fascista subentra la messa in ridicolo della gagliardia vocale e dell'ego del Tenore, clamorosamente sgonfiato dalla stecca che conclude la sua competizione col Soldato, cui spetta l'ammirazione della folla e l'amore della Ragazza. È evidente, quindi, il legame, sì, con i testi brancatiani, ma ancor prima con l'archetipo di riferimento, vale a dire il mito di Don Giovanni e, nello specifico, la versione di Mozart e Da Ponte, di cui Brancati aveva già utilizzato, ribaltandone il segno, l'espedito del catalogo, come è stato notato da Domenica Perrone³⁴. Tuttavia, se nel *Don Giovanni in Sicilia* il domestico Paolo fa da contraltare comico, assumendo il ruolo del Leporello mozartiano, nel *Tenore sconfitto* la presenza di un Commendatore non è che un riferimento puramente nomenclatorio all'interno di un'opera in cui è l'esemplarità della punizione per il dongiovannesco Tenore il più lampante richiamo all'ipotesto operistico: ecco così spiegata la seconda parte del titolo bimembre dell'opera, vale a dire “*la presunzione punita*”, ripresa chiastica del titolo dapontiano – *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*.

³⁴ Cfr. D. Perrone, *Brancati e il comico*, in *I sensi e le idee*, op. cit., pp. 35-36 ed Ead., *Vitaliano Brancati: Le avventure morali e i “piaceri” della scrittura*, op. cit., pp. 66-67.

«La strada e il balcone»

Dell’allestimento scenografico restano alcuni affascinanti bozzetti di Renato Guttuso³⁵, autore non solo delle scene per lo spettacolo romano – va ricordato che fu tra i fondatori di Anfiparnaso – ma anche dell’allestimento al Teatro Massimo. Questi dipinti rivelano come Guttuso abbia saputo rappresentare con precisione alcuni elementi centrali non solo del *Tenore sconfitto*, ma di buona parte dell’opera brancatiana.



Fig. 1, R. Guttuso, *Bozzetto di scena*,
in G. Badino, 1950. *Il Tenore sconfitto ovvero la presunzione punita*, op. cit., p. 98.

Nel primo bozzetto³⁶ (fig. 1), infatti, il pittore bagherese raffigura una piazza dominata dalla statua di Vincenzo Bellini, sovrastata da un cielo notturno rischiarato

³⁵ Cfr. G. Badino, 1950. *Il Tenore sconfitto ovvero la presunzione punita*, in *Guttuso e il teatro musicale*, a cura di F. Caparezza Guttuso, Milano, Charta, 1997, pp. 96-99.

³⁶ Nel saggio di P. Veroli, *Modernità e teatro musicale. L'esperienza dell'Anfiparnaso*, op. cit., p. 38, e nel numero 47 del «Radiocorriere TV» del 1950, p. 16, è riprodotto un bozzetto di Renato Guttuso (fig. 3) che si distingue per alcune differenze rispetto a quello pubblicato nel saggio, appena citato, di Badino. La differenza più evidente riguarda la posizione del monumento a Vincenzo Bellini: nel bozzetto riportato da Veroli e dal

dalla luna, che le conferisce un'aura malinconica e onirica. Le palme e gli edifici con facciate ocre e rosa intenso nonché le pareti in pietra nera bugnata evocano una città mediterranea; ma, più d'ogni altra cosa, la statua di Bellini – accompagnata dall'epigrafe «A Vincenzo Bellini, la Patria» – richiama chiaramente Catania. Il monumento raffigurato è sorprendentemente simile a quello di Piazza Stesicoro realizzato da Giulio Monteverde nel 1882, con due delle quattro allegorie delle opere belliniane facilmente distinguibili: *La Norma*, per la posizione delle braccia, e *Il pirata*, per la rigidità della postura. Dettagli che, assieme al posizionamento dello stesso monumento, suggeriscono il punto di vista: l'ingresso del Teatro Bellini. È così che Guttuso ha reso visivamente la didascalia brancatiana che precede il dramma: «*Piazza Stesicoro di Catania, col monumento a Bellini, il selciato di lava nera, le palme [...]. La piazza è illuminata di fanali a gas. Sotto le palme una fila di carrozze, coi cavalli e i cocchieri addormentati*»³⁷.



Fig. 2, R. Guttuso, *Bozzetto di scena (particolare)*,
in G. Badino, 1950. *Il Tenore sconfitto ovvero la presunzione punita*, op. cit., p. 99.

«Radiocorriere TV», il monumento è raffigurato di scorcio, con una prospettiva obliqua rispetto all'osservatore, mentre nella versione di Badino è collocato frontalmente. Questa variazione influisce anche sulla disposizione delle allegorie: quella dei *Puritani* occupa una posizione centrale e frontale, mentre quella della *Norma* è raffigurata di profilo.

³⁷ V. Brancati, *Il Tenore sconfitto ovvero la presunzione punita*, op. cit., p. 1031.

Il secondo bozzetto (fig. 2) pone l'attenzione su un elemento intimo e carico di drammaticità: una facciata dominata da un grande portone, ornato da motivi fogliati e sormontato da un elegante balconcino. Questo particolare architettonico, enfatizzato da una palette cromatica che intreccia tonalità di viola, blu e arancione, si trasforma, nell'opera di Brancati, in un vero e proprio palcoscenico simbolico. Qui, la donna si espone dall'alto, osservata e desiderata dall'uomo che, dal basso, ne contempla la figura. La disposizione verticale, che Guttuso traduce in immagini potenti tramite colori vibranti e linee dinamiche, riflette la precisa teoria degli sguardi presente in Brancati. I due protagonisti di questa corrispondenza – l'uomo e la donna – si muovono entro una configurazione geometrica chiaramente delineata, dove ogni elemento contribuisce a sottolineare la loro relazione. La relazione amorosa, infatti, si articola nella contrapposizione alto vs basso, che Tedesco ha ricondotto alla dualità tra la «strada e il balcone»³⁸: un movimento verticale, che vede l'uomo in basso rivolgere lo sguardo verso l'alto, in direzione della donna.



Fig. 3. R. Guttuso, *Bozzetto per "Il tenore sconfitto"*,
in P. Veroli, *Modernità e teatro musicale. L'esperienza dell'Anfiparnaso*, op. cit., p. 38.

³⁸ Cfr. N. Tedesco, *La strada e il balcone*, in V. Brancati, *Don Giovanni in Sicilia*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 135 e ss.

Tale configurazione spaziale trova riscontro anche nel *Don Giovanni in Sicilia*, romanzo del 1941, che già nelle prime pagine mostra il protagonista mentre raggiunge l'apice della felicità nell'atto di osservare – o meglio, spiare – «al di sopra di un cumulo di tetti, terrazze e campanili neri, quasi in mezzo alle nuvole [...] una finestrina rossa, nella quale passava e ripassava una figura di donna»³⁹. La traiettoria dello sguardo verso l'alto diventa così la chiave della prossemica tra uomo e donna, trasformandosi in una vera e propria metafora dell'amore elevato, di matrice stilnovistica⁴⁰, cui sembrano votati i personaggi che affollano il romanzo. La fantasticheria del protagonista Giovanni, subito dopo aver incrociato per la prima volta lo sguardo dell'amata Ninetta, ne offre un esempio emblematico:

[Giovanni Percolla] aveva fretta di fantasticare un bel quadro in cui, all'incirca, Ninetta si trovasse in un luogo alto, come il palco reale al teatro dell'Opera, o il triforio della cattedrale, o un balcone sospeso nel lume di luna, ed egli giù, con le ginocchia per terra e gli occhi al sorriso di lei⁴¹.

E similmente accade nelle pagine del *Don Giovanni involontario*, dramma scritto da Brancati nel 1943, nel quale il signor Musumeci, padre del protagonista Francesco, rimprovera al figlio la scarsa valentia amorosa: «Trent'anni fa, in tutti i balconi, in tutte le finestre di questi palazzi s'arrampicavano, entravano come gatti selvaggi i miei sguardi di giovanotto»⁴².

Nel *Tenore sconfitto*, l'orchestrazione spaziale assume caratteristiche distintive rispetto alle opere poc'anzi citate: la maggior parte della vicenda si svolge sui balconi, che diventano il fulcro dell'azione scenica. Questi spazi elevati e privilegiati

³⁹ V. Brancati, *Don Giovanni in Sicilia*, in Id., *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, Milano, Mondadori, 2003, p. 389.

⁴⁰ Cfr. L. Sciascia, *Don Giovanni a Catania*, op. cit., pp. 224-37; M. Martelli, *Giovanni Percolla platonico*, in *Vitaliano Brancati. Atti del convegno tenuto a Misterbianco nel 1984*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Maimone, 1986, pp. 105-17; M. Dondero, *La demitizzazione comica: il gallismo stilnovista di Don Giovanni in Sicilia*, in *Il gallo non ha cantato. Vitaliano Brancati tra fascismo e dopoguerra*, Roma, Carocci, 2021, pp. 27-36.

⁴¹ V. Brancati, *Don Giovanni in Sicilia*, op. cit., p. 429.

⁴² V. Brancati, *Don Giovanni involontario*, in Id., *Racconti, teatro e scritti giornalistici*, op. cit., p. 1169.

catalizzano l'attenzione, offrendo il terreno principale per le interazioni tra i personaggi principali; al contrario, i cocchieri e la folla restano confinati nella parte inferiore della scena, in strada, enfatizzando così una netta separazione tra i livelli narrativi e simbolici dello spazio. Come si evince dal libretto brancatiano, i balconi in scena sono tre: quello occupato dal Soldato, quello da cui si affaccia la Ragazza nonché figlia del Commendatore e, infine, quello dal quale appare il Tenore. Questa articolazione spaziale, sebbene nuova rispetto a un'impostazione più lineare, non elimina il rapporto verticale che – come si è osservato – costituisce un tratto distintivo di alcune opere brancatiane. A tal proposito, il Commendatore sottolinea la distanza sociale tra il Soldato e il mondo “elevato” cui quest'ultimo si rivolge, rimproverandolo così: «Il figlio del portiere, / se conosce il suo mestiere, / non si sporge dal balcone, / ma sta giù, presso il portone!»⁴³. Questa battuta evidenzia non solo l'intrusione del Soldato in uno spazio che non gli appartiene, ma anche il sovvertimento del ruolo a lui destinato dalla sua condizione sociale. Il suo accesso ai balconi superiori, infatti, è reso possibile da un elemento contingente: l'assenza dell'avvocato, che, partendo per la campagna, aveva lasciato al padre del Soldato – il portiere – la chiave del proprio appartamento⁴⁴. Questo stratagemma permette al Soldato di inserirsi in un contesto altrimenti inaccessibile, dando avvio agli eventi principali della trama. Diversamente da quanto accade al Soldato, l'ingresso del Tenore non avviene attraverso un'azione furtiva ma con grande enfasi pubblica, e il suo ingresso in scena è accompagnato da un bagno di folla, che ne sottolinea lo status di personaggio carismatico e popolare: «*S'avvicina il tenore seguito da una folla di ammiratori*»⁴⁵. Il contrasto tra l'ingresso discreto del Soldato e quello plateale del Tenore non è casuale: rappresenta due modi opposti di occupare lo spazio scenico e di conquistare l'attenzione della Ragazza; solamente dopo questa introduzione trionfale, il Tenore sale sul balcone e intona un acuto, collocandosi simbolicamente al livello della giovane.

⁴³ V. Brancati, *Il Tenore sconfitto ovvero la presunzione punita*, op. cit., p. 1039.

⁴⁴ Ivi, p. 1040.

⁴⁵ Ivi, p. 1041.

