

# 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 Squillacioti (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 Aree 10, 11 e 14 ANVUR – Classe A in Critica letter. e letterature comparate (10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni di Salvatore Panetta – Rappresentante legale: Salvatore Panetta

P. IVA: 18420101000 – 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](http://www.prontobollo.it))

Webmaster: Daniele Buscioni – Sito web: [www.diacritica.it](http://www.diacritica.it) – Codice ISSN: 2421-115X



Anno XII, fasc. 2 (60), 25 febbraio 2026

*Letteratura e musica (III)*

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

*Habermas e la musica: un breve omaggio*, di Maria Panetta..... pp. 7-11

### Lecture critiche..... p. 13

Introduzione: *Due sorelle che si tengono per mano: musica e letteratura tra memoria, voce e identità*, di Gaspare Trapani..... pp. 15-18

*L'isola come utopia: spazi e immaginari nel cantautorato italiano*, di Mario Chichi e Ivana Vermiglio..... pp. 19-29

*Amici non ne ho: solo figlie per Loredana Bertè, generatrice di dissidenza*, di Marzia D'Amico..... pp. 30-44

*Indagini sonore per il commissario Ricciardi. La canzone napoletana nei romanzi di De Giovanni*, di Nunzia De Falco..... pp. 45-66

*Il teatro canzone di Giorgio Gaber e Sandro Luporini*, di Annibale Gagliani..... pp. 67-81

*Poesia in musica di fine secolo (e millennio). Due esempi di rimediazione del tardo Novecento italiano*, di Beatrice Magoga..... pp. 82-99

*«Una traccia, un disegno»: autobiografia e rappresentazione dell'io nella discografia di Renato Zero*, di Sacha Piersanti..... pp. 100-14

«Volevo fare la rockstar». *Autobiografia e lingua nelle canzoni di Carmen Consoli*, di Veronica Ricotta..... pp. 115-28

«Io me chiammo Sanacore, e che vulite?». *Dagli stornelli alla dub: la voce di Giulietta Sacco*, di Giuliano Scala..... pp. 129-43

*Autobiografia e periferia nel Bildungsroman musicale di Mahmood*, di Gaspare Trapani..... pp. 144-64

**Inediti e traduzione..... p. 165**

*Quattro articoli di Thomas De Quincey sul teatro musicale di Rossini*, di Cristiano Spila..... pp. 167-99

**Recensioni di libri..... p. 201**

Fabio Mariani, Lina Maria Crimi, *Real Book of Classical Music for Modern Musicians* (Volontè & Co. 2026), di Carlo Pecoraro..... pp. 203-205

Alisher Navoi, *Il linguaggio degli uccelli* (Sandro Teti Editore 2026), di Leman Berdeli..... pp. 206-11

Marco Coletti, *La stella che brilla nel mare* (Edizioni Progetto Cultura 2025), di Antonio Sanges..... pp. 212-16

**Contatti ..... p. 217**

**Gerenza ..... p. 219**

## Editoriale

di Maria Panetta

### *Habermas e la musica: un breve omaggio*

Il 14 marzo scorso ci ha lasciati Jürgen Habermas (1929-2026).

Come sappiamo, Habermas riveste, rispetto alla prima generazione della Scuola di Francoforte, un ruolo di rottura più che di continuità, e questo vale in modo particolare per l'estetica musicale. Mentre, infatti, Adorno costruisce la propria filosofia della musica attorno all'opposizione tra materiale musicale progressivo (vedi Schönberg) e regressivo (vedi Stravinskij, e più in generale la musica popolare come merce), leggendo nella forma musicale la sedimentazione di contraddizioni sociali, Habermas non elabora mai una filosofia della musica sistematica.

Ciò che Habermas offre è, piuttosto, un'architettura concettuale (la teoria dell'agire comunicativo, la differenziazione delle sfere di valore, la teoria della sfera pubblica, l'etica del discorso *etc.*) che può essere (ed è stata, dalla musicologia critica successiva: ad es., da Max Paddison) importata nel discorso musicologico per superare alcuni vicoli ciechi dell'estetica di Adorno.

Al centro del pensiero di Habermas c'è l'idea che gli esseri umani, quando comunicano davvero, cercano di comprendersi a vicenda e di trovare un accordo, non solo di vincere o convincere con la forza: il filosofo lo definisce "agire comunicativo". Questa idea si potrebbe applicare, come estensione analogica della teoria, anche alla musica realizzata insieme: ad esempio, a un gruppo jazz che improvvisa. Ogni musicista ascolta gli altri, risponde, si adatta; nessuno impone la propria linea con la

forza: si crea qualcosa insieme, ascoltandosi. È una sorta di conversazione, ma basata sui suoni invece che sulle parole.

Habermas, riprendendo e risistematizzando la differenziazione weberiana delle sfere di valore, distingue tre ambiti nella modernità: scienza (verità), diritto e morale (giustizia normativa), arte (autenticità espressiva). In *Teoria dell'agire comunicativo* il filosofo tedesco attribuisce a ciascuna sfera una propria pretesa di validità e una propria logica di razionalizzazione interna.

Egli afferma, dunque, che nel mondo moderno si possono rintracciare tre modi di dare valore alle cose: la scienza, che cerca il vero; la morale e il diritto, che cercano cosa è giusto; l'arte, che cerca l'autentico e il bello. Prima, invece, queste sfere erano mescolate insieme e, per esempio, la musica sacra era utile per pregare ma anche per creare una comunità, oltre che essere "bella" di per sé. Con la modernità, l'arte (e quindi anche la musica) si è resa più autonoma: si giudica sempre più per il suo valore artistico, e non solo per la sua funzione religiosa o sociale. Dunque, la sfera estetico-espressiva, cui la musica appartiene, si razionalizza non per accumulo di conoscenza propositiva né per universalizzazione normativa, ma attraverso l'approfondimento dell'autenticità e la decontestualizzazione progressiva dell'opera d'arte dai suoi legami culturali e cerimoniali, processo che converge con l'autonomizzazione dell'arte descritta, con un altro linguaggio, da Adorno e da Bürger.

La distinzione tra *Lebenswelt* (mondo vitale) e "sistema", con la relativa tesi della colonizzazione del primo da parte del secondo (denaro e potere che sostituiscono il coordinamento linguistico dell'azione), offre, poi, una riformulazione meno totalizzante della critica adorniana dell'industria culturale. Laddove Adorno vede nella standardizzazione della musica popolare (la celebre analisi del "carattere di feticcio" e della "regressione dell'ascolto") un fenomeno pressoché senza scampo, il quadro habermasiano permette di distinguere pratiche musicali ancora radicate nel mondo vitale, coordinate comunicativamente, portatrici di senso condiviso, di identità di comunità, di rituale non del tutto assorbito dalla logica di mercato; e pratiche colonizzate dal sistema, dove l'industria discografica e le logiche algoritmiche dello

streaming, funzionando secondo il medium denaro, ristrutturano dall'esterno la produzione e la ricezione musicale, sostituendo il consenso comunicativamente raggiunto con l'ottimizzazione sistemica (*engagement*, ascolti, dati).

In sostanza, Habermas distingue il mondo della vita (la parte della nostra esistenza fatta di relazioni, significati condivisi, comunità, tradizioni) e il sistema, ossia la parte della società che funziona con regole impersonali, soprattutto il denaro (mercato) e il potere (burocrazia). Il problema, secondo lui, è che il sistema tende a “colonizzare”, cioè a invadere, il mondo della vita stesso: sostituisce i rapporti autentici tra le persone con logiche di calcolo e profitto. E, applicato alla musica, questo fenomeno è facilmente riscontrabile, se pensiamo a come le piattaforme di streaming decidono cosa farci ascoltare in base agli algoritmi e ai dati, e non in base a un giudizio critico condiviso da persone. Prima esistevano critici musicali che discutevano pubblicamente il valore di un disco; oggi spesso è una classifica automatica a decidere cosa è “popolare”, e questo cambia profondamente il modo in cui la musica viene realizzata e ascoltata.

Ad ogni modo, la distinzione di pratiche operata da Habermas consente una lettura meno monolitica della cultura musicale contemporanea, capace di riconoscere enclaves di autenticità comunicativa (come pratiche di ascolto collettivo o tradizioni orali) senza rinunciare a una critica strutturale dell'industria culturale, critica che tuttavia perde quella carica di pessimismo storico-filosofico che era tipica di Adorno e Horkheimer.

*Storia e critica dell'opinione pubblica* (1962) fornisce un secondo asse di lettura, oggi ripreso soprattutto negli studi sulla ricezione. La genesi settecentesca della sfera pubblica borghese (sale da concerto, critica musicale a stampa, editoria musicale, società di concerto *etc.*) è essa stessa un capitolo di quella storia: l'emancipazione della musica dal mecenatismo cortigiano e liturgico, e la sua esposizione a un pubblico che discute (in senso argomentativo) le opere, anziché limitarsi ad acclamarle, è un caso paradigmatico della trasformazione strutturale descritta da Habermas. La critica

musicale ottocentesca può, infatti, essere letta come istituzione della sfera pubblica letteraria applicata all'arte dei suoni.

La tesi habermasiana del successivo declino della sfera pubblica (la sua rifeudalizzazione mediatica, la sostituzione del discorso critico-razionale con la manipolazione pubblicitaria) trova un corrispettivo puntuale nella trasformazione della critica musicale in marketing (dalla stampa specializzata al *content* musicale sui social), un tema oggi centrale negli studi sulle piattaforme di streaming, dove le classifiche algoritmiche rimpiazzano il giudizio critico.

Un terzo filone, meno esplorato ma fecondo, riguarda l'applicazione dell'etica del discorso alle pratiche musicali cooperative: l'improvvisazione jazz, la musica d'insieme cameristica, le pratiche di *jamming*. Se l'agire comunicativo si definisce per il coordinamento dell'azione attraverso pretese di validità reciprocamente riconosciute, come accennato, l'ensemble improvvisativo – nella misura in cui i musicisti si ascoltano, si rispondono, negoziano in tempo reale una direzione condivisa senza gerarchia predeterminata – costituisce un caso limite di razionalità comunicativa non linguistica. Autori come Ingrid Monson (*Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, sul jazz come dialogo) o alcuni lavori di sociologia della musica improvvisata che, sebbene non citino direttamente Habermas, si prestano a una lettura in chiave comunicativo-dialogica (cfr. Daniel Fischlin, Ajay Heble, George Lipsitz, *The Fierce Urgency of Now: Improvisation, Rights, and the Ethics of Cocreation*, Durham, Duke University Press, 2013; Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 *etc.*) hanno sfruttato questa analogia per pensare l'ensemble come modello (parziale, metaforico) di “azione comunicativa” riuscita, distinta sia dall'azione strategica (la competizione tra solisti) sia dalla pura coordinazione sistemica.

Occorre segnalare, comunque, che, a differenza di Adorno, Habermas non offre strumenti per l'analisi della forma musicale; la sua teoria opera, infatti, a un livello di astrazione sociologico-filosofica che rischia di lasciare l'opera come fosse una scatola

nera. Inoltre, applicare lo schema del consenso comunicativo a fenomeni musicali di per sé attraversati da rapporti di potere (gerarchie di genere, di razza, di classe nelle istituzioni musicali) può oscurare le stesse asimmetrie che la teoria critica intendeva portare alla luce.

In sintesi, il valore di un approccio habermasiano alla musica non consiste in una teoria musicale già pronta, ma nella possibilità di riarticolare tre questioni classiche dell'estetica musicale critica (l'autonomia dell'opera, la standardizzazione industriale, la funzione pubblica della critica) dentro una cornice che sostituisce il paradigma della coscienza (e la sua filosofia del soggetto) con un paradigma intersoggettivo e comunicativo. Ne risulta una sociologia della musica meno drammatica di quella adorniana, più attenta alle pratiche istituzionali e discorsive concrete, ma anche meno capace di rendere conto della specificità estetica dell'opera musicale in quanto tale (compito che resta, per molti versi, ancora affidato al lascito di Adorno).

Tale breve e dilettantesca riflessione, da intendersi solo quale ingenuo ma sincero omaggio alla figura di Habermas recentemente scomparsa, s'inserisce in un discorso sui rapporti fra letteratura e musica che, ormai, «Diacritica» porta avanti da tre anni e che intende proseguire.



## 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)



***Due sorelle che si tengono per mano:  
musica e letteratura tra memoria, voce e identità***

«La musica e la poesia sono due sorelle che si tengono per mano, e quando una piange, l'altra la consola». In queste parole di Alda Merini si ritrova il senso di un legame antico tra parola e suono, tra scrittura e musica. Un rapporto che, per il terzo anno consecutivo, «Diacritica» sceglie di esplorare, seguendo le molte forme dell'incontro tra linguaggi e modalità espressive diverse.

Musica e letteratura non appartengono a mondi separati: entrambe nascono dal desiderio di raccontare l'esperienza umana, dare forma alle emozioni e trovare parole per ciò che spesso è difficile esprimere. La canzone può essere letta come una forma di letteratura in musica; allo stesso modo, quando la letteratura incontra la dimensione musicale, il testo si apre a nuove possibilità: la narrazione acquista ritmo, la parola diventa voce e il suono contribuisce a raccontare e interpretare la realtà.

È in questo continuo dialogo tra scrittura e musica che esperienze individuali e memorie collettive si incontrano. Una canzone o un testo letterario possono raccontare una storia personale, ma anche parlare a una comunità, diventare testimonianza di un'epoca, dare voce a un disagio sociale o custodire il ricordo di un'esperienza. Proprio per questa capacità di unire dimensione privata e collettiva, musica e letteratura continuano ancora oggi a essere strumenti privilegiati per comprendere il mondo e raccontarlo.

Per il terzo anno consecutivo, grazie a un fecondo incontro siciliano – terra da sempre attraversata da straordinarie esperienze letterarie e musicali – e grazie all'impegno e all'entusiasmo di Maria Panetta, queste due “sorelle”, per usare ancora la suggestiva immagine della “poetessa dei Navigli”, tornano a tenersi per mano sulle pagine di «Diacritica».

Attraverso i contributi di un gruppo di studiosi, questo numero esplora alcune delle molte forme dell'incontro tra musica e letteratura: la canzone come spazio di impegno civile, il ritmo come forma autobiografica, il dialetto come luogo della memoria e la tradizione napoletana come chiave narrativa di un'indagine dalle atmosfere noir.

Un viaggio tra generi, epoche e linguaggi diversi, in cui parola e musica si intrecciano e si arricchiscono reciprocamente. Perché ogni grande storia possiede, in fondo, uno spartito segreto: una trama di voci, silenzi e armonie che attende soltanto di essere ascoltata.

Proprio di traiettorie, anche geografiche, parlano nel loro saggio Mario Chichi e Ivana Vermiglio, che in *L'isola come utopia: spazi e immaginari nel cantautorato italiano* esplorano il fascino dell'isola nella canzone d'autore degli anni Settanta. Da Guccini a Bennato, da Dalla a De Gregori, l'isola diventa uno spazio reale e immaginario, luogo di fuga e riflessione, capace di raccontare desideri, inquietudini e visioni della società.

Alla costruzione dell'io attraverso la musica sono dedicati diversi contributi. Sacha Piersanti, con *«Una traccia, un disegno»: autobiografia e rappresentazione dell'io nella discografia di Renato Zero*, legge oltre cinquant'anni di carriera come un unico grande racconto autobiografico: un teatro dell'anima nel quale l'artista mette in scena fragilità, trasformazioni e aspirazioni, intrecciando continuamente la propria voce con quella del suo pubblico.

Su un altro versante, Veronica Ricotta accompagna il lettore nell'universo linguistico e musicale di Carmen Consoli con *«Volevo fare la rockstar». Autobiografia e lingua nelle canzoni di Carmen Consoli*. Attraverso il dialogo tra autobiografia, lingua e dialetto siciliano, il saggio mostra come la cantautrice abbia trasformato la memoria individuale in una narrazione capace di parlare a esperienze condivise.

La musica come spazio di dissidenza e affermazione identitaria è al centro del contributo di Marzia D'Amico, *“Amici non ne ho”: solo figlie per Loredana Bertè, generatrice di dissidenza*. La parabola artistica di Bertè viene riletta come una lunga

sfida ai modelli tradizionali di femminilità e decoro: una voce fuori dagli schemi che ha saputo trasformare vulnerabilità e ribellione in linguaggio collettivo.

Il rapporto tra musica, parola e impegno civile attraversa, invece, il saggio di Annibale Gagliani, *Il teatro canzone di Giorgio Gaber e Sandro Luporini*. Qui la canzone si fa scena e pensiero critico: il teatro-canzone diventa lo spazio privilegiato per interrogare il conformismo, le trasformazioni sociali e le inquietudini dell'uomo contemporaneo.

Dal territorio e dalla memoria popolare nasce il contributo di Giuliano Scala, «*Io me chiammo Sanacore, e che vulite?*». *Dagli stornelli alla dub: la voce di Giulietta Sacco*, dedicato a una delle interpreti più originali della canzone napoletana del secondo Novecento. La voce di Giulietta Sacco emerge come un ponte fra tradizione e innovazione, tra canto popolare e nuove sperimentazioni della musica napoletana.

Sempre Napoli, ma questa volta immersa nelle atmosfere del romanzo noir, è protagonista del saggio di Nunzia De Falco, *Indagini sonore per il commissario Ricciardi. La canzone napoletana nei romanzi di De Giovanni*. Nelle pagine di Maurizio De Giovanni, le melodie del passato non sono semplice sfondo narrativo, ma una vera partitura investigativa che accompagna il commissario Ricciardi e restituisce voce alla città.

Il dialogo tra poesia e musica, nella sua dimensione più sperimentale, è al centro del contributo di Beatrice Magoga, *Poesia in musica di fine secolo (e millennio). Due esempi di rimediazione del tardo Novecento italiano*. Attraverso le esperienze di Tommaso Ottonieri e Lello Voce, il saggio mostra come la performance musicale possa trasformare il testo poetico, amplificandone ritmo, significato e intensità emotiva.

A chiudere il percorso è il contributo di chi scrive, *Autobiografia e periferia nel "Bildungsroman" musicale di Mahmood*, dedicato alla produzione dell'artista milanese come forma contemporanea di romanzo di formazione in musica. Attraverso brani come *Soldi*, *Nilo nel Naviglio*, *Mai figlio unico*, *Tuta Gold* e *Barrio*, il saggio mette in luce il ruolo della memoria familiare, della periferia e dell'identità

multiculturale nella costruzione di un racconto generazionale in cui la canzone pop diventa spazio di autorappresentazione e crescita.

Nel loro insieme, questi contributi restituiscono la ricchezza di un incontro mai concluso: quello tra parola e musica, tra memoria e presente, tra individuo e comunità. Le due sorelle evocate da Alda Merini continuano, così, a tenersi per mano, dimostrando che ogni canzone custodisce una storia e che ogni storia, quando trova la propria voce, può diventare musica.

*Gaspare Trapani*

## ***L'isola come utopia: spazi e immaginari nel cantautorato italiano***

**Abstract:** Il contributo analizza la rappresentazione di alcuni spazi insulari nel cantautorato italiano, interpretandoli alla luce della categoria dell'utopia. Muovendo dal rapporto tra costruzione poetico-musicale e dimensione spaziale, lo studio si concentra su una selezione di brani pubblicati tra il 1970 e il 1980 e firmati da Francesco Guccini, Edoardo Bennato, Lucio Dalla e Francesco De Gregori. L'analisi prende in esame gli indicatori toponimici impiegati nei testi, evidenziando come l'isola funzioni da dispositivo simbolico capace di articolare tensioni tra reale e immaginario, esperienza individuale e dimensione collettiva. In particolare, vengono distinti due modelli di rappresentazione: da un lato, isole prive di una denominazione toponimica stabile – come *L'isola non trovata* e *L'isola che non c'è* –, in cui le espressioni descrittive assumono valore propriale; dall'altro, isole dotate di una precisa identificazione onomastica – come *Itaca* e *Atlantide* –, che rinviano a una tradizione mitico-letteraria consolidata. Il lavoro, dunque, tenta di mostrare come l'insularità “cantata” divenga uno spazio privilegiato per la costruzione di immaginari utopici (e talora distopici), nei quali i cantautori elaborano riflessioni di carattere esistenziale, sociale e politico.

**Abstract:** This paper analyzes the representation of selected insular spaces in Italian singer-songwriter music, interpreting them through the conceptual lens of utopia. Focusing on the relationship between poetic-musical construction and spatial dimension, the study examines a selection of songs released between 1970 and 1980 by Francesco Guccini, Edoardo Bennato, Lucio Dalla, and Francesco De Gregori. The analysis considers the toponymic markers used in the lyrics, highlighting how the island functions as a symbolic device capable of articulating tensions between reality and imagination, as well as between individual experience and collective dimension. In particular, two representational models are identified: on the one hand, islands lacking a stable toponymic designation – such as *L'isola non trovata* and *L'isola che non c'è* –, in which descriptive phrases acquire a proprial value; on the other hand, islands characterized by a clear onomastic identification – such as *Itaca* and *Atlantide* –, which refer to a consolidated mythological and literary tradition. The paper therefore aims to show how “sung” insularity becomes a privileged space for the construction of utopian (and at times dystopian) imaginaries, through which songwriters articulate reflections of an existential, social, and political nature.

### ***Spazi insulari e immaginario utopico nel cantautorato italiano***

La produzione del cantautorato italiano, ancorata a una tradizione poetica e letteraria più o meno canonica, non è priva di riferimenti biografici connessi a diversi (non-) luoghi reali e fittizi. Questi divengono uno strumento di intima riflessione finalizzato a raccontare una storia collettiva del popolo italiano, che non si esaurisce, però, nell'esclusiva esperienza personale<sup>1</sup> e mutano, lungo un *continuum* di dimensioni

---

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, all'interno dell'opera *Il patto autobiografico* (1975), definisce l'autobiografia un «*récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*» (P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14). Allo stesso modo i testi delle canzoni rappresentano trasversalmente un tacito contratto di verità tra cantautore e ascoltatore.

geografiche variabili, che designano onomasticamente l'intera penisola fino alla rappresentazione di spazi più circoscritti<sup>2</sup>. Ma, oltre agli spazi del proprio vissuto, vengono cantati luoghi immaginari<sup>3</sup>.

Il contributo intende focalizzarsi, in particolare, sullo spazio utopico, prendendo in analisi gli indicatori toponimici adoperati all'interno di un corpus di brani<sup>4</sup> attraversati dal *fil rouge* dell'isola. Tali nomi, come si vedrà, codificano funzioni differenti che spesso trascendono l'esclusivo elemento spaziale: se, da una parte, si ricorre all'uso di nomi propri reali o fittizi, dall'altra, si adoperano appellativi utilizzati con uno statuto pseudo-proprioale. Sebbene non sempre si parli di luoghi attraversati in senso stretto dalla biografia dei cantautori, essi si configurano comunque come spazi vissuti, poiché edificati sulla base di coordinate intrinsecamente soggettive, segnate da una consapevolezza maturata a partire dalle esperienze di vita.

Quando Thomas More, nel 1516, pubblicò il *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*, non offrì solo la descrizione di un viaggio immaginario compiuto su un'isola fittizia e ideale, ma introdusse un concetto destinato a permeare il pensiero filosofico, politico, artistico-letterario dei secoli successivi. Lo scrittore, giocando sull'ambivalenza etimologica del termine – οὐ τόπος 'luogo inesistente' e εὖ τόπος 'luogo felice'<sup>5</sup> –,

---

<sup>2</sup> Accanto alla designazione dell'intero spazio nazionale – come nelle canzoni *L'Italia* di Totò Cutugno, *Italia* di Mino Reitano, *Povera Italia* di Franco Battiato e *Viva l'Italia* di Francesco De Gregori (per ulteriori esempi cfr. L. Nieddu, *Da L'italiano a Cara Italia: vecchie e nuove rappresentazioni del Belpaese nella canzone italiana. L'Italia in tutte le salse*, in «Diacritica», X, 52, vol. II, 2024, pp. 36-55) – ricorrono riferimenti a contesti urbani specifici, come la Napoli cantata da Pino Daniele, la Roma evocata da Antonello Venditti, la Livorno di Piero Ciampi o la Genova di Fabrizio De André. La micro-toponomastica si estende, inoltre, alla menzione di quartieri, vie e attività commerciali, come nelle canzoni *Il ragazzo della via Gluck* di Adriano Celentano, *Via del Campo* di Fabrizio De André o *Roxy Bar* di Vasco Rossi. Significativo è anche il caso di *Piazza Grande* di Lucio Dalla, dove si adotta una denominazione popolare per indicare la bolognese Piazza Cavour.

<sup>3</sup> Particolarmente rilevante è il concetto di non-luogo, inteso sia come spazio transitorio, anonimo e funzionale (cfr. M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992), sia, soprattutto, come spazio ri-creato, tessuto dall'ordito artistico-biografico degli autori, tramite reminiscenze del mito, della tradizione letteraria e intenzionali trasfigurazioni del reale.

<sup>4</sup> L'analisi si fonda su un corpus di canzoni incise tra il 1970 e il 1980, appartenenti alla produzione di Francesco Guccini, Edoardo Bennato, Lucio Dalla e Francesco De Gregori.

<sup>5</sup> In merito, cfr. P. D'Achille, *Si può distinguere utopistico da utopico oppure... è un'utopia?*, in «Italiano digitale», XV/4, 2020 (cfr. l'URL: <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/si-pu-distinguere-utopistico-da-utopico-oppure--unutopia/2829>; ultima consultazione: 13 marzo 2026); M. Agolini, *Se Tommaso Moro ha*

delineò uno spazio immaginario in cui la società appariva perfettamente organizzata, contrapponendolo implicitamente alle contraddizioni del mondo reale. Da allora, il concetto di utopia è divenuto un modello di analisi critica della realtà, utilizzato per esplorare sistemi socio-politici alternativi e per formulare ipotesi di possibili trasformazioni. Semanticamente, tra l'altro, la parola (da gr. οὐ 'non' e τόπος 'luogo'), designa un «luogo inesistente o immaginario» in riferimento all'isola di More<sup>6</sup>, e individua, al tempo stesso, un «modello politico, sociale o religioso che non trova effettivo riscontro nella realtà ma che viene proposto come ideale, spesso con intenti di critica della situazione esistente»<sup>7</sup>. Tale tensione dicotomica tra il reale e l'ideale ha trovato espressione in numerose forme artistico-letterarie, tra cui, per l'appunto, la musica. Nel cantautorato italiano, infatti, il processo di costruzione di spazi utopici assume una forte valenza simbolica e sociale. Questi luoghi artefatti funzionano come dispositivi narrativi e critici, capaci di mettere in discussione il contesto comunitario o di esprimere un senso di evasione, intrecciando profondamente la realtà storica e culturale del tempo.

All'interno della geografia immaginata o reale del cantautore, il luogo ideale è spesso confinato nel raggio di un elemento paesaggistico (città, paese, villaggio, montagna ecc.): in questo senso, la potente figura dell'isola, dacché spazio isolato e confinato, idilliaco e lontano, rappresenta un vero e proprio *topos* delle narrazioni cantautorali.

---

*inventato l'Utopia, com'è nata e cos'è la distopia?*, in «Italiano digitale», XXV/2, 2023 (cfr. l'URL: <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/se-tommaso-moro-ha-inventato-lutopia-comè-nata-e-cosè-la-distopia/27347>; ultima consultazione: 13 marzo 2026); M. Agolini, *Un'integrazione al Deonomasticon Italicum circa i nomi di luoghi immaginari: il caso di Utopia*, in «Rivista Italiana di Onomastica», 28/1, 2022, pp. 175-83.

<sup>6</sup> *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI), a cura di S. Battaglia, Torino, UTET, 1961-2004, vol. XXI, p. 606.

<sup>7</sup> Per estensione si ha anche l'accezione di «ideale, speranza, ispirazione o, anche, condizione irrealizzabile; progetto che non può avere un'attuazione pratica»: *ibidem*.

### ***Isole senza nome: designazioni con valore propria***

Alcune isole non vengono definite da un punto di vista onomastico: si tratta, piuttosto, di luoghi anonimi, il cui appellativo – sovente caratterizzato da una struttura formale complessa – viene utilizzato con funzione propria.

*L'isola non trovata* di Francesco Guccini<sup>8</sup>, ad esempio, appartenente all'omonimo album del 1970<sup>9</sup>, sviluppa il tema dell'utopia attraverso l'immagine di una terra<sup>10</sup> misteriosa, incantata e ideale, irraggiungibile perché scomparsa: «cercando l'isola incantata, / però quell'isola non c'era / e mai nessuno l'ha trovata: / svanì di prua dalla galea / come un'idea / come una splendida utopia / è andata via e non tornerà mai più».

Il testo, soprattutto nella prima sezione, è un chiaro rimando al componimento di Guido Gozzano *La più bella!* (1913)<sup>11</sup>. Lo stesso titolo della canzone suggerisce il

---

<sup>8</sup> Il cantautore, a partire dalla propria biografia e dal gusto di raccontare sé stesso e il proprio mondo, spesso celato dietro storie che sembrano parlare di altro («falsamente autobiografico», per cui cfr. P. Squillacioti, *Amerigo di Francesco Guccini*, in «Per leggere. I generi della lettura», IV, primavera 2004, 6, pp. 125-42: 125), privilegia narrazioni che esplorano territori e persone di frontiera, descrivendo «luoghi di immaginata concezione, di fantasia e sogno pregni di rimandi letterari appartenenti a una cultura mai elitaria o discriminante ma sempre veicolo di un coerente impegno etico e civile»: C. Pagliaruso, «Non è uno scherzo sapere continuare»: Guccini, *l'America e quella strada tra "la via Emilia e il West"*, in «Oltre il libro: nuove forme di narratività sugli/dagli USA. Ácoma», 9, 2015, pp. 102-13, p. 104.

<sup>9</sup> Esso si differenzia dalla produzione pregressa poiché successivo a una crisi personale del cantautore: «*L'isola non trovata* è il mio primo disco legato da piccoli fili rossi, almeno due: l'irrazionalità e l'esotismo". È un album differente, [...] rappresentante l'attraversamento della crisi personale. È come se le canzoni in questo periodo diventino "una fuga reattiva nell'irrazionale, un modo per risolvere le contraddizioni del presente inventandosi un mondo legato alla favola, al sogno [...]. Vivevo, come ho detto, la spaccatura tra un presente autoimposto e la nostalgia di qualcuno che potesse ridarmi certe emozioni"»: P. Talanca, *Fra la via Emilia e il West. Francesco Guccini: le radici, i luoghi, la poetica*, in *Storia della canzone italiana. i protagonisti*, Milano, Hoepli, 2019, versione e-book, pp. 92-93. L'intero disco, comunque, è intriso di riferimenti letterari che evidenziano le «potenzialità culturali» del cantautore, divenendo delle vere e proprie dichiarazioni d'intenti (ivi, p. 95).

<sup>10</sup> Il brano *L'ultima Thule* (2012), ad esempio, «sfrutta il mito lontano dell'isola di ghiaccio e fuoco perduta in un punto indefinito dell'estremo nord dei mari e ritorna, forse per l'ultima volta, sul tema romantico del sogno e della memoria, in un momento, la vecchiaia (Guccini ha settantadue anni quando esce l'album), in cui appunto sogno e memoria sembrano ormai coincidere»: C. Pagliaruso, «Non è uno scherzo sapere continuare»: Guccini, *l'America e quella strada tra "la via Emilia e il West"*, op. cit., p. 106.

<sup>11</sup> Il brano è stato scritto e interpretato (per la prima volta) da Bruno Lauzi, che ne rappresenta a conti fatti l'autore e l'interprete originario. Come già anticipato in nota 9, «Guccini sembra cercare nella letterarietà tutta la fantasia e la bohème del mondo hippie abbandonato in America e lo sgretolamento dello stesso mito americano. [...] non ci si può fermare semplicemente alla prima ed epidermica lettura [...]. C'è dunque un rapporto preciso che lega Gozzano e i crepuscolari alla condizione di crisi e inserisce Guccini nel pieno della temperie letteraria del Novecento. Letto in questo modo, il fatto di aver citato Gozzano in un disco così importante e per un brano che gli dà il titolo è una dichiarazione d'appartenenza a un certo filone, ovviamente non solo crepuscolare, che occupa il Novecento poetico italiano»: P. Talanca, *Fra la via Emilia e il West*.

paradosso di un luogo che, per quanto desiderato, risulta impossibile da raggiungere, dal momento che, come dichiarato anche nel testo, forse non esiste affatto: «nessuno sa se c'è davvero / od è un pensiero, / se, a volte, il vento ne ha il profumo / è come il fumo che non prendi mai!».