La posizione della Ragazza, immobile in alto, funge da punto di riferimento costante, quasi a sottolineare il suo ruolo di premio per i contendenti. Entrambi gli uomini – il Soldato e il Tenore – accedono ai rispettivi balconi con un movimento ascendente che simboleggia la loro elevazione sia fisica sia metaforica verso la meta agognata. È in questa cornice spaziale e narrativa che si consuma la sfida canora tra i due pretendenti della giovane; il duello vocale diventa l'apice dello scontro, in cui la musica sostituisce la parola come mezzo di comunicazione e di rivalità. A questo proposito è interessante notare come il testo di Brancati lasci pieno spazio all'inventiva di Tommasini; lo scrittore, infatti, inserisce delle didascalie che consentano piena libertà agli esecutori. Si veda, ad esempio, «*Fa un gorgheggio e tutti applaudono*», cui segue la risposta del Soldato «*Fa lo stesso gorgheggio, ma con più grazia*»⁴⁶. Fino a giungere al momento culminante nel quale i due si sfidano, intonando «*un'aria dei "Puritani"*»⁴⁷. Alla fine, il Soldato emerge come vincitore, dimostrando che il talento, unito alla determinazione, può prevalere anche su un rivale apparentemente più avvantaggiato. Il Tenore – sconfitto per l'appunto – si ritira dalla scena in modo drammatico e umiliante: «*si ritrae e chiude il balcone rumorosamente*»⁴⁸.

Nonostante la vittoria, anche il Soldato è costretto a lasciare la scena; richiamato dai cocchieri, è riportato alla realtà della sua condizione: «*Scendi, scendi! Tuo padre / è andato all'osteria. / Benedetta la madre / che ti fece! Ma via, / scendi! Ti vogliam qui!*»⁴⁹. Questa chiusura, apparentemente festosa, lascia intravedere una certa ironia: se, da un lato, il Soldato ha superato le barriere sociali ascendendo al balcone e conquistando l'amore della Ragazza, dall'altro, deve tornare al suo mondo originario, abbandonando lo spazio elevato in cui aveva temporaneamente trionfato.

⁴⁶ Ivi, p. 1043.

⁴⁷ Ivi, p. 1045.

⁴⁸ Ivi, p. 1046.

⁴⁹ Ivi, pp. 1046-47.

Conclusioni

Il rapporto tra i balconi e i personaggi si rivela fondamentale per comprendere la dinamica di potere e desiderio che attraversa questo dramma. La verticalità, elemento cardine della scena, non è solo una questione di dislocazione spaziale, ma diventa il riflesso delle aspirazioni personali e amorose che muovono i protagonisti. È, dunque, evidente come la sapiente orditura drammatica e letteraria del libretto brancatiano trascenda la schematicità originariamente tipica della farsa musicale: *Il Tenore sconfitto* è, dunque, un *exemplum* di «testo forte d'autore»⁵⁰, pienamente accostabile alle più note incursioni operistiche di autori quali Calvino, Masino e Quasimodo.

Giuseppe D'Angelo e Silvia Quasimodo⁵¹

Parole-chiave: Vitaliano Brancati, *Tenore sconfitto*, Vincenzo Tommasini.

⁵⁰ Nel *continuum* ideato da Adriana Guarnieri Corazzol, agli antipodi si trova il «testo gregario del professionista» (A. Guarnieri Corazzol, *Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento: una proposta di tipologia dei ruoli*, in «Finché non splende in ciel notturna face». *Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di C. Fertonani, E. Sala, C. Toscani, Milano, LED, 2012, pp. 203-23: 207) e R. Mellace, *Letteratura e musica*, in E. Cecchi e N. Sapegno (fondatori), *Storia della letteratura italiana*, XI, *Il Novecento. Scenari di fine secolo. I*, direzione e coordinamento di N. Borsellino e L. Felici, Milano, Garzanti, 2001, pp. 431-96.

⁵¹ L'articolo nella sua interezza è stato ideato e progettato congiuntamente, ma i paragrafi nei quali è strutturato sono da attribuirsi rispettivamente a Giuseppe D'Angelo (I, II, IV); Silvia Quasimodo (III: *Una farsa dongiovannesca tra Sette e Novecento*).

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Settori scientifico-disciplinari:

- ITAL-01/A (già L-FIL-LET/10: Letteratura italiana)
- LICO-01/A (già L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea)
- LIFI-01/A (già L-FIL-LET/12: Linguistica italiana)
- COMP-01/A (già L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate)

- FRAN-01/A (già L-LIN/03: Letteratura francese)
- SPAN-01/A (già L-LIN/05: Letteratura spagnola)
- SPAN-01/B (già L-LIN/06: Lingue e letterature ispano-americane)
- ANGL-01/A (già L-LIN/10: Letteratura inglese)
- GERM-01/B (già L-LIN/13: Letteratura tedesca)

- FRAN-01/B (già L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese)
- SPAN-01/C (già L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola)
- ANGL-01/C (già L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese)
- GERM-01/C (già L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca)

La voglia, la pazzia e la Vanoni “brasiliana”

Abstract: Ornella Vanoni (Milano, 1934) ha prestato la sua voce, unica, come il titolo del suo ultimo album, uscito nel 2021, a 87 anni, alla musica brasiliana di grandi autori quali Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso, Roberto Carlos, solo per citarne alcuni. E lo ha fatto in italiano, aggiungendo ulteriore sensualità e calore alla lingua del samba, il portoghese del Brasile. Ma è possibile tradurre il testo di una canzone mantenendone inalterato il sentimento poetico? Le canzoni interpretate dalla Vanoni non hanno l'obiettivo di rendere comprensibile un testo all'orecchio di chi non mastica la lingua del Brasile. Bruno Lauzi e Sergio Bardotti, i traduttori dei testi della “Vanoni brasiliana”, hanno fatto un passo ulteriore, facendo della traduzione una forma letteraria propria, seguendo quanto affermato da Benjamin a proposito del compito del traduttore che «va inteso come compito a sé, nettamente distinto da quello del poeta. Compito del traduttore è di trovare quell'intenzione rispetto alla lingua di arrivo dove si ridesti l'eco dell'originale». Lingua di partenza e lingua di arrivo potranno in questo modo generare una nuova lingua, quella della fruizione del testo poetico (cantato), altrettanto ricco di qualità letteraria. L'intervento si propone di analizzare alcune canzoni, mettendo a confronto i testi originali con quelli tradotti (meno originali dei primi?), con l'intento di trovare il punto infinitamente piccolo in cui, parafrasando ancora una volta Benjamin, «la traduzione tocca l'originale di sfuggita per poi proseguire la sua strada secondo la legge della fedeltà nella libertà del movimento linguistico».

Abstract: *Ornella Vanoni lent her unique voice, just like the title of her latest album, released in 2021 for her 87th birthday, to Brazilian music by great composers such as Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso, Roberto Carlos, just to name a few. And she did this in Italian, adding further sensuality and warmth to the language of samba, Brazilian Portuguese. But is it possible to translate the lyrics of a song while keeping the poetic sense unchanged? Vanoni does not aim to make the lyrics of the songs she performs comprehensible to the ears of non Portuguese-speakers. Bruno Lauzi and Sergio Bardotti, the translators of the “Brazilian Vanoni” lyrics, took an extra step by turning translation into its own literary form, following what Benjamin stated about the role of the translator: «it should be understood as a task within itself, clearly distinct from that of the poet. The translator’s task is to find that intention in the target language where the echo of the original is awakened». In this way, the source language and the target language can generate a new language, that of the poetic (sung) text, equally rich in literary quality. This paper aims to analyse some of the songs, comparing the original texts with the translated ones (less original than the first ones?), with the goal of finding the infinitely small point in which, once again paraphrasing Benjamin, «the translation touches the original fleetingly and then continues its journey according to the law of loyalty in the freedom of linguistic movement».*

Parlare oggi di Ornella Vanoni significa ripercorrere gli ultimi ottant'anni della storia d'Italia, di cui l'artista è stata, e continua a essere, parte integrante. «La Vanoni è una di quelle interpreti le cui canzoni, volenti o nolenti, vivono nella nostra testa, scorrono nelle nostre vene... Ornella è un'artista impeccabile, oltre che una donna risoluta, attenta, tagliente e molto lucida»¹.

¹ G. Baglio, *Ornella Vanoni: «In Italia il rock non esiste»*, in RollingStone.it, 29/09/2018; cfr. L'URL:

L

a sua carriera comincia nel 1956, nell'ambito della compagnia del Piccolo Teatro di Milano, dove raggiunge i primi successi come attrice e interprete delle canzoni della Mala, la malavita milanese. Le canzoni sono scritte da Giorgio Strehler, compagno della Vanoni, innamorato pazzo di lei, che ha abbandonato l'insegnamento pur di stare al suo fianco, e da altri artisti quali Dario Fo. Secondo quanto dichiara la stessa Vanoni, la musica la rendeva felice². Così, negli anni Sessanta e Settanta entra a far parte del gruppo di cantanti e cantautori – Enzo Jannacci, Sergio Endrigo, i Gufi, solo per citarne alcuni – che, nonostante lo stile personale, hanno in comune la voglia di mettere a nudo la realtà, parlando della vita e delle sue verità. Ornella sceglie la stessa strada e nel 1981 compone la canzone *Vai, Valentina*, il dialogo tra una giovane donna e una più matura, più esperta, più saggia, che le insegna ad affrontare la vita e l'amore: «Per il suo testo, Ornella Vanoni ha operato delle scelte linguistiche interessanti. In particolare, emerge una grande accuratezza nella selezione dei verbi. Ascoltando *Vai, Valentina*, ci sembra quasi di vedere materializzate le due donne, sedute a un tavolino di qualche bar nel centro di Milano. È un brano che invita all'azione»³. E che riporta all'esperienza dei cambiamenti dell'amore, perché gli esseri umani cambiano, perché il tempo cambia, perché tutto cambia: *Todo cambia*, come canta la cantante argentina Mercedes de Sosa.

La figura femminile continua a essere una costante nei testi della Vanoni. Negli anni Novanta, con l'album *Sheherazade*, la cantante traccia «un viaggio sentimentale nel mondo femminile»⁴, essendo lei stessa l'autrice di otto dei dodici ritratti di donna che compongono l'album. La scelta del titolo dell'album è chiaramente un omaggio

<https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/ornella-vanoni-in-italia-il-rock-non-esiste/430367/>
(ultima consultazione di tutti i link: 15/03/2025).

² Cfr. S. Chiappori, *Strehler e Ornella Vanoni: "Io, il genio e l'amore ma sognavo l'allegria. Le canzoni della mala? Una sua invenzione"*, in «la Repubblica», 03/06/2021; cfr. L'URL: https://milano.repubblica.it/cronaca/2021/06/02/news/strehler_e_la_vanoni-303933632/.

³ U. Pericoli, *Ornella Vanoni e "Vai, Valentina": di corsa, verso la modernità*, in «Onda Musicale», 22/09/2023.

⁴ L. Colombati, *Ornella Vanoni*, in *La canzone italiana 1861-2011*, a cura di L. Colombati, vol. 1, Milano, Mondadori, 2011, pp. 865-77.

all'intraprendenza, alla creatività, alla bellezza, alla seduzione, al genio dell'essere donna.

Non volendo intraprendere questa lunga strada, ci concentreremo su una delle tante facce della poliedrica artista, la Vanoni "brasiliana", l'interprete che ha prestato la sua voce a canzoni di grandissimi autori quali Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso, Roberto Carlos, per citarne alcuni. Nel suo caso non si tratta semplicemente di voce: si tratta di interpretazione, di consegnare un testo a una donna intelligente, spiritosa, gentile, disponibile, nella vita e sul palco.

L'interpretazione di Ornella Vanoni va oltre la lingua. Affidarle un testo significa farglielo "sentire", come fece Gino Paoli la prima volta che si incontrarono, a Milano, nei corridoi della Ricordi:

È la primavera del 1960 quando conosco un'altra donna. Io ho già pubblicato *La gatta e Il cielo in una stanza*. Alla Ricordi sono di casa. Sono nella saletta, al pianoforte, quando Nanni entra insieme a una bellissima ragazza dai capelli rossi.