L'isola è metafora di un ideale irrealizzabile e “introvabile”. Infatti, oltre alla più accreditata interpretazione, secondo cui il cantautore condenserebbe nel testo una critica alla società e una riflessione sulle aspirazioni dell'umanità intera<sup>12</sup>, il luogo utopico cela uno spazio reale e autobiografico, poiché, come riferisce Squillacioti, si tratta di «una metafora dell'America, non trovata proprio perché cercata, e di fatto irraggiungibile perché pura costruzione mentale»<sup>13</sup>. Vi si intende il noto “mito americano”, che nel contesto dell'emigrazione italiana del primo decennio del Novecento rappresenta una «necessità di riscatto e di sopravvivenza», ma anche un «desiderio di libertà che lo spazio immaginato aperto e sconfinato dell'America evocava»<sup>14</sup>.

Per Guccini, però, il continente oltreoceanico si rivela essere «deludente esperienza americana»<sup>15</sup>, che «si esaurisce tra incomprensioni sentimentali e

---

Francesco Guccini: *le radici, i luoghi, la poetica*, op. cit., p. 95. Per un confronto testuale con il componimento di Gozzano, cfr. C. Ricchiuto, *Echi letterari nella canzone d'autore italiana (1960-2000)*, in «Atti e memorie dell'Ateneo di Treviso», n. 40, 2023, pp. 537-67: 561. Il richiamo letterario all'isola di Gozzano viene rievocato anche nella vicenda dell'isola Ferdinandea, per cui cfr. I. Vermiglio, *Emersioni letterarie e testuali dell'isola Ferdinandea dall'Ottocento ad oggi. Un casus anche onomastico*, in «The Italianist», 45/1, 2025, pp. 116-36.

<sup>12</sup> La produzione gucciniana, infatti (soprattutto nella fase giovanile e in alcuni componimenti più intimisti ed esistenziali), si pone a metà tra «l'impulso politico, rivolto a spronare gli animi a combattere la battaglia per il trionfo degli ideali [...] e l'ansia di emancipazione dell'individuo mista all'inquietudine morale»: C. Pagliarusco, «Non è uno scherzo sapere continuare»: *Guccini, l'America e quella strada tra “la via Emilia e il West”*, op. cit., p. 107.

<sup>13</sup> P. Squillacioti, *Amerigo di Francesco Guccini*, op. cit., p. 136. Lo studioso prosegue affermando che «nell'ultima quartina di *Amerigo* traspare un'America vissuta direttamente, destinata a diventare anch'essa tema di canzoni a partire dall'album *L'isola non trovata*, uscito nel 1970 all'indomani del primo breve viaggio negli USA» (*ibidem*).

<sup>14</sup> C. Pagliarusco, «Non è uno scherzo sapere continuare»: *Guccini, l'America e quella strada tra “la via Emilia e il West”*, op. cit., p. 105.

<sup>15</sup> P. Squillacioti, *Amerigo di Francesco Guccini*, op. cit., p. 136. Tra l'altro, «il mito americano si è frantumato ed è stato superato, non del tutto però. Guccini sarà in grado di raccontare lucidamente questa crisi solo nel 1978, nel disco *Amerigo*, quando con la canzone eponima esorcizzerà definitivamente quell'“ideale che avevamo in testa”, ancora tramite un personaggio delle sue radici»: P. Talanca, *Fra la via Emilia e il West. Francesco Guccini: le radici, i luoghi, la poetica*, op. cit., p. 107. Tale superamento è da attribuire anche all'apertura dell'Osteria delle Dame (autunno 1970), «posto mitico» e al contempo “isola non trovata” con le

culturali»<sup>16</sup>, un luogo che, nonostante appaia invischiato da illusorie apparenze, risulta comunque una falsa utopia necessaria per l'uomo<sup>17</sup>.

In un'analogia matrice si pone *L'isola che non c'è* di Edoardo Bennato, un brano che si inserisce all'interno di un concept album (*Sono solo canzonette*, 1980) notoriamente ispirato alla storia del letterario Peter Pan e interessato, più in generale, al mondo delle favole come metafora della società e delle sue contraddizioni. Si tratta di un testo che innanzitutto prova a entrare in profondo dialogo con gli ascoltatori, poiché alterna i pronomi personali "tu"/"voi" per rivolgersi all'interlocutore.

Presenta, inoltre, un registro lessicale colloquiale, privo di tecnicismi o voci auliche. I tratti peculiari dell'utopica isola risultano assurdi («E a pensarci, che pazzia / è una favola, è solo fantasia / e chi è saggio, chi è maturo lo sa / non può esistere nella realtà»): «non ci son santi né eroi<sup>18</sup> / e se non ci son ladri / se non c'è mai la guerra / forse è proprio l'isola che non c'è; e nello stesso tempo niente ladri e gendarmi / ma che razza di isola è? / Niente odio e violenza / né soldati né armi / forse è proprio l'isola che non c'è». Un'isola totalmente avulsa, come dichiarato, dall'odio e dalla violenza. Nonostante vengano contrapposte testualmente le due forze – quella ragionevole e quella irragionevole –, la voce narrante rimarca che non si tratta di un'invenzione spaziale e soprattutto che il toponimo non intende creare equivoci onomastici («neanche un gioco di parole»), e invita a seguire la direzione da lui indicata, ripetuta due volte in maniera quasi rituale: «Seconda stella a destra / questo è il cammino / e poi dritto, fino al mattino».

---

canzoni ma trovata e raggiunta nella realtà (ivi, p. 106).

<sup>16</sup> C. Pagliarusco, "Non è uno scherzo sapere continuare": Guccini, *l'America e quella strada tra "la via Emilia e il West"*, op. cit., p. 107.

<sup>17</sup> D'altra parte, «in un percorso della memoria, delle contaminazioni letterarie, sentimentali e culturali, Guccini continua a riflettere su come riorientare i tempi e i gesti del contemporaneo. Lo fa spingendo l'orizzonte sempre più in là, [...] fino al limite di *Un'isola non trovata* o di una *Ultima Thule*. La scoperta del fallimento del mito, del sogno, aiuta a guardare meglio in se stessi e a trovare nella precarietà esistenziale, nella fragilità, una forma di etica comportamentale ispirata dal dialogo, dal discorso, dal confronto con l'altro, con la natura e con l'io»: C. Pagliarusco, "Non è uno scherzo sapere continuare": Guccini, *l'America e quella strada tra "la via Emilia e il West"*, op. cit., p. 110.

<sup>18</sup> Sebbene in modo antinomico, è possibile individuare un riferimento a *Vita di Galileo* di Bertold Brecht: «Sventurata la terra che ha bisogno di eroi».

Non ci sono, nello specifico, elementi autobiografici che legano Bennato alla canzone, ma il brano riflette la sua filosofia artistica, che si manifesta – soprattutto a quell’altezza della sua produzione – nel tema della ribellione, nella critica al conformismo e alle regole imposte. L’isola ritrae il pensiero di un autore eversivo, ironico e sempre in lotta contro il sistema, tramite la rappresentazione del suo personale manifesto: l’idea di un cammino tenace e solitario («la strada la trovi da te, [...] se continui a cercarla / ma non darti per vinto») verso un luogo irraggiungibile, dove si vive senza imposizioni, rispecchia il suo approccio alla musica e alla vita. Esprime, in altre parole, un caratteristico spirito libertario, la cui controfattualità non è meno illogica di tante illogicità del reale.

### ***Isole nominate e memoria del mito: Itaca e Atlantide***

Un’isola connotata sul piano onomastico e inserita all’interno di una consolidata tradizione letteraria<sup>19</sup> è presente nella canzone *Itaca* di Lucio Dalla<sup>20</sup>, inclusa nell’album *Storie di casa mia* (1971)<sup>21</sup>. L’intero brano è un evidente richiamo al ritorno in patria di Ulisse, raccontato, però, come dichiarato dal cantautore stesso, dal punto di vista dei marinai<sup>22</sup>:

---

<sup>19</sup> Il brano, oltre alla tradizione omerica, evoca il componimento poetico *Itaca* di Costantino Kavafis del 1911 (cfr. L. Beatrice, *Per i ladri e le puttane sono Gesù bambino. Vita e opere di Lucio Dalla*, Milano, Baldini&Castoldi, 2016), un monologo rivolto direttamente al lettore in cui si riflette sul senso del viaggio e dell’esistenza umana.

<sup>20</sup> Il testo, oltre che da Dalla, è firmato da Gianfranco Baldazzi e Sergio Bardotti.

<sup>21</sup> «La cultura occidentale inizia con Omero, e anche “Itaca” era quasi simbolicamente all’inizio di un album che si intitolava “Storie di casa mia”. Come a dire, che sono l’Iliade e l’Odissea la prima delle storie di noi tutti»: M. Stefanini, *La storia di “Itaca” di Dalla, cortocircuito tra canzone e letteratura*, in «Il Foglio quotidiano», 2019 (cfr. l’URL: <https://www.ilfoglio.it/musica/2019/03/05/video/la-storia-di-itaca-di-dalla-cortocircuito-tra-canzone-e-letteratura-241330/>; ultima consultazione 14 marzo 2026). Il continuo rimando all’elemento del mare, per di più, permea l’intero album. Si prendano in considerazione *4 marzo 1943*, in cui un uomo «veniva dal mare», e *La casa in riva al mare*, titolo della prima canzone del lato B. Inoltre, «“Come è profondo il mare”, “Ma come fanno i marinai” e la stessa “Caruso” sono titoli della carriera successiva di Dalla che sembrano confermare una attrazione oceanica non del tutto scontata, per un bolognese» (*ibidem*)

<sup>22</sup> «Itaca era nata a Bologna, a casa di Lucio. C’era una melodia di stampo folk che gli girava in testa ed era lì con Baldazzi, cercava di spiegargli che aveva in mente qualcosa che riguardava la figura di Ulisse, così, una sensazione, uno spunto, e allora insieme cominciarono a buttare giù la storia, qualche frase, ma funzionava; poi la finirono a Mentana a casa di Bardotti, dove diventò più compiutamente la storia di Ulisse, raccontata però non dal punto di vista leggendario dell’eroe supremo, ma da quello dei suoi marinai»: E. Assante, G.

Dovete identificarvi non in Ulisse, che è l'eroe diciamo scolastico della vicenda, ma nei suoi marinai, che per una volta tanto diventano eroi protagonisti e fanno un discorso di contestazione quasi politico nei confronti di Ulisse, che è visto come un ladro, un furfante, come un brigante. Gli dicono: "Ulisse, tu vai in giro per il mondo, vai nei porti e trovi le principesse, trachete, e noi niente. Tu dormi in un letto, noi non dormiamo mai. Se tu muori, tuo figlio, figlio di un re, non muore di fame, anzi. Se noi moriamo – trafitti da una freccia, cadendo nell'acqua o diventando maiali –, nostro figlio muore di fame. Per cui smettila di fare il turista, Ulisse, e portaci a casa". Ecco il senso di questo canto collettivo<sup>23</sup>.

L'io narrante, infatti, coincide con la voce di un rematore che si rivolge al capitano lamentando la propria condizione sociale<sup>24</sup> ed esprimendo un incessante desiderio di tornare a Itaca<sup>25</sup>, ovvero la casa per antonomasia, luogo dell'ideale e tempio del sacro focolare.

Il tema del viaggio, inteso probabilmente come metafora di una vita attraversata e da attraversare, viene interpretato da Dalla in chiave personale, intimista, e allo stesso tempo universale e corale: la canzone è un testamento spirituale che invoca una dimensione utopico-terrena, ma che alla fine ammette circolarmente un ritorno allo spregiudicato senso di avventura verso l'ignoto<sup>26</sup> («ma anche la paura in fondo / mi dà sempre un gusto strano / se ci fosse ancora mondo / sono pronto dove andiamo»). In questo specifico caso, il cantautore riesce ad annodare i fili del passato, del presente e

---

Castaldo, *Lucio Dalla*, Milano, Mondadori, 2022. La scelta di mettere in discussione Ulisse come eroe è scaturita dalla consapevolezza che «mi sembrava un eroe troppo moderno per essere tale. E ho amato, molto più che Ulisse, i protagonisti della sua vicenda, che sono i suoi marinai»: J. Tomatis, *Lucio Dalla. E ricomincia il canto. Interviste*, Milano, Il Saggiatore, 2021.

<sup>23</sup> Tratto da un'intervista a Lucio Dalla che si legge alla seguente URL, min. 00:16:55: <https://www.raiplay.it/video/2022/03/Per-Lucio-d5688600-04ad-4b40-a0d3-453df29fb259.html>.

<sup>24</sup> Definita appunto da P. Jachia (*Lucio Dalla, giullare di Dio. Un profilo artistico*, Milano, Ancora Srl, 2013) una «folksong di protesta».

<sup>25</sup> Per rimarcare tale aspetto, il testo del brano è costituito dalla diversa reiterazione di versi e parole («Itaca, Itaca, Itaca / la mia casa ce l'ho solo là; e Itaca, Itaca, Itaca / ed a casa io voglio tornare / dal mare, dal mare») come se fosse un grido di aiuto, di imprecazione, e nello stesso tempo di speranza. Un elemento peculiare del brano era un «"coro popolare" di dipendenti della casa discografica Rca rastrellati per l'occasione in sala di incisione, che battendo le mani scandivano il ritornello [...] il coro rappresentava però nel modo più eloquente la folla dei poveri cristi che sono poi quelli che portano il peso delle ambizioni dei grandi uomini»: M. Stefanini, *La storia di "Itaca" di Dalla, cortocircuito tra canzone e letteratura*, op. cit.

<sup>26</sup> «La rilettura brechtiana dell'Odissea, alla fine, si risolveva dunque in quella dantesca: "Fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza"»: Stefanini, *La storia di "Itaca" di Dalla, cortocircuito tra canzone e letteratura*, op. cit.

del futuro<sup>27</sup>, proiettandoli verso una dimensione esistenziale<sup>28</sup> e, prima ancora, autobiografica, dal momento che la cornice in cui si inserisce il brano fa riferimento – sciaccianamente parlando – alle “storie di casa sua”. L’isola di Itaca rappresenta, dunque, un espediente e un ideale utopico da introiettare e superare.

Infine, *Atlantide* (1976), la leggendaria isola subcontinentale<sup>29</sup>, simbolo di una società avanzata e, allo stesso tempo, archetipo di una civiltà ormai perduta, è il titolo di una canzone di Francesco De Gregori<sup>30</sup>, pubblicata all’interno dell’album *Bufalo Bill*<sup>31</sup>.

Come riferisce l’autore stesso, la canzone – frutto di una scrittura di getto in uno stato di grazia compositivo – nasce in una notte insonne davanti al pianoforte:

Mi ricordo una stanza abbastanza grande con due finestre e addossato alla parete, fra queste due finestre, il pianoforte verticale. Allora mi misi lì a suonare e a scrivere questa canzone appuntando le parole su un foglio di carta e intanto faceva giorno piano piano e la luce entrava da queste due finestre a destra e a sinistra del pianoforte e pensai che quello fosse il miglior giorno stereofonico che avessi mai visto. E un po’ perché

---

<sup>27</sup> P. Jachia (*Lucio Dalla, giullare di Dio. Un profilo artistico*, op. cit.) considera Dalla uno “sciamano” e un “giullare di Dio”, «capace di raccontare non solo il nostro tempo storico ma ancora di più il nostro tempo interiore, lo scorrere delle nostre stagioni esistenziali».

<sup>28</sup> Per quanto riguarda le narrazioni di Dalla, si parla di un “magismo grottesco”, di «un racconto agrodolce della vita contemporanea. Dalla non ha un approccio intellettuale alla vita e all’arte, ma un approccio musicale: il suo è un racconto armonico dove lingua, personaggi, situazioni si incastrano quasi magicamente, con un’istintiva perfezione musicale. Dalla è così un fotoreporter surreale e ultrarealista, in grado cioè di fotografare nitidamente anche i sogni e le pieghe più nascoste della nostra realtà»: P. Jachia, *Lucio Dalla, giullare di Dio. Un profilo artistico*, op. cit.

<sup>29</sup> Di Franco Battiato è una canzone del 1993, dall’omonimo titolo. Il brano racconta la genesi della leggendaria isola che trovò la sua fine negli eccessi dell’uomo: «i re mai ebbri delle immense ricchezze / e il carattere umano s’insinuò / e non sopportarono la felicità, / neppure la felicità, / neppure la felicità. / In un giorno e una notte / la distruzione avvenne. / Tornò nell’acqua. / Sparì Atlantide». Il testo musicale si inserisce all’interno di un contesto tematico sincretistico dominato dall’aspirazione alla pace, l’album *Caffè de la Paix* (1993).

<sup>30</sup> Il cantautore romano (come chiarito in A. Podestà, *De Gregori, De André, Fossati e Battiato. Uno studio sulla lingua della canzone d’autore*, in *A canzoni far rivoluzioni e far poesia?: interdisciplinarietà, impegno e letteratura nella canzone d’autore*, n. 5 di «I quaderni della Fondazione», a cura di A. Gelsomino, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007, pp. 151-62) «propone versi allusivi, giochi di parole, metafore e allegorie oscure; spesso ricchi di riferimenti ad episodi personali e intimi. De Gregori ama spiazzare l’ascoltatore con strutture semantiche surreali, al limite del nonsense [...] prospetta una tacita complicità dell’ascoltatore, dal momento che il possibile significato dei versi si ottiene per scomposizione e ricomposizione analogica» (p. 152). Si parla, pertanto, di un «ostentato “ermetismo”» (ivi, p. 151), che caratterizza il suo intero repertorio autoriale.

<sup>31</sup> Il tema della distruzione di una civiltà ricorre anche nel brano *Delenda Carthago* (1993) all’interno dell’album *Caffè de la Paix* (1993) di Battiato, come segnalato in A. La Posta, *Strade, piazze, città e luoghi della mente... una geografia della canzone d’autore*, in *A canzoni far rivoluzioni e far poesia?: interdisciplinarietà, impegno e letteratura nella canzone d’autore* cit., pp. 31-43, pp. 40 e 43.

sembrava proprio di stare sott'acqua, un po' perché quello era un raro, prezioso momento di solitudine, mi venne in mente di chiamare questa canzone Atlantide<sup>32</sup>.

L'isola – metafora che si rivela a tratti esistenziale<sup>33</sup> e autobiografica – vi assume i connotati di uno spazio malinconico ormai sommerso, fatto di ricordi tormentati e di rimpianti. «Lui adesso vive ad Atlantide<sup>34</sup> / con un cappello pieno di ricordi / ha la faccia di uno che ha capito / e anche un principio di tristezza in fondo all'anima / nasconde sotto il letto barattoli di birra disperata / e a volte ritiene di essere un eroe».

Atlantide, menzionata già dal principio del brano, rappresenta la sintesi<sup>35</sup> dei luoghi che caratterizzano le strofe successive<sup>36</sup>: la «California», che, nella seconda strofa, corrisponde al luogo dei successi del «grosso suonatore di chitarre», con un probabile rimando allo stesso interprete; e il «terzo raggio»<sup>37</sup>, nella terza strofa, quale luogo dell'intelligenza e dell'incontentabile desiderio di un mondo idealistico.

I luoghi della canzone, come i passaggi mitici della storia di Atlantide, seguono la via della progressione verso il basso, sino a giungere a un'autodistruzione e a uno

---

<sup>32</sup> F. De Gregori, *Da Alice a Scacchi e tarocchi* (libro allegato a un cofanetto della Bmg Ariola, che racchiude tutti gli album incisi da De Gregori dal 1973 al 1985), Bmg Ariola, 1989.

<sup>33</sup> In generale, nell'intera opera musicale di De Gregori «c'è quello sguardo profondo, intransigente, lungimirante, che, tra innocenza e ferocia, ha scoperchiato quarant'anni di Italia. Riletti oggi, i suoi versi, pur criptici e ammantati di metafore, sono proprio la più stupefacente cartina di tornasole del paese “metà giardino e metà galera”»: C. Fabretti, *Francesco De Gregori fra le pagine chiare e le pagine scure*, Roma, Arcana Edizioni Srl, 2011, versione e-book, p. 7.

<sup>34</sup> Tra gli elementi linguistico-testuali che caratterizzano i brani di De Gregori (cfr. A. Podestà, *De Gregori, De André, Fossati e Battiato. Uno studio sulla lingua della canzone d'autore*, op. cit., pp. 152-54) si registra l'uso dell'anafora, come nel caso del brano considerato. In particolare, il ripetersi di un verso analogo nel principio delle tre prime strofe, marca una triade di “spazi” della canzone e, di conseguenza, riflette un'esistenza in declino: Lui adesso vive ad Atlantide; Lui adesso vive in California; Lui adesso vive nel terzo raggio.

<sup>35</sup> La canzone, secondo C. Fabretti (*Francesco De Gregori fra le pagine chiare e le pagine scure*, op. cit.), oltre a essere di «una potenza suggestiva unica», è «l'ammissione di una sconfitta, di una (ir)responsabilità», all'interno di un contesto amoroso, dovuta a una «consapevolezza della sua natura irrimediabilmente incompiuta, irrisolta» (p. 66).

<sup>36</sup> Nel testo vengono menzionate anche Roma e Napoli, in un'alternanza fra reale e immaginario, vicino e lontano, spiazzante.

<sup>37</sup> L'enigmatico costrutto è un riferimento toponimico che resta misterioso. È possibile supporre un rimando esoterico alla struttura eptadica della natura divina tramite i Sette Raggi teosofici, di cui il terzo risulta associato alla Saggezza attiva e all'Intelligenza creativa. È comunque metafora di uno stato d'animo, ovvero di un luogo che imprigiona l'uomo (cfr. C. Fabretti, *Francesco De Gregori fra le pagine chiare e le pagine scure*, op. cit.).

sprofondamento che nel mito greco è causato dalla punizione divina, attuata per l'empietà e la decadenza morale degli abitanti.

Nella canzone di De Gregori, invece, l'isola non è mai stata un luogo felice: piuttosto, è il luogo dell'alienazione e della disperazione, «rifugio nel mondo sommerso, un altro luogo dell'anima. Mai esistito oppure ancora tutto da scoprire»<sup>38</sup>.

Da isola utopica, Atlantide diviene metafora di un ideale distopico, di solipsismo e prigionia autoinflitta, in cui insulare diventa sinonimo di isolato<sup>39</sup>.

*Mario Chichi e Ivana Vermiglio*

**Parole-chiave:** cantautorato italiano; isola; toponimi; utopia.

**Keywords:** *Island; Italian Singer-songwriters; Toponyms; Utopia.*

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 67.

<sup>39</sup> Sebbene il presente contributo sia stato realizzato tramite il lavoro sinergico dei due autori in occasione dell'*Annual Conference AATI 2025* presso la Princeton University, il §2 è da attribuire a Ivana Vermiglio, il §3 a Mario Chichi; il §1 è di redazione comune.

## **Amici non ne ho:**

### ***solo figlie per Loredana Bertè, generatrice di dissidenza***

**Abstract:** Questo articolo analizza l'opera di Loredana Bertè come un dispositivo critico capace di mettere in crisi le norme del decoro, della femminilità e della rispettabilità nella canzone pop italiana. A partire dagli anni Settanta, Bertè ha performato il proprio corpo e la propria voce come spazi di rischio e di negoziazione, esponendosi alla censura istituzionale e mediatica, ma anche a forme più sottili di autocontrollo imposte dal mercato discografico e dallo sguardo pubblico. Attraverso un approccio interdisciplinare che intreccia studi di genere, *performance studies* e teoria della voce, l'articolo mostra come le sue scelte estetiche – dall'uso abrasivo del timbro alla costruzione di *personae* dissidenti – producano un'estetica della vulnerabilità in cui la fragilità diventa gesto politico e risorsa generativa. L'analisi di brani quali *Sei bellissima*, *Dedicato*, *Non sono una signora*, e *Amici non ne ho* rivela come Bertè riscriva costantemente le categorie di genere, desiderio e identità nazionale, mobilitando ironia, allusione e risignificazione come pratiche di resistenza simbolica. L'articolo propone di leggere la canzone di Bertè come un laboratorio in cui la voce femminile si sottrae alla normalizzazione per diventare luogo di cura di sé e degli ascolti marginalizzati, capace di dare un senso di appartenenza a chi è *outsider*.

**Abstract:** *This article analyses the work of Loredana Bertè as a critical dispositif capable of unsettling the norms of decorum, femininity and respectability within Italian popular song. Since the 1970s, Bertè has performed her body and voice as sites of risk and negotiation, exposing herself to institutional and media censorship, as well as to more subtle forms of self-regulation imposed by the recording industry and the public gaze. Drawing on an interdisciplinary approach that brings together gender studies, performance studies and theories of the voice, the article demonstrates how her aesthetic choices – from the abrasive use of vocal timbre to the construction of dissident personae – produce an aesthetics of vulnerability in which fragility becomes both a political gesture and a generative resource. Through analyses of songs such as *Sei bellissima*, *Dedicato*, *Non sono una signora*, and *Amici non ne ho*, the article shows how Bertè continually rewrites the categories of gender, desire and national identity, mobilising irony, allusion and resignification as practices of symbolic resistance. The article proposes reading Bertè's song as a laboratory in which the female voice withdraws from processes of normalisation in order to become a site of care of the self and of marginalised listeners, capable of generating a sense of belonging for those positioned as outsiders.*

### ***Introduzione – Figlie di Loredana***

La traiettoria artistica di Loredana Bertè occupa un luogo singolare all'interno della canzone pop italiana: non solo come figura di rottura, ma come catalizzatrice di comunità marginalizzate che, pur non riconoscendosi nei codici della rispettabilità culturale e di genere, hanno trovato nella sua voce un punto di riconoscimento e di alleanza. Fin dagli esordi, Bertè ha performato un'identità eccedente e irriducibile, costruendo una postura artistica in cui unicità e collettività non si oppongono, bensì si alimentano reciprocamente. In un sistema mediatico che tende a isolare l'artista donna

in narrazioni di eccezionalità o devianza, Bertè ha invece articolato un'idea di appartenenza radicale: essere “fuori posto” non significa essere sole, ma parte di un arcipelago di soggettività vulnerabili e resistenti. Le sue «figlie» – reali, possibili o immaginate – sono le ascoltatrici e gli ascoltatori che si riconoscono in un modo di stare al mondo segnato dall'eccesso, dalla frattura e dalla cura.

L'uso di «figlie di» anziché «figli di» non costituisce una semplice variazione lessicale né un gesto di inclusione linguistica superficiale, ma una precisa presa di posizione politico-grammaticale. In italiano, come in molte lingue romanze, il maschile plurale opera tradizionalmente come forma neutra e universale, assumendo implicitamente il maschile come misura del collettivo e relegando il femminile a deviazione o specificazione. Scegliere il femminile come forma estesa significa, dunque, interrompere questa naturalizzazione del maschile universale e rendere visibile il carattere storicamente costruito della neutralità linguistica. Dire «figlie» produce uno slittamento percettivo: ciò che normalmente resta implicito – la gerarchia tra genere grammaticale e soggettività politica – emerge come dispositivo culturale. Il femminile non funziona più come categoria minoritaria o derivata, ma come punto di enunciazione capace di ospitare soggettività plurali, anche eccedenti la differenza binaria di genere. In questo senso, il femminile opera meno come indicazione identitaria e più come posizione critica rispetto all'universalismo astratto. La scelta attiva, inoltre, una diversa configurazione genealogica. «Figli di» richiama una tradizione simbolica fondata sulla filiazione patriarcale, sulla trasmissione lineare dell'autorità e sull'eredità nominativa. «Figlie di», al contrario, introduce una genealogia laterale e relazionale, spesso invisibilizzata nella storia culturale: una genealogia fatta di cura, trasmissioni affettive, apprendimenti informali e riconoscimenti reciproci piuttosto che di successioni canoniche. Il termine non indica soltanto discendenza, ma affiliazione elettiva e riconoscimento situato. In tal senso, il femminile diventa uno spazio di reinscrizione simbolica: nominare «figlie» significa evocare genealogie alternative, riaprire archivi marginalizzati e destabilizzare le modalità attraverso cui la legittimità culturale viene storicamente attribuita. La

grammatica smette di essere un semplice strumento descrittivo e si rivela pratica performativa, capace di produrre comunità immaginate e di ridefinire chi può essere chiamato a farne parte. La scelta linguistica diventa, quindi, un atto di cura e al tempo stesso di frattura: cura, perché costruisce uno spazio di riconoscimento; frattura, perché incrina l'automatismo del maschile universale e rende percepibile il lavoro politico inscritto nella lingua stessa.

L'opera di Loredana Bertè offre un laboratorio privilegiato per osservare come la voce femminile possa trasformare la precarietà in gesto creativo e politico. La canzone pop, lungi dall'essere un semplice intrattenimento, diventa nelle sue mani uno spazio di negoziazione continua fra controllo e autodeterminazione, fra esposizione e protezione, fra desiderio individuale e costruzione comunitaria. La dimensione performativa della sua vocalità – aspra, eccedente, spesso deliberatamente anti-normativa – mette in crisi l'ideale di femminilità disciplinata storicamente associato alla musica leggera italiana, aprendo invece a una soggettività sonora instabile, vulnerabile e al tempo stesso radicalmente agente. Le pratiche di censura e autocensura che attraversano la storia della musica popolare italiana emergono nel suo percorso come dispositivi non soltanto repressivi, ma anche generativi: limiti imposti dall'industria culturale, dalla morale mediatica e dalle aspettative di genere diventano occasioni di reinvenzione espressiva. L'attrito con tali dispositivi produce, infatti, una poetica della frattura, in cui la disobbedienza non si manifesta come rottura totale, bensì come continua torsione delle forme esistenti – reinterpretazione dei codici vocali, slittamenti performativi, appropriazioni ironiche dell'immaginario mainstream. In questa prospettiva, la precarietà non appare come condizione puramente subita, ma come spazio operativo: una soglia da cui articolare nuove modalità di presenza pubblica e nuovi modelli di identificazione collettiva. La canzone diventa, così, un luogo di riconoscimento affettivo e politico, capace di aggregare ascoltatrici e ascoltatori attorno a esperienze condivise di marginalità, eccesso e resistenza quotidiana. L'identità artistica si configura, allora, non come unità stabile, ma come

processo relazionale, continuamente ridefinito nello scarto fra visibilità mediatica e auto-narrazione, fra vulnerabilità esposta e strategia di sopravvivenza simbolica.

L'articolo si propone di indagare i modi in cui Loredana Bertè costruisce un'estetica della vulnerabilità che è, al tempo stesso, un'etica della cura e un orizzonte di liberazione. Attraverso l'analisi della voce, del corpo performato e dei testi, si intende mostrare come la sua opera riscriva categorie normative di genere, desiderio e identità nazionale, attivando strategie di ironia, allusione, e risignificazione che offrono ai soggetti marginalizzati un linguaggio condiviso. Essere «figlie di Loredana» significa, allora, riconoscersi in un modo di cantare – nella sua accezione canora e narrativa, quasi epica – e di esistere che trasforma il rischio in possibilità, e la fragilità in comunità.

### ***Storia della censura e dell'immagine pubblica di Loredana Bertè***

La proiezione artistica di Loredana Bertè si iscrive fin dagli esordi in una tensione costante fra desiderio di espressione libera e dispositivi di controllo – istituzionali, mediatici, discografici – che hanno tentato di normalizzare, moderare o rendere più “presentabile” la sua presenza scenica. Negli anni Settanta, mentre la canzone italiana vive una fase di rinegoziazione fra tradizione e sperimentazione, Bertè emerge come figura eccedente: una performer che non solo canta, ma “agisce” il proprio corpo come frattura, rifiutando l'aderenza ai codici di decorosa femminilità allora dominanti. Questa eccedenza, spesso percepita come minaccia all'ordine del buon costume televisivo, produce fin da subito forme di censura – più velate che esplicite – culminate nella richiesta ricorrente di “moderare” costumi, movimenti e attitudine.

La RAI, in particolare, rappresenta per Bertè un luogo di negoziazione estetica costante: il suo corpo, segnato da micro-gestualità che sfuggono alla grammatica della presentabilità, diventa un ostacolo al controllo televisivo. Anche quando la censura non si manifesta attraverso divieti diretti, agisce in forme prototeconiche:

invisibilizzazione, riduzione degli spazi, imposizione di inquadrature più prudenti. Il corpo di Bertè è sempre un problema da gestire – troppo scoperto, troppo atletico, troppo vicino a una corporeità femminile autodeterminata e non pedagogica (eccedente rispetto ai paradigmi di femminilità normativa, fondati su convenzioni di docilità e leggibilità sociale ancora largamente operative). La scandalosità non risiede nelle sue singole scelte estetiche, ma nella loro insistenza: nella volontà di reiterare figure di libertà che nessun dispositivo tentava davvero di contenere senza far emergere la propria logica disciplinante. È proprio la ripetizione – più che l’eccezione – a produrre attrito, perché trasforma il gesto trasgressivo da episodio isolato in postura persistente, sottraendolo alla possibilità di essere riassorbito come provocazione momentanea o strategia promozionale. In questa continuità, ogni tentativo di normalizzazione finisce per rendere visibili i meccanismi stessi del controllo: la richiesta di moderazione, di coerenza identitaria o di rispettabilità pubblica rivela la necessità, da parte dell’industria culturale e dello spazio mediatico, di ricondurre il corpo e la voce femminile entro forme leggibili e governabili. La reiterazione diventa, allora, pratica politica implicita, perché espone il carattere performativo della norma: ciò che scandalizza non è l’eccesso in sé, ma la sua persistenza nel tempo, la sua resistenza a essere educato, corretto o definitivamente assimilato.