"Mi dicono che sei bravo. Mi scriveresti una canzone?"

Io non rispondo niente, la guardo.

[...]

"Non so," dico. Poi aggiungo: "E tu, ci verresti alla Fiera con me?" Erano le settimane della grande Fiera campionaria. Era come un gigantesco centro commerciale internazionale...

Lei sorride, timidamente. Poi se ne va, entra nell'ufficio di Nanni Ricordi. Mezz'ora dopo ritorna.

"Guarda che la canzone te l'ho scritta," le dico.

E mentre mi si mette accanto tutta seria, le faccio sentire al pianoforte il valzer di *Senza fine*. Re maggiore, si minore settima, sol maggiore, la maggiore. Quando arriva il passaggio al do minore di settima e la spirale di accordi malinconici che segue, vedo sul suo volto balenare un sorriso.

Gli archi e la fisarmonica sarebbero arrivati dopo. Le parole, anche, ci vollero dei mesi. Come molto altro⁵.

Ornella è attenta, ascolta, "sente", esegue, interpreta, rappresenta sempre. Quando esegue, traduce mentalmente, come un vero e proprio traduttore: curioso, umile e mite. Bruno Lauzi e Sergio Bardotti sono i traduttori dei testi della Vanoni "brasiliana". Con pazienza e umiltà, restando nell'ombra, si sono messi al servizio delle parole, ascoltandole, sentendole. Hanno dapprima "tradito" il testo, allontanandosene,

⁵ G. Paoli, D. Bresciani, *Cosa farò da grande. I miei primi 90 anni*, Milano, Bompiani, 2023.

per poi riavvicinarsi curiosi, e arrivare a creare un nuovo stile, che nella sua novità si è mantenuto fedele allo spirito del testo di partenza, al suo ritmo, al suo tono, al sentimento poetico in esso contenuto. Il compito del traduttore, infatti, «va inteso come compito a sé, nettamente distinto da quello del poeta. Compito del traduttore è di trovare quell'intenzione rispetto alla lingua di arrivo dove si ridesti l'eco dell'originale»⁶. Lingua di partenza e lingua di arrivo generano in questo modo una terza lingua, quella della fruizione del testo poetico (cantato), altrettanto ricco di qualità letteraria.

Analizzeremo di seguito alcune canzoni, mettendo a confronto i testi originali con quelli tradotti (meno originali dei primi?), con l'intento di trovare il punto in cui «la traduzione tocca l'originale di sfuggita per poi proseguire la sua strada secondo la legge della fedeltà nella libertà del movimento linguistico»⁷.

La prima canzone, *Sentado à beira do caminho* (Erasmio Carlos e Roberto Carlos, 1969), è stata tradotta da Bruno Lauzi nel 1970, con il titolo *L'appuntamento*. I due testi parlano di un amore che non sa o non vuole rassegnarsi alla fine. Nel primo, si descrive l'immobilità e l'impotenza di chi aspetta lungo una strada (la vita) mentre il mondo prosegue, imperterrito, il proprio cammino. Il ritornello è il grido di chi, invece, vuole riemergere dal vortice in cui è stato travolto: «*preciso acabar logo com isto / preciso lembrar que eu existo / que eu existo, que eu existo*» (traduzione letterale: 'devo smetterla di comportarmi così / devo ricordarmi che io esisto / che io esisto, che io esisto').

Nel testo di Lauzi si racconta, invece, di una lunga e vana attesa da parte di una donna che ha accettato un appuntamento, l'ennesimo, dopo aver già commesso tanti errori nella sua vita sentimentale. Nel ritornello, presa da questa attesa, la donna implora «amore fai presto, io non resisto / se tu non arrivi non esisto / non esisto, non esisto». È interessante notare come il senso di assenza dell'essere amato, nei racconti delle due canzoni, conduca a due situazioni diverse: da una parte, la mancanza di

⁶ W. Benjamin, *Il compito del traduttore* (1920), in «aut aut» 334, 2007, pp. 7-20.

⁷ *Ibidem*.

coscienza di sé, al punto da dover ricordare la propria esistenza; dall'altra, l'ansia e la consapevolezza di aver sbagliato, ancora una volta, che si trasforma in mancanza di resistenza e quindi di esistenza.

*Eu não posso mais ficar aqui
A esperar
Que um dia de repente você volte
Para mim
Vejo camiões e carros apressados
A passar por mim
'Tou sentado à beira de um caminho
Que não tem mais fim
Meu olhar se perde na poeira
Dessa estrada triste
Onde a tristeza e a saudade de você
Ainda existe
Esse Sol que queima no meu rosto
Um resto de esperança
De ao menos ver de perto o seu olhar
Que eu trago na lembrança
Preciso acabar logo com isto
Preciso lembrar que eu existo
Que eu existo, que eu existo*

Ho sbagliato tante volte ormai
Che lo so già
Che oggi quasi certamente
Sto sbagliando su di te
Ma una volta in più che cosa può cambiare
Nella vita mia
Accettare questo strano appuntamento
È stata una pazzia
Sono triste tra la gente che
Mi sta passando accanto
Ma la nostalgia di rivedere te
È forte più del pianto
Questo sole accende sul mio volto
Un segno di speranza
Sto aspettando quando ad un tratto
Ti vedrò spuntare in lontananza
Amore, fai presto, io non resisto
Se tu non arrivi non esisto
Non esisto, non esisto

Il secondo brano, *La voglia, la pazzia, l'incoscienza, l'allegria* è quello che dà il nome all'album registrato in studio, in presa diretta, nel 1976, in cui Ornella Vanoni, Vinicius de Moraes e Toquinho cantano, in italiano, una raccolta di canzoni dei più grandi maestri della bossa nova. *Se ela quisesse*, questo il titolo della canzone originale scritta nel 1975 da Vinicius e Toquinho, è un samba che rappresenta un inno all'amore e all'innamoramento.

La bellezza dei versi e l'allegria della musica fanno di questo testo un'autentica poesia musicale. Il piacere e l'eccitazione crescono di verso in verso e, nell'esemplare traduzione di Bardotti, pur cambiando il soggetto da *Ela* ('Lei') a *Io/Noi*, la sostanza rimane e le emozioni passano da una lingua all'altra: sentiamo il carnevale entrare in

noi, sentiamo crescere «la voglia, la pazzia, / l'incoscienza e l'allegria / di morir d'amore insieme a te». La voce e l'interpretazione della Vanoni fanno il resto:

*Se ela tivesse
A coragem de morrer de amor
Se não soubesse
Que a paixão traz sempre muita dor
Se ela me desse
Toda devoção da vida
Num só instante
Sem momento de partida
Pudesse ela me dizer
O que eu preciso ouvir
Que o tempo insiste
Porque existe um tempo que há de vir
Se ela quisesse
Se tivesse essa certeza
De repente, que beleza
Ter a vida assim ao seu dispor
Ela veria, saberia que doçura
Que delícia, que loucura
Como é lindo se morrer de amor*

A questo punto
Stiamo tanto bene io e te
Che non ha senso
Tirar fuori i come ed i perché
Cerchiamo insieme
Tutto il bello della vita
In un momento
Che non scappi tra le dita
E dimmi ancora
Tutto quello che mi aspetto già
Che il tempo insiste
Perché esiste il tempo che verrà
A questo punto
Buonanotte all'incertezza
Ai problemi all'amarezza
Sento il carnevale entrare in me
E sento crescere la voglia, la pazzia
L'incoscienza e l'allegria
Di morir d'amore insieme a te

Per concludere, un pezzo di pura poesia, un componimento epico che colpisce per la sua crudezza, per la sua brutalità nonché per la sua attualità. *Construção* è la risposta che Chico Buarque firma, nel 1971, all'età di 27 anni, dopo l'autoesilio in Italia, dal 1969 al 1970, per manifestare il suo dissenso nei confronti del cosiddetto "miracolo brasiliano". *Construção* è la cronaca dell'ultima giornata di un manovale edile che sale l'impalcatura ripetendo, giorno dopo giorno, i gesti meccanici e alienanti che lo porteranno a inciampare nel cielo come un ubriaco (o un vecchio magico), fluttuando nell'aria come un passero, per poi finire sul terreno come un pacco flaccido e spegnersi, ostacolando il traffico ("il sabato" nell'ultimo verso).

L'interpretazione dal vivo di Ornella Vanoni del 1975, nell'ambito del programma *Fatti e fattacci* di Antonello Falqui, la vede quasi immobile sul palcoscenico, abiti scuri, con alle spalle uno scenario che rappresenta la città di Rio de

Janeiro (ma potrebbe trattarsi di una qualsiasi città, come la *Città che sale* di Umberto Boccioni).



U. Boccioni, *La città che sale*, 1910, Milano – Pinacoteca di Brera.

La sua voce è monotona, scandita appena da leggeri movimenti delle gambe – una sorta di marcia lenta, in cui i piedi non si staccano dal pavimento – e dalla testa che leggermente ballonzola, unita al collo da un invisibile elastico, come quello che teneva insieme le vecchie bambole. Le parole della Vanoni (esemplarmente tradotte dal grande Sergio Bardotti), ripetute come una cantilena che si trasforma in denuncia, fanno rivivere il testo epico di Chico Buarque, ripetitivo ma mai uguale, che utilizza il verso alessandrino (dodici sillabe di cui la 6^a e la 12^a sono accentate) per imprimere un ritmo meccanico, come la catena di montaggio che, imperterrita, porta all’alienazione.

Le tre strofe si ripetono con un magistrale gioco di parole-chiave che, transitando da un verso all'altro, ne modificano il senso in forma apparentemente aleatoria, rendendo al primo ascolto ambigua la comprensione del testo. La prima strofa narra un fatto di cronaca, la storia di un operaio che esce di casa la mattina per recarsi al lavoro dopo aver salutato la moglie e i figli, ma il cui stato psicologico viene introdotto e sottolineato nella seconda strofa: una sorta di Charlie Chaplin, operaio di *Tempi moderni*, le cui braccia si muovono in maniera autonoma, che procede con uno sguardo allucinato, fino a lasciarsi inghiottire dagli ingranaggi della macchina (terza strofa), fluttuando nell'aria come se fosse un principe, afflosciandosi a terra come un «pacchetto comico» (“pacchetto flaccido”, nell'originale) e «spegnendosi contromano», «ostacolando il sabato».

È importante evidenziare come, dalla prima alla seconda strofa, sia nella versione originale che in quella tradotta il pacchetto che si affloscia a terra cambi forma, passando da «flaccido» a «timido». Nella terza strofa, incompleta, la scelta di Chico Buarque ricade su un pacchetto «ubriaco», trasformato in pacchetto «comico» nella versione di Bardotti:

*E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão, atrapalhando o tráfego
[...]*

*E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse um sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago
Morreu na contramão, atrapalhando o público*

*Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contramão atrapalhando o sábado*

Ed inciampò nel cielo come un vecchio comico
E fluttuò nell'aria come fosse un passero
A terra si afflosciò come un pacchetto flaccido
Agonizzò nel mezzo del passeggio pubblico
Si spense contromano, ostacolando il traffico
[...]

Ed inciampò nel cielo come ascoltasse musica
E fluttuò nell'aria come fosse sabato
A terra si afflosciò come un pacchetto timido
Agonizzò nel mezzo del passaggio un naufrago
Si spense contromano, ostacolando il pubblico

Amò tutta la notte come fosse macchina
Baciò la Donna sua come se fosse logico
Alzò sul ballatoio due pareti flaccide
Sedette a riposare come fosse un passero
E fluttuò nell'aria come fosse principe
A terra si afflosciò come un pacchetto comico
Si spense contromano, ostacolando il sabato

Construção non si ferma alla versione di Bardotti, ma produce nuove varianti.

La canzone è stata cantata anche da Enzo Jannacci, che nel 1977 ha poeticamente trasformato il «pacco ubriaco» (*pacote bêbado*) del penultimo verso in «ubriaco fradicio». La sua interpretazione è un'autentica denuncia, che comincia a ritmo di marcia per poi innalzarsi a grido di protesta:

*Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contramão atrapalhando o sábado*

E quella volta amò come fosse macchina
E poi baciò sua moglie come se fosse logico
Lì sull'impalcatura quattro muri flaccidi
Seduto a riposare come fosse un passero
E fluttuò nell'aria come fosse principe
E cadde giù per terra come ubriaco fradicio
È morto contromano disturbando il sabato

Esattamente trent'anni dopo Jannacci, nel 2007, i Têtes de Bois riprendono l'aggettivo «comico» di Bardotti, premettendolo alla figura di un vecchio, a guisa del vecchio pagliaccio di Ruggero Leoncavallo che, nonostante tutto, deve vestire la giubba e truccarsi per continuare a far ridere gli altri:

*Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contramão atrapalhando o sábado*

E quella volta amò come se fosse macchina
E poi baciò sua moglie come fosse logico
Lì sull'impalcatura quattro muri flaccidi
Seduto a riposare come fosse un passero
E fluttuò nell'aria come fosse principe
E cadde giù per terra come un vecchio comico
È morto contromano disturbando il sabato

Per chiudere il percorso e sottolineare l'attualità della *Costruzione* ricordiamo un episodio recente. Il 1° maggio 2022 Ornella Vanoni ha partecipato per la prima volta al concerto che tutti gli anni si organizza a Roma in Piazza San Giovanni in occasione della Festa del Lavoro. La cantante ha scelto di portare sul palco la canzone di Chico Buarque, una scelta che non ha nulla di casuale. Ornella è una donna sensibile, è un'attivista e, all'età di 87 anni, sul grande palco dei sindacati, tutti presenti, fondendo suoni, parole e immagini, ha infilato accuratamente il dito nella piaga che non smette di sanguinare, quella delle morti bianche, prestando la sua magnifica voce a chi all'improvviso è sprofondata nell'eterno silenzio.

Ricordiamo, infine, che solo una settimana prima, il 24 aprile 2022, il Club Tenco, nell'ambito dell'evento *Per te, Ornella – Serata di parole e musica*, organizzato al Casinò Municipale di Sanremo, le aveva conferito il Premio Tenco Speciale con la seguente motivazione:

Straordinario esempio di interprete e autrice di una canzone sempre intelligente e ai vertici della qualità artistica; fin dagli esordi ha fornito suggestioni musicali spesso inedite e ha continuato a farlo in tutta la carriera. Con un inconfondibile stile che privilegia l'emozione, ci ha presentato le canzoni della mala, le composizioni dei cantautori genovesi e milanesi, la grande canzone poetica brasiliana andando anche a scoprire nuovi talenti competitivi nelle giovani leve italiane⁸.

Elisabetta Maino

⁸ U. Pericoli, *Ornella Vanoni e "Vai, Valentina": di corsa, verso la modernità*, op. cit.

Strumenti

In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.

Col quarto fascicolo della rivista, abbiamo inaugurato una nuova rubrica, “Profili”, riservata a dei ritratti di personalità di spicco del mondo della cultura e dell’editoria: il titolo è un omaggio all’eclettismo e all’ironia del grande editore modenese Angelo Fortunato Formiggini, ebreo suicida durante il periodo delle leggi razziali, e in particolare alla sua fortunata collana così denominata.

Dal XVIII fascicolo in poi, compare anche la rubrica “Sed lex”, che si occupa di legislazione universitaria e scolastica.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate
- ITAL-01/A (già L-FIL-LET/10: Letteratura italiana)
- LICO-01/A (già L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea)
- LIFI-01/A (già L-FIL-LET/12: Linguistica italiana)
- LIFI-01/B (già L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana)
- COMP-01/A (già L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate)

- GLOT-01/B (già L-LIN/02: Didattica delle lingue moderne)

- GSPS-06/A (già SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi)

- PHIL-04/B (già M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi)

- GSPS-01/A (già SPS/01: Filosofia politica)

Il romanzo come partitura: la variazione nella poetica kunderiana

Abstract: Il presente articolo analizza la centralità del principio di variazione nell'opera di Milan Kundera, mostrando come la forma musicale diventi paradigma della sua poetica romanzesca. Attraverso l'intreccio con la polifonia e la "piccola composizione", la variazione consente di tornare su motivi esistenziali senza esaurirli, trasformandoli in figure sempre nuove. Dal *Libro del riso e dell'oblio* fino alla trilogia francese, il romanzo kunderiano si configura come partitura conoscitiva: non progressione lineare verso una verità ultima, ma esplorazione tematica che accoglie ambiguità e contraddizioni. In questo senso, la variazione si afferma come metodo conoscitivo ed etico, capace di tradurre in forma narrativa la complessità dell'esistenza contemporanea.

Abstract: This article examines the centrality of the principle of variation in Milan Kundera's work, demonstrating how musical form becomes the paradigm of his novelistic poetics. Through its interweaving with polyphony and the "little composition", variation enables a return to existential motifs without exhausting them, transforming them into ever-new figures. From *Il libro del riso e dell'oblio* through to the French trilogy, the Kunderan novel assumes the configuration of a cognitive score: not a linear progression toward an ultimate truth, but rather a thematic exploration that embraces ambiguity and contradiction. In this sense, variation establishes itself as both a cognitive and ethical method, capable of rendering in narrative form the complexity of contemporary existence.

Verso una forma di sapere romanzesco

L'opera di Milan Kundera si iscrive con forza nella tradizione del romanzo europeo, ma vi introduce una rottura radicale che ne ridefinisce i contorni¹. Se da un lato i suoi testi si pongono come eredi della linea che va da Cervantes a Broch, passando per Sterne e Musil, dall'altro incarnano un'esperienza storica e personale segnata dall'esilio e dalla crisi dei grandi paradigmi narrativi del Novecento. Nonostante la sua esperienza di espatriato per ragioni politiche, Kundera non guarderà mai al romanzo come a un genere da arricchire di contenuti morali o politici, né come a un veicolo di messaggi ideologici: lo considera piuttosto una forma di conoscenza, capace di esplorare le ambiguità del mondo moderno attraverso dispositivi formali.

L'arte del romanzo, scrive, «non dipende, per sua essenza, dalle certezze ideologiche, ma anzi le contraddice. Come Penelope, essa disfa, nel corso della notte,

¹ Questo estratto è tratto dalla tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *Velocità e oblio, lentezza e memoria: l'arte della digressione in Milan Kundera*, discussa presso Sapienza Università di Roma nel settembre del 2025: relatrice la Prof.ssa Maria Panetta (oltre al Prof. Gaetano Lettieri), correlatore il Prof. Ludovico Battista.

la trama che teologi, filosofi, scienziati hanno tessuto durante il giorno»². È in questa prospettiva che si comprende la sua insistenza sulla natura antilirica del romanzo. Laddove il poeta tende a proiettare nell'opera un "io" assoluto e totalizzante, a imporre un sentimento, il romanziere apre invece la sua opera a una pluralità di prospettive, alla tensione tra personaggi e temi, alla coesistenza di verità contraddittorie. È la lezione inaugurale di Cervantes, da cui Kundera non si distacca mai: spezzare l'unilinearità del racconto introducendo voci differenti, storie parallele, brecce narrative che interrompono la marcia uniforme della trama.

Dopo i primi romanzi cechi (*Lo scherzo*, *La vita è altrove*, *Il valzer degli addii*), ancora legati a un'architettura narrativa tradizionale pur nella sperimentazione, Kundera attraversa la crisi dell'esilio e inaugura una nuova stagione con *Il libro del riso e dell'oblio* (1979). Qui la forma romanzesca non è più unitaria nel senso classico: diventa frammentaria, modulare. Da questo momento in poi, la composizione non sarà più guidata dall'intreccio, ma dall'elaborazione tematica, dalla variazione e dalla polifonia.

Nella riflessione saggistica³, d'altronde, Kundera formula la propria idea del romanzo come meditazione sull'esistenza attraverso personaggi immaginari, come spazio in cui interrogare le domande fondamentali della condizione umana. Da qui il rifiuto del romanzo "piatto" che si limita a seguire l'intreccio senza sviluppare temi. La grande tradizione romanzesca è per Kundera una costellazione di scrittori capaci, sopra ogni cosa, di piegare la forma narrativa a un'esigenza conoscitiva, con la convinzione che «Il romanzo che non scopre una porzione di esistenza fino ad allora ignota è immorale».

È proprio all'interno di questo orizzonte che emerge il legame con la musica. Essa rappresenta un modello formale alternativo alla linearità della trama e alla rigidità della «grande composizione romanzesca», uno spazio dai contorni indefiniti in cui

² M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 221-22.

³ Soprattutto *L'arte del romanzo*, *I testamenti traditi*, *Il sipario*.

variazione, polifonia, piccola composizione diventano dispositivi strutturali che danno al romanzo una nuova coerenza interna.

La «strategia beethoveniana» delle variazioni

Kundera descrive il romanzo come un insieme di «piccole composizioni indipendenti»⁴: sezioni autonome che non si susseguono per necessità d'azione, ma si richiamano attorno a nuclei tematici persistenti. Ogni parte opera come variazione su un tema, illuminandolo da un'angolazione diversa senza esaurirlo. L'effetto è quello di un movimento a onde concentriche: la scrittura non avanza accumulando eventi verso una rivelazione finale, ma ritorna su un medesimo problema esistenziale modulandone il colore, la tonalità emotiva, il contrappunto di esempi e situazioni.

Un esempio lampante è offerto dall'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, dove la celebre dicotomia leggerezza/peso attraversa l'intera costruzione. Il motivo è ripreso in scene e personaggi diversi, ciascuno dei quali ne mette in luce una sfaccettatura. Emblematica a tal proposito è la sequenza in cui Tereza fotografa i carri armati sovietici durante l'invasione di Praga del 1968. Un gesto che potrebbe apparire leggero, quasi ingenuo, si rivela invece gravido di conseguenze storiche e morali. La macchina fotografica diventa strumento di testimonianza e, al tempo stesso, segno della vulnerabilità di chi guarda. Nella logica della variazione, l'atto non è isolato: richiama la leggerezza con cui Tomáš affronta la vita sentimentale, si oppone al peso che grava su Tereza nelle sue riflessioni sulla fedeltà e sulla fragilità del corpo, e trova un'eco nell'esilio di Sabina, che vive la leggerezza come fuga, ma ne sperimenta anche la solitudine. La tenuta del romanzo, insomma, non è cronologica ma tematica: «l'unità dei temi»⁵ diventa il principio che tiene insieme la forma e ne giustifica la coerenza, mentre la variazione agisce come principio ordinatore.

⁴ M. Kundera, *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi, 2010, p. 162.

⁵ *Ibidem*.

Polifonia: uguaglianza delle voci e contrappunto narrativo

Alla logica della variazione si salda il principio della polifonia. Musicalmente, polifonia «è lo sviluppo simultaneo di due o più voci (linee melodiche) le quali, pur essendo perfettamente legate, conservano la loro relativa indipendenza»⁶. Trasferito alla narrativa, il termine descrive una scrittura che rifiuta la subordinazione a un unico punto di vista e che permette a prospettive diverse di coesistere nello stesso spazio romanzesco. Un principio che Kundera applica già nello *Scherzo*, dove le voci di Ludvík, Helena, Jaroslav e Kostka mantengono ciascuna la propria autonomia prospettica: nessuno possiede l'ultima parola, nessuno detiene il privilegio della verità. La polifonia è, dunque, sia strutturale sia epistemologica: non ricompone le differenze, ma conserva le tensioni tra verità parziali, facendo della molteplicità non un difetto, bensì la sostanza dell'opera. Il risultato è un tessuto in cui la voce narrante – dichiarata e riconoscibile – si sovrappone all'autore e interviene con commenti, digressioni estetiche o storiche, orchestrando un dialogo tra linee autonome. Anziché limitarsi a presentare frammenti, il romanzo li fa interagire, li contraddice, li fa risuonare secondo regole d'uguaglianza fra le voci, vero fondamento della tecnica contrappuntistica che vedrà la sua piena applicazione nei romanzi della maturità.