A questa dimensione si intreccia la pressione dell’industria discografica, che richiede di volta in volta una versione più controllabile dell’artista. L’immagine di Bertè oscilla, così, tra la spinta verso un’iconicità pop riconoscibile e la necessità – commerciale, prima ancora che sociale – di renderla meno eccentricamente autonoma. L’industria mira alla scalabilità, alla stabilità del brand; Bertè, invece, insiste su una forma di instabilità creativa che sfugge agli standard. Ciò produce forme di autocensura “di rimbalzo”, che non cancellano la sua eccentricità ma la complicano, articolandola come lotta fra desiderio di libertà e consapevolezza della fragilità della propria posizione nel mercato.

In questo quadro, il confronto mediatico con Mia Martini aggrava la pressione sulla sua immagine. La genealogia mediatica costruita attorno alle due sorelle tende a

leggere Bertè attraverso una cornice di eccesso e devianza, modellando la sua presenza pubblica come l'opposto disturbante della compostezza tragica attribuita a Martini. Le due figure diventano paradossalmente strumenti di censura simbolica l'una dell'altra: quanto più Mia è narrata come vittima del sistema, tanto più Loredana è rappresentata come l'irresponsabile, la "scandalosa", l'inafferrabile. Questa dicotomia – costruita più dai media che dalle artiste – contribuisce a isolare Bertè in un ruolo liminale, dove la libertà estetica è percepita come causa di precarizzazione e non come risorsa creativa.

Ciò che emerge, tuttavia, è la capacità di Bertè di trasformare la censura in materiale performativo. La sua "auto-disobbedienza" – la scelta programmatica di non attenuare mai davvero la propria presenza, ma di rilanciarla – diventa una pratica di resistenza simbolica: un modo di rifiutare la docilità richiesta alla canzone pop e, soprattutto, alle donne che la abitano. Bertè non si limita a opporsi alla censura; la mette in scena, ne mostra i confini, li satura, li eccede. E, così facendo, apre uno spazio di comunità per tutte le soggettività che non trovano posto nelle norme del decoro: le figlie di Loredana, che in quella voce e in quel corpo eccedente riconoscono non solo una figura di ribellione, ma una genealogia emotiva di appartenenza.

### ***Poetiche della vulnerabilità: voce, corpo, testualità***

Nel percorso artistico di Loredana Bertè, vulnerabilità e resistenza non sono poli opposti, bensì dimensioni intrecciate che strutturano la sua presenza sonora e corporea. La sua poetica non si fonda sulla confessione o sull'autobiografismo lirico – modalità spesso associate alle cantautrici –, ma su un'esposizione radicale che passa attraverso la materia stessa della voce e la costruzione scenica del corpo. La vulnerabilità, lungi dall'essere un cedimento, si configura come gesto politico: in tensione con quelli che Lauren Berlant analizza come ideali affettivi normativi, dispositivi culturali che organizzano le promesse della "buona vita" e disciplinano le forme di identificazione soggettiva (*Cruel Optimism*, 2011).

### ***La voce come frattura: abrasione, rischio, potenza***

La voce di Loredana Bertè lavora costantemente sull'attrito. Non è pulita, smussata o levigata secondo l'estetica rassicurante della canzone leggera, ma appare piuttosto come un timbro ruvido, talvolta spezzato, sempre in tensione verso il limite e verso la possibilità della rottura. In questa voce si percepisce una materialità insistente: il respiro che affiora, l'asprezza dell'emissione, la fatica del corpo che sostiene il suono. Questa qualità vocale – spesso criticata nel suo tempo come “eccessiva”, “troppo forte”, “troppo maschile” – produce un'esperienza di ascolto che disorienta e allo stesso tempo libera, perché interrompe l'aspettativa di una vocalità femminile docile, controllata e armoniosamente integrata nell'ordine melodico della canzone pop.

Nel quadro dei *performance studies*, la sua voce si può leggere come una forma di vocalità incarnata, nel senso proposto da Gina Bloom, per cui la voce agisce come evento corporeo e affettivo capace di produrre presenza fisica oltre la stabilità dell'identità performata<sup>1</sup>. La voce, in questa prospettiva, non è soltanto veicolo del testo o dell'intenzione espressiva, ma un gesto che attraversa il corpo e lo espone, rendendo udibile una dimensione di vulnerabilità e di eccedenza che sfugge al pieno controllo della performance. Bertè non canta per aderire a un modello vocale stabilito né per rassicurare l'ascolto attraverso la perfezione tecnica, ma per mostrare ciò che trabocca – l'affetto, la ferita, l'alterità, il desiderio che eccede le norme della rappresentazione. La sua è una voce che insiste sull'instabilità come forma di verità performativa: una voce che incrina, che sfrega contro i limiti del registro e del respiro, che lascia emergere la tensione tra controllo e perdita di controllo. In questo senso, non offre consolazione né chiusura armonica, ma suggerisce piuttosto la possibilità di una soggettività che si sostiene proprio nel suo non stabilizzarsi, nel suo rimanere esposta, fragile e tuttavia capace di trasformare tale fragilità in forza espressiva e gesto politico.

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Bloom, *Voice in Motion: Staging Gender, Shaping Sound in Early Modern England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2018.

### ***Il corpo fuori norma: esposizione, eccesso, disobbedienza***

Fin dagli esordi, il corpo di Loredana Bertè è stato percepito come un disturbo. La sua estetica visiva – vicina al *glam*, al *clubbing*, al *queer* prima ancora che la parola circolasse – sfidava l’orizzonte morale della RAI e quello dell’Italia borghese e cattolica. Il corpo seminudo, la gestualità energica, le scelte stilistiche eccentriche non rispondevano alla logica della seduzione composta, ma a una pratica di auto-disobbedienza: rifiuto di essere leggibile secondo codici normativi di genere. Questo posizionamento scenico può essere illuminato attraverso la teoria della performatività di genere elaborata da Judith Butler e attraverso la riflessione sulla maschilità femminile e sulle soggettività non normative proposta da Jack Halberstam. In *Gender Trouble*<sup>2</sup>, Butler sostiene che il genere non costituisce un’identità stabile o naturale, ma l’effetto reiterato di pratiche performative socialmente regolamentate: ciò che appare come essenza femminile è, in realtà, il risultato di norme continuamente riprodotte attraverso il corpo. Quando tali pratiche vengono ripetute in modo dissonante o eccedente, la naturalità del genere si incrina e la norma diventa visibile come costruzione. La presenza scenica di Bertè – eccessiva, non disciplinata, refrattaria alla compostezza richiesta alle performer femminili – può essere letta proprio come una reiterazione disallineata che espone il carattere artificiale della femminilità normativa. Parallelamente, in *Female Masculinity*<sup>3</sup>, Halberstam mostra come alcune espressioni corporee e stilistiche femminili destabilizzino l’associazione tradizionale tra femminilità e passività, rendendo visibili forme alternative di incarnazione del genere che non coincidono né con il modello maschile dominante né con quello femminile normativo. Più che imitare una postura maschile, tali soggettività producono configurazioni ibride e instabili, nelle quali forza, vulnerabilità ed eccentricità convivono senza ricomporsi in un’identità coerente. In questa prospettiva, Bertè non rappresenta una donna “forte” nel senso conservatore del termine – cioè semplicemente capace di adattarsi con successo a strutture già date –, ma una femminilità attraversata

---

<sup>2</sup> Cfr. J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990.

<sup>3</sup> Cfr. J. Halberstam, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998.

da contraddizioni visibili, continuamente esposta al rischio dell'incoerenza. L'instabilità diventa, così, una risorsa politica: non segno di fragilità identitaria, bensì strategia di sottrazione all'imperativo moderno della coerenza del sé, mostrando come il genere emerga precisamente nei punti in cui fallisce la sua stabilizzazione.

### ***Testualità della frattura: quando il dolore diventa linguaggio***

Nei testi delle sue canzoni – spesso scritti da altri ma da lei trasformati in atti performativi unici – emergono forme di vulnerabilità che non chiedono pietà, bensì riconoscimento. Brani come *Sei bellissima* o *Amici non ne ho* articolano dipendenze affettive, ferite e desideri non corrisposti, ma lo fanno senza mai costruire un io lirico remissivo o consolatorio. La vulnerabilità non diventa un dispositivo melodrammatico né una semplice estetizzazione della sofferenza, bensì un luogo critico in cui il dolore si fa lingua condivisa. In questo senso, la performance di Bertè opera una torsione significativa rispetto alla tradizione della canzone sentimentale italiana: invece di sublimare la ferita in un racconto edificante, la mantiene aperta, esposta, come esperienza che chiede di essere riconosciuta nella propria ambivalenza.

Questa dimensione può essere letta attraverso la lente della “politica delle emozioni” di Sara Ahmed: le emozioni non sono, qui, condizioni private, ma effetti e strumenti del mondo sociale, capaci di orientare i corpi e di generare forme di appartenenza. Nei brani interpretati da Bertè, il dolore, la rabbia e la dipendenza affettiva non vengono isolati come esperienze individuali, ma messi in circolo come affetti condivisibili, capaci di creare legami fra soggetti che si riconoscono nella stessa precarietà emotiva. La voce di Bertè funziona, allora, come una superficie di risonanza: amplifica sentimenti che, nel contesto sociale, tendono a essere silenziati o privatizzati. Nella voce e nel corpo di Bertè, tali emozioni vengono, quindi, risemantizzate come occasione di solidarietà: non confessione individuale, ma grido comune. È proprio questa trasformazione – dal dolore privato alla possibilità di una comunità affettiva – che permette di leggere la sua produzione come un dispositivo di cura non

paternalistica, in cui l'esposizione della vulnerabilità diventa gesto politico e apertura relazionale.

La poetica della vulnerabilità in Bertè produce un doppio movimento: da un lato denuncia la precarizzazione del corpo femminile nello spettacolo; dall'altro crea possibilità di comunità per chi non rientra nei modelli normativi. La vulnerabilità non chiude, ma apre: rende la figura di Bertè non solo simbolo di ribellione, ma anche figura di cura collettiva. È questa la dimensione in cui si radica l'idea, anticipata nel titolo *Figlie di Loredana*, secondo cui l'artista, pur rimanendo unica e irriducibile, crea genealogie laterali: un seguito di soggettività dissonanti che trovano nella sua voce la prova che la fragilità può essere trasformata in forza condivisa.

### ***La canzone come pratica di cura linguistica ed emotiva***

Uno dei tratti più persistenti e meno riconosciuti dell'opera di Loredana Bertè è la sua capacità di costruire uno spazio di cura attraverso la parola cantata, una cura sempre intrisa di frizione, non addomesticata, e proprio per questo politica. Il lavoro linguistico di Bertè non cerca mai la consolazione facile né la linearità narrativa tipica della canzone leggera degli anni Settanta e Ottanta; al contrario, è un cantiere aperto in cui emozioni scomposte, contraddittorie, o persino distruttive vengono esposte come materia condivisibile. La cura è, così, un'attività collettiva, un esercizio di riconoscimento che passa per il racconto di ciò che normalmente viene rimosso.

Già in *Sei bellissima*, spesso interpretata come una ballata d'amore tormentato, Bertè mette in atto un gesto di rielaborazione critica del linguaggio affettivo eteronormativo. Le parole del partner – giudicanti, ambivalenti, manipolatorie – vengono ripetute e riscritte attraverso la performance vocale; in questo modo la canzone offre un modello di nominazione del danno che produce un orizzonte condiviso di consapevolezza. Non si tratta soltanto di esprimere una ferita, ma di istituire uno spazio in cui quella ferita diventa intelligibile per chi ascolta, un invito a riconoscere micro-violenze e strutture emotive oppressive. In termini femministi, ciò

risuona con la pratica dell'autocoscienza<sup>4</sup>: il dolore individuale diventa categoria politica, non perché universalizzato ma perché reso comunicabile.

Una dinamica simile attraversa *Dedicato*, in cui la cura si manifesta come tensione verso l'altro – un altro fragile, marginale, ferito dalla storia nazionale o dalle sue omissioni. La canzone elabora la precarietà esistenziale non come esperienza isolata, ma come condizione condivisa da una comunità che esiste proprio nella sua disaggregazione. In questo senso, Bertè offre un modello di solidarietà non identitaria: una cura rivolta non a un gruppo nominabile e coeso, ma a soggettività disperse che trovano nella voce della cantante un punto di risonanza.

Questa forma di cura linguistica si intreccia profondamente con la materialità della voce. Le scelte timbriche, sempre sul limite dell'intensità, rendono la vulnerabilità un fenomeno acustico. La rottura, il graffio, il fiato che traballa diventano strumenti per parlare del rischio emotivo senza estetizzarlo. Da questo punto di vista, la "cura" non è mai costruzione di un'immagine rasserenante: è piuttosto il permesso di dire ciò che non sta bene dire, di nominare desideri scomposti, dipendenze affettive, errori, traumi. La cura di Bertè è anti-purificatoria, lontana tanto dall'auto-indulgenza quanto dalla retorica edificante.

Si può osservare questo meccanismo anche in *Amici non ne ho*, una sorta di auto-diagnosi relazionale che, lungi dall'essere una semplice invettiva, costruisce un territorio emotivo in cui l'isolamento non è mai definitivo. La confessione cruda – "amici non ne ho" – diventa un atto di esposizione radicale che produce, paradossalmente, comunità: gli ascoltatori e le ascoltatrici che riconoscono quella sensazione vengono chiamati a raccolta. È in questi interstizi che si vede chiaramente come la cura, per Bertè, non consista nel tamponare il dolore, ma nel metterlo in comune.

Attraverso queste poetiche emotive, Bertè crea un archivio affettivo alternativo che rilegge tanto le norme della maschilità quanto quelle della femminilità. La cura

---

<sup>4</sup> Cfr. Rivolta Femminile, *Non credere di avere dei diritti. Scritti di Carla Lonzi, Carla Accardi e Elvira Banotti*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1970.

diventa, così, un gesto *queer*: non orientata a ristabilire l'ordine, ma a sostenere chi vive in forme di vita disallineate alle aspettative sociali. E, proprio perché la sua scrittura emotiva non cerca mai la corrispondenza perfetta con l'identità – femminile, nazionale, generazionale –, la cura operata da Bertè è una forma di resistenza simbolica. È un invito a occupare la vulnerabilità come spazio comune, come zona di sopravvivenza e, al tempo stesso, di possibile liberazione.

### ***Riscritture queer e femministe: genere, desiderio e nazione nell'opera di Loredana Bertè***

La produzione di Loredana Bertè opera una costante destabilizzazione delle categorie normative di genere, desiderio e identità nazionale, agendo come una forza di riscrittura che attraversa decenni di canzone pop. Il suo intervento non si colloca mai all'interno di un femminismo programmatico o didascalico, ma si manifesta attraverso i gesti – vocali, corporei, stilistici – che scardinano dall'interno i codici della rispettabilità femminile, la narrazione eteronormativa della relazione e i dispositivi di coesione simbolica dell'italianità. In questo senso, il suo lavoro rende intelligibile un orizzonte *queer* prima ancora della codificazione teorica del *queer* stesso, mostrando come la dissidenza possa emergere a partire da ciò che appare “stonato”, eccedente, incontenibile.

Brani come *Non sono una signora* offrono un rifiuto esplicito dell'ideologia della “brava donna”, costruita attorno a decoro, stabilità emotiva e domesticità. Bertè enuncia una sottrazione: non solo non aderisce al modello, ma non intende nemmeno offrirsi come alternativa più accettabile. In tale gesto si riconosce una politicità potente: la femminilità non è un luogo da riformare, bensì una matrice da cui difendersi e da cui dis-identificarsi. Il suo posizionamento si avvicina alla nozione halberstamiana di *feminine masculinity*, non come imitazione del maschile ma come apertura di uno spazio dissidente che riorganizza i ruoli e il desiderio. In molti testi di Bertè il desiderio non segue il percorso lineare della canzone d'amore tradizionale. Non c'è

idealizzazione, redenzione né narrazione edificante. In *Sei bellissima*, la dichiarazione di desiderio si sovrappone alla denuncia di violenza psicologica, decostruendo l'aspettativa che la voce femminile debba esprimere amore devoto o passività emotiva. Il risultato è un desiderio “scomposto”, privo di teleologia romantica, che può essere letto come un gesto *queer*: una forma di desiderio che non lavora alla riproduzione dei ruoli di genere, ma all'apertura di altre possibilità relazionali, più oneste, più vulnerabili, più disordinate.

La figura di Bertè interviene anche sull'immaginario nazionale. La diva italiana tradizionale – elegante, composta, rassicurante – viene sovvertita da un corpo che si presenta come luogo di eccesso e rischio. La sua voce, spesso definita “sporca” o “ruvida”, infrange le aspettative sulla vocalità femminile nella canzone pop italiana, allora ancorata a un paradigma melodico “pulito”. Questa deviazione performativa produce un'immagine alternativa dell'Italia: non più una nazione della compostezza e della misura, ma un territorio capace di accogliere dissenso, anomalie, esistenze non riconciliate. La sua “contro-italianità” non passa attraverso un rifiuto dell'essere italiana, ma attraverso la riscrittura di ciò che l'Italia può significare. Il Mediterraneo emotivo e sonoro che abita le sue canzoni accoglie figure marginali e desideri irregolari. La comunità che costruisce – come osservato nell'introduzione – non è un insieme armonico, bensì un'assemblea disomogenea di outsider che trovano nella sua voce un luogo di rifrazione e appartenenza.

Molto del lavoro politico di Bertè passa attraverso strategie di ironia e travestimento. Non si limita a rappresentare altre possibilità, ma traveste i codici stessi del pop, utilizzandoli contro la loro funzione normativa. Gli outfit eccessivi, i capelli blu, le performance volutamente sopra le righe costituiscono una forma di parodia emancipatrice: un gesto *queer* che destruttura i generi (musicali e di genere), mostrando la loro arbitrarietà. Come suggerisce Barthes<sup>5</sup>, il pop è un sistema di segni che può essere forzato dall'interno; Bertè compie esattamente questo tipo di torsione semiotica.

---

<sup>5</sup> Cfr. R. Barthes, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.

La genealogia delle “figlie di Loredana” non è fatta solo di artiste che la imitano o la citano, ma di soggettività che trovano nella sua opera una forma di legittimazione affettiva. La comunità immaginata da Bertè include chi è in eccesso, chi è incoerente, chi non corrisponde. La sua estetica del margine anticipa quella che José Esteban Muñoz<sup>6</sup> definirebbe un’utopia *queer*: non un progetto stabile, ma un orizzonte di possibilità, una promessa di riconoscimento futuro. Loredana produce uno spazio condiviso in cui l’unicità non è isolamento, ma condizione di possibilità per una forma collettiva di resistenza.

### **Conclusioni**

La traiettoria artistica di Loredana Bertè permette di leggere la canzone pop italiana come un campo di forze in cui vulnerabilità, dissidenza e cura si intrecciano in modi radicali. Fin dagli esordi, Bertè ha reso impossibile la pacificazione della figura della cantante pop entro i confini del decoro e della riconoscibilità commerciale: la sua voce roca, spezzata, esposta, ha performato un modello di soggettività che sfugge alla linearità narrativa e all’ideale della cantante “affidabile”. Allo stesso tempo, la sua estetica dell’eccesso – sonora, corporea, iconografica – non ha mai funzionato soltanto come provocazione, ma come gesto di socialità alternativa, capace di convocare una comunità di ascolto fatta di outsider e di figure poste ai margini del discorso nazionale.

In questo senso, Bertè incarna simultaneamente unicità e appartenenza: resta irriducibile nei suoi attraversamenti formali e identitari, ma non smette di fare spazio, di aprire scenari di identificazione plurale. Le sue canzoni non propongono modelli normativi, ma configurano luoghi in cui la fragilità diventa condizione condivisibile, produttiva, generativa. Tale apertura è una forma di cura, una pratica di accoglienza che non si dà come rassicurazione bensì come solidarietà nella differenza.

---

<sup>6</sup> Cfr. J. E. Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2009.

Le sue riscritture del genere, del desiderio e della femminilità contribuiscono, inoltre, a decostruire l'orizzonte identitario che la cultura italiana ha spesso imposto alle sue interpreti, mostrando come la voce femminile possa farsi superficie critica, spazio di tensione e di espansione. La costante oscillazione fra esposizione e difesa, fragilità e potenza, solitudine e comunità conferma la centralità di Bertè nella storia culturale dell'Italia contemporanea. In definitiva, le sue canzoni non solo resistono ai dispositivi di controllo, ma contribuiscono a immaginare un modello alternativo di appartenenza: quello delle figlie di Loredana, una comunità fluttuante e non identitaria, che si riconosce nella possibilità di essere imperfetta, incoerente, e per questo politicamente significativa.

*Marzia D'Amico*

### ***Bibliografia***

- S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004;  
R. Barthes, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981;  
L. Berlant, *Cruel Optimism*, Durham, Duke University Press, 2011;  
L. Bertè, *Traslocando. È andata così*, Milano, Rizzoli, 2015;  
G. Bloom, *Voice in Motion: Staging Gender, Shaping Sound in Early Modern England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2018;  
J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.*, London, Routledge, 1990;  
J. Halberstam, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998;  
J. E. Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2009;  
Rivolta Femminile, *Non credere di avere dei diritti. Scritti di Carla Lonzi, Carla Accardi e Elvira Banotti*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1970.

## ***Indagini sonore per il commissario Ricciardi***

### ***La canzone napoletana nei romanzi di De Giovanni***

**Abstract:** Nella scrittura di Maurizio De Giovanni, il patrimonio acustico napoletano concorre alla ricostruzione narrativa degli anni '30, epoca in cui è ambientata la serie letteraria dedicata al commissario Ricciardi. L'udito è costantemente sollecitato da una ricca trama di elementi sonori, che danno vita a una partitura letteraria capace di restituire la specificità di una città mitologicamente legata alla musica, fatta di contrappunti, incastri e stratificazioni melodiche in concorso per costituire un ricco orizzonte fonico. Nelle orecchie di Ricciardi, Napoli si configura come una grande bocca che dà voce non solo ai vivi ma anche ai morti, a causa di una facoltà paranormale che lo costringe ad ascoltare l'eco dell'ultimo pensiero delle vittime di morte violenta. All'interno di questo densissimo universo sonoro, in tre romanzi della serie, la canzone – *Palomma 'e notte* in *Anime di vetro*. *Falene per il commissario Ricciardi*; *Voce 'e notte!* in *Serenata senza nome*. *Notturmo per il commissario Ricciardi* e *Rundinella* in *Rondini d'inverno*. *Sipario per il commissario Ricciardi* – è nucleo ispiratore della storia raccontata, entità modulabile e migrante capace di permeare anche il tono narrativo, in piena sintonia con l'umore dei personaggi. Nella trilogia *noir* originata per melogenesi, la matrice canora attiva anche una significativa riflessione didattica: attraverso il ruolo di un vecchio maestro di musica, che guida un giovane apprendista (e con lui il lettore) in un percorso di crescita umano e professionale, la canzone napoletana diventa strumento di iniziazione alla performance e alla vita. Con tale connessione, De Giovanni intreccia l'esecuzione all'indagine, raccordando il verso cantato alla parola scritta e la storia originaria del brano con la sua rimediazione narrativa nel romanzo.

**Abstract:** In the writing of Maurizio De Giovanni, the Neapolitan acoustic heritage contributes to the narrative reconstruction of the 1930s, the period in which the literary series dedicated to Commissioner Ricciardi is set. The hearing is constantly stimulated by a rich web of sound elements, which give life to a literary score capable of conveying the specificity of a city mythologically linked to music, composed of counterpoints, interlocks, and melodic layers competing to create a rich sonic horizon. In Ricciardi's ears, Naples appears as a large mouth that gives voice not only to the living but also to the dead, due to a paranormal ability that forces him to listen to the echo of the last thoughts of victims of violent death. Within this very dense sound universe, in three novels of the series, the song – *Palomma 'e notte* in *Anime di vetro*. *Falene for Commissioner Ricciardi*; *Voce 'e notte!* in *Serenata senza nome*. *Notturmo per il commissario Ricciardi* and *Rundinella in Rondini d'inverno*. *Sipario per il commissario Ricciardi* – is the inspiring core of the story told, a modular and migrating entity capable of permeating even the narrative tone, in full harmony with the characters' mood. In the *noir* trilogy originated for melogenesis, the musical matrix also activates a significant didactic reflection: through the role of an old music teacher, who guides a young apprentice (and with him the reader) on a path of human and professional growth, the Neapolitan song becomes a tool for initiation into performance and life. With this connection, De Giovanni intertwines performance with investigation, linking the sung verse to the written word and the original story of the song to its narrative remediation in the novel.

### ***Metamorfosi letterarie di sonorità partenopee***

“Una canzone è una storia presa dalla vita, non si inventa a tavolino per metterla in un romanzo. Può anche non finire e narrare di un unico istante, di un bacio o di uno sguardo, di un rimpianto o di una speranza”. “E perché diventa una canzone?”, aveva domandato il ragazzo un pomeriggio, mentre fuori pioveva e pioveva, e non si vedeva niente, se non l'acqua che batteva furiosa alla finestra.

“Perché”, aveva risposto il vecchio: “sono attimi importanti che per l’autore, per la sua vita contano più di ogni altra cosa. Hanno un peso insopportabile e sebbene durino un soffio, feriscono e lasciano un segno. La canzone è la storia di una cicatrice.”<sup>1</sup>

La città in cui il commissario Ricciardi indaga prolifera di sonorità lussureggiante che ne connota l’atmosfera. Attraverso la ricezione che passa per le orecchie, Maurizio De Giovanni non solo restituisce il versatile spettro acustico della canora Napoli<sup>2</sup>, ma lo sintonizza anche con l’umore narrativo delle storie che racconta, in un dialogo interno tra sensi e situazioni che potenziano l’assimilazione emotiva dei fatti. Nel porgere l’orecchio alla parola scritta, la letteratura si costituisce come materia sonante, amplificando la percezione sensoriale del romanzo attraverso la caratterizzazione delle voci dei personaggi, specchi fonici di stati d’animo e delle vibrazioni che costellano eventi e situazioni<sup>3</sup>. A potenziare e, probabilmente, influenzare l’attenzione uditiva prestata ai romanzi ha contribuito anche la fruizione personale di questi libri, vissuta attraverso l’ascolto in modalità audiolibro, capace di

---

<sup>1</sup> Per indicare le collocazioni delle citazioni tratte da audiolibri, si inserisce sia il riferimento espresso a voce dal lettore sia quello indicato dalla piattaforma Audible. Le citazioni tratte da audiolibri vengono riprodotte sulla base dell’ascolto, inclusa la punteggiatura che potrebbe, quindi, non corrispondere alle edizioni stampate. M. De Giovanni, *Rondini d’inverno. Sipario per il commissario Ricciardi*, audiolibro letto da Paolo Cresta, Roma, Emons, 2022, Primo interludio, cap. 23.

<sup>2</sup> Il connotato canoro-musicale attribuito a Napoli è millenario e ricorrente, alimentato dalle sue origini mitiche e da una diffusione di eventi musicali nella città, anche a cielo aperto, grazie all’attività esecutiva di una popolazione spesso registrata nell’atto di modulare la voce in canto, in mezzo alla quale si muovono centinaia di artisti girovaghi come i posteggiatori. Tra le innumerevoli attestazioni bibliografiche che descrivono questo scenario, si decide di citarne una che sintetizza le variegate dinamiche e attività musicali di un territorio continuamente testimoniato nell’atto di performare: «La sua grande anima canora [...] si esprime nelle melodie delle sue mille canzoni. [...] Ognuno accompagna quei canti, ognuno ripete quei ritornelli. Tutta la città immensa è una sola immensa musica, un solo immenso coro fatto di mille melodie che si fondono in un’unica immensa melodia che è l’eterna melodia sognante e appassionata, celebre nel mondo intero, della canzone napoletana». A seguire, nell’articolo vengono menzionate anche due delle canzoni protagoniste dei romanzi qui presi in esame (*Palomma ’e notte* e *Voce ’e notte!*): L. D’Ambra, *La canzone di Napoli. I suoi poeti e i suoi musicisti*, in «La lettura», IX, 10, 1909, pp. 861-64.

<sup>3</sup> Sulle relazioni tra musica e letteratura, vd. S. P. Scher, *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, a cura di W. Bernhart e W. Wolf, Amsterdam, Rodopi, 2004. Si rimanda anche al recente volume di Pontillo, che ha come focus esplorativo la popular music: C. Pontillo, *Non solo canzonette. La popular music nella narrativa contemporanea*, Roma, Carocci, 2025.

restituire una precisa ambientazione acustica orientata dal timbro e dalla plasticità vocale dell'attore Paolo Cresta<sup>4</sup>.

De Giovanni appare un attento ascoltatore della sua città e, nell'eredità acustica che raccoglie tra i vicoli di Napoli, con scrupolo e precisione, ricostruisce il tessuto sonoro dell'epoca in cui ambienta la serie dedicata a Ricciardi, ossia gli anni '30. Il senso dell'udito viene particolarmente coccolato da una ricca filiera di effusioni ed effetti, dando vita a una partitura letteraria che connota la specificità di una città mitologicamente legata alla musica, fatta di contrappunti, incastri e stratificazioni sonore in concorso per costituire un ricco orizzonte fonico.

In questo range acustico lo scrittore infila numerose canzoni, napoletane e non, che entrano a far parte della diegesi come soggetti in grado di suggerire pensieri, situazioni e connotare avvenimenti. Di tale proliferante mondo popular che canta tra i vivi e i morti incontrati da Ricciardi, in tre romanzi della serie le canzoni vengono prese in prestito per costituire il nucleo ispiratore della storia raccontata, quali entità modulabili e migranti capaci di permeare le vicende in piena sintonia con l'umore dei personaggi, fino a influenzare anche il tono narrativo:

- in *Anime di vetro. Falene per il commissario Ricciardi*, rivive il monito a non scottarsi la mano per inseguire una farfallina impresso in *Palomma 'e notte* (testo di Salvatore Di Giacomo, musica di Francesco Buongiovanni)<sup>5</sup>;

---

<sup>4</sup> Le storie del ciclo letterario di cui è protagonista il commissario Ricciardi, oltre che essere convertite in modalità audiolibro (per Emons), sono state trasformate in una serie di successo trasmessa da Rai1 e disponibile su RaiPlay, (regia di Gianpaolo Tescari e Alessandro D'Alatri, interpreti principali: Lino Guanciale, Antonio Milo, Enrico Ianniello, Serena Iansiti, Maria Vera Ratti, Mario Pirrello, Peppe Servillo, Fabrizia Sacchi, Nunzia Schiano etc.) visionabile a questo link <<https://www.raipaly.it/programmi/ilcommissarioricciardi>> (ultima consultazione: 25/02/2026) e in fumetto (con sceneggiatura di Sergio Brancato e disegno di Alessandro Nespolino per Sergio Bonelli Editore). La rimediazione delle opere letterarie «significa, dal punto di vista dell'ascolto, che questa materia narrativa, questa scrittura sonora, raggiunge un numero di orecchie molto elevato e che si articola in un discorso drammaturgico specifico, mirato alla realizzazione di piani emotivi particolari, in cui il suono, la musica, filmicamente proprio, interviene secondo strategie di valore aggiunto esplicite»: R. Favaro, *Musiche da leggere. Romanzi da ascoltare. Pagine sonore dalla narrativa italiana del '900*, Milano-Lucca, Casa Ricordi-LIM, 2010, p. 362.

<sup>5</sup> M. De Giovanni, *Anime di vetro. Falene per il commissario Ricciardi*, Torino, Einaudi, 2015.

- in *Serenata senza nome. Notturmo per il commissario Ricciardi*, tutta la trama si intreccia con *Voce 'e notte!* (testo di Edoardo Nicolardi, musica di Ernesto De Curtis), una “controserenata” rivolta a una finestra chiusa<sup>6</sup>;
- in *Rondini d'inverno. Sipario per il commissario Ricciardi*, il tradimento amaro cantato in *Rundinella* (testo di Rocco Galdieri, musica di Gaetano Spagnolo) fa svelare una storia di vendetta e rancore<sup>7</sup>.