Modelli e maestri: Beethoven, Bach, Janáček

Figlio di un musicologo e devoto egli stesso alla musica nei suoi anni giovanili, Kundera rende esplicito il debito nei confronti della sua prima maestra. La musica è anche piacere della forma e, in questo senso, paradigma per tutte le arti: così da Beethoven deriva il modello della variazione; dalla tradizione bachiana il contrappunto; da Leoš Janáček una drastica estetica dello sfrondamento: giustapposizioni brusche, assenza di transizioni inutili, ripetizioni essenziali,

⁶ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, op. cit., p. 109.

coesistenza simultanea di emozioni contraddittorie; una polifonia delle emozioni che diventa principio romanzesco.

Questa lezione produce due effetti distinti. Il primo riguarda lo stile del montaggio: asciutto, essenziale, costruito su tagli netti e passaggi rapidi, laddove la tradizione avrebbe disteso ponti e transizioni. Il secondo investe la concezione stessa del romanzo, con il rifiuto dell'«imperativo della verosimiglianza»⁷ tanto caro all'estetica ottocentesca, in virtù dell'intreccio libero di fili eterogenei, sezioni che mantengono la propria autonomia pur concorrendo all'armonia complessiva dell'opera.

Non a caso, quando Kundera presenta *Jacques e il suo padrone*, opera teatrale scritta durante l'invasione sovietica di Praga – un omaggio a Diderot –, accompagna il testo con un'*Introduzione a una variazione*. Qui chiarisce con decisione il senso del procedimento: la variazione non è adattamento né aggiornamento, ma un esercizio di fedeltà creativa. Riprendere *Jacques il fatalista* significa trattarlo come un tema musicale: riconoscerne il nucleo e, al tempo stesso, farlo vivere in metamorfosi sempre nuove. La fedeltà, infatti, non si misura nella ripetizione letterale, ma nella capacità di trasformare senza smarrire l'identità. In tal senso, questo breve testo rappresenta un vero e proprio laboratorio poetico: ciò che nei romanzi successivi verrà sviluppato come architettura compositiva – alternanza di linee autonome, libertà della digressione, logica delle variazioni – qui è già sperimentato in forma teatrale, nel dialogo contrappuntistico con il modello settecentesco di Diderot.

Vette della maturità. Dal Libro del riso e dell'oblio all'Immortalità

Pubblicato da Gallimard nel 1979, *Il libro del riso e dell'oblio* segna uno spartiacque: sette parti autonome, tenute insieme solo dall'unità dei temi e dal loro lavoro di variazione. Kundera stesso vi riconosce la fine della diffidenza verso «la

⁷ M. Kundera, *Nota dell'autore per l'edizione ceca de 'L'immortalità'*, in «Riga», 20, p. 249.

grande composizione romanzesca»⁸ e l'adozione della «strategia della *piccola composizione*»⁹ ispirata a Chopin, che gli consente di creare un romanzo di racconti legati non dall'azione ma da un sistema di rimandi interni, dove memoria e oblio, potere e resistenza, corpo e riso ritornano come motivi musicali, oscillando fra tragico e grottesco. L'unità non procede per catena causale, ma per ritorno differente: lo stesso problema riaffiora con una luce nuova, come tonalità mutata all'interno di un motivo riconoscibile.

Con *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984) e *Immortalità* (1990), poi, la ricerca formale di Kundera giunge a un equilibrio ancora nuovo, in cui variazione e polifonia si intrecciano in modo compiuto. Nel primo romanzo la strategia beethoveniana delle variazioni si concentra su un numero ridotto di linee e su codici esistenziali chiari (per Tereza: il corpo, l'anima, la vertigine; per Tomáš: la leggerezza, la pesantezza), mentre la sesta parte, lunga digressione sul Kitsch, esemplifica il ruolo della riflessione saggistica come variazione interna che riorienta la narrazione, contaminandola con il discorso filosofico.

Nell'*Immortalità*, invece, la polifonia trova una configurazione ancor più audace: il narratore-personaggio orchestra sette parti eterogenee in tempi diversi, come in una partitura musicale. La coerenza dell'opera non è garantita dall'unità dell'intreccio, ma, ancora una volta, da alcuni temi, domande esistenziali incarnate dai personaggi che attraversano tutte le parti. Il motivo dell'immagine e del desiderio di lasciare un'impronta produce una rete contrappuntistica tra i personaggi – Agnès e Laura, Goethe e Bettina – in cui le voci si rispondono e si contraddicono a distanza di secoli senza che una domini definitivamente. Ne nasce un tessuto narrativo che intreccia registri e prospettive multiple, liberando il romanzo dal vincolo della verosimiglianza e portandolo verso una forma musicale autonoma, audace, a tratti imprevedibile.

⁸ M. Kundera, *I testamenti traditi*, op. cit., p. 162.

⁹ *Ibidem*.

Dal ciclo ceco alla «fuga romanzesca» francese

Dopo la stagione dei grandi romanzi scritti in ceco, Kundera affronta una svolta decisiva: l'approdo al francese come lingua d'adozione letteraria. Negli anni Ottanta, già in esilio a Parigi e afflitto dalla discrepanza che aveva rinvenuto fra il suo testo originale e la traduzione in francese delle prime opere, aveva iniziato a rivedere personalmente le traduzioni, fino a raggiungere la forma definitiva cui attribuire lo stesso valore degli originali. A partire dalla *Lentezza* (1995), tuttavia, sceglie di scrivere direttamente in francese, decisione che segna l'ingresso in un nuovo spazio creativo, privo della mediazione traduttiva, e un diverso rapporto con i lettori, con un accento maggiore sulla precisione stilistica e sul ritmo della frase.

È a questo punto che Kundera riduce ulteriormente la scala e radicalizza la «piccola composizione»: *La lentezza* e *L'identità* sono costruite in brevi capitoli numerati, con un unico nucleo tematico che passa da personaggio a personaggio come soggetto e controsoggetto di una fuga, secondo un principio di imitazione e contrappunto. L'architettura si fa rapsodica, la *story* perde centralità e diventa una possibilità formale tra le altre; riflessione saggistica, sogno, incontro di tempi storici e gioco sono coordinate sullo stesso piano, in perfetta non subordinazione, cifra della polifonia.

L'ignoranza (2003) porta a compimento questa ricerca. Diviso anch'esso in brevi capitoli, il romanzo ritorna sul tema dell'esilio e della nostalgia, intesa come ignoranza dell'altro, dell'altrui sorte e paese, nonché illusione di un grande ritorno. Qui la «fuga romanzesca»¹⁰ diventa metafora della condizione contemporanea: a partire da un unico motivo – il ritorno impossibile – le voci di Irena e Josef si alternano come linee contrappuntistiche, variando e rilanciando lo stesso interrogativo esistenziale. L'armonia del romanzo non nasce, allora, dall'unità della trama, ma dalla circolazione del tema tra personaggi, situazioni e registri differenti.

¹⁰ F. Ricard, *Lo sguardo degli amanti*, in «Riga», 20, op. cit., p. 312.

La trilogia francese segna, così, l'ultima fase della sperimentazione kunderiana: da un lato il formato ridotto e la concentrazione tematica, dall'altro la libertà formale e la leggerezza ludica. Un laboratorio in cui la «piccola composizione» diventa principio ordinatore di un romanzo che coniuga pregnanza concettuale, libertà formale e musicalità interna.

La variazione come principio conoscitivo

La triade variazione-polifonia-piccola composizione non è un ornamento stilistico, ma la spina dorsale della forma romanzesca di Kundera. Tra queste, la variazione resta il nucleo generativo: assicura la ricorrenza e, al tempo stesso, la trasformazione dei motivi. Ogni ritorno non è ripetizione, ma metamorfosi: il tema resta riconoscibile, pur assumendo nuove tonalità, come accade nella musica.

La polifonia e la piccola composizione non fanno che sostenere questo movimento: la prima garantisce l'uguaglianza delle voci, evitando che una narrazione unilineare imponga una verità unica; la seconda calibra scala e densità, permettendo di contenere in strutture brevi una ricchezza tematica inesauribile. Insieme, questi dispositivi trasformano il romanzo in una partitura conoscitiva: non più un percorso lineare verso un traguardo, ma l'abitazione di un territorio problematico, da esplorare in tutte le sue pieghe.

Kundera stesso, evocando l'immagine della strada di montagna percorsa da Agnès nell'*Immortalità*, invita il lettore a rallentare, a sostare, a osservare il paesaggio che muta a ogni passo. La bellezza del romanzo non sta nella corsa verso una rivelazione finale, ma nel ritorno variato ai medesimi temi, che si illuminano di volta in volta in maniera diversa. La variazione è, in ultima analisi, il metodo per affrontare l'ambiguità dell'esistenza senza ridurla a schema interpretativo o a verità univoca, trasformando la molteplicità in figura e dando al romanzo la sua irripetibile musicalità.

Elena Panzera

Armonie di parole da Shakespeare a Wilde, e armonie e ritmi tra Joyce, Yeats e Woolf

Abstract: La relazione tra letteratura inglese e musica è stata profondamente significativa nel corso dei secoli, intrecciando espressioni poetiche e sonore in un dialogo creativo. Dall'epoca elisabettiana, con il connubio tra lirica e musica nelle opere di Shakespeare e nei madrigali di John Dowland, fino alle sperimentazioni moderne di autori come T. S. Eliot e James Joyce, la musica ha influenzato temi, strutture e ritmi narrativi. Nel Romanticismo, poeti come William Blake e Samuel Taylor Coleridge hanno evocato sonorità musicali nella loro metrica e nelle loro immagini, mentre nel Modernismo Virginia Woolf e altri autori hanno esplorato il flusso di coscienza con tecniche ispirate alla polifonia e al contrappunto. Il Novecento ha visto l'influenza del jazz e del rock nella letteratura, con figure come Dylan Thomas e gli scrittori della Beat Generation. Questo breve studio esamina l'intersezione tra letteratura e musica, evidenziando come il linguaggio letterario si sia arricchito attraverso il dialogo con il suono e il ritmo.

Abstract: *The connection between English literature and music has been deeply significant over the centuries, interweaving poetic and sonic expressions in a creative dialogue. From the Elizabethan era, with the marriage of opera and music in Shakespeare's works and John Dowland's madrigals, to the modern experiments of authors such as T. S. Eliot and James Joyce, music has influenced narrative themes, structures and rhythms. In Romanticism, poets such as William Blake and Samuel Taylor Coleridge evoked musical sounds in their metrics and imagery, while in Modernism, Virginia Woolf and other authors explored the stream of consciousness with techniques inspired by polyphony and counterpoint. The 20th century saw the influence of jazz and rock in literature, with figures such as Dylan Thomas and the writers of the Beat Generation. This short study examines the intersection between literature and music, highlighting how literary language has been enriched through dialogue with sound and rhythm.*

Paul Verlaine nella sua *Art Poétique* esordiva dicendo «*De la musique avant toute chose*»: poneva al centro della sua poetica l'esigenza della musicalità, assimilando i componimenti poetici ai testi musicali attraverso il rifiuto dell'eloquenza, della rima e delle strutture metriche tradizionali. La poesia, dunque, necessariamente doveva essere “vaga”, e non limitarsi alla semplice descrizione di eventi ed emozioni, ma trasmettere immagini, alludere, evocare sensazioni, proprio perché il senso profondo delle cose risiede al di là della Parola.