È lo stesso De Giovanni a raccontare la genesi di questi libri, successivi alla pubblicazione di *In fondo al tuo cuore. Inferno per il commissario Ricciardi*, che termina con l'esecuzione di *Passione* (versi di Libero Bovio, musica di Ernesto Tagliaferri e Nicola Valente): «Quando [...] dovevo trovare un filo conduttore dei libri successivi, io decisi di utilizzare [...] tre canzoni classiche che avessero ognuna un sentimento, che ognuna raccontasse un sentimento e che questo sentimento servisse da colonna vertebrale del romanzo»<sup>8</sup>.

Fa da raccordo a questa trilogia una serie di lezioni di musica tenute da un vecchio maestro di mandolino a un giovane e talentuoso apprendista, già noto performer, che ha come oggetto d'apprendimento l'approfondimento ragionato della canzone napoletana di volta in volta protagonista del racconto. L'incontro didattico procede a latere rispetto all'intreccio principale e viene disteso tra prologo, due interludi ed epilogo, senza apparente diretta relazione e – capiremo soltanto alla fine dei tre romanzi – in un tempo altro rispetto alle vicende su cui Ricciardi indaga.

---

<sup>6</sup> M. De Giovanni, *Serenata senza nome. Notturmo per il commissario Ricciardi*, Torino, Einaudi, 2016. La definizione della canzone come “controserenata” viene approfondita nel contributo della sottoscritta, attualmente in corso di stampa: N. De Falco, *Ricciardi tra le voci e Voce 'e notte!. La serenata che si fa racconto nel romanzo di Maurizio De Giovanni*, in *Bridging Traditions. A Transnational Musical Journey through Echoes of Heritage and Contemporary Soundscapes*, Lucca, Lim, in uscita nel 2026.

<sup>7</sup> M. De Giovanni, *Rondini d'inverno. Sipario per il commissario Ricciardi*, Torino, Einaudi, 2017. A seguire, nel corpo del testo, i titoli dei romanzi già menzionati verranno citati nella versione ridotta.

<sup>8</sup> L'ispirazione canora dei volumi viene raccontata dettagliatamente durante la presentazione, presso BCT Biblioteche Civiche Torinesi, del volume *Serenata senza nome. Notturmo per il commissario Ricciardi*, promosso da Biblioteche civiche Torinesi, Cascina Roccafranca e Casa nel Parco, Circonscrizione 2 e Libreria Gulliver, visionabile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=KBeqH1NzJrw>> (ultima consultazione: 24/02/2026).

### ***L'interpretazione della canzone come strumento d'indagine***

Attraverso lo studio dei rapporti cantati, il maestro aiuta a comprendere le relazioni umane fino a renderle voce e suono, elementi che De Giovanni prende in prestito per formulare una stratificata e reiterata tela di parentele emotive, di cui la canzone è sonora testimone culturale. In ogni racconto viene approfondito il brano che della vicenda delittuosa e di tutte le sue implicazioni emotive è nucleo ispiratore. La connessione relazionale fornisce la materia per costituire non soltanto il plot narrativo, ma l'intero *sound* del romanzo, costituendosi come elemento atmosferico caratterizzante capace di aprire un orizzonte di senso anche per il fruitore del romanzo, condotto a cogliere le fratture della psiche (omicida) a partire da una canzone.

Dall'intima stanza del maestro, il brano scivola sulle labbra dei personaggi incontrati da Luigi Alfredo Ricciardi e tra i vicoli di Napoli, per insinuarsi nelle sue orecchie come indizio a distanza, oppure come spia parallela che conduce il lettore nella stessa direzione del Commissario. Quest'onda melodica influenza la risoluzione dei casi, fornendo chiarimenti che arrivano dalla suggestione sonora di frammenti canticchiati qua e là, talvolta sospinti dal vento che si fa vettore di suono, altre volte ereditati in sintonia con la canzone, pronta a ricordare il suo protagonismo e la capacità diegetica di disseminare tracce. Nelle orecchie del Commissario la città si connota come una grande bocca che dà voce ai vivi, ma anche ai morti, a causa del "fatto" che lo angoscia, una maledizione ereditata dalla madre, che lo porta a convivere con una facoltà ultrasensoriale: «I morti, traslucidi e sbiaditi nella pioggia o nel sole, che sussurra[va]no la propria terribile canzone per un pubblico di un solo spettatore»<sup>9</sup>. Le vittime di delitti violenti gli si manifestano come presenze sonore, consegnandogli l'eco del loro ultimo pensiero ed esponendolo a una prossimità inquietante con la morte. La frase estrema che i fantasmi ripetono si cristallizza nell'istante che precede la loro fine, destinata a ripetersi ostinatamente finché in terra non si ristabilisce la verità che li ha resi cadaveri.

---

<sup>9</sup> M. De Giovanni, *Anime di vetro. Falene per il commissario Ricciardi*, audiolibro letto da Paolo Cresta, Roma, Emons, 2021, 18°, cap. 19.

L'indagine per il Commissario traccia anche un percorso personale, un corpo a corpo con voci che chiedono ascolto e giustizia, chiavi inattese per penetrare in esistenze spezzate e per rintracciare, nelle pieghe del quotidiano, i segni rimasti invisibili e inudibili agli altri. Questa singolare sensibilità lo condanna a un'inquietudine permanente. L'ascolto forzato delle parole dei morti confina Ricciardi in una zona liminare, sospesa tra razionalità investigativa e assedio emotivo, in preda a un purgatorio terreno e col sospetto inquietante di rasentare la follia. Eppure, proprio tale esposizione al dolore affina in lui una capacità rara: percepire le vibrazioni più sottili dell'animo umano. I residui fonici consegnati dalle vittime si depositano nell'orecchio come frammenti in cerca di ordine, materiali sonori che reclamano una forma e che talvolta rischiano di confondere anziché orientare. Il trauma, tradotto in voce, spinge a risolvere tensioni etiche, potenziando l'attenzione all'udito che De Giovanni rende materia narrativa, inducendo Ricciardi a interrogarsi sul senso di questa percezione e sulla responsabilità che essa comporta.

Su tale dettagliatissimo scenario acustico De Giovanni infila fluidamente i brani scelti, trattandoli come elementi caratterizzanti capaci di attraversare i romanzi con un preciso intento diegetico, in cui si coniugano più anime del paradigma transmediale musico-letterario declinato da Werner Wolf, che spazia dalla tematizzazione all'evocazione, fino a tracciare una sinestesia operante in maniera sinergica in cui anche il *sound* della parola scritta si accorda con l'empatia acustica della canzone<sup>10</sup>. Nei vari romanzi i brani scelti assumono funzioni diversificate spesso coesistenti, in quanto:

- connotano situazioni e scenari,
- lasciano emergere criticità,
- determinano l'atmosfera del romanzo,
- influenzano l'intonazione narrativa,

---

<sup>10</sup> W. Wolf, *Formen intermedialer Bezüge zwischen Musik und Literatur – und welche Erkenntnisse sie für Literatur und Literaturunterricht ermöglichen*, in *Musik und literarisches Lernen*, a cura di Johannes Odendahl, Innsbruck, Innsbruck University Press, 2019, pp. 35-56.

- provocano emozioni anche nel lettore,
- vengono usati come elementi comunicativi,
- inducono il fruitore del libro a percorrere un processo personale parallelo a quello condotto nell'indagine,
- tratteggiano uno scenario acustico che mette in primo piano elementi nevralgici del racconto,
- si comportano come assilli sonori migranti, capaci di ispirare a distanza,
- si raccordano a doppio filo con i protagonisti.

La varietà di questi utilizzi si può riscontrare anche negli altri romanzi della serie, come in *Vipera. Nessuna resurrezione per il commissario Ricciardi*<sup>11</sup>, in cui il brano di E. A. Mario, divenuto cavallo di battaglia di Anna Fougez<sup>12</sup>, viene eseguito per amplificare lo pseudonimo dato a una giovane prostituta uccisa; oppure nel romanzo *In fondo al tuo cuore*, dove l'esecuzione di *Passione*, che la cantante lirica Livia Lucani dedica allo stesso Ricciardi, suggerisce un indizio che aiuta i fruitori del romanzo a comprendere movente e assassino dell'omicidio su cui il Commissario sta indagando. L'oro e le perle offerte alla Madonna della neve, per allontanare gli effetti dolenti di un amore concluso (*Aggio fatto 'nu voto a' Madonna d'a neve / si me passa 'sta freva, oro e perle lle do*)<sup>13</sup>, collegano il sentimento affranto dell'io lirico del brano con l'azione dell'omicida, che si firma in un ex voto offerto alla Madonna del Carmine: un incastro talmente necessario per tenere intrecciati alla canzone tutti i fili drammaturgici del romanzo, che lo scrittore decide di anticiparne consapevolmente la collocazione dal 1934 al 1932, anno di ambientazione di questo e altri episodi della serie di Ricciardi.

---

<sup>11</sup> M. De Giovanni, *Vipera. Nessuna resurrezione per il commissario Ricciardi*, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>12</sup> Notizie biografiche su Anna Fougez sono in: A. Fougez, *Il mondo parla ed io passo*, a cura di D. Sellitti, Taranto, Edit@, 2016 e in L. Pantaleo, *Anna Fougez. Il mondo parla io resto. Il volto, la linea, il fascino, le canzoni, la magia del "mito" più popolare del varietà fra le due guerre*, Taranto, Scorpione, 1986.

<sup>13</sup> Verso tratto dalla canzone *Passione*: «Ho offerto un voto alla Madonna della neve, se mi passa questa febbre [d'amore] le dono oro e perle» (traduzione a cura di chi scrive).

### ***La canzone napoletana all'origine di tre romanzi della serie di Ricciardi***

In aggiunta a tali aspetti, che caratterizzano lo stile narrativo di De Giovanni nel ciclo dedicato al commissario Ricciardi, come già accennato, nei tre romanzi qui discussi la canzone è cellula primigenia da cui germoglia il racconto. Ad accomunarli è sia l'origine per melogenesi sia la necessità di una profonda riflessione didattica, capace di condurre un giovane apprendista a una crescita professionale, attraverso una vera iniziazione alla canzone napoletana. Ne è artefice il maestro, fonte vivente di conoscenza musicale, capace di risorgere dall'artrite che gli deforma le mani e dall'ipovedenza concessa dalle cataratte – raccontata come un superpotere che, attraverso la riduzione di un senso, riesce a potenziare gli altri, addirittura consentendogli di regolare la tensione del mandolino a memoria – nel momento in cui, con lo strumento in braccio, esegue i versi di Di Giacomo, Nicolardi e Galtieri, e le note di Buongiovanni, De Curtis e Spagnolo.

I passaggi tecnicamente fluidi e l'intensità espressiva costituiscono la parte esemplificativa che affianca la trasmissione orale, tramite la quale il vecchio musicista rivela i segreti più preziosi della professione, dosandoli sapientemente. Il giovane allievo – talentuoso, ma inesperto e attento alla bellezza formale dell'esecuzione – all'inizio del suo percorso didattico non è in grado di trasmettere il pathos contenuto nel brano: «Non ci sta un solo modo di suonare, ce ne stanno tanti. Tu sei bravo con la chitarra, con la voce... e non sbagli toni e tieni pure una bella estensione. È un buon presupposto!», gli dirà il maestro; e ancora: «suoni solo con le mani, [...] canti ma non racconti»<sup>14</sup>. Per riuscire a diventare vettori di senso bisogna comprendere, essere ricettori della storia che le canzoni raccontano, coglierne i sentimenti coinvolti e plasmare, di conseguenza, il suono performante, attraverso un'interpretazione che sappia restituire il senso profondo della parola grazie agli artifici della musica.

Il rapporto didattico e la caccia all'assassino hanno, quindi, in comune il desiderio di scandagliare nella profondità dei sentimenti, nella proiezione delle

---

<sup>14</sup> M. De Giovanni, *Anime di vetro...*, audiolibro cit., prologo, cap. 1.

pulsioni, nella corruzione dell'anima, nella consistenza delle emozioni, per afferrare l'autenticità dell'essenza umana. Comprendere la canzone napoletana, «origine popular dell'italianità musicale»<sup>15</sup>, si traduce in saperla interpretare, così come cogliere le dinamiche relazionali può svelare il movente di una mano omicida. Eseguire e indagare connettono la parola cantata alla parola scritta, la storia primigenia del brano a quella ereditata nel romanzo.

In *Anime di vetro* la delicata consistenza della falena cantata in *Palomma 'e notte*, la farfallina notturna che vola intorno al lume e rischia di far scottare la mano di chi la scansa, diventa metafora di una storia d'amore tra un uomo sposato e una ragazza adolescente e dei rischi conseguenti al desiderio di libertà della giovane. Tutto prende avvio dalla richiesta della contessa Bianca di Roccaspina, che si rivolge a Ricciardi affinché riapra un caso già archiviato: l'omicidio dell'avvocato Ludovico Piro, per il quale è stato arrestato il marito della donna, il conte Romualdo Palmieri di Roccaspina. La confessione è stata immediata, la condanna rapida e la verità – almeno ufficialmente – accertata. Eppure, Bianca, nonostante un matrimonio logorato e ormai privo di intimità, è certa dell'innocenza del marito e chiede al Commissario di verificare ciò che nessuno ha più interesse a rimettere in discussione.

Ricciardi accetta e la sua ispirazione a distanza sarà proprio la sonorità leggiadra della *palomma*, fragile e pericolosa. Ciò che accade alla falena e a chi la insegue si estende a una riflessione sulle crepe invisibili che attraversano le esistenze, sullo sfondo di una Napoli segnata dal Fascismo in cui volteggiano anime esposte, vulnerabili come vetro, capaci di lasciar filtrare luce e calore, ma incapaci di trattenerli senza incrinarsi<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2021, p. 29.

<sup>16</sup> Per un approfondimento sull'ambientazione storica che fa da sfondo alle indagini del commissario Ricciardi, collocate in un delicato equilibrio con il regime fascista, cfr. B. Pezzotti, *"I Am Just a Policeman": The Case of Carlo Lucarelli's and Maurizio De Giovanni's Historical Crime Novels Set during Fascism*, in «Quaderni d'italianistica», XXXVII, 1, 2016, pp. 89-106.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><i>Tiene mente sta palomma – comme ggira, comm’<br/>avota,<br/>comme torna n’ata vota – sta ceroggena a ttentà!<br/>Palummè, chisto è nu lume – nun è rosa o è<br/>giesummino,<br/>e tu a fforza ccà vvicino – te vuo’ mettere a vulà!...</i></p> <p><i>Vattenne ‘a lloco!<br/>Vattenne, pazzarella!<br/>Va, Palummella – e torna,<br/>e torna a st’aria<br/>accusi ffresca e bbella !..<br/>O bbì ca io pure<br/>mm’ abbaglio chiano chiano,<br/>e ca mm’ abbruscio ‘a mano?<br/>pe te ne vulè caccià? ...</i></p> | <p>Guarda questa falena – come gira, come svolazza,<br/>come torna un’altra volta – a tentare questa<br/>candela!<br/>Farfallina, questo è un lume – non è rosa o<br/>gelsomino,<br/>e tu per forza qua vicino – ti vuoi mettere a<br/>volare!</p> <p>Vattene da là!<br/>Vattene, pazza!<br/>Va’, farfallina – E torna,<br/>E torna a quest’aria<br/>così fresca e bella...!<br/>Lo vedi che anch’io<br/>mi abbaglio piano piano,<br/>e che mi brucio la mano<br/>per volerti cacciare via?<sup>17</sup></p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Dopo l’esecuzione della prima sezione della canzone, il maestro si sofferma sulla genesi del brano e su come debba essere tradotta in musica:

Il vecchio termina il ritornello con un accordo strano: il ragazzo un accordo così non lo ha mai visto né sentito, eppure lo ritengono un virtuoso, ha avuto maestri importanti e ha un’inclinazione naturale. È là per imparare qualcos’altro, non certo la tecnica, ma un accordo così non lo ha mai sentito fare da nessuno. Il suono che viene fuori dallo strumento è interlocutorio, preclusivo, ma anche doloroso, pieno di malinconica consapevolezza, un accordo di dolore e pietà, un suono di nostalgia del futuro.

Resta a bocca aperta. “Maestro ma... quell’accordo che avete fatto... che accordo è? come avete...?”. E piega le dita della mano in un tentativo di imitazione nell’aria. Il vecchio fissa lo sguardo nel vuoto, inseguendo il raggio di luce che entra dalla finestra e dal mare. Fa una smorfia di fastidio: “Non conta. Non conta niente! È solo rumore, se non segui la storia! L’hai sentita la storia? Quello che ha detto nella prima strofa, come ha preparato il ritornello?” [...] “Lui, ricordati, sta rispondendo alla lettera della donna. Lei gli ha detto che l’ama, che lo vuole. L’uomo le sta spiegando che non possono stare insieme. Le ha fatto vedere questa farfallina che entra dalla finestra, che si mette a svolazzare vicino alla fiamma. Ma perché gliel’ha fatta vedere, che vuole dire?”<sup>18</sup>.

Secondo una consolidata aneddotica, che riempie di curiosità e riferimenti autobiografici la narrazione delle più note canzoni napoletane, la versificazione di questo brano è stata ispirata dalla relazione tra Salvatore Di Giacomo e la giovane Elisa

<sup>17</sup> M. De Giovanni, *Anime di vetro...*, audiolibro cit., prologo, cap. 1.

<sup>18</sup> Ivi, primo inteludio, cap. 24.

Avigliano, inizialmente rifiutata per evitare il rischio di bruciature amorose, ma anche di risentimenti da parte della società benpensante dell'epoca. Si è discusso già in diversi contributi della presunta veridicità di tale origine nel processo poetico<sup>19</sup>, ma in questa sede è più interessante testimoniare quanto la creatività di De Giovanni restituisca non soltanto un repertorio, ma anche una tradizione storico-divulgativa che per anni ha amato arricchire il racconto della canzone napoletana con suggestivi rimandi a fatti (presuntamente) realmente accaduti. Solo in tempi relativamente recenti, infatti, lo studio della canzone napoletana è divenuto più scrupoloso nella verifica delle fonti e nella comprensione dei fenomeni musicali, consentendo di inquadrarli in precisi contesti socio-culturali e in dinamiche verificate, senza cadere nella seduzione del luogo comune, come spesso è accaduto nella ricostruzione storica dei repertori che oscillano tra popular e popolare in un passato meno prossimo<sup>20</sup>. Il raccordo tra la storia musicata nella canzone e l'attribuzione di una traccia autobiografica o testimoniale ha contribuito ad alimentarne il mito e a potenziarne la possibilità espressiva, in concorso con fatti ed eventi a cui era legata comunque da affinità tematica<sup>21</sup>.

Accade lo stesso nel secondo romanzo di questa trilogia, *Serenata senza nome*, in cui, assieme alla vicenda di Vincenzo/Vinnie e Cettina, viene raccontata anche la storia d'amore tra Nicolardi, autore della canzone, e Anna Rossi, sposata contro il suo

<sup>19</sup> Sull'ispirazione digiacomiana al testo di *La pavecchia* di Vittoria Aganoor Pompilj, poesia in dialetto veneto, cfr. N. Ruggiero, *Papillonages. Pagliara traduttore e poeta «per musica»*, in «Napoli nobilissima. Rivista di arti, filologia e storia», LXXIII, 1-2, 2016, pp. 31-41; G. Centonze, *Vittoria Aganoor a Castellammare di Stabia*, Castellammare di Stabia, Bibliotheca Stabiana Altera, 2011 e F. Schlitzer, *Salvatore di Giacomo, ricerche e note bibliografiche*, ed. postuma a cura di G. Doria e C. Ricottini, Firenze, Sansoni, 1966. Sul rapporto fra Salvatore Di Giacomo ed Elisa Avigliano, cfr. G. Artieri, *Il tormentoso idillio di Elisa e Salvatore di Giacomo*, in «Nuova Antologia», XCVII, 1943, 1962, pp. 331-46.

<sup>20</sup> Sulla relazione tra elementi popolari e autorialità nella canzone "classica" napoletana e nell'area mediterranea, cfr. F. Fabbri, *Popular Music and the Mediterranean: Reflecting Upon Concepts*, in *The Idea of the Mediterranean*, a cura di M. B. Mignone, New York, Stony Book, 2017, pp. 200-11 e R. Di Mauro, *Canzone napoletana e musica di tradizione orale: dalla canzone artigiana alla canzone urbana d'autore*, in «Musica/Realtà», XCIII, 3, 2010, pp. 133-51. Per lavori di ricostruzione scrupolosa sui repertori della canzone napoletana, cfr. P. Scialò, *Storia della canzone napoletana. 1824-1931*, vol. I, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2017; *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, a cura di A. Pesce, M. Stazio, s.l., Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR), Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo (ISSM), 2008; M. Stazio, *Osolemio. La canzone napoletana – 1880/1914*, Roma, Bulzoni, 1991.

<sup>21</sup> Sul carattere aneddotico che vivacizza la narrazione della canzone napoletana, vd. G. Vacca, *Vedi Napoli e poi ascolta: la letteratura sulla canzone napoletana*, in *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*. Atti del convegno di Napoli (2010), a cura di E. Careri e A. Pesce, Lucca, LIM, 2011, pp. 97-106.

volere a un ricco mercante, che non molto tempo dopo la scrittura ed esecuzione di *Voce 'e notte!* diventerà vedova e potrà sposare Edoardo<sup>22</sup>.

Nel romanzo, il giovane Vincenzo affida il proprio destino a un periglioso viaggio di fortuna verso l'America, sospinto dall'urgenza di sottrarsi alla miseria e di conquistare un posto nel mondo. Gli anni oltreoceano sono segnati da una tensione continua all'ascesa: l'emancipazione prende forma nel combattimento, misurata dalle regole del ring. Colpo dopo colpo, Vinnie costruisce la propria leggenda fino a diventare un pugile celebrato, simbolo di affermazione e di forza funzionale alla retorica del regime fascista.

La fama non attenua la solitudine, né colma il vuoto lasciato da un amore giovanile interrotto: quello per Cettina, ormai sposata a un facoltoso commerciante. Durante una crisi profonda, Vinnie torna a Napoli e compie il gesto d'amore più esposto: affida al balcone dell'amata l'esecuzione di *Voce 'e notte!*, una serenata scritta per una donna maritata («Si sta voce te sceta 'int' 'a nuttata, / mentre t'astrigne 'o sposo tuo vicino»)<sup>23</sup>, per confermare la persistenza del suo sentimento e col nascosto desiderio di recuperare ciò che la vita gli aveva sottratto.

È qui che si intreccia anche l'eco della vicenda del poeta Nicolardi, di cui De Giovanni riattiva la memoria sonora e simbolica, trasformandone l'eredità in materia narrativa. A più di un secolo di distanza, il romanzo e la canzone si richiamano visceralmente, intrecciando gesto poetico e costruzione romanzesca in un medesimo paesaggio acustico, dove la notte, la voce e l'attesa diventano elementi identitari e segni strutturanti dell'ambientazione.

---

<sup>22</sup> Su questo romanzo ci si sofferma più brevemente, poiché è attualmente in fase di pubblicazione un contributo della sottoscritta interamente dedicato alla sua caratterizzazione sonoro-musicale, che comprende anche un approfondimento sulle peculiarità della canzone di Nicolardi e De Curtis: N. De Falco, *Ricciardi tra le voci e Voce 'e notte!. La serenata che si fa racconto nel romanzo di Maurizio De Giovanni*, in *Bridging Traditions. A Transnational Musical Journey through Echoes of Heritage and Contemporary Soundscapes*, Lucca, Lim, in uscita nel 2026.

<sup>23</sup> «Se questa voce ti sveglia durante la notte, / mentre ti stringe lo sposo che ti è accanto» (traduzione a cura di chi scrive).

Non è semplice riscontrare fonti antiche che confermino l'ispirazione autobiografica del brano, più ricorrenti dagli anni '50 in poi<sup>24</sup>, ma l'intreccio tra la storia probabilmente reale e quella fantasiosa a essa ispirata diventa un'amplificazione letteraria costruita sull'intelaiatura sonora della serenata<sup>25</sup>. Questa narrazione ricca di curiosità poetico-cronastiche o pseudobiografiche<sup>26</sup>, che De Giovanni eredita piacevolmente e infila nei romanzi con grande passione e abilità, si sovrascrive alla canzone, di cui diventa corredo espressivo, capace di enfatizzarne il successo. Tale procedimento funziona molto bene sia nella letteratura sia nella divulgazione "spassosa" dei repertori<sup>27</sup>. Bisogna, quindi, operare una distinzione tra l'efficacia funzionale di una trattazione aneddotica nel recupero medializzato della canzone napoletana – gestito con suggestione poetica nell'intento di elaborare un prodotto artistico che non comporta la necessità del vero, ma l'ispirazione del verosimile – e la sua ricognizione storico-musicologica.

Con *Rondini d'inverno* si approda al termine di questa trilogia tematica ispirata dalla canzone napoletana. La storia su cui Ricciardi è chiamato a indagare fa culminare le conseguenze di un doppio tradimento con un omicidio in scena. Durante una rappresentazione di canzone sceneggiata<sup>28</sup>, Michelangelo Gelmi spara alla moglie Fedora Marra, replicando un canovaccio che ogni sera chiude la scena. Tra i colpi a salve, però, si nasconde un proiettile vero e l'attrice muore sotto gli occhi attoniti del pubblico.

---

<sup>24</sup> La genesi della canzone viene raccontata come autobiografica nei noti volumi di E. Malato, *La poesia dialettale napoletana. Ottocento e Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1960 e V. Paliotti, *Storia della canzone napoletana*, Milano, Ricordi, 1958. Per una ricostruzione di come le fonti restituiscano la presunta autobiografia della canzone, cfr. N. De Falco, *Ricciardi tra le voci e Voce 'e notte!...*, op. cit.

<sup>25</sup> Sulla serenata nella canzone napoletana, cfr. N. De Falco, *La donna alla finestra nella canzone napoletana: incursione nella serenata per una prospettiva di genere tra XIX e XX secolo*, in *Atti del I Convegno Nazionale ANDA-Associazione Docenti AFAM*, Modena (2023), a cura di R. Albano, G. Albini, F. De Rosa, P. Staffiero, P. Sullo, coordinamento scientifico editoriale di A. Caroccia, s.l., ANDA, 2024, pp. 150-65, fruibile on line all'URL [https://www.anda-afam.it/wp-content/uploads/2024/11/ANDA\\_Atti\\_2023.pdf](https://www.anda-afam.it/wp-content/uploads/2024/11/ANDA_Atti_2023.pdf) (ultima consultazione 27/02/2026).

<sup>26</sup> Questo aspetto è stato discusso dalla sottoscritta, lo scorso aprile, presso la Princeton University, durante il Convegno internazionale AATI 2025 Annual Conference, nel panel *Raccontarsi in musica: l'autobiografia nella canzone italiana* (sessione Cultural, Cinema and Media Studies).

<sup>27</sup> Si cita, ad esempio, L. De Crescenzo, *Ti voglio bene assai*, Milano, Mondadori, 2016.

<sup>28</sup> Sul genere, vd. P. Scialò, *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, Napoli, Guida, 2002.

Il caso sembra quasi già risolto, ma Gelmi si proclama innocente e Ricciardi avverte una dissonanza, amplificata dalla canzone *Rundinella* – eseguita in scena per rappresentare il tradimento coniugale («Tutte ll’amice mieje sanno ca tuorne, / ca si’ partuta e no ca mm’hê lassato. / So’ già tre giuorne. / Nisciuno ’nfin’ a mo’ s’è ’mmagginato / ca tu, crisciuta ’ncopp’ ’o core mio, / mm’hê ditto addio»)<sup>29</sup> – in concorso con *Scètate* (testo di Ferdinando Russo, musica di Mario Pasquale Costa). Il verso «è nu ricamo sta mandulinata», contenuto nel brano, aiuta Ricciardi a comprendere il senso di una lettera di Fedora Marra, mai spedita al suo amante, nella quale si legge: «Amore mio, anche stanotte indosserò il tuo ricamo prima di addormentarmi. E nel mio cuore sarà l’ultima cosa che ascolterò»<sup>30</sup>.

Dietro la macchina teatrale, tra rivalità, passioni e fragilità celate dalle luci del palcoscenico, si apre una tela di relazioni che mette in discussione la versione più immediata dei fatti. Fra tutti, appare un personaggio chiave, indirettamente motore del delitto, di cui si riconosce l’abilità esecutiva: Aurelio Pittella, capace di “ricamare” le melodie con talento e intensità espressiva e di «tirare fuori le parole dallo strumento»<sup>31</sup>. In lui si riconosce il vecchio maestro, figura ponte dei tre racconti ispirati dalla canzone, ansioso di raccontare la vicenda traumatica di vendetta e teatro che aveva vissuto da giovane.

Allora tutti i fili di questa trilogia si riannodano in un corpo unico, che approda al crimine la cui risoluzione gira intorno alla riflessione sull’abilità performativa del musicista, capace di elaborare «una fioritura di carezze soavi e di sentimenti dolcissimi, al tremolo sospirato d’un mandolino»<sup>32</sup>. Questo aiuta a cogliere, con maggior vigore, la tormentosa necessità del maestro di trasferire a un epigono la sua eredità ed esprime,

---

<sup>29</sup> «Tutti gli amici miei sanno che torni, / che sei partita e non che mi hai lasciato. / Sono già tre giorni. / Nessuno fino a ora si è immaginato / che tu, cresciuta sul mio cuore, / mi hai detto addio»: M. De Giovanni, *Rondini d’inverno...*, audiolibro cit., prologo, cap. 2.

<sup>30</sup> Ivi, 14°, cap. 16.

<sup>31</sup> Ivi, *Il colpo*, cap. 45.

<sup>32</sup> Nella citazione si riferisce un commento rivolto proprio alla canzone *Scetate*; vd. B. Zampanò, *Salvatore Di Giacomo e Napoli canora*, in «Aspetti letterari. Rassegna di lettere, scienze ed arti», XII, 2, 1934, pp. 97-113: 105.

nel contempo, anche il desiderio di De Giovanni di propagare la fruizione della canzone napoletana “classica” e di alimentarne l’interesse presso le nuove generazioni<sup>33</sup>.

### ***La rimediazione sonora della canzone nel romanzo***

I brani protagonisti e coprotagonisti dei racconti non solo permeano concettualmente la trama, imparentando le relazioni umane cantate e narrate, ma ne tratteggiano anche la sonorità, che infonde l’intensità espressiva contenuta nella canzone al *melos* umorale di fatti e personaggi<sup>34</sup>.

In *Anime di vetro*, alcuni versi di *Palomma 'e notte* confluiscono anche nelle fratture emotive del sentimento che lega Luigi Alfredo ad Enrica – nato e alimentato nell’intimo colloquio tra le finestre di due palazzi confinanti –, ma che il Commissario ricusa, rintanandosi in un recinto di solitudine, per evitare di coinvolgere la donna amata nel proprio tormento interiore, stimolato dalla visione e dall’ascolto dei fantasmi che a lui confidano l’eredità di un ultimo pensiero.

Attraverso il buio e senza vederla, gli occhi andarono a cercare la finestra del palazzo di fronte, [...] dove una ragazza alta con gli occhiali e un meraviglioso sorriso, che sbocciava inaspettato, si sedeva a ricamare con la mano mancina. Era rimasto a guardare quei lenti, metodici gesti per mesi e mesi, stagione dopo stagione, attraverso la pioggia che batteva sui vetri e nelle cocenti sere d’estate. Il movimento della mano, l’inclinazione del capo, il bagliore della lampada sulle lenti di lei lo avevano ammaliato. Sicuro di non essere visto, al riparo dell’oscurità si era innamorato della vita, che sapeva di non poter avere ed era andato identificando, con quella ragazza serena e dolcissima, la speranza assurda della propria felicità.

Il germe di quel sogno aveva messo lentamente radici... chissà! Magari un giorno avrebbe avuto la forza di condividere la sua terribile condizione di malato mentale, o forse l’amore, il doversi prendere cura di qualcuno avrebbe messo la sordina all’urlo dei morti che incontrava a ogni angolo di strada e il deserto in cui si costringeva a vivere non sarebbe più stato una condanna definitiva. [...] Ora la notte era arrivata a quell’attimo di assoluta sospensione che precede la luce. Era il momento in cui Ricciardi, sveglio e tormentato, sapeva di doversi confrontare senza difese con la propria solitudine, il momento in cui doveva essere sincero con sé stesso. Dalla finestra arrivò la canzone lontana, resa più chiara dal vento che ne trascinava il suono. Distinse qualche parola: era la voce di un uomo, in dialetto, ma comprensibile<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Sulla struttura delle canzoni napoletane e sul periodo “classico”, vd. M. Privitera, «Ogne canzona tene 'o riturnello». *Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*, in *La canzone napoletana...*, op. cit., pp. 9-33 e *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di E. Careri e P. Scialò, Lucca, LIM, 2008.