La poesia di Verlaine ebbe un effetto dirompente nel panorama poetico francese del tempo. Sulla scia di Baudelaire, Verlaine sentì, infatti, l'esigenza di rompere gli schemi delle metriche tradizionali, con i loro ritmi regolari e simmetrici, e si dedicò

alla creazione di versi liberi, irregolari, estremamente musicali. Secondo Verlaine la Parola era un simbolo, incapace di descrivere esaustivamente la realtà, ma capace di evocare immagini potenti dietro a cui risiede il senso profondo delle cose. Sin dall'antica Grecia, infatti, la musica e la letteratura sono considerate “arti gemelle” e questo armonioso legame varia nei secoli secondo l'interpretazione che ne fanno le culture e le nazioni.

La letteratura e la musica, quindi, hanno sempre avuto un legame profondo, un dialogo ininterrotto che ha attraversato i secoli. Nella tradizione letteraria inglese, questa connessione si manifesta in modi diversi: primi esempi ne sono il teatro lirico di William Shakespeare, la poesia musicale di John Keats e l'estetismo raffinato di Oscar Wilde. Questi autori, sebbene appartenenti a epoche e generi diversi, hanno saputo intrecciare suono e significato, facendo della parola scritta una melodia capace di risuonare nell'animo del lettore.

Shakespeare definiva il teatro come partitura musicale ed è forse il primo grande autore inglese a trattare la musica non solo come un elemento tematico, ma anche come una componente strutturale della sua scrittura. Le sue opere teatrali sono intrise di riferimenti musicali, con canti, ballate e melodie che scandiscono il ritmo della narrazione. In *The Tempest* (1611), ad esempio, Ariel utilizza la musica per incantare e manipolare gli altri personaggi, creando un'atmosfera magica e onirica:

*Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.*

Questi versi, tratti dalla canzone di Ariel per Ferdinando, non sono solo lirici ma imitano un'onda sonora, con un ritmo che richiama il movimento del mare.

Anche in *Othello* (ca 1603) la musica è centrale: la canzone della Salce, cantata da Desdemona, è un lamento dolce e malinconico che anticipa il suo tragico destino.

Dunque, Shakespeare usa la musica come un presagio, un elemento narrativo che prefigura la morte della protagonista. Anche le altre sue opere sono, inoltre, caratterizzate da un ritmo musicale interno: il pentametro giambico, il metro tipico della sua poesia, conferisce ai suoi versi una cadenza quasi ipnotica, che avvicina il suo linguaggio a quello della musica.

Un altro esempio in questo senso fu anche John Keats, con la sua concezione della poesia come melodia eterna. John Keats è stato uno dei poeti più musicali della letteratura inglese, capace di trasformare la parola in un canto, in un'eco melodiosa che trascende il tempo. Tra i suoi componimenti più celebri, *Ode to a Nightingale* (1819) esprime il desiderio di fondersi con la musica eterna dell'usignolo:

Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:

Keats vi celebra il potere della musica come qualcosa di eterno, capace di superare le epoche e gli esseri umani, mortali. Il ritmo fluido e le ripetizioni creano un effetto musicale che amplifica la sensazione di malinconia e desiderio di trascendenza. Un altro componimento fondamentale, *Ode on a Grecian Urn* (1819), riflette sulla bellezza senza tempo dell'arte, paragonando le scene incise sul vaso greco a una melodia inudibile ma perfetta: «*Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;*». Qui Keats introduce il concetto di una musica silenziosa, un'armonia percepita solo con l'immaginazione, ma forse più sublime di qualsiasi suono reale. La sua poesia diventa, così, una sinfonia di parole, dove il significato si intreccia con la musicalità del verso.

In questo panorama musico-letterario inglese si colloca anche il più geniale del periodo vittoriano, Oscar Wilde, con l'estetismo della parola e il suono della decadenza. Wilde è stato uno dei massimi esponenti dell'Estetismo, movimento che vedeva nell'arte la suprema espressione della bellezza. La sua prosa e il suo teatro sono caratterizzati da un ritmo elegante e musicale, in cui il suono delle parole è essenziale quanto il loro significato.

In *The picture of Dorian Gray* (1890), la musica ha un ruolo importante come simbolo della bellezza fugace e dell'estasi sensoriale. Dorian, infatti, è affascinato dall'arte e dalla musica, che lo trascinano in un vortice di piaceri estetici e decadenti. Wilde descrive la musica con uno stile sinestetico, combinando suono, colore e sensazioni per creare un'esperienza immersiva: «*The music crept by me upon the waters like some huge sea serpent*». Questa frase mostra come la musica, per Wilde, sia un'entità quasi viva, un'onda sonora capace di avvolgere e trasportare l'ascoltatore.

Anche nel suo teatro, Wilde utilizza la musicalità della lingua per creare effetti ironici e sofisticati. In *The importance of Being Earnest* (1895), il dialogo si muove con un ritmo perfetto, quasi fosse una composizione musicale: battute rapide, giochi di parole e ripetizioni creano un effetto armonico, un vero e proprio "duetto" tra i personaggi.

Dai versi teatrali di Shakespeare alle odi melodiose di Keats, fino alla prosa raffinata e ritmica di Wilde, la letteratura inglese ha sempre dialogato con la musica. Per questi autori, la musicalità non è solo un elemento decorativo, ma una componente essenziale della scrittura, un mezzo per amplificare emozioni, suggestioni e significati. Se Shakespeare usava la musica come strumento narrativo e strutturale, Keats la trasforma in un'idea astratta, un'armonia eterna oltre il tempo. Wilde, invece, ne faceva un simbolo di bellezza estetica e decadenza. Ognuno di loro, a modo suo, ha dimostrato che la parola può essere tanto potente quanto una melodia, capace di risuonare nei secoli con la stessa intensità di una sinfonia immortale.

Letteratura inglese e musica nel Novecento

La relazione tra letteratura e musica, come già detto, è stata una costante nella tradizione anglofona, plasmando il ritmo della scrittura, l'intensità delle immagini e la profondità dell'esperienza estetica. Nel Novecento, in particolare tre autori (di origini irlandesi e britanniche) hanno saputo esplorare questa connessione con straordinaria sensibilità: James Joyce, William Butler Yeats e Virginia Woolf. Attraverso poesia e prosa, questi scrittori hanno trasformato il linguaggio in un'esperienza sonora, facendo della parola scritta un'eco musicale capace di risuonare nella mente del lettore.

James Joyce vedeva la musica come struttura e ispirazione; infatti, il suo interesse per la musica è documentato non solo dalla sua scrittura, ma anche dalla sua biografia: da giovane studiò canto lirico e fu profondamente influenzato dalla tradizione operistica e dalla musica popolare irlandese. Questa sensibilità musicale è evidente nella sua prima raccolta poetica, *Chamber Music* (1907), il cui titolo richiama le intime e raffinate composizioni strumentali della musica da camera, evocando un'analogia con la brevità e l'intensità delle sue poesie.

Il linguaggio di *Chamber Music* è delicato, evocativo e caratterizzato da un forte lirismo, come si può vedere nei versi iniziali della raccolta:

Strings in the earth and air
Strings in the earth and air
Make music sweet;
Strings by the river where
The willows meet.

Qui, l'immagine delle corde ("*strings*") richiama tanto gli strumenti musicali quanto le connessioni invisibili tra natura e musica. La dolcezza e la fluidità del verso riflettevano il desiderio di Joyce di creare una poesia che fosse, in sé, una melodia. Ma è nella prosa che la musica diventa un vero e proprio principio strutturale. In *Ulysses* (1922), infatti, Joyce utilizza il modello della fuga, con la sovrapposizione di voci e temi, mentre nel

capitolo *Sirens* il linguaggio stesso si trasforma in una partitura musicale, giocando con allitterazioni, ripetizioni e ritmi sincopati che simulano una composizione sonora.

Tra i poeti “più musicali” in lingua inglese non si può dimenticare William Butler Yeats che, con la propria concezione della poesia come canto, ha portato nella stessa una dimensione musicale strettamente legata alla tradizione orale irlandese. Fortemente influenzato dal folklore celtico e dalle ballate popolari, Yeats ha creato poesie che sembrano fatte per essere cantate o declamate ad alta voce.

Uno degli esempi più celebri è *The Lake Isle of Innisfree* (1890), in cui il ritmo ipnotico dei versi evoca il suono delle onde e il battito del cuore:

*I will arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin build there, of clay and wattles made;
Nine bean-rows will I have there, a hive for the honeybee,
And live alone in the bee-loud glade.*

La ripetizione e la cadenza dolce rendono questa poesia quasi una preghiera, un canto nostalgico verso la serenità perduta.

Un altro esempio emblematico è *Down by the Salley Gardens* (1889), basata su una melodia tradizionale irlandese:

*Down by the salley gardens my love and I did meet;
She passed the salley gardens with little snow-white feet.
She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree;
But I, being young and foolish, with her would not agree.*

La fusione tra parola poetica e musica è così profonda che la poesia è stata messa in musica da diversi compositori, trasformandosi in una delle canzoni irlandesi più celebri.

In questo panorama “musical-letterario” non si può tralasciare Virginia Woolf e il suo flusso della coscienza come sinfonia. Se Joyce, infatti, utilizza la musica come struttura e Yeats come ritmo della tradizione orale, Virginia Woolf trasforma la musica in un principio di composizione narrativa. Nei suoi romanzi, il flusso di coscienza si sviluppa con un andamento musicale, fra ripetizioni, variazioni e pause che ricordano le tecniche della sinfonia e della fuga.

In *The Waves* (1931), Woolf porta questa sperimentazione all'estremo, costruendo il romanzo come un'opera orchestrale in cui le voci dei personaggi si intrecciano come strumenti in una composizione polifonica: «*The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles*». Il linguaggio fluisce in modo ondoso, con un'alternanza di immagini e ritmi che riproducono il moto delle onde, creando un effetto musicale ipnotico.

Anche in *Mrs Dalloway* (1925) il suono ha un ruolo fondamentale: il rintocco del Big Ben scandisce il tempo della narrazione, creando una struttura ritmica che lega i pensieri dei personaggi in un'unica sinfonia interiore. La prosa di Woolf diventa, così, una partitura in cui i suoni della città, le voci interiori e il tempo si intrecciano in una composizione orchestrale.

La letteratura inglese del Novecento dimostra come la musica non sia solo un tema, ma una vera e propria strategia compositiva. Joyce, con la sua prosa sinfonica e la sua lirica musicale; Yeats, con il ritmo delle ballate tradizionali, e Woolf, con la sua scrittura fluida e orchestrale, hanno trasformato la parola scritta in un'esperienza sonora. Questa fusione tra letteratura e musica non è solo un esperimento stilistico, ma una ricerca profonda sulle possibilità del linguaggio e sulla capacità delle parole di risuonare come note in una sinfonia senza tempo.

Cristian Rosa

Recensioni

Antonio Sanges, *Distensione del destino*

prefazione di S. Raffo

Roma, Edizioni Ensemble, 27 maggio 2025, pp. 76, eu 13

ISBN 1255712074

In Polonia, dove mi trovo, ho letto il libro di Sanges. La sua poesia mi convince e dunque mi porta a esprimere un personale punto di vista sulla complessità e sulla sincerità che la contraddistinguono. Sono rimasto colpito anche da quel valore di *coincidentia oppositorum* indicato da Silvio Raffo nella sua prefazione, inaugurando sapientemente il testo che segue e mettendone in luce il contrasto risolutivo fra disperazione, sgomento e sorprendente speranza immotivata.