<sup>34</sup> Sui processi di intermedialità trasformativa, cfr. J. Schröter, *Discourses and Models of Intermediality*, in «CLCWeb: Comparative Literature and Culture», XIII, 3, 2011.

<sup>35</sup> M. De Giovanni, *Anime di vetro...*, audiolibro cit., 1°, cap. 2.

Il pericolo di scottarsi la mano per scacciare la falena catturata dalla luce diventa un monito dolente anche per Ricciardi, rilanciato da una voce anonima nella consonanza di un sentire condiviso che aleggia nelle vie della città. La canzone ritornerà ancora, evocata da un'altra bocca, per allacciarsi allo scenario criminoso su cui il Commissario sta indagando. De Giovanni, allora, stratifica la narrazione, mescolando la conversazione tra Ricciardi e la contessa Bianca di Roccaspina, all'eco di un definitivo confronto fra la donna e il marito. In questa polifonia di voci dialoganti, distribuite su più piani temporali e sonori, la canzone agisce come marcatore sonoro, basale ma interagente, spia narrante che disvela nella cantata farfallina notturna la crudeltà di una mano omicida, suggellata dalla malinconia di un'esecuzione profonda e accorata: «Il ragazzo col mandolino emise un ultimo, struggente accordo. Un uomo si alzò e gli porse del denaro, mentre la sua compagna si asciugava gli occhi con un fazzoletto. Dai tavolini partì un breve, struggente applauso»<sup>36</sup>.

La stessa valenza narrativa della canzone, capace di dilatarsi nell'intera stesura del racconto, viene confermata in *Serenata senza nome*, in cui la dedica che Vinnie rivolge a Cettina si frattura in uno sfogo afono nell'intimo percepire di Ricciardi, nel momento in cui decide di allontanare Enrica:

Questa tela di sentimenti, che accoglie le storie dei vari personaggi nel segno di una radice comune, trova [anche in *Voce 'e notte!*] una cifra espressiva che ne sottende il segno sonoro e l'impronta caratteristica. Lo stesso canto che si espande sotto a una finestra per suggellare un addio viene commutato in un'implosione silente nel cuore di Ricciardi, nella condivisa intesa di una traccia emotiva in cui il suono può dileguare la sua essenza percettibile, per diventare vibrazione umorale. Questa migrazione della canzone, da performance dentro al romanzo a sonorità dell'anima, diventa più fluida e acquisibile dal lettore anche grazie allo scavo compiuto dal vecchio maestro, i cui suggerimenti, in un processo didattico-maieutico, consentono di entrare nelle relazioni umane attraverso lo studio dei rapporti cantati, con una doppia diegesi che funziona come una matrioska in cui la cellula primigenia è la canzone<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> M. De Giovanni, *Anime di vetro...*, audiolibro cit., 30°, cap. 32.

<sup>37</sup> Mi permetto di citare N. De Falco, *Ricciardi tra le voci e Voce 'e notte!...*, op. cit.

In *Rondini d'inverno*, il brano *Scètate* – prima ancora di suggerire la chiave di interpretazione per comprendere l'intimità fra Fedora Marra e il giovane Pittella, connotata dalla condivisione musicale del palcoscenico – si insinua nelle orecchie dell'attrice come un'esortazione a ridestarsi da una vita sentimentale statica e ripetitiva («Ma staie durmenno, nun te si' scetata, / sta ffenestella io nun veco arapì, / è nu ricamo sta mandulinata! / Scètate bella mia, nun chiù durmì!»)<sup>38</sup>. L'invito contenuto nella serenata, che delega al risveglio dell'amata l'azione consenziente espressa simbolicamente dall'apertura della finestra<sup>39</sup>, si traduce nell'origine del movente e nella risoluzione dell'omicidio e risuona, mesta, fra le vie di Napoli:

Forse per il Natale appena trascorso, o per il Capodanno imminente, i vicoli apparivano privi di vita. Il brigadiere si immalinconì davanti a quelle strade abbandonate, deserte, private di desideri e passioni in cui la solitudine regnava incontrastata. A un tratto, da qualche parte, un uomo cominciò a cantare. Forse un muratore che iniziava il lavoro, forse un innamorato che portava l'ultima serenata della notte o la prima del giorno [...]. Il motivo era ben modulato da un timbro tenorile e Maione, sorridendo, tornò padrone della sua città<sup>40</sup>.

Come migrano le rondini – metafora di tutte le fughe transitorie e permanenti contenute in questo romanzo – così fa la canzone, che si sposta dall'anonimo esecutore alla voce tenorile del “femminiello” Bambinella, per spalmarsi nell'aria nebbiosa e fissarsi nella testa del brigadiere, rigurgito triste a commento di una confidenza amara. Il motivo, assillo melodico canticchiato da Maione in presenza del commissario Ricciardi, continua a passare di voce in voce e diventa un suggerimento canoro utile a decifrare il caso.

Analogamente, *Rundinella* si sposta dal palcoscenico – dove presta il contenuto musicale a una performance-sceneggiata di tradimento e gelosia, che culmina

---

<sup>38</sup> «Ma stai dormendo, non ti sei svegliata, / non vedo la finestrella aprirsi, / è un ricamo sta mandulinata! / Svegliati, bella mia, non dormire più!». Traduzione a cura della sottoscritta.

<sup>39</sup> Sui riferimenti simbolici della serenata nella canzone napoletana, in cui l'apertura delle lastre si configura come «anticamera gestuale dell'incontro sessuale, che nella fisiologia del corpo femminile in termini di apertura e chiusura viene intesa», N. De Falco, *La donna alla finestra nella canzone napoletana...*, op. cit., p. 157.

<sup>40</sup> M. De Giovanni, *Rondini d'inverno...*, audiolibro cit., 21°, cap. 24.

nell'uccisione in scena di Fedora Marra, punteggiata da un «ritmico, cupo contrappunto»<sup>41</sup> – per trasformarsi in una ninna nanna, dolce ma amara, che la prostituta Lina canta in sonno al suo bambino, in seguito colpevole della morte della madre, nell'affinità di un tradimento affettivo responsabile di due omicidi:

Nel sogno, Lina fu invasa da una strana sonnolenza [...] si mise a cullare piano il bambino, che si agitava inquieto, poi intonò una ninna nanna a mezza voce: una canzone che parlava di rondini e di ritorni a primavera. Prima di accorgersene con la ragione, il medico presagì con l'anima che Lina era sul punto di andarsene. Lo comprese nonostante dalla sua gola provenisse un mugolio che assomigliava a una canzone. Sul viso non aveva un'espressione di dolore, ma di nostalgia, come quando si ricorda un momento tenero e remoto. In preda all'ansia, si frugò nelle tasche alla ricerca di qualcosa per sostenere il battito che si affievoliva come quello di un uccello morente. Trovò delle gocce e le versò nella bocca aperta, mischiandole a quella melodia appena accennata, che era l'inconsapevole addio di Lina al mondo<sup>42</sup>.

### ***Conclusioni. Una matrice narrativo-sonora***

In questo rigoglioso scenario acustico, nel quale «la voce ha il ruolo di rappresentare l'essenza sensibile ed ultrasensibile delle persone e della città»<sup>43</sup>, De Giovanni – profondamente innamorato della canzone napoletana classica<sup>44</sup> – costruisce storie, amplificando la materia ispiratrice contenuta nei brani, che richiedono capacità di comprensione e sensibilità esecutiva. Attraverso l'interpretazione si conduce anche una ricerca emotiva che s'interroga sulle pulsioni che l'hanno generata, in un miscuglio tra fantasia narratrice e desiderio di ripercorrerne le origini poetico-musicali. Non si tratta, quindi, di un mero elemento decorativo che arricchisce con un contenuto canoro un romanzo, ma di un raccordo intimo che, a partire dall'idea ispiratrice contenuta nel brano, estende la struttura versificatoria della canzone in un composto disteso, che da quella materia musico-poetica assorbe sia l'intreccio sia il clima sonoro, «facendo del

---

<sup>41</sup> Ivi, 1°, cap. 3.

<sup>42</sup> Ivi, 38°, cap. 43.

<sup>43</sup> N. De Falco, *Ricciardi tra le voci e Voce 'e notte!...*, op. cit.

<sup>44</sup> Lo scrittore è attivo anche in spettacoli itineranti dedicati alla canzone napoletana da lui ideati, quali: *Passione, Canzoni per il commissario Ricciardi, Il commissario Ricciardi in musica e parole. Da Passione a Caminito...*

tracciato narrativo un terreno di composizione o, in senso più preciso, di musicalizzazione»<sup>45</sup>.

Per cogliere le tensioni generate dai moti dell'anima che armano mani omicide, serve entrare nelle storie contenute in queste canzoni, che migrano tra le voci della città per affinità simpatica e arrivano al Commissario da finestre aperte o cantanti girovagli, come motivetti cantati da amici o da sconosciuti per strada. Allora, l'azione distratta del sentire, che connota una città in cui la musica è una costante impronta sonora<sup>46</sup>, deve costituirsi come atto volitivo d'ascolto e quella dell'eseguire non può privarsi di un profondo interpretare, alla ricerca delle sonore esternazioni delle emozioni messe in musica e versi.

L'esperienza sapienziale del maestro, essenziale per attraversare la profondità poetico-musicale dei brani, viene trasmessa in maniera oracolare, pronunciata con l'assertività di un'ispirazione liturgica, dai connotati mitici – la descrizione parzialmente ornitologica delle sue mani rimanda sia al mitologema sirenico della città cantante sia alla capacità musicale attribuita agli uccelli<sup>47</sup> –, e va decodificata e adattata al singolo caso. Questa conoscenza profondamente interiorizzata e vissuta si trasforma in suono, che trasferisce ai brani, anche ai più noti, un'identità precisa capace di donare alle canzoni un'inedita autenticità che evidenzia le storie che contengono: «Nessuno sa più quello che significa suonare veramente uno strumento»<sup>48</sup> e chi esegue deve, prima di tutto, comprendere.

---

<sup>45</sup> R. Favaro, *Musiche da leggere. Romanzi da ascoltare...*, op. cit., p. 15.

<sup>46</sup> Sugli elementi di decodifica del paesaggio sonoro, cfr. R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro: il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, a cura di G. Cestino, trad. it. N. Ala, Milano-Lucca, Casa Ricordi-LIM, 2022.

<sup>47</sup> Le caratteristiche ornitologiche del maestro, che in De Giovanni si ritrovano con una certa affinità anche nella narratrice presente nel romanzo *Una sirena a settembre* (Torino, Einaudi, 2021), richiamano il mitologema sirenico della città cantante, le cui sembianze originarie sono parzialmente uccellesche e, per estensione, le specificità canore simbolicamente rappresentate dagli uccelli: cfr. E. Moro, *La santa e la sirena: l'origine di Napoli tra storia, mito e leggende*, Napoli, Intra Moenia, 2024 e Id., *La città della sirena. Variazioni sul mito di fondazione di Napoli*, in *I luoghi della Sirena. Vedute di Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di P. L. de Castris, Napoli, Elio de Rosa editore, 2018, pp. 13-21. Per i riferimenti simbolici rappresentati dagli uccelli, vd. M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Roma, Carocci, 2018.

<sup>48</sup> M. De Giovanni, *Anime di vetro...*, audiolibro cit., prologo, cap. 1.

Le lezioni si strutturano, quindi, come un processo maieutico di indagine sulle relazioni cantate, con la stessa capacità di cogliere le umane fragilità che caratterizza l'attenta analisi compiuta, a distanza, dal Commissario. Grazie alla sensibilità percettiva di Ricciardi, radicata in un immaginario napoletano in cui il confine tra vivi e morti è fluidamente permeabile, la dimensione sonora assume un valore decisivo e la scrittura trasfigura il paesaggio uditivo della città in architettura romanzesca.

Eseguire musica si costituisce come un'operazione etica che si pone l'obiettivo di cogliere la profondità di ogni cellula ritmica, in cui il rispetto per le storie raccontate si deve tradurre in performance, consentendo anche un processo di iniziazione alla canzone napoletana.

*Nunzia De Falco*

**Parole-chiave:** canzone napoletana, Maurizio De Giovanni, Commissario Ricciardi.

## **Bibliografia**

- G. Artieri, *Il tormentoso idillio di Elisa e Salvatore di Giacomo*, in «Nuova Antologia», XCVII, 1943, 1962, pp. 331-46;
- M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Roma, Carocci, 2018;
- G. Centonze, *Vittoria Aganoor a Castellammare di Stabia*, Castellammare di Stabia, Bibliotheca Stabiana Altera, 2011;
- L. D'Ambra, *La canzone di Napoli. I suoi poeti e i suoi musicisti*, in «La lettura» IX, 10, 1909, pp. 861-64;
- L. De Crescenzo, *Ti voglio bene assai*, Milano, Mondadori, 2016;
- N. De Falco, *La donna alla finestra nella canzone napoletana: incursione nella serenata per una prospettiva di genere tra XIX e XX secolo*, in *Atti del I Convegno Nazionale ANDA-Associazione Docenti AFAM*, Modena (2023), a cura di R. Albano, G. Albinì, F. De Rosa, P. Staffiero, P. Sullo, coordinamento scientifico editoriale di A. Caroccia, s.l., ANDA, 2024, pp. 150-65 (consultabile online all'URL: [https://www.anda-afam.it/wp-content/uploads/2024/11/ANDA\\_Atti\\_2023.pdf](https://www.anda-afam.it/wp-content/uploads/2024/11/ANDA_Atti_2023.pdf));
- Ead., *Ricciardi tra le voci e Voce 'e notte! La serenata che si fa racconto nel romanzo di Maurizio De Giovanni*, in *Bridging Traditions. A Transnational Musical Journey through Echoes of Heritage and Contemporary Soundscapes*, Lucca, Lim, (i.c.s.);
- M. De Giovanni, *Vipera. Nessuna resurrezione per il commissario Ricciardi*, Torino, Einaudi, 2012;
- Id., *Anime di vetro. Falene per il commissario Ricciardi*, Torino, Einaudi, 2015;
- Id., *Serenata senza nome. Notturmo per il commissario Ricciardi*, Torino, Einaudi, 2016;
- Id., *Rondini d'inverno. Sipario per il commissario Ricciardi*, Torino, Einaudi, 2017;
- Id., *Una sirena a settembre*, Torino, Einaudi, 2021;
- Id., *Anime di vetro. Falene per il commissario Ricciardi*, audiolibro letto da Paolo Cresta, Roma, Emons, 2021;

- Id., *Rondini d'inverno. Sipario per il commissario Ricciardi*, audiolibro letto da Paolo Cresta, Roma, Emons, 2022;
- R. Di Mauro, *Canzone napoletana e musica di tradizione orale: dalla canzone artigiana alla canzone urbana d'autore*, in «Musica/Realtà», XCIII, 3, 2010, pp. 133-51;
- F. Fabbri, *Popular Music and the Mediterranean: Reflecting Upon Concepts*, in *The Idea of the Mediterranean*, a cura di M. B. Mignone, New York, Stony Book, 2017, pp. 200-11;
- R. Favaro, *Musiche da leggere. Romanzi da ascoltare. Pagine sonore dalla narrativa italiana del '900*, Milano-Lucca, Casa Ricordi-LIM, 2010;
- Fougez, *Il mondo parla ed io passo*, a cura di D. Sellitti, Taranto, Edit@, 2016;
- E. Malato, *La poesia dialettale napoletana. Ottocento e Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1960;
- E. Moro, *La santa e la sirena: l'origine di Napoli tra storia, mito e leggende*, Napoli, Intra Moenia, 2024;
- Id., *La città della sirena. Variazioni sul mito di fondazione di Napoli*, in *I luoghi della Sirena. Vedute di Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di P. L. de Castris, Napoli, Elio de Rosa editore, 2018, pp. 13-21;
- R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro: il nostro ambiente acustico e l'accordatura del mondo*, a cura di G. Cestino, trad. it. N. Ala, Milano-Lucca, Casa Ricordi-LIM, 2022;
- V. Paliotti, *Storia della canzone napoletana*, Milano, Ricordi, 1958;
- L. Pantaleo, *Anna Fougez. Il mondo parla io resto. Il volto, la linea, il fascino, le canzoni, la magia del "mito" più popolare del varietà fra le due guerre*, Taranto, Scorpione, 1986;
- *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, a cura di A. Pesce e M. Stazio, s.l., Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR), Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo (ISSM), 2008;
- B. Pezzotti, *"I Am Just a Policeman": The Case of Carlo Lucarelli's and Maurizio De Giovanni's Historical Crime Novels Set during Fascism*, in «Quaderni d'italianistica», XXXVII, 1, 2016, pp. 89-106;
- C. Pontillo, *Non solo canzonette. La popular music nella narrativa contemporanea*, Roma, Carocci, 2025;
- M. Privitera, «Ogne canzona tene 'o riturnello». *Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*, in *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*. Atti del convegno di Napoli (2010), a cura di E. Careri e A. Pesce, Lucca, LIM, 2011, pp. 9-33;
- N. Ruggiero, *Papillonages. Pagliara traduttore e poeta «per musica»*, in «Napoli nobilissima. Rivista di arti, filologia e storia», LXXIII, 1-2, 2016, pp. 31-41;
- S. P. Scher, *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, a cura di W. Bernhart e W. Wolf, Amsterdam, Rodopi, 2004;
- F. Schlitzer, *Salvatore di Giacomo, ricerche e note bibliografiche*, ed. postuma a cura di G. Doria e C. Ricottini, Firenze, Sansoni, 1966;
- J. Schröter, *Discourses and Models of Intermediality*, in «CLCWeb: Comparative Literature and Culture», XIII, 3, 2011;
- P. Scialò, *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, Napoli, Guida, 2002;
- Id., *Storia della canzone napoletana. 1824-1931*, vol. I, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2017;
- M. Stazio, *Osolemio. La canzone napoletana – 1880/1914*, Roma, Bulzoni, 1991;
- *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di E. Careri e P. Scialò, Lucca, LIM, 2008;
- J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019;
- G. Vacca, *Vedi Napoli e poi ascolta: la letteratura sulla canzone napoletana*, in *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, Atti del convegno di Napoli (2010), a cura di E. Careri e A. Pesce, Lucca, LIM, 2011, pp. 97-106;
- W. Wolf, *Formen intermedialer Bezüge zwischen Musik und Literatur – und welche Erkenntnisse sie für Literatur und Literaturunterricht ermöglichen*, in *Musik und literarisches Lernen*, a cura di Johannes Odendahl, Innsbruck, Innsbruck University Press, 2019, pp. 35-56;
- B. Zampanò, *Salvatore Di Giacomo e Napoli canora*, in «Aspetti letterari. Rassegna di lettere, scienze ed arti», XII, 2, 1934, pp. 97-113.

**Sitografia** (ultima consultazione: 01/03/2026)

- *Il commissario Ricciardi*, serie disponibile su RaiPlay alla seguente URL: <<https://www.raiplay.it/programmi/ilcommissarioricciardi>>;
- Presentazione del romanzo *Serenata senza nome. Notturmo per il commissario Ricciardi* presso BCT Biblioteche Civiche Torinesi – promossa da Biblioteche civiche Torinesi, Cascina Roccafranca e Casa nel Parco, Circoscrizione 2 e Libreria Gulliver (<<https://www.youtube.com/watch?v=KBeqH1NzJrw>>).

## ***Il teatro canzone di Giorgio Gaber e Sandro Luporini***

**Abstract:** L'intervento traccia gli stilemi del teatro-canzone di Giorgio Gaber e Sandro Luporini, forma di spettacolo che unisce il cantautorato e alla drammaturgia d'impegno civile. Una proposta sperimentale nata alla fine degli anni Sessanta, che porta gli autori a dialogare col Movimento del '68, dal quale prendono le distanze a causa dello scenario sociopolitico negli Anni di Piombo. Gaber e Luporini denunciano con coraggio l'involuzione dell'individuo contemporaneo, sempre più conformista, che abbandona la ricerca del pensiero, consegnandosi all'omologazione culturale della società dei consumi. Una strategia espressiva fortemente autobiografica che diventa strumento di riflessione storica e confronto intellettuale.

**Abstract:** *The paper traces the stylistic features of Giorgio Gaber and Sandro Luporini's theatre song, a form of entertainment that combines songwriting and socially committed drama. An experimental project that began in the late 1960s, it led the authors to engage in dialogue with the 1968 Movement, from which they distanced themselves due to the socio-political scenario of the Anni di Piombo. Gaber and Luporini courageously denounce the regression of the contemporary individual, who is increasingly conformist, abandoning the pursuit of thought and surrendering to the cultural homogenisation of consumer society. A strongly autobiographical expressive strategy that becomes a tool for historical reflection and intellectual debate.*

### ***Genesi di una militanza espressiva ibrida***

La drammaturgia cantautorale (o il cantautorato drammaturgico) di Giorgio Gaber e Sandro Luporini si edifica nella seconda metà del Novecento come forma di «resistenza ideologica» e preservazione del «rito ancestrale del palcoscenico»<sup>1</sup> – progressivamente messo in ombra dalla popolarità del cinema, della televisione e di internet. Un impianto espressivo che pone al centro il solo primattore, modulando la lingua pros scenica e la canzone erudita, per formare un ibrido in grado di rivolgere al pubblico il racconto drammatizzato della realtà italiana, attraverso una notevole carica narrativo-civile<sup>2</sup>. A comporre il teatro canzone è una variegata tessitura di forme testuali, scandite come capitoli di un unico concept nello spettacolo: il monologo, in forma pura o intervallato dalle incursioni di canzone; la forma dialogica, interpretata esclusivamente dal primattore, con un interlocutore esterno o interno, nella manifestazione del microcosmo introspettivo del personaggio; il brano cantautorale in

---

<sup>1</sup> C. Giovanardi, P. Trifone, *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino, 2015, p. 107.

<sup>2</sup> Cfr. L. D'Onghia, *Drammaturgia*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014, p. 200.

continuità con l'esperienza del collettivo cantacronache, ideato da Italo Calvino e Franco Fortini per contrastare la canzonetta di consumo<sup>3</sup>. Nei testi di Gaber e Luporini, il parlato si fonde al canto con la medesima concezione narrativa dell'opera ottocentesca dei maestri Puccini, Rossini e Verdi: la suggestione morale del pensiero, spiccatamente filosofico, è trasmessa con momenti recitativi dal marcato apporto extra-verbale – tra mimica e gestualità – e da orchestrazioni melodiche suonate dal vivo dall'ensemble<sup>4</sup>.

Giorgio Gaber (classe 1939, Gaberscik all'anagrafe) è l'autore-attore sul proscenio, che veste abiti semplici, talvolta con un maglione da operaio, più frequentemente con giacca e cravatta, allineandosi all'aspetto minimalista della scenografia. Il poeta e pittore viareggino Sandro Luporini (classe 1930), coautore dei testi, è una figura sconosciuta al grande pubblico, ma stimata negli ambienti intellettuali underground di Milano. Un artista-pensatore agli antipodi di Gaber, che negli anni Sessanta è uno dei volti più celebri della Rai, in virtù di quattro partecipazioni al Festival di Sanremo (nel 1961 col brano *Benzina e cerini*; nel 1964 con *Così felice*; nel 1966 con *Mai, mai, mai, Valentina*; nel 1967 con *...e allora dai*<sup>5</sup>) e della conduzione di trasmissioni televisive cult come *Canzoniere minimo* – assieme a Caterina Caselli –, *Le nostre serate* e *Diamoci del tu*. Il cantautore è reduce da un'intensa gavetta tra i locali più celebri del cabaret milanese, vissuta dal 1959 con Enzo Jannacci nel gruppo "I Due corsari": i due eseguono esibizioni leggendarie alla Muffola, all'Intra's Derby Club, al Santa Tecla, al Cab 64 e alla Taverna Mexico<sup>6</sup>. Gaber s'innamora della dimensione umana del cabaret, riportandola in brani come *Porta Romana*, *Trani a gogò*, *La ballata del Cerruti* e *Il Riccardo* e, nonostante la celebrità televisiva, non rinuncia a frequentare le osterie, ritornando nel proprio quartiere, il Giambellino, per confrontarsi con intellettuali spigolosi proprio come

---

<sup>3</sup> Cfr. S. Ferrari, *La letteratura incontra la canzone. Testi per la musica di Italo Calvino e Franco Fortini per il collettivo cantacronache*, in «Incontri. Rivista europea di studi italiani», a. 26, 1/2011, p. 40.

<sup>4</sup> Cfr. L. Colombati, *La canzone italiana 1861-2011. Storie e testi*, Milano, Mondadori-Ricordi, 2011, p. 888.

<sup>5</sup> Cfr. S. Pivato, *Giorgio Gaber*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani, 2013, [cfr. l'URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-gaber\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-gaber_(Dizionario-Biografico)/)].

<sup>6</sup> Cfr. N. Mainardi, *La magnifica illusione. Giorgio Gaber e gli anni '70*, Milano, Volo Libero, 2016, p. 47.

Sandro Luporini. I due ingaggiano lunghe conversazioni sui filosofi della Scuola di Francoforte – Adorno, Horkheimer e Marcuse – che risultano determinanti per la coscienza artistica di Gaber, intento a riflettere sulla strada da intraprendere prima come pensatore e poi come idolatrato personaggio<sup>7</sup>. Pertanto, negli anni Sessanta egli cerca di riaffermare a sprazzi la propria essenza artistica: ci prova con un tour da chitarrista assieme al gruppo blues Rocky Mountains, che vede come frontman Luigi Tenco – il cantautore che Gaber stima di più nel panorama musicale italiano. Nel 1967, Gaber è in gara proprio nel Sanremo che determina la morte di Tenco: la perdita dell'amico lascia in lui un vuoto abissale.

Sono anni complicati per il cantautore, che di giorno va a prendere la moglie Ombretta Colli alla Facoltà di Lingue dell'Università la Bicocca di Milano e si ritrova braccato dagli studenti del Movimento del 1968. I protagonisti della contestazione giovanile intendono dissacrare uno degli emblemi della Tv di Stato, ma Gaber, invece di scappare, eludendo le loro istanze, cerca un virtuoso confronto<sup>8</sup>. Nel 1969, è per la prima volta in tournée nei teatri con uno spettacolo musicale assieme a Mina. Un momento che rappresenta la sua epifania artistica: Gaber intende aprire un dialogo intellettuale coi sessantottini, riflettendo sui grandi temi dell'umanità e sul corso che la storia sta per prendere in Italia. Il proscenio diventa lo spazio ideale per il confronto: Gaber lascia la Tv, cambiando medium espressivo, con l'intento di rinnovare radicalmente la produzione culturale<sup>9</sup>. Ha bisogno di un paroliere che lo porti a studiare per carpire nuovi stimoli, in modo da costruire testi di ricerca filosofica dopo lunghe sessioni di dialogo. Sceglie Sandro Luporini e il brano della rivoluzione espressiva, che rappresenta la rottura col passato, determinando la genesi del teatro canzone, è *Suona chitarra*:

---

<sup>7</sup> Cfr. A. Pedrinelli, *Gaber, Giorgio, il Signor G – Raccontato da intellettuali, amici, artisti*, Milano, Kowalski, 2008, p. 14.

<sup>8</sup> Cfr. T. Schillaci, *Il ribellismo del Sessantotto narrato da Giorgio Gaber*, in *Enciclopedia Treccani*, 19 febbraio 2019, [cfr. l'URL: [https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia\\_e\\_filosofia/Rivoluzione/iuss\\_ribellismo\\_gaber.html](https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Rivoluzione/iuss_ribellismo_gaber.html)].

<sup>9</sup> Cfr. M. Bernardini, *Biografia di Giorgio Gaber*, in Archivio Giorgio Gaber [cfr. l'URL: <https://www.giorgiogaber.it/giorgio-gaber/giorgio-gaber-chi-era>].

Quando esplode il movimento del '68, Gaber ha 29 anni. È già un uomo socialmente inserito, sposato, con una figlia, artista di successo. È presentatore di trasmissioni molto seguite alla televisione. È un uomo di spettacolo conosciutissimo e amato in tutta Italia. [...] La televisione italiana gli impone spesso tagli ai suoi programmi (come in *Canzoniere minimo* con Caterina Caselli), aveva bisogno di un pubblico diverso e di andare oltre alle imposizioni e alla censura della TV. Ogni tanto riesce a esprimere questo disagio in canzoni che abbozzano se non una protesta per lo meno un sentimento profondo di frustrazione come in *Suona chitarra*. Sente la pressione di un ambiente che gli chiede solo di farlo divertire e non di farlo pensare. E questo lo infastidisce sempre di più, lui che cerca di mettere in tutto quel che fa una forte dose di intelligenza. Il suicidio emblematico di Luigi Tenco opera sicuramente un profondo ripensamento nella coscienza di un Gaber già travagliato<sup>10</sup>.

Si tratta del manifesto programmatico degli autori, che spiegano le intenzioni del cambio di rotta concettuale per la loro arte, prefigurando il messaggio intrinseco degli spettacoli a venire. Gaber si rivolge alla chitarra – oggetto-simbolo del suo legame con l'arte – con un'apostrofe, per inaugurare l'invettiva, che evoca i tempi vorticosi dello showbusiness attraverso il ritmo incalzante della musica, abbinato a una prosodia sostenuta:

Se potessi cantare davvero  
canterei veramente per tutti  
canterei le gioie ed i lutti  
e il mio canto sarebbe sincero  
ma se canto così io non piaccio  
devo fare per forza il pagliaccio  
e allora suona chitarra, falli divertire  
suona chitarra, non farli mai pensare  
al buio, alla paura, al dubbio, alla censura, agli scandali, alla fame  
all'uomo come un cane schiacciato e calpestato<sup>11</sup>.

### ***La fase proemiale***

La prima pietra del teatro canzone, *Il Signor G* (stagione 1970-71), si sviluppa nella traiettoria esistenziale del personaggio eponimo: un italiano medio del Dopoguerra, che dal primo vagito fino alla morte è schiavo della società omologante,

---

<sup>10</sup> F. Barbero, *Giorgio Gaber, Sandro Luporini e la generazione del '68. Un'analisi di alcuni spettacoli degli anni Settanta*, Roma, Arcana, 2022, pp. 20-21.

<sup>11</sup> I testi del teatro canzone citati in questa sede provengono da: [archivio.giorgiogaber.it](http://archivio.giorgiogaber.it), a cura della Fondazione Giorgio Gaber.

capace di trasformare il senso delle relazioni, proiettate alla convenzionalità, anche in famiglia. Ritroviamo una delle fonti d'ispirazione gaberiano-luporiniane, Jacques Brel<sup>12</sup>, con la sua *La valse à mille temps*, che porta alla nascita del brano *Com'è bella la città*. Un testo in grado di raccontare con acuta ironia i flussi migratori dalla provincia verso la metropoli per definizione, Milano, e la conseguente espansione dell'agglomerato urbano durante il Boom economico.

Ad aprire la scena è un monologo pregno di tecnicismi specifici del linguaggio burocratico, illustrati dall'amministratore di turno come rivendicazione dell'aumento della qualità di vita per i cittadini: "viabilità", "servizi", "infrastrutture", "concentrica", "razionalizzare". Una strategia che, nonostante l'ibridazione dei generi testuali, valorizza «la pragmatica» come «asse del parlato»<sup>13</sup> presente in ampia misura nel teatro. Lo sviluppo della canzone, spinto da elementi anaforici ("com'è") e cataforici ("città"), permette la mimesi dei ritmi forsennati della metropoli, che si riflettono sui tratti soprasegmentali in crescendo per velocità d'eloquio, intensità e intonazione, che stordiscono l'ascoltatore. Gaber e Luporini creano il viatico del correlativo oggettivo, attraverso i simboli del progresso, moltiplicati dall'uomo in maniera incontrollata, secondo un ciclo continuo: "negozi", "vetrine", "*réclames*", "magazzini", "grattacieli", "scale mobili", "macchine".

Vieni, vieni in città  
che stai a fare in campagna  
se tu vuoi farti una vita  
devi venire in città  
com'è bella la città  
com'è grande la città  
com'è viva la città  
com'è allegra la città  
piena di strade e di negozi  
e di vetrine piene di luce

---

<sup>12</sup> Sull'influenza del cantautore belga in Gaber e Luporini si rimanda a F. Coletti, *Au-delà de la traduction. Chanter Jacques Brel en italien : Giorgio Gaber, I borghesi (1971)*, in «ATeM», n. 4, 1/2019 I.

<sup>13</sup> L. Serianni, *La riproduzione delle risorse pragmatiche nella storia del teatro italiano*, in *Pragmatica storica dell'italiano. Modelli e usi comunicativi del passato*, a cura di G. Alfieri, G. Alfonzetti, D. Motta, R. Sardo, Firenze, Cesati, 2020, p. 101.

con tanta gente che lavora  
con tanta gente che produce  
con le réclames sempre più grandi  
coi magazzini, le scale mobili  
coi grattacieli sempre più alti  
e tante macchine sempre di più.

In mezzo agli stimoli consumistici di Milano, emerge la prosa *Il Signor G incontra un albero*, nella quale il personaggio stabilisce il contatto autentico con la pianta, assorbendone il dolore. Un esercizio d'empatia lirica, naturalista, ispirato alla poesia *La capra* di Umberto Saba (nel *Canzoniere* del 1921), con il fruscio dei rami che s'impone sul progresso come il belare sofferto del ruminante sabiano:

Io GG vivo e lavoro a Milano. Il Lactarius Gigante è un albero secolare di colore biancastro, vive preferibilmente nei boschi di conifere e latifoglie. Ho incontrato un albero era solo in mezzo a un prato allora l'ho guardato e mi sono spaventato. [...] Ed io che ho lavorato lavorato lavorato ora mi fermo un momento a guardare quel seguirsi di errori e il mio passato e quella vita che mi avete rubato.

Il teatro canzone avvalorava la tesi della drammaturgia come «uno dei più poderosi ponti gettati dalla letteratura tra i due mondi della cultura scritta e della cultura orale», permettendo una solida comunicazione tra le due sfere espressive<sup>14</sup>. Lo spettacolo *I borghesi* (stagione 1971-72) è nel solco di tale identità: una satira esistenzialista delle manie imperanti tra gli individui della classe borghese.

Fra i testi si segnala la traduzione, a cura di Herbert Pagani, di una delle ballate più celebri di Jacques Brel: *Cés Gens Là*, diventata *Che Bella Gente*. La lingua di Gaber e Luporini tende al teatro d'evocazione, contaminato stilisticamente per la sintassi e i picchi di suspense dalla prosa di Louis-Ferdinand Céline (della quale si imitano le sospensioni improvvise, le allusioni e l'utilizzo di gergalismi). Gaber e Luporini non hanno timore di confessare le esperienze personali "borghesi", replicando i gesti e le

---

<sup>14</sup> P. Trifone, *L'italiano a teatro*, in *Storia della lingua italiana*, Vol. 2, *Italiano scritto e parlato*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Milano, Einaudi, 1994, p. 81.

situazioni comunicative che rappresentano il depauperamento dei valori tradizionali nella loro attualità. Il concept è condensato nell'unità polirematica che dà il titolo a una canzone-monologo: "uomo sfera". Il prototipo del borghese servile, opportunist, è identificato con la metafora della sfera, descritta attraverso un'aggettivazione organolettica: «bianca e molle», «lieve piena d'aria», «trasparente fragile», «tonda liscia», «levigata plasmabile», «umida viscida».

L'uomo sfera esibisce la propria ossequiosa genuflessione verso il superiore in ufficio, adottando le sequenze complementari, una cerimonia linguistica che lo porta a reprimere le proprie emozioni per fingere volutamente, secondo il suo copione da "uomo inutile": «"Sì, sì, certo, come vuole lei, come desidera. Solo se mi consente vorrei dire una cosa, una soltanto. Ah, no, non c'è niente da dire, ha ragione, mi scusi. Comunque disponga pure di me, quando vuole. Ah, ah, ah, buona questa!" Ma dimmi, non lo sai? Quanto schifo che ti fai...». Uno «sperimentalismo espressivo»<sup>15</sup> che si amplia durante il processo di maturazione drammaturgica degli autori.

Nello spettacolo *I borghesi*, si staglia il ricordo accorato del compianto Luigi Tenco con la canzone *L'amico*: Gaber prova a rivolgersi direttamente al compagno d'arte perduto, viaggiando tra i ricordi dei tempi passati – di notti in osteria e folli avventure a margine dei concerti. Il refrain cita *Vedrai Vedrai* di Tenco, con un valzer intriso delle sonorità breliane: «Vedrai, vedrai / ci ubriacheremo insieme e canteremo in coro le nostre canzoni / e poi ci butteranno fuori e sveglieremo tutti pieni d'allegria».

### ***La maturità del teatro canzone***

La nascita dei testi del teatro canzone ruota attorno a un momento cardine dell'anno per Gaber e Luporini: i soggiorni all'Hotel Plaza di Viareggio, in Versilia o Montemagno di Camaiore, dove s'innescano interminabili dialoghi e letture di fronte al mare. Sono sessioni di capitalizzazione degli stimoli filosofici, nei quali i testi della

---

<sup>15</sup> L. D'Onghia, *Drammaturgia*, op. cit., p. 153.

Scuola di Francoforte, come *Eclisse della ragione* di Horkheimer (1947), *Minima moralia* di Adorno (1951), *L'uomo a una dimensione* di Marcuse (1964), vengono rielaborati drammaturgicamente e in canzone<sup>16</sup>. La finalità corroborante è creare un supporto intellettuale al Movimento del Sessantotto, a partire dallo spettacolo *Dialogo tra un impegnato e un non so* (stagione 1972-73). Le scene contrappongono in forma dialogica l'individuo "incline all'impegno" al "non so" – l'eterno indeciso, a tratti indifferente –, eseguendo «un'impetosa autopsia di una realtà» con «fiducia in un nuovo umanesimo, che alle soglie del terzo millennio ricorda all'essere umano il suo potere più grande: il pensiero»<sup>17</sup>. A emergere è una delle canzoni celebri di Gaber e Luporini, *Un'idea*, che versifica l'esistenzialismo naturale degli autori, capace di unire la saggistica di Albert Camus e di Sartre al filosofo Jean Baudrillard: «Un'idea un concetto un'idea / finché resta un'idea è soltanto un'astrazione / se potessi mangiare un'idea / avrei fatto la mia rivoluzione».

Lo spettacolo *Far finta di essere sani* (stagione 1973-74) rappresenta la fase "psicanalitica" dell'opera gaberiano-luporiniana, nella quale si studiano *L'io diviso* dello psichiatra Ronald Laing, in un percorso di esplorazione scientifica che si allarga con le letture dei saggi del maestro della psicanalisi, Sigmund Freud, e del movimento dell'antipsichiatria del sudafricano David Cooper. Gli autori evocano una seduta di psicanalisi col paziente che confida al dottore un incubo ricorrente attraverso la tecnica del transfert. A spiazzare l'ascoltatore è la canzone *Dall'altra parte del cancello*, che analizza la dicotomia matto-sano, attraverso le sbarre di un cancello, sineddoche di separazione tra i deliri della malattia mentale e la presunta esattezza della quotidianità dell'individuo conformista, che segue un copione standardizzato, soffocando le proprie pulsioni:

---

<sup>16</sup> Cfr. F. Barbero, *Giorgio Gaber, Sandro Luporini e la generazione del '68. Un'analisi di alcuni spettacoli degli anni Settanta*, op. cit., p. 23.

<sup>17</sup> L. Gallanti, *Giorgio Gaber, «libero come un uomo», leggero come l'ironia*, in «Storica National Geographic», 25 gennaio 2024.

Noi fuori dal cancello  
noi siamo sani  
noi siamo normali  
noi che abbiamo gli strumenti per poterci realizzare  
con un titolo di studio  
si può viaggiare si può avere il passaporto, la patente  
il porto d'armi e la domenica allo stadio  
noi siamo sani, noi siamo sani, noi siamo normali  
noi che sappiamo di contare sul cervello.

Anche in questo caso, l'alterazione tattica dei tratti soprasegmentali sul finale, con una marcatura prosodica trascinante, permette la mimesi delle manie isteriche dell'individuo socialmente inserito, che con un paradosso arriva a somigliare al matto, a causa delle pressioni vissute all'interno della quotidianità competitiva, ansiogena. Gli autori stimolano all'ascoltatore una domanda retorica, beffarda: «Noi da quale parte del cancello?». Un dilemma ossimorico esteso per tutta la loro produzione: «Il tema del disagio psichico, declinato nelle diverse gradazioni del malessere esistenziale, della nevrosi, dell'alienazione, della follia, è presente in quasi tutta la parabola del cosiddetto 'teatro-canzone' di Giorgio Gaber, che contrassegna l'attività dell'artista tra l'inizio degli anni Settanta e la fine dei Novanta»<sup>18</sup>.

Nel successivo spettacolo, *Anche per oggi non si vola* (stagione 1974-75), ritorna lo studio di Antonio Gramsci, al quale si abbina un approfondimento iniziale dei testi del semiologo Roland Barthes, per scandagliare l'evoluzione dei rapporti interpersonali nella società dei consumi. L'opera mette in discussione il rapporto tra Gaber (GG) e Luporini (SL) con il Movimento: i testi, infatti, sembrano compiere un'autocritica<sup>19</sup> sui tentativi di migliorare il mondo, fino ad allora falliti, con una richiesta di maggiore partecipazione da parte dei giovani per erodere i cattivi modelli

---

<sup>18</sup> N. Pasqualicchio, "Dall'altra parte del cancello". *La rappresentazione della nevrosi e della follia nel teatro-canzone di Giorgio Gaber*, in «ATeM», n. 9, 1/2025 I, p. 1.

<sup>19</sup> Il metodo dell'autocritica da parte degli autori emerge con intensità in una serie di inediti recuperati dalla Fondazione Giorgio Gaber, diventati oggetto di studio nel seguente articolo: A. Gagliani, *Gli inediti del teatro canzone di Gaber e Luporini. Lingua disincantata tra le sfide del movimento e il conformismo socioculturale*, in «Carte Romanze. Rivista Di Filologia E Linguistica Romanze Dalle Origini Al Rinascimento», 13 (2), 2025, pp. 299-338.

della borghesia. Il testo architrave dell'opera è la canzone-prosa *La realtà è un uccello*, allegoria delle grandi sfide dell'uomo nella storia. L'essere umano cammina nella selva, a caccia della realtà, che si presenta metaforicamente come un uccello sfuggente; capire i profondi cambiamenti sociologici ed economici è l'esigenza filosofica di ogni generazione: riuscire a colpire l'uccello.

### ***La trilogia dell'amarezza***

La separazione concettuale tra gli autori e il Movimento del '68 porta a due anni di silenzio per il teatro canzone. Gaber e Luporini studiano con forte comunione d'intenti l'opera di Pier Paolo Pasolini, intellettuale-mondo scomparso tragicamente nel 1975, provando a trasporre sul proscenio le sue analisi più coraggiose sulla società italiana, edite nelle raccolte postume *Scritti Corsari* e *Lettere Luterane*. Gaber e Luporini prendono coscienza dell'ossimoro serpeggiante nel Dopoguerra, imprimendolo con lo spettacolo che ne determina il ritorno in scena: *Libertà obbligatoria* (stagione 1976-77). È la fase che analizza l'abbandono delle ideologie da parte della massa, attanagliata dall'omologazione culturale, figlia del conformismo veicolato dai nuovi comandamenti per l'individuo, denunciati proprio da Pasolini: apparire, consumare, seguire la schiera senza idee cospirative.

Gli autori chiamano in causa gli archetipi delle ideologie più suffragate nell'Occidente, tentando un dialogo impossibile attraverso l'espedito dello scenario onirico: Gesù Cristo e Karl Marx. Una sarcastica prosopopea porta i due emblemi, apparentemente agli antipodi, a confrontarsi in altrettanti momenti scenici, nei quali gli indicatori pragmatici degli elementi grafici (punti esclamativi, interrogativi e tre punti di sospensione) non marcano solo il tono, ma segnalano al pubblico un'esigenza di cooperazione<sup>20</sup>. Nella prosa *Il sogno di Gesù*, il simbolo di fede afferma di non sentirsi affatto spirituale e che la necessità impellente per la fede cristiana sia quella di rendere

---

<sup>20</sup> Cfr. P. Trifone, *La lingua del teatro contemporaneo*, in *Enciclopedia Treccani*, 6 luglio 2018, [cfr. l'URL: [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Teatro/1Trifone.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Teatro/1Trifone.html)].

concreto, fisico, l'ideale: «Ma che evanescente, sono corporeo io, non c'ho niente di divino, non mi hai mai sfiorato l'idea, io vivo, parlo anche poco, non è vero quello che dicono, faccio delle cose semplici come respirare, un'energia naturale dentro di me, mica fuori, quella ce l'ha il mio babbo, dicono». Nella prosa *Il sogno di Marx*, il primattore invoca la lotta di classe al cospetto del filosofo tedesco, teorizzatore del comunismo. Marx mette in crisi il proprio interlocutore, confessando come le classi sociali, i sistemi di produzione e perfino l'ideologia siano diventate “invisibili”, «impersonali», difficili da collocare nella realtà concreta (prefigurando lo scenario economico sotto il dominio delle multinazionali nel Duemila):

- Bravi, la borghesia non c'è più, o meglio non conta, sbriciolata.
- E no, qui mi incazzo, non c'è più. Oddio non c'è più la borghesia, che detto da lui fa anche rabbia, perché uno dice, allora ci han preso per il culo fino a adesso e no scusa, un momento Marx, scusa un attimo, i padroni voglio dire, i capitalisti.... e lui bello, con quegli occhi che vedono tutto.
- I padroni, i capitalisti non li vedo, nel senso che stanno diventando impersonali.

Lo spettacolo successivo, *Polli d'allevamento* (stagione 1978-79), vede le raffinate orchestrazioni di un altro maestro del cantautorato italiano: Franco Battiato. Gaber e Luporini, delusi dall'involuzione pratica del Movimento, etichettano i “compagni” di un tempo con una graffiante metafora satirica, “polli d'allevamento”, che dà il titolo all'opera e alla canzone centrale dell'impianto scenico. Caustica è la descrizione dell'individuo proiettato verso il Duemila, soggetto drogato dal consumismo e svuotato dal pensiero (alla stregua del pollame che becca il mangime): «Cari, cari, polli d'allevamento / che odiate per frustrazione e non per scelta».

È la fase della «reminiscenza pasoliniana»<sup>21</sup> in cui gli autori si avvicinano maggiormente alle invocazioni dell'intellettuale-mondo<sup>22</sup>, condividendone l'impegno

---

<sup>21</sup> F. Barbero, *Giorgio Gaber, Sandro Luporini e la fine del secondo millennio. Gli ultimi spettacoli (1991-2003)*, Roma, Arcana Edizioni, 2022, p. 367.

<sup>22</sup> Tra gli articoli scritti da Pier Paolo Pasolini sul «Corriere della Sera» che più hanno colpito Gaber e Luporini ritroviamo *Non avere paura di avere un cuore*, del 10 marzo 1975: «Gli italiani hanno accettato la nuova sacralità non nominata, della merce e del consumo».

civile totalizzante e la lingua dell'azione contro le mistificazioni dei consumi<sup>23</sup>. Con l'invettiva in canzone, *Quando è moda è moda*, Gaber e Luporini colpiscono i miti artificiali della globalizzazione, denunciando le maschere pirandelliane della nuova epoca, per dissacrare azioni e oggetti che rappresentano lo status symbol del conformista. Si tratta dell'assalto frontale al loro interlocutore diretto<sup>24</sup>: «Quando è moda è moda, quando è moda è moda / io per me se c'avessi la forza e l'arroganza / direi che sono diverso e quasi certamente solo / direi che non riesco a sopportare le vecchie assurde istituzioni / e le vostre manie creative, le vostre innovazioni».

Gli anni Ottanta rappresentano il decennio in cui «l'individualismo ha ricevuto diritto di cittadinanza “culturale” in Italia» e Gaber e Luporini «saranno spesso accusati di aver contribuito a questa cultura individualista e antipartitica», sebbene davanti ai microfoni denotino una ligia coerenza, come espresso da Gaber: «“Ero e rimango un cane sciolto, scioltissimo. Uno dei tanti. Ormai siamo il terzo partito. Quelli che non ci credono e non votano, intendo»<sup>25</sup>.

La trilogia dell'amarezza è chiosata dallo spettacolo *Anni affollati* (stagione 1981-82). Un'opera nella quale spicca il brano più coraggioso del teatro canzone: *Io se fossi Dio*. Autoprodotto da Giorgio Gaber nel 1980, all'interno di un 33 giri da quattordici minuti, è nel mirino della censura, oltre a essere osteggiato dagli organi di comunicazione in mainstream (solo alcune radio libere italiane la trasmettono)<sup>26</sup>. Due sono i riferimenti dotti che rimandano alla letteratura medievale: il viaggio di Dante Alighieri nell'inferno e il sonetto *S'i' fosse foco* di Cecco Angiolieri. *Io se fossi Dio* offre, allo stesso modo, un giudizio obliquo delle vicende sociopolitiche italiane, cristallizzate negli Anni di Piombo, muovendosi narrativamente attraverso la *persona loquens*, con la personificazione del Dio utile per scatenare il processo patemico nell'ascoltatore. L'onnipotente è al di sopra di tutti gli uomini e può permettersi di

---

<sup>23</sup> G. Harari, *Quando parla Gaber*, Milano, Chiarelettere, 2011, p. 7.

<sup>24</sup> G. Casale, *Se ci fosse un uomo. Gli anni affollati del signor Gaber*, Roma, Fazi Editore, 2006, p. 89.

<sup>25</sup> F. Barbero, *Giorgio Gaber, Sandro Luporini e gli anni Ottanta. Gli spettacoli del decennio*, Roma, Arcana Edizioni, 2023, p. 203.

<sup>26</sup> A. Giannoni, *L'eredità di Gaber dieci anni dopo: “La giustizia macchina infernale”*, in «Il Giornale», 27 gennaio 2013.

sferrare un *j'accuse* agli opportunisti piccoloborghesi, ai giornalisti necrofili, ai brigatisti fuori militanti e ai politici che fanno affari con la mafia e rompono gli equilibri nazionali per le influenze del blocco americano. Ogni strofa è inaugurata dal periodo ipotetico dell'irrealtà che sviluppa la protasi "io se fossi Dio", seguita da un plotone di apodosi che scandagliano la miseria umana nell'Italia dei depistaggi di Stato. Man mano che il brano scorre, il climax porta a far perdere i freni inibitori al primattore, che utilizza perfino il turpiloquio, esprimendo concetti inequivocabili che entrano nell'occhio come la pagliuzza di Adorno:

Io se fossi Dio  
naturalmente io chiuderei la bocca a tanta gente  
nel regno dei cieli non vorrei ministri  
né gente di partito tra le palle  
perché la politica è schifosa e fa male alla pelle  
e tutti quelli che fanno questo gioco  
che poi è un gioco di forza ributtante e contagioso  
come la lebbra e il tifo  
e tutti quelli che fanno questo gioco  
c'hanno certe facce che a vederle fanno schifo  
che sian untuosi democristiani  
o grigi compagni del Pci.

### ***Il finale tra amarcord e sentenze inappellabili***

Gli autori scelgono dieci anni di silenzio sul proscenio, nonostante diffondano comunque canzoni in grado di stimolare il dibattito intellettuale: tra queste, *La strana famiglia* (1985), che descrive le degenerazioni portate dalla cultura della celebrità figlia del medium televisivo<sup>27</sup>.

Nella stagione 1991-92, Gaber e Luporini creano uno spettacolo di loro testi classici: *Teatro Canzone*. Tra i frammenti scenici selezionati, spicca la canzone-monologo *C'è solo la strada*, volo pindarico sul tempo dell'appartenenza, con lo spirito

---

<sup>27</sup> Sulla descrizione del brano si segnala lo studio di G. Scala, «*La strana famiglia : la famille «télévisée» italienne*», in *Représentations de la famille dans l'écriture poétique*, JED, Centre Aixois d'Etudes Romanes, AMU Aix-en-Provence, 10 aprile 2019.

avventuriero dei giovani rivoluzionari e le citazioni di Jack Kerouac e Bob Dylan. La strada è il topos dell'impegno, un verso e proprio cronotopo per gli autori, che delineano l'importanza del paesaggio simbolico vissuto alla genesi del teatro canzone: «C'è solo la strada su cui puoi contare / la strada è l'unica salvezza / c'è solo la voglia e il bisogno di uscire / di esporsi nella strada e nella piazza / perché il giudizio universale / non passa per le case / le case dove noi ci nascondiamo / bisogna ritornare nella strada / nella strada per conoscere chi siamo».

Il penultimo spettacolo, *E pensare che c'era il pensiero* (stagione 1995-96), racconta la sofferenza endogena dell'umano impegnato, attraverso il monologo *Mi fa male il mondo*, nel quale si assiste alla personificazione del pianeta che soffre per le tragedie più pressanti. Ritroviamo, inoltre, l'onestà amorosa senza sovrastrutture (da *Frammenti di un discorso amoroso* di Barthes) della canzone *Quando sarò capace di amare*. Non manca il divertissement della satira politica, con la canzone *Destra-Sinistra*, che nel bel mezzo dello sgretolamento delle grandi ideologie cita l'anacronismo vigente di associare concetti e modi di fare in chiave progressista o conservatrice, secondo una visione stereotipata della società.

Lo spettacolo *Un'idiozia conquistata a fatica* (stagione 1997-98) conclude il teatro canzone: gli autori descrivono alla perfezione la decadenza intellettuale e morale dell'uomo lanciato nel Duemila con la canzone *Il conformista*. Il testo è strutturato su differenti piani narrativi: il conformista si presenta in prima persona, riassumendo la capacità di adattamento nella storia, «Io sono un uomo nuovo / talmente nuovo che è da tempo / che non sono neanche più fascista / sono sensibile e altruista, orientalista / ed in passato sono stato un po' sessantottista». Il narratore onnisciente descrive il conformista dall'esterno, esponendo le sue capacità dialettiche miste a un freddo pragmatismo: «È uno che di solito sta sempre dalla parte giusta / il conformista / ha tutte le risposte belle chiare dentro la sua testa / è un concentrato di opinioni / che tiene sotto il braccio due o tre quotidiani / e quando ha voglia di pensare pensa per sentito dire / forse da buon opportunista». La sentenza conclusiva degli autori spiazza l'ascoltatore, ponendosi come il pensiero finale del teatro canzone, che unisce la

maieutica socratica al nichilismo nietzschiano: «E devo dire che oramai / somiglia molto a tutti noi».

In conclusione, il brano più celebre di Giorgio Gaber e Sandro Luporini, *La libertà* (nello spettacolo *Dialogo tra un impegnato e un non so*), presentava un'altra forma nel ritornello originario, forse meno musicale ma più incisiva concettualmente: «La libertà non è star sopra un albero / non è neanche avere un'opinione / la libertà non è uno spazio libero / libertà è uno spazio d'incidenza» (“incidenza” era il sostantivo scelto dagli autori, cambiato poi con “partecipazione”)<sup>28</sup>.

*Annibale Gagliani*

**Parole-chiave:** conformismo; impegno civile; italiano dei media; Movimento del '68; teatro canzone.

**Keywords:** *Civic Engagement; Conformism; Italian media; Theatre Song; 1968 Movement.*

---

<sup>28</sup> Intervista a Paolo Dal Bon, presidente della Fondazione Giorgio Gaber, all'interno del seminario di studi *Salento per Gaber*, Università del Salento, 22 novembre 2023, disponibile in formato podcast al seguente link: [<https://sur.unisalento.it/salento-per-gaber/>].

## *Poesia in musica di fine secolo (e millennio)*

### *Due esempi di rimediazione del tardo Novecento italiano*

Abstract: L'articolo propone un'analisi di due esempi tardo-novecenteschi di interazione fra poesia e musica: *Elegia Sanremese* (1998) di Tommaso Ottonieri e *Farfalle da combattimento* (1999) di Lello Voce. Ricorrendo ai concetti teorici di *Stimmung* (Gumbrecht), di rimediazione (Bolter, Grusin) e di evenemenzialità e performatività della poesia (Culler), si è cercato di capire in che modo la poesia possa appropriarsi del linguaggio musicale e quali possano essere gli effetti generati da questa appropriazione, tanto sul piano testuale quanto su quello dell'esecuzione musicata del testo.

Abstract: The article analyzes the interplay between music and poetry in two late-twentieth-century works: Tommaso Ottonieri's *Elegia Sanremese* (1998) and Lello Voce's *Farfalle da combattimento* (1999). Drawing on the concepts of *Stimmung* (Gumbrecht), remediation (Bolter, Grusin) and eventfulness and performativity of poetry (Culler), it examines how poetry appropriates musical language and the effects of this appropriation, both at the textual level and in the musical performance of the text.

Malgrado l'evidente «sordità [...] verso i nuovi media acustici»<sup>1</sup> che secondo Ortoleva ha interessato la cultura dell'intero Novecento, la poesia del secolo scorso sembra comunque aver cercato, a proprio modo, di riattivare la «dimensione profonda» e «di superficie»<sup>2</sup> dell'oralità del verso, ricorrendo, oltre a strategie linguistico-testuali, agli strumenti della fonografia<sup>3</sup>. In questo avvicinamento «al lavoro sul suono che è proprio della musica»<sup>4</sup>, vanno collocate anche alcune delle ultime produzioni della parabola novecentesca italiana. Tra queste, si può trovare un esempio piuttosto curioso nei libri-CD della collana «inVersi» di Bompiani.

Attiva, con le prime pubblicazioni, dal 1998 e curata da Aldo Nove, la collana raccoglie una serie di libri dal «carattere riconoscibilmente (ma anche sarcasticamente)

---

<sup>1</sup> P. Ortoleva, *Le tecnologie del suono e la coscienza del Novecento*, in *Un secolo di suoni, i suoni di un secolo*, a cura di M. Pistacchi e P. Ortoleva, Bologna, Minerva Edizioni, 2012, pp. 73-93, cit. a p. 86.

<sup>2</sup> N. Lorenzini, *Il presente della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 135.

<sup>3</sup> Nel corso del Novecento, la poesia ha spesso interagito con i media del suono. Si pensi alle letture di poesia alla radio o in televisione, agli eventi collettivi dei festival e dei *readings* poetici in cui i testi venivano amplificati dalle apparecchiature acustiche o, ancora, alle registrazioni su disco di letture autoriali e non.

<sup>4</sup> M. Garda, *La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale*, in *Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, a cura di M. Garda ed E. Rocconi, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 73-91, cit. a p. 75.

fresco e pop»<sup>5</sup>, tutti accompagnati da un CD con l'esecuzione di poesie tratte dalle rispettive raccolte. L'integrazione del CD in ciascun libro, oltre che essere l'indizio di quella temperie "cannibale" (con in testa, peraltro, Nove) che puntava sulla contaminazione e dissacrazione delle forme, è un chiaro esempio di quel «ripensamento del verso, in chiave orale, come vera e propria 'partitura'» che aveva contraddistinto tutto il Novecento e che sta alla base della «discografia poetica»<sup>6</sup> che si era diffusa in Italia a partire dalla fine degli anni '50. Aver unito in un unico oggetto il testo scritto e la sua resa vocale – in alcuni casi accompagnati addirittura da delle immagini – ha contribuito nettamente a realizzare il progetto di una «poesia dilatata»<sup>7</sup>, «anfibia» o «ibrida» che dir si voglia<sup>8</sup>, capace di palesare la natura multimediale e plurisensoriale del verso.

Della collana Bompiani ci interessano, ai fini della nostra ricerca, soltanto due libri: *Elegia Sanremese* (1998) di Tommaso Ottonieri e *Farfalle da combattimento* (1999) di Lello Voce. Questi sono, infatti, gli unici libri di autori italiani della collana i cui CD contengono la registrazione di una lettura musicata dei testi. Quello che vorremmo proporre nelle prossime pagine è il primo abbozzo di un'analisi, ancora in via di sviluppo, delle modalità di interazione e degli effetti di senso generati nell'incontro tra la poesia e la musica. Prima di procedere con l'esame dei casi di studio, è meglio, però, premettere alcune precisazioni.

<sup>5</sup> R. Donati, *Quel motivetto che mi piace tanto. Le elegie sanremesi di Tommaso Ottonieri*, in *Le forme della voce. L'immaginario acustico nel secondo Novecento italiano*, a cura di G. A. Liberti, Milano, FrancoAngeli, 2023, pp. 85-98, cit. a p. 86.

<sup>6</sup> V. Panarella, *Incisioni su verso: poesia e discografia in Italia nel secondo Novecento*, in *Le forme della voce...*, op. cit., pp. 99-113, cit. a p. 113. Con «discografia poetica» Panarella intende quelle incisioni su disco della seconda metà del Novecento in cui attrici e attori scelti leggono poesie tratte dalla tradizione letteraria italiana (da San Francesco a d'Annunzio) e poeti all'epoca viventi (Fortini, Montale, Sereni, Ungaretti e altri) recitano i propri versi. Ne sono un buon esempio la «Collana Letteraria Documento», prodotta a partire dal 1955, e «I 30 discolibri della letteratura italiana», prodotti sotto la direzione di Carlo Bo negli anni '60 e riediti nel 1984. I CD della collana «inVersi» si collocano, di fatto, in questo filone e ne rappresentano un ulteriore sviluppo.

<sup>7</sup> G. Fontana, *Poesia della voce e del gesto. Percorsi della vocalità nella poesia d'azione*, Mantova, Sometti, 2004, p. 40.

<sup>8</sup> Cfr. V. Cuccaroni, *Poesia ibrida. Poesia visiva, videopoesia, poesia elettronica, PJ set*, Milano, Biblion, 2025; U. Fiori, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Trezzano sul Naviglio, Unicopli, 2003.

La cornice entro cui si muoverà l'indagine è definita da una concezione performativo-evenemenziale del testo poetico, secondo la quale il verso, nelle parole di Culler, «*aims to be an event, not a representation of an event*»<sup>9</sup>. Come ben suggerisce Hans Ulrich Gumbrecht, l'esperienza estetica di un testo letterario, piuttosto che fondarsi esclusivamente sul paradigma della rappresentazione, è meglio descrivibile in termini di *Stimmung*, 'umore', 'atmosfera'<sup>10</sup>, un ambiente sensoriale generato dall'azione simultanea di «*presence effects*» e «*meaning effects*»<sup>11</sup> che arrivano a toccare, come fossero viva presenza, i sensi e la coscienza del fruitore. In quest'ottica, lo stesso processo di comprensione del testo è ascrivibile, più che al dominio dell'interpretazione, a quello di «*an experience of meaning in process*»<sup>12</sup>, in cui una serie di eventi sia verbali sia sonori vengono rielaborati da chi legge «secondo una logica che non è (più) solo quella della lingua»<sup>13</sup> e che prevede, quindi, altre implicazioni che ne complicano il funzionamento.

Date queste premesse, viene da chiedersi che cosa accada all'esperienza del testo nel momento in cui quest'ultimo viene fatto interagire con la musica. Se consideriamo che lo stesso Gumbrecht, nello spiegare il concetto di *Stimmung*, fornisce come esempio quello dell'ascolto musicale<sup>14</sup>, possiamo innanzitutto ipotizzare che durante la lettura musicata di un testo di poesia non solo viene reso manifesto il carattere di "evento" (come suono, ritmo, enunciazione, senso ecc.) della parola poetica, ma vengono anche accentuati alcuni suoi aspetti.

---

<sup>9</sup> J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, p. 137.

<sup>10</sup> Cfr. H. U. Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

<sup>11</sup> H. U. Gumbrecht, *Production of presence: what meaning cannot convey*, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 107.

<sup>12</sup> D. Attridge, *The Singularity of Literature*, New York and London, Routledge, 2004, p. 58.

<sup>13</sup> P. Giovannetti, «*The lunatic is in my head*». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale*, Milano, Biblion, 2021, p. 38.

<sup>14</sup> «*For this very reason, references to music and weather often occur when literary texts make moods and atmospheres present or begin to reflect upon them. Being affected by sound or weather, while among the easiest and least obtrusive forms of experience, is, physically, a concrete encounter (in the literal sense of encountering: meeting up) with our physical environment*» (H. U. Gumbrecht, *Production of presence...*, op. cit., p. 4).

Nel momento in cui si costituisce questa forma di espressività «poetico-musicale»<sup>15</sup>, al valore linguistico ed esperienziale della parola viene sovrapposto un significato musicale che funziona secondo «*an experiential rather than a discursive logic*», ossia che risulta essere carico di «*a psychological rather than a semiological significance*»<sup>16</sup>. A differenza del linguaggio, che è connotato sia da uno sia dall'altro senso, la musica è totalmente immune dalle nozioni linguistiche e semiotiche che si possono applicare alla parola (quali quelle di denotazione, referente, significato/significante e simili): essa agisce come «*emotional 'contagion' or 'infection'*»<sup>17</sup>, è essenzialmente l'accadere di un "evento" che, in quanto tale, si verifica nel qui e ora, si manifesta nel divenire di un processo e nella relazione con un "altro" che viene fisicamente ed emotivamente toccato da questo stesso accadere<sup>18</sup>. Nella «rimediazione»<sup>19</sup> fra musica e poesia, definita – come per ogni altra rimediazione – da una tensione all'«*hypermediacy*» e all'«*immediacy*», viene appunto rafforzato

questo senso d'immediatezza, perché la musica ha una fortissima componente timica, e grazie al legame rimediativo (e anche ipermediativo) tra poesia e musica la prima attiva contestualmente i due sistemi espressivi – lettura e ascolto, poesia e musica –, cioè sfruttando la serie di continue rimediazioni tra i due media, ognuna delle quali lascia una traccia, laddove l'effetto di questa duplice attivazione produce un intensificarsi della salienza (importanza) degli aspetti timici del testo<sup>20</sup>.