Nella raccolta di componimenti di varia lunghezza appaiono, infatti, inverno ed estate al contempo, fra suggestioni che mostrano il nord dei ghiacciai, le nevi, e un Meridione fecondo che è terra abbondante di solarità. Poi è Montale che sorprende, con quella dedica che apre il libro: *A Celia, fatalmente*. Forse è un mio abbaglio, quel nome indica solo una persona determinata cara all'autore... comunque, la *femme fatale* mi è sembrata darmi una chiave interpretativa che ho seguito, una volta ultimata la lettura di tutte le liriche. Celia la filippina è quella che da lontano, da Oriente, vuole notizie al telefono di una donna che è morta (cioè "Mosca", la moglie del poeta, lo stesso Montale) e che poi imbarazzata, intuendone la dolorosa scomparsa, riaggancia di scatto. Davvero il libro di Sanges cerca un contatto col mondo ormai morto, a cui il poeta appartiene, e che soffre per un silenzio assordante. Il libro, infatti, si apre col freddo inverno e l'inferno, di cui è diretta metafora; una realtà di esilio che è dolorosa e infeconda, senza speranza di trascendimento e di un ritorno alle stelle orientanti, rassicuranti. Tutto è una «strage dei fiori» (p. 15), in questo raggelamento. E non ci sono risposte da Dio o da parte degli altri dèi (i pagani), dall'uomo, dal mondo che lo

circonda. Così il poeta non sa cosa dire, ma parla, parla comunque. Scrive e continua un viaggio, fra desolazione. Il suo discorso rivela chiarezza immediata e semplicità che nasconde tesori: riferimenti a concetti filosofici, sintetizzati in immagini emozionali.

L'autore è studioso di Beckett e nelle sue pubblicazioni critiche segue una linea ermeneutica intrisa di lucidi riferimenti al pensiero di Nietzsche tragico e dionisiaco, alla perdita spirituale di Heidegger, alla tentazione di esistere in Cioran, al misticismo ineffabile e fattuale di Wittgenstein. Leggendo i versi di Sanges, riecheggiano dentro la mente altre voci non solo filosofiche, in senso stretto, ma prettamente poetiche, ispirazioni magari inconsapevoli e forse per questo più evidenti, in profondo. Penso ad esempio a Verlaine, con il suo impero in decadenza fra squisitezze romane e disillusione: «*Ah! tout est bu! Bathylle, as-tu fini de rire? / Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire!*». E i riferimenti alla cultura dei classici greco-latini sono evidenti nella raccolta di Sanges: la sua atmosfera, con delle radici antiche pagane più che cristiane, è essenzialmente europea perché il poeta oltre l'Europa non vede «orizzonte» (p. 33).

Così l'autore, nel suo paganesimo e tragico dionisismo, mi sembra ricollegarsi al sentire di altri grandi del nostro passato: un antico e un moderno. Penso al *De reditu suo* del Namaziano, al suo viaggio animato dalla fiducia (che è dichiarata e con dolore smentita nel cuore: siamo infatti nel V secolo, dopo il fatale sacco di Roma) nell'eternità della cultura romana, in equilibrio epicureo fra la *medietas* dei sensi e i pensieri rasserenati da cristallini rigori e nitori razionalistici. Questa è la cultura che offre ai popoli vinti, arroganti e sanguinari, leggi di pace e tolleranza e giustizia uguali per tutti: «*Fecisti patriam diversis gentibus unam; / profuit iniustis te dominante capi*». Così il canto latino in distici elegiaci si blocca con un approdo alla terra di Luni e poi oltre, fra tracce inquietanti della cultura che di fronte agli occhi dell'autore romano appare selvaggia e distruttiva: quella dei pazzi eremiti che odiano la società e si rifugiano dentro gli specchi come le bestie, infliggendo ai loro corpi torture. Su questa linea, il paragone recente è con Carducci e la sua saffica barbara scritta a imitazione del *Carmen saeculare* di Orazio, con un incedere d'inno sacrale pagano, e dedicata alle

fonti del dio Clitumno, chiarissime e rasserenanti, ancora piene di antiche memorie dell'equilibrio pagano distrutto dalla follia irrazionale del cristianesimo, da frenesie e voluttà pervertite, mortificanti del corpo e dello spirito:

Maledicenti all'opre de la vita
e de l'amore, ei deliraro atroci
congiungimenti di dolor con Dio
su rupi e in grotte.

In Sanges, comunque, non vige la nostalgia di un ritorno epicureo all'edonismo e al razionalismo romano. Nemmeno è forte una critica al misticismo penitenziale cristiano. Il paganesimo e il cristianesimo intridono il nostro passato, la nostra cultura, parti essenziali del nostro sangue e del sentire; ma questo, quest'ultimo, è nel poeta estenuato. La tentazione è, dunque, «cedere al disastro» (p. 69) di un mondo che non ha approdi, alla deriva. Sanges è come un «graeculo» in un Impero Romano col barbaro alle porte (p. 65). Ancora Verlaine: «*Je suis l'Empire à la fin de la décadence, / qui regarde passer les grandes Barbares blancs*»... E l'avvertimento che è più inquietante non è per nulla quello della sconfitta preannunciata da oscuri presagi. Piuttosto, è l'idea di un'inutile eredità da lasciare in consegna all'invasore, al nemico. Inutile perché *de facto* incomunicabile a chi non sa nulla e non vuole sapere nulla dei nostri canti ispirati dalle creative sorelle di Apollo, o degli "Alleluia" dentro le chiese. Lui non saprà certamente, nella conquista, «perché / abbiamo lottato» e «che cosa abbiamo perduto» (p. 66). Sembra, così, che il poeta rinunci anche all'orgoglio del puro lottare per il lottare, che si collega alle radici dell'eroismo dei classici, nell'evitare la passività ignominiosa che è indegna dell'uomo, riunendosi al tragico incedere a passo di danza dello Zarathustra nietzschiano.

L'indicazione di Sanges è, invece, tipicamente esistenziale, in senso sartriano. L'uomo è sconfitto, la vita sconfigge: bisogna agire comunque, in questa sconfitta, per darne testimonianza creativa come scrittori, come poeti. Dobbiamo scrivere, dunque,

il nostro fallire, la nostra ricerca infruttuosa, procedere nel nostro buio, in ogni modo. Siamo alla fase che Heidegger indica come *Gelassenheit*: ‘abbandono’, possiamo dire, un attivo abbandono che è percettivo, ascoltante. E che ci può far trovare qualcosa; o, meglio, in questo stato, noi ci lasciamo trovare e visitare dall’improvviso, dall’inaspettato. È strano, «un giorno / di primavera asciuga l’inverno»: lo dice il libro di Sanges, e proprio nella sua parte iniziale più cupa (p. 13), in quell’inverno dei congelamenti e delle nevi, in quell’inferno. Poi, verso il centro del suo volume è dichiarato che i «selvaggi / recinti» non fermeranno chi crede a vette e ad abissi (p. 43). Ed ecco il “mare”, con i suoi simboli arcani, con la sua essenza, con la «sirena» che è immobile fra le tempeste (p. 59). La poesia coglie un’originaria unità fra i marosi, quelle fratture di onde e bufera che rompono la superficie marina. Allora tutto, nascostamente, rivela una rotta ai naviganti di questo libro poetico. E qui il discorso non è chiarezza enunciata, è filigrana esoterica: «*Verum, sine mendacio certum et verissimum, quod est inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius, est sicut quod est inferius: ad perpetranda miracula rei unius*».

Riecheggiano dentro la mente le frasi di Ermete Trismegisto. Gli scritti a lui attribuiti risalgono al IV secolo, ma per Clemente di Alessandria e Giamblico erano sintesi e testimonianza filosofica dei più antichi valori della sapienza egiziana. A essa possiamo ricollegare anche il pensiero giudaico-cristiano, dalla sua *archè* associabile al legislatore profeta Mosè, e varie costanti di tutta la filosofia occidentale. Si tratta del tema dell’unità nel diverso, oltre i contrasti, oltre il dualismo e la superficiale apparenza di tutte le cose. È pietra filosofale, materia originaria che è densa di spirito celestiale: lo ama e n’è amata perfettamente, specularmente. L’umanità ha perduto questo contatto, ma anela sempre a recuperarlo, nella sua pena, nel desiderio mai soddisfatto, nell’inquietudine. Non deve temere l’angoscia di molti sospiri; e Sanges certo non teme. Esplora dentro il suo buio, e forse non si è ancora accorto di farlo come alchimista che valorizza la determinante “Opera al Nero”, la morte e disgregazione – *nigredo* – che può annientare i paurosi, e invece rafforza chi sa aspettare umilmente, resiste sotto le onde e contempla quella «sirena» senza lasciarsi ammaliare (pp. 59-60).

In questo modo quassù verso il Baltico ora mi parla il suo libro, e mi incoraggia a una “tenacia occidentale”: oggi che minacciano i nuovi barbari come gli eterni nemici della bellezza, quella che nasce dalla giustizia che è una, senz’altro, ma assieme è pure la differenza, il rispetto. È tolleranza e libertà.

Marino Alberto Balducci

Gian Paolo Caprettini

Complice la poesia. La forza delle parole, il potere dell'immaginario

Castelfranco Veneto (TR), L'indipendente, 2024, pp. 208, eu 14

ISBN 979-1281967014

Gian Paolo Caprettini, semiologo e poeta, nell'antologia intitolata *Complice la poesia*, invita i lettori a meditare sulla rilevanza del linguaggio poetico in un'epoca dominata da una comunicazione rapida e utilitaristica. L'autore si propone di contrastare la percezione della poesia come un esercizio arido e superfluo. Ben consapevole che la "funzione poetica" crea universi complessi, non dà il primo piano alla decodifica tecnica, ma mira a trasmettere l'intrinseca bellezza e l'aspetto emotivo dei testi, credendo fermamente nel potere seducente del linguaggio.

L'antologia è articolata in sei sezioni tematiche: *La natura*, con poesie di Lucrezio, Gialâl ad-Dîn Rûmî, Giacomo Leopardi, Giovanni Pascoli, Gabriele d'Annunzio, Dylan Thomas, Janet Frame, Corrado Govoni e Jón Kalman Stefánsson; *La poesia*, con versi di Francesco Petrarca, Charles Baudelaire, Eugenio Montale, Vladimir Vladimirovič Majakowskij, Evgenij Aleksandrovič Evtušenko, Heinrich Böll e Lucio Dalla; *La libertà*, con poesie di Fernando Pessoa, Knuts Skujenieks, Forugh Farrokhzad, Olav Håkonson Hauge, Shuntarô Tanikawa, Giorgio Gaber e Alda Merini; *L'amore, il sogno*, con componimenti di Omero, Dante Alighieri, William Shakespeare, Emily Dickinson, Paul Celan, Cesare Pavese, Jorge Luis Borges, Edith Södergrane e Fernanda Romagnoli; e infine *La guerra, le lotte, la storia e il potere*, con le poesie di Giuseppe Ungaretti, Pablo Neruda, Ingeborg Bachmann, Rocco Scotellaro, Primo Levi, Wisława Szymborska, Susan Nalugwa Kiguli e Simin Behbahâni.

Il commento ai testi è caratterizzato da una forte intertestualità, una fitta rete di connessioni tra poeti, filosofi e saggisti di diverse epoche e culture. L'autore dimostra così che i temi scelti sono universali e che la poesia, lungi dall'essere una forma statica,

è un fenomeno dinamico e in costante evoluzione. Come sostiene Caprettini, la «poesia è materia di fisica quantistica: è incalcolabile perché lungo il tragitto del suo disporsi attraverso la lettura o l'ascolto cambia incessantemente di traiettoria e il suo significato si istituisce ogni volta da capo, con numerose variazioni» (pp. 138-39). L'antologia, pensata come una mappa di connessioni, invita il lettore a un'esplorazione attiva, a «obbedire ai sogni invece che ai comandi di una burocrazia anonima e impietosa» (p. 148). In questo senso, la “complicità” della poesia si rivela una forma di resistenza, un'alleanza con tutti coloro che cercano nel linguaggio la via per una libertà interiore e una visione del mondo più autentica e profonda.