Sulla base di queste ipotesi preliminari, l'incontro tra musica e poesia non farebbe altro, quindi, che amplificare il carattere evenemenziale del senso e

---

<sup>15</sup> S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2020, p. 20.

<sup>16</sup> S. Davies, *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 76 e 74.

<sup>17</sup> Ivi, p. 47.

<sup>18</sup> Per una comprensione più completa e precisa del concetto di "evento", invito a dare un'occhiata a M. Mukim, *From, Event*, in *Literature and event. Twenty-First Century Reformulations*, a cura di D. Attridge e M. Mukim, New York and London, Routledge, 2022, pp. 1-24.

<sup>19</sup> J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 1999.

<sup>20</sup> C. Tirinanzi De Medici, «*The Lord of song*». *Rimediazioni e affetti tra musica e poesia*, in *Gli attrezzi delle Muse. Itinerari fra poesia e musica dalla modernità all'estremo contemporaneo*, a cura di C. Tirinanzi De Medici, Roma, Carocci, 2024, p. 39.

approfondire e caratterizzare, con una maggiore varietà di sfumature, la *Stimmung* affettiva che promana da ciascuno dei due media. Ora, non ci resta che verificare se e come tutto ciò si realizza nei due esempi di poesia in musica che abbiamo scelto. Nel farlo, cercheremo di predisporci a quello che Alessandro Mistrorigo ha chiamato «ascolto critico»<sup>21</sup>: pur mantenendo uno sguardo privilegiato sul testo, ci situeremo al di là della pagina scritta per tendere l'orecchio alla *performance* d'autore (in entrambi i casi, sono i poeti in persona a fare da voce recitante) e assistere a come si dispiega una delle possibili «varianti» di senso e d'esistenza «*that together, plurally, constitute and reconstitute the work*»<sup>22</sup>.

Per rendere più chiaro il ragionamento e il processo di verifica, verrà prima analizzato il caso di Lello Voce, anche se cronologicamente più tardo.

### ***Poesia in forma di rap***

Autore che ha fatto della riscoperta dell'oralità poetica e della cooperazione tra musica e poesia il fondamento della propria opera – cosa che l'ha reso, per Marrucci, «un caso-limite per certi versi paradossale» –<sup>23</sup>, Lello Voce propone in *Farfalle da combattimento* quel modo di fare poesia, tipico di altri suoi libri, che integra in sé la musica, che fa della musica un momento essenziale della composizione, indispensabile affinché il verso e il suo senso si realizzino compiutamente. Per il poeta, infatti, il testo non nasce per essere soltanto un testo, del tutto indipendente dall'esecuzione musicale che se ne farà; bensì, si articola in una forma la cui struttura prosodica e sonora già ingloba in sé una sua musica, che poi verrà esplicitata sul palco («il problema non è

---

<sup>21</sup> A. Mistrorigo, *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018.

<sup>22</sup> Ch. Bernstein, *Introduzione*, in *Close listening. Poetry and the Performed Word*, a cura di Ch. Bernstein, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 2-26, cit. a p. 8.

<sup>23</sup> M. Marrucci, *La poesia italiana del Duemila*, in *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di E. Zinato, Roma, Treccani, 2020, pp. 111-40, cit. a p. 98.

essere canta-poeta, ma far sì che la musica che si esegue sia già nella poesia, nei suoi ritmi, nelle sue melodie»<sup>24</sup>.

Non è assolutamente un caso, quindi, che le poesie contenute nel libro paiano tutte “risuonare”: da una parte, osserva Balestrini nella prefazione, vengono impiegati endecasillabi, rime, figure di suono, forme chiuse, per indirizzare la poesia verso «il ritorno all’oralità originaria del verso»<sup>25</sup> (si vedano, a proposito, i «doppi sonetti» della sezione *Rorschach*); dall’altra, alcuni testi vengono impostati come vere e proprie “canzoni”, dotate di strofe, rime, ritornelli e formule ricorsive che richiamano tanto la tradizione orale, fondata sui meccanismi della ripetizione, tanto l’universo pop della musica moderna<sup>26</sup>. È appunto tra queste poesie-canzoni che troviamo il brano inciso sul CD che accompagna il libro, ossia *Rap di fine secolo [e millennio] (o di G. M. Hopkins)*<sup>27</sup>.

Definito dallo stesso Voce come una delle sue prime «poesie con musica»<sup>28</sup>, questo lungo componimento propone una riscrittura in forma di rap del poemetto *The wreck of the Deutschland* di G. M. Hopkins, un’ode di 35 strofe sul naufragio di una nave passeggeri. Per convertire il testo hopkinsiano in una poesia rap, Voce interviene su più fronti: il brano viene organizzato in 7 strofe di 12 versi, intervallate da un

---

<sup>24</sup> *Intervista-dialogo con Lello Voce intorno a una concezione pluriversa della poesia*, a cura di A. Inglese; cfr. l’URL: <<https://www.nazioneindiana.com/2012/09/27/intervista-dialogo-con-lello-voce-intorno-a-una-concezione-pluriversa-della-poesia/>> (ultima consultazione: 20/01/2026). Scrive Lello Voce, nello stesso documento: «Se può interessare il mio parere, io credo che, per cose come le mie, l’ascolto venga prima della lettura, perché nell’ascolto sono racchiuse tutte le forme artistiche dei miei testi, tanto quella linguistica, quanto quella sonora».

<sup>25</sup> N. Balestrini, *Quest’azione tutta di Voce*, in L. Voce, *Farfalle da combattimento*, Milano, Bompiani, 1999, pp. XIII-XIX, cit. a p. XVII.

<sup>26</sup> Un richiamo alla *popular music* è intuibile già dal titolo, se si considera che Loredana Bertè pubblicò, nel 1997, l’album *Un pettirosso da combattimento*, contenente la canzone *Rap di fine secolo*. Il titolo del disco – come ha dichiarato la cantante – è a sua volta una citazione di un passo della *Domenica delle salme* di De Andrè. Anche se il titolo del libro di Voce ricalca esplicitamente il nome di una serie di dipinti di Silvio Merlino, alcuni dei quali vengono peraltro riportati all’interno della raccolta (cfr. la nota autoriale a p. XXI), non ci sembra fuori luogo supporre un’allusione al repertorio appena citato, oltre a un possibile debito con il *Rap* di Sanguineti e Liberovici, sempre di quegli anni. D’altronde, con questa poesia, ci troviamo nel pieno della temperie *avant-pop* degli anni ’90.

<sup>27</sup> La registrazione è disponibile anche su YouTube, nella forma di una video-poesia realizzata con la collaborazione di Giacomo Verde; si veda l’URL: <<https://youtu.be/sbh29DCYypM?si=aNpJC9pwSSIXWe6t>>.

<sup>28</sup> L. Voce, *Un divorzio all’italiana: la poesia con musica*, in «L’Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 26, pp. 343-54, cit. a p. 347.

“ritornello” in corsivo che riporta in traduzione alcuni stralci del poemetto; i versi, ricchi di richiami e giochi fonici, vengono costruiti su un ritmo “discorsivo”, “accentuale”, che emula, al contempo, lo *sprung rhythm* di Hopkins e le misure lunghe, quasi prosastiche del rap<sup>29</sup>; infine, l’immaginario cupo e apocalittico viene svuotato del moralismo cristiano dell’originale e caricato di toni di denuncia, di biasimo, che condannano l’abuso dei potenti sui più deboli, i crimini da loro perpetrati, e la schiavitù dell’uomo alle leggi del capitale. L’esito è un proliferare inesorabile e concitato di parole ritmate – gli «anelli di fumo»<sup>30</sup> di cui parla Jovanotti nella *nota* a inizio libro – che dipingono l’immagine di un mondo transatlantico sballottato dagli eventi del ventesimo secolo («due guerre due mondiali [...] e una mondializzazione»)<sup>31</sup>, e che ormai, finalmente, si approssima a naufragare:

fine finalmente finita fine fissato flusso di flutti feroci a finis-mondo a  
finis-terra a finis-tempo fibula finta e fine fetta-fibroma frutta friabile e  
frugale filo e fiore fretta fugace fine fra fini fine fra feste fine fra folli  
boschi d’inganni e utopie e terrori che vagano tra il ponte e il fondo della  
stiva del mondo col fumaiolo in stelle e feste e fuochi e fumi verso il cielo  
e la prua a contro-mare che taglia tempo e millennio e scorcia l’orizzonte  
con l’universo in bonaccia e le galassie in espansione con moto ondoso e calmo  
e le luci accese nel salone e quelli sul ponte di passeggiata poi che salutavano coi  
fazzoletti bianchi gli altri a terra le frotte di morti rimasti a riva e la musica era jazz  
ovviamente musica da ballo a tacchi alti per correre fino alla Rivoluzione alla prua  
dove c’è la bandiera e vedere solo mare davanti a sé polena-Potemkin dell’avvenire  
protagonista proletario e rosso di rabbia io che di falce e martello il mondo già costello

*Nelle nevi sfreccia  
Scagliando all’indietro il porto  
Il Deutschland, di Domenica, e il cielo già s’infecchia  
Perché l’aria è infinita e senza conforto  
E il mare silice schiumascaglia, nero-dorsuto al soffio regolare,  
Stabile da EstordEst, nel quadrante maledetto, il vento sorto;  
Neve irta e bianca-fiammante tutt’attorta in turbinare  
Vortica verso gli abissi di sole vedove dove di padri e figli non c’è traccia [...]*<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Paolo Giovannetti, a proposito del verso rap, parla della «coesistenza, quasi la neutralizzazione, nel rap, degli opposti – verso e prosa, che appunto sono da esso fusi e confusi, in maniera a ben vedere assai più radicale di quanto non faccia un “classico” prosimetro» (P. Giovannetti, *Che cosa può insegnare la canzone alla poesia?*, in «L’Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 16, pp. 166-77, cit. a p. 171).

<sup>30</sup> Jovanotti, *nota*, in L. Voce, *Farfalle da combattimento*, op. cit., p. IX.

<sup>31</sup> L. Voce, *Farfalle da combattimento*, op. cit., p. 16.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

Lungi dall'essere un'operazione puramente «nominalistica»<sup>33</sup>, l'adesione al modello della canzone rap connota in maniera profonda il testo, sia sul piano strutturale e versale sia su quello stilistico, al punto da renderlo già di per sé piuttosto eloquente, solido e autosufficiente.

Pur essendo, questa, una prerogativa indispensabile per qualsiasi poesia («il testo poetico dovrebbe avere una sua capacità di vivere autonomamente, persino sulla carta, di stare, insomma, in piedi da solo»)<sup>34</sup>, un testo simile non può, per Voce, limitarsi alla pagina scritta né può essere semplicemente letto in pubblico. Perché espliciti del tutto il suo potenziale semantico, la poesia deve intrecciarsi, durante l'esecuzione, con una musica che faccia da contrappunto ai ritmi e all'andamento del verso, ovvero che si “temperi” a perfezione su quegli aspetti della lingua che altrimenti resterebbero muti:

La poesia che nasce musica, con la musica torna oggi a temperarsi, non per esserne accompagnata, né per ornare di contenuti una melodia puramente sonora, ma precisamente per dare voce a quella parte “analfabeta” che sta in ogni linguaggio e che l'alfabeto non può significare. Per esprimere, moltiplicandolo per armoniche acustiche, tutto il potenziale sonoro della lingua che la scrittura inevitabilmente silenzia<sup>35</sup>.

L'esecuzione musicale ha quindi, in questo caso, lo scopo di rendere manifesto l'evento sonoro custodito in potenza nella parola scritta; ha cioè la capacità – come si accennava nella premessa teorica – di realizzare compiutamente e di rendere nitidamente percepibile il carattere di “evento” della parola poetica, sia in termini di suono e di ritmo sia in termini di effetti di senso e di effusioni emotive. Questa azione “maieutica” della musica sulla poesia – per parafrasare Pagnini –<sup>36</sup> ha, di fatto, una funzione intensiva: tanto l'inclinazione performativo-evenemenziale della poesia

---

<sup>33</sup> P. Giovannetti, *Che cosa può insegnare...*, op. cit., p. 175.

<sup>34</sup> L. Voce, *Un divorzio all'italiana...*, op. cit., p. 349.

<sup>35</sup> G. Frasca, L. Voce, *Avviso ai naviganti*; cfr. l'URL: <<https://www.lellovoce.it/2018/05/21/avviso-ai-naviganti-gabriele-frasca-e-lello-voce/>> (ultima consultazione: 20/01/2026).

<sup>36</sup> Osservando le interazioni tra la poesia e la musica, Pagnini scrive: «Si può dire che l'una parte dà qualcosa all'altra e agisce da 'levatrice' delle potenzialità dell'altra» (M. Pagnini, *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna, Il Mulino, 1974, p. 99).

quanto la materia affettiva del testo vengono rimarcate, esaltate e meglio caratterizzate da una musica che si accorda alle qualità del verso, così che la *Stimmung* dell'opera si faccia più ricca, strabordante, contagiosa.

Quando Voce esegue il *Rap di fine secolo* assieme a Frank Nemola (programmazione elettronica) e Paolo Fresu (tromba), accade appunto questo. La base musicale ricrea, prima di tutto, un'atmosfera sonora vicina al rap anni '90, con *beat*, elettronica e *sample* jazzistici (gli incisi melodici della tromba di Fresu) che ribadiscono e rafforzano l'operazione di trasfigurazione del poemetto di Hopkins in un testo rappeggiante. Nel far ciò, la tessitura musicale segue una precisa *ratio*, perfettamente combaciante con la struttura della poesia. La musica che accompagna le strofe, infatti, dal ritmo meno incalzante e dalle sonorità più sfumate e inquiete (la tromba, ad esempio, suona con la sordina), è in netto contrasto con i ritmi concitati (pulsazione doppia) e i suoni più forti e squillanti (tromba senza sordina) dei ritornelli, dove la voce distorta del poeta recita con fare oracolare i versi hopkinsiani. La distinzione grafica tra strofa e ritornello, nonché tra citazione e versi originali di Voce, viene quindi riproposta in veste musicale e meglio definita nella sua valenza di senso: la carrellata di fatti, vittime e protagonisti dei drammi del Novecento, sciorinati dal poeta con un tono di voce amaro e quasi sprezzante, assume ancor di più l'aspetto, all'ascolto, di una rievocazione memoriale un po' trasognata e visionaria (questo è l'effetto degli interventi di Fresu) che ha però, al contempo, la solidità affermativa della denuncia (la pulsazione è inesorabile); gli incisi di Hopkins, invece, tanto profetici quanto criptici, interrompono il flusso di Voce con un momento di frenesia e angoscia che ricalca l'incalzare di un qualche giudizio sulla storia.

Oltre a questa corrispondenza strutturale, la musica asseconda anche l'andamento del discorso, si evolve con esso, diversifica timbri e intensità, accumula di strofa in strofa nuovi suoni che infittiscono il *layering* della traccia, in modo da aumentare gradualmente la tensione e, infine, rilasciarla nei momenti salienti del testo. Nella prima metà del *Rap*, ad esempio, dopo che a ogni strofa è stata di un minimo alterata la base musicale con l'aggiunta di un nuovo ritmo e un nuovo suono, il climax

raggiunge l'apice al terzo ritornello, di gran lunga il più rumoroso di tutti, in cui viene ricordato l'inevitabile destino di morte a cui è condannata l'umanità:

*“C'è chi mi trova spada qualcuno  
Invece la flangia e la rotaia; fiamma  
Zanna, o flutto” la Morte batte sul tamburo  
e le tempeste strombazzano la sua fama.  
Ma noi sogniamo di essere radicati nella terra – Polvere!  
Carne cade accanto a noi, noi, benché il nostro fiore abbia la stessa trama,  
Ondeggiamo col prato, dimentichiamo che lì è dovere  
Dell'aspra falce d'acquattarsi e che verrà il vomere bruno<sup>37</sup>.*

È in momenti come questo che viene ancora una volta rimarcata l'adesione della poesia ai connotati più tipici del rap. La confusione causata dalla sovrapposizione di più *layers*, la densità del ritmo e la distorsione dei suoni, assieme a una cascata di parole dalla marcata caratterizzazione fonica, si allineano alla necessità del rap di esprimere la violenza in una «*hardcore poetic expression*», non tanto per il gusto della violenza in sé quanto più per smuovere la coscienza degli ascoltatori e per rompere «*the conspiracy of silence and complacency about economic oppression, police violence, and other social ills*»<sup>38</sup> che hanno invaso il mondo contemporaneo. In questo modo, la critica nei confronti delle aberrazioni di un intero secolo – che è, di fatto, l'oggetto principale di questa poesia – acquisisce ancor più vigore e una maggiore capacità di impatto sul reale.

C'è ancora un ultimo aspetto significativo da segnalare, che ha più a che fare con il modo in cui Voce recita i propri versi. Ascoltando la versione musicata della poesia, si nota, infatti, una «notevole divergenza strutturale esistente fra il testo verbale scritto [...] e quello sonoro»<sup>39</sup>, ossia una non corrispondenza tra l'organizzazione in versi del

---

<sup>37</sup> L. Voce, *Farfalle da combattimento*, op. cit., p. 18.

<sup>38</sup> R. Shusterman, *Rap Aesthetics. Violence and the Art of Keeping It Real*, in D. Darby, T. Shelby, *Hip Hop and Philosophy. Rhyme 2 Reason*, vol. 16, Chicago, Open Court, 2005, pp. 54-64, cit. alle pp. 62 e 59.

<sup>39</sup> S. La Via, *Il “Lai del ragionare lento” e la sua voce poetico-musicale. Appunti per un'analisi razionalemotiva*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 16, pp. 178-97, cit. a p. 180.

discorso e l'esecuzione che ne fa il poeta. Durante la lettura, i lunghi versi del *Rap* vengono segmentati in una serie di incisi più brevi di senso compiuto che travalicano i confini grafici della poesia e tappezzano il flusso del discorso di pause e cesure interne. Il momento della *performance* ha quindi, in questa circostanza, non solamente un ruolo intensivo: in un testo-fiume privo di punteggiatura, in cui si concatenano immagini e suoni che talvolta sembrano irrelati tra di loro, l'esecuzione aiuta il lettore-ascoltatore a orientarsi in quella valanga di parole e a coglierne, con maggiore facilità e chiarezza, il senso. In un'atmosfera così totalizzante e pervasiva, d'altronde, perché il "messaggio" di questa poesia civile<sup>40</sup> non venga oscurato dalla «fortissima componente emotiva»<sup>41</sup> messa in risalto dall'esecuzione vocalico-musicale, è bene non «rinunciare del tutto alle valenze semantiche della parola»<sup>42</sup> e puntellare, ogni tanto, il flusso melopetico con nuclei di senso, certo, ambigui, ma comunque dotati di un referente semantico più preciso rispetto a quello musicale. La *Stimmung* del *Rap di fine secolo [e millennio]* trova, quindi, nella messa in musica di un testo già di per sé fortemente contaminato con il linguaggio musicale, l'occasione di rendersi presente al fruitore e di essere potenziata e chiarificata in tutte le sfumature di senso, siano esse di carattere affettivo (l'inquietudine, l'aggressività, la rabbia, il biasimo) o più strettamente semantico («diamogli la paga e che sia finita: è ora che sappiano che è meglio morire che perdere la vita»)<sup>43</sup>.

### ***Poesie e canzonette***

Nella stessa temperie artistico-culturale in cui si muove Voce, Tommaso Ottonieri prosegue con la sua ricerca letteraria arrivando a pubblicare, dopo una serie

---

<sup>40</sup> In una poesia di denuncia come questa, in cui la presa sulle coscienze ha una certa rilevanza, l'oscurità e l'ambiguità del senso vengono generalmente misurate, contenute, per non attenuare lo slancio comunicativo.

<sup>41</sup> Ivi, p. 179.

<sup>42</sup> M. Garda, *Tra il suono e il segno: gesti vocali nella poesia sonora*, in «La Rivista di Engramma», n. 145, maggio 2017, pp. 253-63, cit. a p. 257.

<sup>43</sup> L. Voce, *Farfalle da combattimento*, op. cit., p. 21.

di soli libri in prosa (*Dalle memorie di un piccolo ipertrofico* del 1980, *Coniugativo* del 1984, *Crema acida* del 1997), il suo primo libro di poesia: *Elegia Sanremese*.

Raccolta composita e intermediale, l'*Elegia* alterna il testo scritto con alcune illustrazioni di Pablo Echaurren e lo contamina, a un livello più profondo, con le forme compositive della *popular music*, tanto a livello tematico quanto su un piano macro- e micro-testuale.

Come già suggerisce il titolo, il bacino musicale da cui Ottonieri attinge è soprattutto dominato dall'universo canzonettistico della musica italiana, emblematicamente rappresentato, nella sua forma più degenera, dal festival di Sanremo<sup>44</sup>. A parte alcuni sporadici riusi del rock alternativo straniero (come, ad esempio, la rivisitazione di *Commercial Album* dei *Residents* sul "lato B" della sezione *Juke Box Cuore di Panna*), i versi dell'*Elegia* pullulano di stilemi, motivetti, personaggi che hanno definito il modello standard della canzone italiana e che hanno plasmato, di conseguenza, l'immaginario pop di un'intera nazione. Si incontrano, infatti, lungo tutta la raccolta, citazioni esplicite di ritornelli e tormentoni musicali («Parlano d'amore tutti tulli- / tulli-tulli-tulli-pan, / in fiore: / che ci cantano parole ci-ca ci-ca ci-ca / lando»)<sup>45</sup>, poesie che insistono sull'argomento estremamente trito dell'amore e del lamento amoroso («noi ti diremo diremo le parole / che sgrondano di cuore fiore cuore / orrore orrore orrore amore od altra / amata rima in altro tempo sciocco»)<sup>46</sup>, come pure alcuni dei protagonisti della storia della musica e dello spettacolo italiani del secondo dopoguerra (si pensi, ad esempio, al Luigi Tenco che prende parola nell'ultima sezione).

Naturalmente, in questo quadro, i testi eseguiti e musicati nella registrazione sul CD annesso al libro non rappresentano un'eccezione. Le poesie selezionate per

---

<sup>44</sup> Scrive infatti Andrea Cortellessa, a commento della nuova edizione del libro, che Ottonieri indaga e ingloba nella sua *Elegia* il «Regno del Posticcio: indovinandone la più compiuta, la più *autentica* espressione nella canzonetta sanremese» (in T. Ottonieri, *Elegia Sanremese*, Torino, Nino Aragno Editore, 2022).

<sup>45</sup> T. Ottonieri, *Elegia Sanremese*, Milano, Bompiani, 1998, p. 3.

<sup>46</sup> Ivi, p. 8.

comporre il medley *Elegia Vertigo* che troviamo nel supporto audio<sup>47</sup> sono un campione rappresentativo dell'intera raccolta: qui, vengono concentrati tutti gli elementi formali e tematici che fanno del libro una sorta di «‘canzoniere’ amoroso di taglio pop-rock-gore»<sup>48</sup>, dove le istanze più tipiche della canzone moderna arrivano a confondersi, fin quasi all'indistinguibile, con metri, versi, temi della tradizione lirica colta. Secondo Ottonieri, infatti, una poesia che ormai vive immersa «nel reticolo mediale»<sup>49</sup> del presente televisivo e del web non può non lasciarsi contagiare da tutta quella «plastica della lingua»<sup>50</sup>, dei corpi e della merce che viene propinata e imposta dai media di massa. Perché non si faccia «decorativa, o autoreferenziale, o musona», cioè, in sostanza, «impraticabile» e «inerte»<sup>51</sup>, la letteratura deve lasciarsi permeare dalle logiche del consumo, deve assorbire a tal punto il linguaggio e la materia della merce da farsi plastica anch'essa, non per adeguarsi al *diktat* del capitale, bensì per sublimare questa merce, consumarla, superarla, «trash'enderla»<sup>52</sup> nell'incontro con la

<sup>47</sup> La registrazione di *Elegia Vertigo* è reperibile anche sul sito PennSound (Center For Programs in Contemporary Writing dell'Università della Pennsylvania) al link: <[https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/Italiana/Tommaso-Ottonieri/Ottonieri-Tommaso\\_Elegia%20Vertigo.mp3](https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/Italiana/Tommaso-Ottonieri/Ottonieri-Tommaso_Elegia%20Vertigo.mp3)>. Oppure su YouTube all'URL: <<https://youtu.be/n9TvmM1akVI?si=35IVi7bXZVydEV48>>. Nell'esecuzione del medley, Ottonieri è accompagnato dal gruppo *Ringe Ringe Raja*, formato da Massimiliano Sacchi al clarinetto, Marco Di Palo al basso elettrico, Cristiano Della Monica alle percussioni, Paolo Sasso agli archi, Pietro Bentivenga alla fisarmonica.

<sup>48</sup> R. Donati, *Quel motivetto che mi piace tanto...*, op. cit., p. 88.

<sup>49</sup> Cfr. G. Frasca, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Roma, Luca Sossella, 2005.

<sup>50</sup> Per meglio comprendere questa espressione, riporto la definizione che ne dà Ottonieri: «E la plastica usurata, degradata, decolorata che è la vera lingua standard in cui – al di qua di qualsiasi accademismo o nobilitazione gergale o sublimazione letteraria – probabilmente pensiamo cioè siamo pensati; cioè la plastica che comunica di continuo l'identità della parola col suo oggetto – l'accesso (mutuo) della sfera delle cose dell'uso nella sfera della parola dell'uso. La lingua si fa cosa, si fa tutta-cosa, si fa questa cosa, si cosifica nel contatto totale campionario (lotto numero uno, lotto numero due...) con l'essere della merce: (e in questo, si rivela, finalmente, come merce). Solo che lungi dall'offrire qualche patina luccicante che ricopra, questa cosa-lingua-merce si eleva – per una sorta di cupa resurrezione – nell'assoluta realtà del suo degrado. Lingua televisiva standard per cui ogni parlante si proietta dentro il cerchio simbolico, magico-demoniaco, dell'Accesso, e depone qualsiasi espressività presunta o residua (posto che sia ancora possibile, quella). [...] Plastica della lingua è questo assoluto del presente deteriorabile della merce, in cui la merce (generalmente di bassa qualità) parla la sua lingua elementare; più-che-reale; desueta e, infine, aliena» (T. Ottonieri, *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 60-61).

<sup>51</sup> T. Lisa, *Poetiche contemporanee. Colloqui con 10 poeti contemporanei*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 111.

<sup>52</sup> «La più vagheggiabile desiderabile Chimera, l'obiettivo ultimo seppur lontano e forse inaccessibile, sembra allora l'orizzonte diretto, estremo o forse (meglio) esagerato, di una poesia trash'endentale; in cui la parola poetica possa annullarsi per quanto ha in sé di iniziatico e di elitario, anche di (presunto) durabile, e possa offrirsi in qualche sua deperibilità esagitata, nella devastata casualità in grado di trasferire di transcendere verso

lingua che più fra tutte si oppone al monolinguismo di consumo: quella della poesia. Come ben scrive Giovanna Lo Monaco, nella poesia di Ottonieri «l'accoglimento del "linguaggio della merce" e della realtà mediatica» assume l'aspetto di «una forma di "resistenza" alla merce stessa, di disturbo della comunicazione»<sup>53</sup> attraverso gli stessi strumenti che la realtà mercificata utilizza per garantire la propria esistenza.

Questa poetica del «trash'endente», applicata al settore della musica di consumo, si riverbera nei versi di *Elegia Vertigo* su almeno tre piani differenti. Innanzitutto, dal punto di vista tematico, l'ossessione d'amore che pervade di immagini ed espressioni banali i testi di canzone viene ripresa e problematizzata con una deviazione verso il macabro, il mortifero («giaci giaci giaci / sull'asfalto / il sangue ancora caldo / m'estingue sul tuo corpo / quando cado»)<sup>54</sup>, fino a che non diventa essa stessa «strazio funerario»<sup>55</sup> che conduce all'annichilimento del soggetto («forse un bel giorno basta, andare via»)<sup>56</sup>. In questo senso, ad essere tematizzata è anche la pervasività della merce sotto forma di musica, che si insedia di soppiatto nelle menti degli individui («c'è un motivetto che mi sbatte nella testa, / e non se ne va») per livellare le coscienze sullo standard di un'"allegria" posticcia ed esaltata, maschera di un più profondo stato di malessere («tutto un senso di noia / nella gola – è la felicità, // questa qua? oppure è il malessere / che mi succhia dal plesso»)<sup>57</sup>. A questo aspetto si aggiungono, poi, come già anticipato, citazioni tratte da famosissimi motivetti di canzone («è per i 24 / e quattro mila baci», «vedrò quel gatto nero che volevo»)<sup>58</sup> che si mescolano a perfezione con evidenti echi letterari (i versicoli ungarettiani al participio passato: «flautati acuminati / da plastica e da stoffa / soffocati»; il Montale degli *Ossi*: «forse un bel

---

altra mondanità, quasi una plastica mentale, fino alla polpa più consumabile, alla consumazione del consumo» (T. Ottonieri, *La plastica della lingua...*, op. cit., p. 135).

<sup>53</sup> G. Lo Monaco, *Tommaso Ottonieri. L'arte plastica della parola*, Pisa, Edizioni ETS, 2020, p. 17.

<sup>54</sup> T. Ottonieri, *Elegia Sanremese*, op. cit., p. 20.

<sup>55</sup> Ivi, p. 29.

<sup>56</sup> Ivi, p. 45.

<sup>57</sup> Ivi, p. 27.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 20-21.

giorno basta, andare via», «io scioglio l'arsura sonora»; se non, addirittura, d'Annunzio o il Quasimodo di *Alle fronde dei salici*: «dall'arpa canora che sul vento ci sfiora»<sup>59</sup>.

Ciò che, però, fa davvero risuonare questo impasto verbale è l'apparato ritmico e retorico che sorregge i testi. Le poesie dell'*Elegia* riabilitano tutti gli stratagemmi che la canzone italiana moderna ha adottato e attualmente adotta per comporre il proprio discorso in musica. L'utilizzo di ritmi monotoni, ripetitivi, con accenti in posizione fissa, e di versi brevi in rima e con uscite spesso tronche, rese anche con pronomi, parole monosillabiche e altri «incisi usati come zeppa»<sup>60</sup>, è l'elemento che, secondo Luca Zuliani, meglio contraddistingue l'italiano dei testi per musica, e su cui, non a caso, Ottonieri costruisce le proprie poesie sanremesi. Basta dare una letta a una delle poesie del medley per rendersene conto:

sai per sai per sai per  
ché mi piaci  
è per i 24 e quattro mila baci  
che t'ho dati  
flautati acuminati  
da plastica e da stotta  
soffocati,  
cioè dico in carne ed ossa, nella fossa  
che più non ti darò

giaci giaci giaci  
sull'asfalto  
il sangue ancora caldo  
m'estingue sul tuo corpo  
quando cado  
(vertigo!!)  
e a picco dal tuo corpo traggo il colpo  
più sordo  
che in te mi affonderò

giù per giù per giù per  
questa strada  
sterrata inerpicata  
scialbata mai palpata, dolorosa  
del mio orrore  
tremore &  
bugie meravigliose,

---

<sup>59</sup> Ivi, pp. 20, 45, 46.

<sup>60</sup> L. Zuliani, *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2018, p. 103.

vedrò quel gatto nero che volevo  
e non tenevo  
e che da te non ho  
[...]<sup>61</sup>

Oltre alla regolarità del ritmo martellante dei versi<sup>62</sup>, all'uso insistito della rima (“piaci-baci”, “stotta-fossa”, “asfalto-caldo”) e alla chiusura tronca del verso, soprattutto a fine strofa («sai per sai per sai per», «e che da te non ho»), si può notare, in questa come anche in altre poesie, che il discorso procede per rimandi fonici, tramite una concatenazione acustica obbediente «alla sola logica dell'energia ritmico-pulsionale che galvanizza la parola»<sup>63</sup>, più che al nucleo semantico, al “messaggio” veicolato dalla lingua. Per Ottonieri, infatti, il sapere della poesia si situa sempre al di là della semantica, non è un “dire”, ma un «interdire» che non ha nulla a che fare con «l'intelligibilità letterale» della parola e che, piuttosto, appartiene a «quello scarto che precede/eccede la dicibilità, e che soltanto può raggrumarsi – grammatizzarsi – in musica, o ritmo, o: respiro»<sup>64</sup>. Viene, così, amplificato quel funzionamento «allusivo»<sup>65</sup> del significato poetico che avvicina e quasi sovrappone il verso alla musica.