L'intertestualità rende quasi invisibile la figura del commentatore che, scegliendo di esprimersi prevalentemente attraverso le voci altrui, assume il ruolo di lettore con una sua personale sensibilità. Questa lo porta a leggere i testi come equivalenti di quadri, opere cinematografiche o musicali. Il commento alla poesia di Neruda è emblematico, quando osserva che l'aspetto autobiografico è «sostituito da una costruzione (o ri-costruzione) che funziona come un montaggio cinematografico: l'opera, il racconto, la raffigurazione assumono varie velocità, con salti temporali e logici, alternanze, variazioni di intensità, primi piani e campi lunghi» (p. 167). Ancora, mette il mulino cosmico di Rûmî in relazione con la danza della poesia stessa, dove «eternità e ricorrenza, passare del tempo e ciclicità si danno la mano» (p. 23). Per fare altri due esempi significativi, legge le poesie di Leopardi, Pascoli e d'Annunzio con la sensibilità di un musicista e di un regista, e afferma che la libertà, come la poesia, «prende la forma del vento, sembra venire da sé e non stare precisamente in nessun luogo: si impadronisce di te, ti getta in the road con una folata d'aria, taglia col passato [...] si esprime statica e muta come il letto del torrente che lascia scorrere tutto» (p. 49).

Il libro di Caprettini rappresenta un'importante riflessione sul ruolo della poesia nella contemporaneità. Attingendo a un vasto panorama di voci, dimostra come il parlare in versi sia in grado di offrire «alternative logiche o surreali, politiche o private per allenarci continuamente all'idea che il senso è un'opzione possibile, non una

risposta attesa e scontata» (p. 197). L'autore, con la sua sensibilità interdisciplinare, riconferma il potenziale della poesia non solo come forma d'arte, ma come strumento di conoscenza e di trasformazione personale e sociale. Attraverso un'analisi che intreccia poetiche e biografie, temi e stili, dimostra come il linguaggio poetico, nella sua densità e complessità, offra una via d'uscita dalla retorica dell'immediatezza e della funzionalità. *Complice la poesia* è, in definitiva, un'opera di militanza culturale, un invito a riconsiderare la poesia come un'arma sottile ma potente per combattere l'omologazione e nutrire quell'immaginario che è la vera linfa della nostra esistenza.

Monica Lanzillotta

Flavio Caroli, *Anime e volti: l'arte dalla psicologia alla psicoanalisi*

(*Souls and Faces: Art from Psychology to Psychoanalysis*)

Milano, Mondadori Electa, 2014, pp. 316, eu 22,90

ISBN 9788837095673

«The journey to the core of the human heart is precisely what we call 'deep,' and it is this depth that gives visible form to the invisible»

F. Caroli, *Anime e volti: l'arte dalla psicologia alla psicoanalisi*
(*Souls and Faces: Art from Psychology to Psychoanalysis*)

The only Italian edition Anime e volti: l'arte dalla psicologia alla psicoanalisi (Souls and Faces: Art from Psychology to Psychoanalysis) of art historian and art critic Flavio Caroli treats as topic the concept of the “Deep” in visual arts, by integrating studies on physiognomy from the 1990s onward. It primarily focuses on the history of physiognomy and its profound influence on five centuries of painting, beginning with Leonardo da Vinci. This theme was visually represented in the exhibition: Soul and Face. Portrait and Physiognomy from Leonardo to Bacon (Milan, Palazzo Reale, 1998-1999).

The art critic Caroli, who has dedicated over 30 years to researching the topic of physiognomy in arts, has consistently woven this subject into his academic works throughout his career. The 90s version of the book which is the Storia della fisiognomica: arte e psicologia da Leonardo a Freud¹ (History of Physiognomy: Art and Psychology from Leonardo to Freud), deals essentially with the theoretical side of research on the topic of Physiognomy, whilst in Anime e volti: l'arte dalla psicologia alla psicoanalisi (Souls and Faces: Art From Psychology to Psychoanalysis) are

¹ Milano, Leonardo Editore, 1995; II ed. Milano, Electa, 2002; III ed. Milano, Electa, 2012.

collected, in chronological order, the texts dedicated to the artists most brilliantly involved in the introspective line of Western art, in Caroli's definition: «we enter to the living body of the artistic creation» (p. 30).

The central argument of the book is that the evolution of modern psychoanalytical thought and its profound connection with art, especially painting, started from Leonardo since his focus on the soul not only changed the course of the history of painting, but also anticipated key themes central to psychoanalysis. In this context, according to the author, psychoanalytical art, in its embryonic form, began to take shape in the 1500s art, as it is hard to trace its roots back to the 1400s. The evolution of Western art is argued to be unique in exploration of a profound, psychological, and introspective dimension, when is contrasted with other artistic traditions worldwide, which have followed different aesthetic and conceptual paths as transcendent, spiritualistic, nonfigurative, iconoclastic, decorative etc. The key idea here is that Western art, unlike these other traditions, has been deeply intertwined with the study of facial expressions and human emotions that is the wisdom known as Physiognomy and Psychology in modern sense. The author suggests in this regard that this trajectory is, in his words: «the backbone and destiny» of Western figurative culture.

The author ties the modern understanding of “madness” to its emergence during the Renaissance. At this time, madness was perceived as part of the “psychic obscure” which is the darker, hidden aspects of the human psyche. Leonardesque thought of physiognomy is positioned as a key part of this exploration. Leonardo is considered here as a pioneer who, through his studies of the human form and physiognomy, explored the deep, unconscious aspects of human nature, long before Freud. His art is viewed not as a precursor to the psychological exploration of the human mind, suggesting that there is a preconscious realm, an inner force or “psychic thing” that precedes conscious thought and it guides human actions and visually shapes the physiognomic traits that reflect psychic drives. In the author's words: «the first window into the soul, revealed through the face, is placed on heart. At the end of its

journey to the core of the human heart, this exploration arrives at a shapeless cave, a metaphorical space where all forms are possible» (p. 15). Right here, Lorenzo Lotto is praised for his profound psychological insight in painting² whose work is described as poetic in its exploration of the human interiority, focusing not just on the external appearance but on the complexities of the human psyche.

Leonardo's pioneering approach to understanding human expression and the inner workings of the psyche, set in motion in a five-century-long journey in art toward exploring the "Deep", is tied to the Islamic filter on the Western "thought in figure", as Pseudo-Aristotelian Sirr al-asrār, also known by its Latin title Secretum secretorum, a 10th century Arabic compilation of Classical Greek, Byzantine, Sassanid, written to Alexander the Great. Another mention is of Liber Almansorum (Liber medicinalis ad Almansorem regem), a medical treatise in ten books; translated into Latin by Gerard of Cremona (d. 1187). At the beginning of the 13th century, then translated from Latin into Florentine around the first quarter of the 14th century, and became the first Italian medical encyclopedia. Liber Physionomiae by Michael Scotus, astrologer and magician to Frederick II, is based on these two sources, while the Sirr-al-Asrar is found in the Secreta of Albertus Magnus.

The Liber Secretorum of Albertus Magnus, published in Bologna in 1478, was probably known by Leonardo, who refers to it with the note "secrets of Albertus Magnus", written in his richordo de libri. Here is placed a strong emphasis on translation, transmission, and interaction of multidisciplinary sciences from hand to hand, as we all know, the primary figure representing this in art is Leonardo, renowned for his profound interest in both art and anatomy.

In the Middle Ages, the physiognomy of classical tradition was approached by artists, especially sculptors. Statuary explores the nature of the soul within the body, ranging from the vile to the courtly, and from the holy to representations of devils and

² F. Caroli, *Lorenzo Lotto, e la nascita della psicologia moderna*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1980.

angels. This symbolic vocabulary offers a well-defined series of variations in both face and form.

Michael Scotus, Albertus Magnus and Rhazes are not unknown to Pomponio Gaurico in the chapter De Physiognomonica in De sculptura, Florence 1504. All this interaction contributed definitively to the theoretical resumption of Physiognomy in all branches of the multidisciplinary sciences. Souls and Faces reflects on Aristotelianism wondering if the eternal part of the soul, against to bestial instincts, is unique for all men and is apparently separated in bodies and suggests St. Thomas Aquinas' principium individuationis a concept later handled by Carl Gustav Jung, that puts the soul in an individual and irreplaceable position in all aspects.

A prominent topic during the Renaissance was the interiority of man and the dark powers he possessed. Although the work of painters was not directly connected to medical research, the study of these themes evolved into a distinct discipline rooted in Physiognomy and the Physiology of the face. This discipline sought to visually represent the soul's movements.

The chapter dedicated to the Shadow Line of Lombard Art following Leonardesque, thought highlights the crucial role that Lombard art, particularly its "shadow line", played in shaping European art history. The passage opens by emphasizing the foundational influence of Leonardo da Vinci, particularly his studies conducted in Lombardy, on the development of art. Leonardo's work is seen as a cornerstone for the evolution of the artistic tradition in this region. From Leonardo's studies, the influence of Lombard art spreads across several key phases in European art history.

Sofonisba Anguissola, a sixteenth-century portraitist, is highlighted for her contributions, particularly for her role in advancing the study of human expression (p. 86).

The reference to Fede Galizia suggests a deepening of the exploration of psychological states, summed up by the term «object-state of mind» (p. 135). This could relate to how objects, in portraits for example, are not just representations of reality

but also expressions of inner psychological or emotional states. The line then moves through Caravaggio, who brought a revolutionary maturity to the visual language of art with his intense realism and dramatic use of light and shadow (p. 150). The progression continues with Ceruti and Galgario, who carried forward the traditions and innovations of the earlier phases. The mention of Bazzani highlights the pre-Romantic experiments, suggesting that Lombard art was ahead of its time in anticipating later movements like Romanticism (p. 163). The passage also notes that figures like Faruffini and Ranzoni, whose work is often considered provincial or eccentric, contributed to this tradition before the forceful re-emergence of Umberto Boccioni, a key figure in the Futurist movement.

Throughout the chapters, we encounter the intellectual journey from philosophical treatises on human experience to the emergence of modern psychology and psychoanalysis, with a focus on how our understanding of the “deep” became central to contemporary thought (p. 237). In this context, the exploration of the human mind, beginning with figures like Leonardo and extending through the Rationalism of the 17th century to the 18th century philosophy of Sensism, which focused on sensory experience and perception as the foundation of knowledge, shapes both the evolution of psychology and the artistic portrayal of human inner complexity. The romantic thought is underlined in individuality and exploration of the inner self, which is presented as a key phase in psychological thought later formalized as deep self. The “deep” thus refers to the psychological exploration of the unconscious, a theme that became central to both art and psychology in the centuries that followed.

The final chapter explores the intersection of word, image, art, and psychoanalysis in the contemporary world. Psychoanalysis, with its various schools, has revealed that creative processes and imagination stem from the associative mechanisms of the unconscious mind. The passage argues that much of 20th century art is structurally based on writing, highlighting the importance of language and its connection to human subjectivity, as defined by Lacan and Freud. It suggests that both

word and image, as central elements of contemporary creativity, share similar modes of expression and depth, especially in relation to art traditions.

Last of all, the central argument is that Western art, beginning with Leonardo da Vinci, has taken a unique and inimitable journey toward the exploration of the “Depth” of human existence that sets it apart from other artistic traditions. The author suggests that the journey of Western art is not just about visual representation but is part of a broader philosophical investigation into human existence constantly posing new questions in order to explore the depths of the human soul.

Leman Berdeli



Charles Le Brun, *Louis Testelin* (1650), Louvre



Fede Galiliza, *Giuditta con la testa di Oloferne* (1596), Ringling Museum of Art

Contatti

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Gerenza

Direttrice responsabile:

PhD Maria Panetta (ASN come Professoressa di II fascia in 10/F2, 10/F3, 10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido

Rappresentante legale: Ing. Salvatore Panetta, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 17284251000

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni

«Diacritica» aderisce dal 2017 al Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura (CRIC).

Dal 2022 è socia dell'USPI (Unione Stampa Periodica Italiana).