Come si è già visto con l'esempio di Voce, nel momento in cui un testo di questo tipo viene eseguito con l'accompagnamento musicale, tutte queste caratteristiche vengono, di fatto, amplificate: la parola manifesta dichiaratamente il proprio potenziale sonoro diventando suono tra suoni, e così facendo svela quella natura evenemenziale e allusiva del senso di cui non sempre ci si accorge nella lettura del testo scritto. Inoltre, anche nella *performance* poetico-musicale dell'*Elegia* vengono meglio messi in luce il

---

<sup>61</sup> T. Ottonieri, *Elegia Sanremese*, op. cit., p. 20.

<sup>62</sup> Anche la regolarità metrica risponde alla logica del “disturbo” di cui si parlava poco sopra: «Ciò che il nostro laboratorio assunse con maggiore decisione, fu allora proprio quella logica dell'interferenza e del disturbo, di cui accennavo. Istituire una griglia, da cui poter poi studiare fughe multiverse» (T. Ottonieri, *La plastica della lingua...*, op. cit., p. 206).

<sup>63</sup> R. Donati, *Quel motivetto che mi piace tanto...*, op.cit., p. 92.

<sup>64</sup> T. Ottonieri, *La plastica della lingua...*, op.cit., pp. 203-204.

<sup>65</sup> D. Barbieri, *Rimane possibile oggi cantare in poesia?*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 26, pp. 8-23.

fondamento compositivo che ha guidato Ottonieri nella scrittura e le dinamiche di significazione con cui ciascuna poesia dà forma alla propria *Stimmung*.

Ascoltando la voce di Ottonieri e il gruppo *Ringe Ringe Raja*, si nota, prima di tutto, un aspetto che non si sarebbe potuto dedurre appieno dalla sola lettura del libro. I brani *sai per sai per sai per e forse un bel giorno basta, andare via* vengono entrambi eseguiti con l'accompagnamento di due famosissime canzoni (rispettivamente *Quizàs, Quizàs, Quizàs* e *Ciao amore, ciao*) delle quali essi ricalcano, oltre al testo, il ritmo e la melodia, come fossero delle riscritture, delle specie di *covers*. Nella prima delle due, in particolar modo, c'è un'elevata corrispondenza tra le pulsazioni del tempo musicale (in 4/4) e gli accenti forti dei versi: anche se la voce predilige, nel complesso, una dizione "rubata", non rigidamente vincolata allo schema ritmico della musica, una perfetta sincronia tra pulsazione e accento versale si verifica sempre in apertura e in chiusura di strofa, e addirittura arriva, in alcuni casi, a far combaciare il ritmo della melodia alla fisarmonica con il ritmo scandito dagli accenti dei versi («vedrò quel gatto nero che volevo», «così che poi aspettando», «crudele quel dondon delle sirene del»). Una cosa simile accade nel secondo dei due esempi, dove, mano a mano che la canzone di Tenco si fa più presente, la voce comincia a seguire le indicazioni di tempo della musica coordinando pulsazione e accento, per sottolineare le corrispondenze rimiche («(sulle ali del vento, spezzate dal vento, / in questo momento) adesso che sento / l'inermità del tempo») o, a fine poesia, per far perfettamente coincidere la rivisitazione poetica del testo di canzone con la sua melodia («per dire / ciao mentre scivolo / ciao mentre scivolo, // ciao»).

È chiaro che, in questo modo, il sistema citazionistico su cui si basano le poesie dell'*Elegia* acquista un nuovo spessore: le citazioni che compongono gli «ipertesti» di Ottonieri, definiti dallo stesso poeta come «un internet, una connessione (infinitamente) combinatoria di reti»<sup>66</sup>, si rivelano, durante l'esecuzione, non solo di natura testuale, ma anche di derivazione melodica, ritmica, e, in senso più ampio, musicale.

---

<sup>66</sup> T. Ottonieri, *La plastica della lingua...*, op. cit., p. 226.

L'amalgama di tradizione colta e popolare che contraddistingue la scrittura di Ottonieri e la sua poetica del «trash'endente» si dirama, quindi, su tutti gli strati e le modalità di fruizione (lettura o ascolto) del fatto poetico; ed è proprio nella *performance* che questo amalgama ipertestuale può concretamente invadere i sensi del lettore-ascoltatore, travolgerli con l'atmosfera satura di informazioni in cui l'uomo ipermediale postmoderno è immerso.

L'effetto che ne deriva non è tanto (o non solo) quello di un'intensificazione del tratto tragico e patetico dei testi – cosa che, in effetti, si verifica nei toni malinconici dell'esecuzione di *c'è un motivo che mi sbatte nella testa* –, ma è, piuttosto, quello di una parodia dell'affetto, o al più di un distacco ironico dallo stesso, tramite il gesto ludico dell'eccesso citazionistico, della mescolanza di linguaggi diversi e dell'urto tra cultura alta e bassa. Nel momento in cui l'*Elegia* viene accompagnata da motivetti di musiche note, il lamento funebre di quest'io poetante dalla «natura discenditiva»<sup>67</sup> viene rovesciato nella caricatura di sé stesso, in una versione canzonettistica più “leggera” e orecchiabile, anche se non del tutto immune dallo spettro della morte: sulle note di *Ciao amore, ciao*, d'altronde, aleggiano le ombre della malinconia e del suicidio di Tenco.

*Beatrice Magoga*

**Parole-chiave:** Tommaso Ottonieri; poesia italiana contemporanea; Lello Voce.

**Keywords:** *Word and Music Studies*.

---

<sup>67</sup> G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987.

## «Una traccia, un disegno»:

### *autobiografia e rappresentazione dell'io nella discografia di Renato Zero*

Abstract: Il contributo ha l'obiettivo di illustrare la discografia di Renato Zero in modo "laterale", e cerca di vedere al suo interno, cinquantennale, una sorta di racconto autobiografico che passa attraverso la consapevolezza dell'autore non solo di raccontare e raccontarsi in musica, ma anche di farsi figura paradigmatica per l'ascoltatore, secondo un'ottica di continua osmosi identificativa tra "io" e "tu".

Abstract: The paper aims to examine Renato Zero's discography from a "lateral" perspective, seeking to identify within his fifty-year body of work a form of autobiographical narrative that unfolds through the author's awareness not only of narrating and narrating himself through music, but also of positioning himself as a paradigmatic figure for the listener, within a framework of continuous identificatory osmosis between "I" and "you".

### *Un'introduzione*

«Io sono io, / ma un evento poi non è»: cantava così, nel 1974, Renato Zero, nel ritornello di uno dei suoi brani meno noti, meno fortunati e più riusciti, *L'evento*<sup>1</sup>, ballad dalle tinte un po' folk un po' prog, inquietante e liberatorio insieme, che, mentre condannava l'ipertecnologismo e il turbocapitalismo rampanti che poco a poco avrebbero – hanno – squalificato umanità e umanesimo tra i protagonisti del cosiddetto progresso («Corre l'astronave alla conquista di uno spazio in più / mentre qui per l'uomo non c'è posto»), in controluce rifletteva pure, e radicalmente, sullo statuto di quest'io, iato e raglio pronominale così tanto familiare da esserci ancora e continuamente estraneo. Un io, il suo, qui, che si dichiara e al contempo si sottrae, che s'impone presenza ma negando la propria eccezionalità, centro del discorso ma non-evento: una particella eminentemente pragmatica, priva di referenza stabile, destinata a essere riempita e continuamente riconfigurata nel qui-e-ora di ogni specifica realtà di discorso, secondo una logica che la linguistica dell'enunciazione ha da tempo messo in luce<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> R. Zero, R. Conrado, R. Zero, *L'evento*, in *Invenzioni*, RCA Italiana 1974.

<sup>2</sup> Cfr. E. Benveniste, *La natura dei pronomi*, in Id., *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore,

È precisamente su questo statuto dell'io, e sulle implicazioni che il suo uso comporta all'interno della forma-canzone, che occorre prima di tutto soffermarsi. Che io è, quello che dice "io" nelle canzoni di Renato Zero? che tipo di soggettività costruisce e si costruisce, propone, lungo un percorso discografico che attraversa oltre cinquant'anni di storia musicale e culturale italiana?

Per quanto possa apparire scontato imbattersi in un io-che-dice-io nella musica leggera, in cui l'uso della prima persona singolare sembra quasi obbligato, se non costitutivo, nel caso di Renato Zero quest'io presenta un grado di specificità che merita di essere messo a fuoco. Ad ascoltarla tutta, e tutta insieme, infatti, la discografia zeriana restituisce l'impressione di un vero e proprio percorso – si legga pure "racconto" – autobiografico, costruito per tappe riconoscibili, che non risponde soltanto alla voglia o alla volontà dell'autore di raccontare e raccontarsi in musica, ma mira progressivamente a farsi figura paradigmatica, punto come di raccolta e certo di riferimento per una pluralità di altri io che a quella figura guardano, all'inizio con sospetto, poi con sempre maggiore curiosità, infine con devozione<sup>3</sup>.

Un io che, ancora, mentre si espone, ogni volta che si espone, chiama costantemente in causa un tu, e nel chiamarlo non solo lo riconosce, ma lo costituisce, in una sorta di interscambio d'identità, anzi, di vera e propria co-costruzione delle identità, che sembrerebbe essere non solo elemento fertile in termini di creazione o ispirazione artistica, ma anche cardine e ragione profonda di un successo e di una popolarità che, fatta salva la fisiologia di un periodo di crisi, non sono mai venuti meno.

---

2010, trad. di M. Vittoria Giuliani, pp. 301-308.

<sup>3</sup> Per quella che fu, è stata ed è, nel corso degli anni e dei decenni, la ricezione/percezione del personaggio Renato Zero da parte del pubblico si veda almeno A. Pedrinelli, *Universo Zero*, Firenze, Giunti, 2015.

### ***Più che due premesse***

Prima di addentrarci in questo percorso, non saranno inutili, e anzi ci sembrano necessarie, due piccole premesse. La prima riguarda la natura profondamente teatrale dell'esperienza artistica di Renato Zero. Già in un precedente studio abbiamo avuto modo di affrontare quello che definivamo il suo «specifico teatrale»<sup>4</sup>, leggendo la sua scrittura come scrittura scenica e l'intera sua proposta artistica come quella di un solido uomo di teatro, prima ancora che di un cantante o cantautore.

In quella sede emergevano con chiarezza una serie di tecniche registiche e, soprattutto, di dispositivi drammaturgici (al di là degli elementi più macroscopicamente scenici, quali i costumi, le maschere, il trucco, le scenografie ecc., infatti, ciò che più radica nel dominio del teatro la proposta artistica di Zero è la direzione puntualmente drammaturgica che la sua penna prende in fase tanto di elaborazione dei brani quanto di preparazione degli spettacoli-concerto<sup>5</sup>) che incidono direttamente sulla natura della sua autobiografia-in-musica e sulla configurazione dell'io: degli io. Il teatro, sarà banale dirlo ma conviene ricordarlo, costituisce il luogo per eccellenza della finzione «che sembra verità»<sup>6</sup> o, viceversa, del vero che si manifesta grazie alla finzione, lo spazio a un tempo tangibile e mentale in cui chi si dice io mente e insieme dice il vero, secondo una tensione strutturale che investe tanto il piano enunciativo quanto quello ontologico. Nel caso di Zero, l'adozione consapevole e sistematica della dimensione teatrale, amplificata, tra l'altro, dall'uso di (più che) uno pseudonimo<sup>7</sup> e da una popolarità di massa, rende l'autobiografia un campo instabile, attraversato da continui slittamenti tra persona anagrafica e creatura scenica<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> Cfr. S. Piersanti, *Zero, nessuno e centomila. Lo specifico teatrale nell'arte di Renato Zero*, Roma, Arcana, 2019; 2022.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 67-114.

<sup>6</sup> G. Garvarentz, C. Aznavour, G. Calabrese, *L'istrione*, in *Tutti gli zeri del mondo*, Fonòpoli/Sony Music, 2000.

<sup>7</sup> Renato Fiacchini, all'anagrafe.

<sup>8</sup> Cfr. S. Piersanti, *Zero, nessuno e centomila. Lo specifico teatrale nell'arte di Renato Zero*, op. cit., pp. 127-28.

A complicare ulteriormente il quadro, ribadendo “teatro” più che “teatralità”, interviene poi un dato spesso sottovalutato: l’esperienza discografica di Zero nasce sulla scena prima che sul disco. *No! Mamma, no!*, album d’esordio del 1973, viene infatti registrato dal vivo, e fin dall’inizio ogni diversa tournée – ogni messa-in-scena – comporta un approfondimento, una riattivazione, dell’autobiografia in musica. Il concerto, cioè, nel caso di Zero, non è mai mera esecuzione o proposta o promozione, ma campo e macchina narrativa che non a caso recupera brani del passato, li risemantizza e insieme introduce inediti per scelta non incisi su disco, che non servono, come sarebbe lecito immaginare, ad anticipare futuri sviluppi discografici, ma anzi hanno il dichiarato scopo di certificare nuovo progresso (o riflusso) autobiografico. A partire soprattutto dalla metà degli anni Duemila, lo anticipiamo, questi inediti assumono una connotazione sempre più esplicitamente meta-autobiografica, concentrandosi esplicitamente sul rapporto tra gli io: di Zero con sé stesso (uomo e personaggio) e di Zero con il pubblico.

La seconda premessa, d’obbligo considerando il successo critico che hanno gli studi dedicati alla cosiddetta *autofiction*<sup>9</sup>, riguarda il rapporto tra autobiografia e finzione. Più che interrogarsi sul grado di verità o menzogna dell’io che parla, scrive o canta, ci è sempre sembrato e ci sembra sempre più produttivo assumere che ogni opera d’arte – sia pezzo, passo o pagina di libro, brano o di canzone – costruisca un mondo dotato di una propria irriducibile realtà, né più né meno “vera” di quella empirica, in cui l’io che dice io è certo sé stesso e insieme, però, sempre anche altro da sé: una soggettività che si espone come singolare, ma che funziona anche come dispositivo di proiezione e identificazione per i tu che di quell’opera fruiscono.

Nel caso di Renato Zero, tale dinamica risulta non solo particolarmente evidente ma proprio sistematica, al punto da poter essere assunta come chiave interpretativa privilegiata del suo intero percorso artistico. L’io zeriano, infatti, specie agli inizi della sua carriera, quando si presentava nelle vesti di un ambiguo saltimbanco sospeso tra

---

<sup>9</sup> Per una panoramica completa su autofiction e suoi derivati (e precedenti presunti), si veda l’esaustivo V. Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Éditions Tristram, 2004.

diabolico e onirico, si offre come sorta di parafulmine, tanto emotivo quanto simbolico, per una comunità di ascoltatori che, attraverso di lui, riconosce, affronta ed elabora le proprie pulsioni, i propri desideri, fossero anche ferite o indicibili ossessioni. L'autobiografia, lungi dall'essere confessione privata, ben più profondamente che specchio o riflessione, diventa insomma spazio di autentica co-costruzione identitaria. Co-costruzione che sembra articolarsi e progressivamente svilupparsi lungo due direzioni, convergenti e complementari. Da un lato, quella che potremmo definire una traiettoria della responsabilità, che, semplificando, muove dall'io verso il tu: l'artista Renato Zero espone il proprio io, raccontandolo/raccontandosi protagonista di una «favola»<sup>10</sup>, certo dotato di specificità e singolarità tutte personali, ma a ben vedere forte di una statura anche etica<sup>11</sup> che a un'ineguagliabile individualità preferisce un fertile simbolismo, allo sfogo personale una vera e propria missione, in totale, sempre ribadita e rivendicata, proiezione verso l'altro. Interpella, rassicura, Zero, incita e chiama in causa, fino a farsi rappresentante e portavoce, assumendo su di sé le istanze, anche taciute, di chi ascolta: ciò che il tu non può o non osa vivere viene mostrato e risolto sulla scena, secondo una dinamica che richiama esplicitamente, ora edulcorato grazie a grottesco e ironia<sup>12</sup> ora invece prepotentemente esibito<sup>13</sup>, il meccanismo del sacrificio, del capro espiatorio.

Dall'altro, una traiettoria inversa, uguale per intensità e pregnanza, che dal tu muove verso quell'io: il pubblico che riconosce, legittima, non solo contribuisce a dare credito (e fama) alla figura di Zero, ma la sostanzia, in un gioco – serissimo – di specchi e responsabilità condivise che ha la natura e la forza del patto<sup>14</sup>. È in virtù e alla luce

---

<sup>10</sup> Termine chiave e passe-partout, questo, per approcciare e subito cogliere il senso profondo di gran parte della discografia di Zero: cfr. almeno l'iconico brano *La favola mia*, del 1978, e le tournée *La favola di EroZero* (1979) e *Figli del Sogno* (2004).

<sup>11</sup> Cfr. A. Pedrinelli, *Universo Zero*, op. cit., p. 64.

<sup>12</sup> È il caso, per fare solo un esempio tra i molti, della messa in scena di episodi di violenza domestica come *L'ambulanza* nello spettacolo *Zerofobia* del 1977.

<sup>13</sup> È il caso di *Sogni nel buio*, monologo di un feto abortito, che apriva, con scandalo, lo spettacolo *Tutto Zero* del 1996.

<sup>14</sup> Eloquente e definitivo, in questo senso, è *Una canzone da cantare avrai*, brano tra i più recenti che vale la pena riportare quasi per intero: «Dischi d'oro e trofei non li troverai appesi, / solo nude pareti, l'essenzialità / mentre i volti ed i nomi rimangono accesi. / Le carezze e gli schiaffi non li scorderò: / è così che si cresce, sbagliando un po'. / Per sfuggire al destino compongo canzoni / e mi invento emozioni se mai non ne avrò / e

di questa duplice, irriducibile traiettoria che, tra l'altro, nel corso degli anni, si fonda e proprio si struttura la compagine dei cosiddetti "sorcini"<sup>15</sup>, termine che non indica semplicemente un *fandom*, ma una comunità affettiva che partecipa attivamente alla costruzione e ricostruzione tanto dell'io zeriano quanto di quello che potremmo tranquillamente chiamare "io collettivo".

A rendere ancora più complessa, e accattivante, questa dinamica interrelazionale, alla bidirezionalità della traiettoria io  $\leftarrow \rightarrow$  tu sin dagli esordi s'innesta il rapporto tra i due "Renato": Fiacchini, l'uomo e l'artista, e Zero, autentico e letterale *alter ego*. "Zero", infatti, non è soltanto, come istintivamente verrebbe da pensare, un nome d'arte, ma vera e propria creatura scenica, che cresce e si connota fino alla coesistenza di due istanze soggettive che si contaminano reciprocamente, reciprocamente si sfidano, reciprocamente si supportano<sup>16</sup>. Questa bifidità dell'io («Zero a Zero / [...] / e due uomini qui dentro»<sup>17</sup>) riproduce e insieme risolve la tensione io-tu, poiché la relazione con il pubblico viene interiorizzata come dialogo interno, col risultato di trasformare (banalizziamo) la meta-relazione tra vita e arte in struttura portante e vero e proprio *tòpos* dell'autobiografia in musica che l'intera discografia di Renato Zero racconta.

### ***Cinque età, una crisi, una storia***

Alla luce di queste osservazioni, dunque, andiamo ad attraversare rapidamente per intero la discografia di Zero, come lungo un percorso scandito nelle classiche età

---

mi piace inseguire impossibili storie / mantenendo gli alibi di sempre / finché avrò un movente / insisterò. / Dammi forza / e trasmettami sicurezza, / l'ansia torna / di domani non v'è certezza. / Scelsi di vivere qui / di cavalcare la precarietà, / sarò l'ultimo degli idealisti, lo zero che vedi. / [...] / Nessuno conoscerà mai quella felicità! / Nessuno, a parte noi, nessuno / [...] / Segno tutto, ogni lacrima o movimento, / ciò che sento, / e quando manca atmosfera invento. / Accendo una luna lassù / e metto in scena una stella di più: / per colorarti la vita mi siedo e lavoro. / Se una missione non è / posso ben dire che è un piacere per me / alimentare passioni, speranze ambizioni e follie [...]» (R. Zero, D. Madonna, *Una canzone da cantare avrai*, in *Amo – Capitolo I*, Tattica/IndipendenteMente 2013).

<sup>15</sup> Il termine, dal 2008, è anche ufficialmente tra i neologismi riconosciuti dalla Treccani (cfr. [https://www.treccani.it/vocabolario/sorcino\\_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/sorcino_(Neologismi)/), ultima consultazione: 5/02/2026).

<sup>16</sup> Per l'esempio principe di quanto stiamo dicendo, cfr. il film *Ciao, Nì* (1979).

<sup>17</sup> M. Nava, R. Zero, *Zero a Zero*, in *Autoritratto*, Tattica/IndipendenteMente 2023.

della vita, a fare da snodo delle quali è possibile riconoscere un’“età della crisi” che produce, non a caso, un radicale cambiamento in termini tanto di look quanto di proposta musicale. Si tratta di una suddivisione, chiaramente, arbitraria, che però ci pare euristicamente produttiva, in quanto consente di cogliere con maggiore chiarezza tanto le trasformazioni del racconto (meta)autobiografico quanto quelle della relazione (delle relazioni) tra gl’io di cui s’è detto.

### ***L’infanzia (1973-1976)***

Un esordio che è, certo, vagito ma che non significa ingenuità espressiva è *No! Mamma, no!* (1973), con un io che si presenta al mondo già consapevole e fortemente riflessivo, affondando le proprie radici nell’esperienza diretta del giovanissimo Renato Fiacchini che decide di convivere in pubblico con l’appena nato Renato Zero. «Chiuso dentro ad un barattolo / sono stato chiuso in un barattolo / per vent’anni e trentamila secoli / [...] / Ma ora passo tutto il giorno a ridere / della gente chiusa nei barattoli [...]», canta infatti nel brano d’apertura, *Paleobarattolo*, che assume proprio la funzione di un incipit romanzesco: non solo avvio della storia artistico-personale («per vent’anni»), ma atto fondativo dell’io narrante, che si presenta immediatamente come figura esemplare, sineddoche dell’intera umanità («e trentamila secoli»).

L’uscita dal «barattolo», metafora trasparente del conformismo e dell’omologazione, coincide con il primo gesto di differenziazione, realizzato attraverso maschere, colori, dissonanze, secondo una dinamica che oppone sin da subito identità e norma. Ancora più rivelatrice, sul piano della costruzione del racconto autobiografico, è l’apertura del lato B con *Nell’archivio della mia coscienza*, viaggio a recuperare immagini e memorie che inizia *ex abrupto* («Poi un pensiero si fa strada / nella mente mia annebbiata») e prosegue fino alla riscoperta e alla riappropriazione («C’è un veliero impolverato / che da piccolo chiamavo / con il nome di speranza»), segnalando come narrazione e introspezione, vita e racconto-di-vita coincidano. L’io, una volta affermata la propria esistenza, si volge qui già alla memoria, la ricostruisce,

dichiarando implicitamente che l'identità non è mai data, ma sempre – appunto – frutto di racconto, di scambio: di relazione.

Questo gesto identificativo-fondativo trova pieno sviluppo nel 1974 col secondo album di questa prima fase, *Invenzioni*, e in particolare con la sua apertura, *Qualcuno mi renda l'anima*, in cui uno dei traumi più violenti della biografia di Renato (un tentativo di abuso sessuale subito all'età di dieci anni) viene tradotto in monologo-sfogo musicale («Ma / perché è toccato a me? / Tra tanta gente / io! / Ma / che cosa c'entro io / con quella gente, / Dio!») che, tuttavia, sa aprirsi e andare oltre. Il trauma individuale, infatti, non resta confinato nella dimensione dell'io, ma viene progressivamente universalizzato, come dimostra il passaggio dalla prima persona singolare alla prima persona plurale poco prima del finale: «Cresciuti / con un sorriso addosso, / bambini / ormai non siamo più». Siamo di fronte, qui, a uno dei più tipici slittamenti della voce di Zero, che drena e trasforma l'autobiografia in racconto collettivo, rendendo esorcizzabile il trauma, e l'esperienza individuale paradigma condivisibile.

Con *Trapezio* (1976) il racconto infantile si chiude, ma non senza introdurre elementi che prefigurano le fasi successive. Il passaggio a una maggiore teatralizzazione tanto delle sonorità quanto dell'interpretazione vocale dell'intero *concept* rafforza l'idea della creazione come atto performativo totale nonché compiuta dichiarazione di esistenza, come esplicitato nel recitativo che suggella *Il caos*:

Per attimi rimango sospeso nel vuoto. Giuro: qualche volta mi sento perduto. Io mi fido solo del mio strano istinto: non mi ha mai tradito [...] Volo sul trapezio rischiando ogni giorno, eroe per un minuto, poi bestia ritorno. Poi ancora sul trapezio ad inventare un amore: magari è solo un'invenzione per non lasciarsi morire.

Tematizzato così il rischio e il tentativo di resistere simbolicamente alla morte attraverso la (continua) costruzione dell'identità, con questo vero e proprio monologo

interiore possiamo considerare conclusa l'infanzia del racconto zeriano: un'infanzia emotiva, lirica, ma già fortemente strutturata come narrazione (meta)autobiografica.

### ***L'adolescenza (1977-1979)***

Il 1977 segna l'inizio di una nuova fase, caratterizzata (storicamente) dall'esplosione della cosiddetta "zerofollia" e (artisticamente) da una trilogia di titoli accomunati dall'utilizzo del termine "zero" come prefissoide o suffissoide, a certificare l'autonomia e la totale primazia dell'*alter ego* all'interno tanto del racconto del sé quanto di quello dei suoi fan.

Si parte con *Zerofobia*, che si configura come narrazione conflittuale, infernale, lotta costante contro stereotipi, tabù e forme di normalizzazione, in continuità con *Paleobarattolo* e gli episodi precedenti, ma con una consapevolezza scenica e un furore ormai sempre più specifici<sup>18</sup>. Fa eccezione, non a caso, l'unico brano dichiaratamente autobiografico e che qui conta rilevare: *Vivo*, canzone-manifesto che allenta la tensione per riaffermare la scelta di vita come gesto primario, a un tempo creativo e narrativo: «Vivo / il mio alibi è che / vivo: / tentazioni e mai la volontà / di finirla qua. / Vivo!».

Col disco successivo, *Zerolandia* (1978), il racconto compie un ulteriore passo avanti: dalla "paura-di-Zero" si passa alla "terra-di-Zero", fondazione di uno spazio talmente emotivo da finire per essere fisico, condiviso e da condividere. L'apertura con *La favola mia* rende incontrovertibilmente esplicito il dispositivo metanarrativo: la favola non è solo racconto, ma costruzione identitaria, luogo in cui l'artista si sottrae all'ordinario e a ogni rischio di destino («E mi trucco perché la vita mia / non mi riconosca e vada via»), portandosi dietro e rivolgendosi direttamente all'ascoltatore, chiamato in campo tanto quanto testimone quanto necessario complice: «La mia vita è nella stessa direzione: / Tu! / *E mi vesto da re perché tu sia* / tu sia il re di una notte di magia».

---

<sup>18</sup> Della messa in scena di *Zerofobia* (1977) c'è ancora, fortunatamente, traccia in rete: <https://www.youtube.com/watch?v=Z67fKqEMFhw>, ultima consultazione: 5/02/2026.

La trilogia dell'adolescenza si conclude con *EroZero* (1979), dove il gioco morfologico del titolo segnala ancora una fiera trasformazione dell'io narrante: «ero uno zero», dice, e insieme si ridefinisce e proclama “eroe”. Qui l'autobiografia si fa più esplicita e documentaria, quasi filologica, con *Rh negativo* (acuto *divertissement* che prende le mosse dall'effettivo gruppo sanguigno dell'uomo Renato e da un episodio della sua vita vissuta e della sua morte scampata: appena nato, morente, fu salvato da una trasfusione<sup>19</sup>) e, soprattutto, *Periferia*, dove la propria difficile giovinezza ai margini più periferici di Roma si fa specchio e trama per la vita del tu che ascolta: «Un giorno poi / ti sveglierà / la strana voglia di andare / dietro quel sole / affinché scaldi anche te [...]».

### ***La giovinezza (1980-1982)***

Tra il 1980 e il 1982 si colloca una nuova trilogia di doppi album (*Tregua*, *Artide/Antartide*, *Via Tagliamento 1960-1965*), che, simbolicamente, può coincidere col pieno della giovinezza. Con *Tregua*, titolo programmatico e, ai tempi, data l'onda sulla cui cresta imparava a nuotare, insieme prevedibile e sconcertante, Zero introduce una sospensione nel flusso del racconto, spogliandosi via via di lustrini e pirotecnie, e virando verso una scrittura più introspettiva.

Emblematica, a tal proposito, è *Niente trucco stasera*, che si pone come contraltare di *La favola mia*: se lì Zero si truccava per sottrarsi alla vita e con sé trasformava il tu suo sodale, qui chiede di spogliarsi del personaggio per mostrare la propria nuda verità, proiettandosi ancora una volta verso l'altro da sé, con toni significativamente più assertivi: «Perché tu creda ancora / che quest'uomo sia un uomo / non la tua bestia rara». Quest'urgenza (e coscienza: «Ti ho cercato / ti ho inventato») di reciproca identità umana e solo umana, trova compimento in *Grazie a te*, primo

---

<sup>19</sup> Cfr. Renato Zero rivela: “Ho rischiato di morire appena nato”, in «Il Messaggero.it», 15 aprile 2016 ([https://www.ilmessaggero.it/societa/persone/renato\\_zero\\_rischio\\_morte-1672355.html](https://www.ilmessaggero.it/societa/persone/renato_zero_rischio_morte-1672355.html)), ultima consultazione: 5/02/2026).

esplicito atto di riconoscimento della comunità dei “sorcini”, dove l’io narrante rivendica e si ribadisce portavoce del tu («Perché quei mali tuoi / furono un tempo i miei») fino però a trasformare l’auto-biografia in etero-biografia, in cui tra l’identità dell’artista e quella del pubblico non c’è più distinzione: «Grazie a te / se ancora una volta ti confondi con me». E ancora, più struggente e talmente eloquente da non aver bisogno di commenti: «Queste luci *che accendono me* / se avrai occhi / faranno giorno *anche a te*»<sup>20</sup>.

Se, poi, *Artide/Antartide* prosegue in questa direzione, istituzionalizzando il rapporto con il pubblico (*I figli della topa*, esilarante, ancorché non riuscitissimo, omaggio a «un mondo in mano ai sorci»), *Via Tagliamento 1965/1970*, si presenta come un grande esercizio di memoria narrativa, in cui la gavetta nello storico Piper di Roma viene ricostruita come mito d’origine, consolidando definitivamente tanto la natura autobiografica della ricerca artistica di Zero quanto l’essenzialità della relazione io-tu: «Al Piper Club / sono stato con te / quante notti a tracciare la via...» (*Piper Club*).

### ***L’età della crisi (1983-1995)***

Dal 1983 si apre una lunga fase di crisi<sup>21</sup>, caratterizzata da un ripiegamento ancora più riflessivo e da tentativi di risalita, che si estende fino alla metà degli anni Novanta. In questa fase, il racconto sembra procedere per arresti e riprese, dubbi e traumi, come dimostra emblematicamente il brano *Giorni*, coda di uno degli album meno fortunati di Zero, *Leoni si nasce* (1984).

Caso più unico che raro, qui Zero mette in musica uno dei momenti più difficili della sua biografia non solo umana o artistica, ma anche politica: la chiusura, voluta dal Prefetto e dal Comune di Roma, del celebre Tendone di Zerolandia, tensostruttura che, per anni, aveva accolto tutti i suoi spettacoli, configurandosi come un vero e

---

<sup>20</sup> Corsivi nostri.

<sup>21</sup> Più commerciale che veramente artistica: molti dischi di questo lungo decennio non hanno, ci sembra, nulla da invidiare a quanto fatto sia prima che dopo da Zero.

proprio “zeropianeta”, pronto ad accogliere i “sorcini” di tutt’Italia. Sconfitto dalla realtà (e dalla politica)<sup>22</sup>, Zero qui non può far altro che chiedere aiuto, garantendosi esistenza e resistenza, senza autocensure né superomismi di sorta, tra amarezza e tenerezza («Sarà colpa mia / se sono prigioniero in una fotografia? / se da me accetterai / soltanto un’altra favola e non i miei guai?») chiamando in causa e responsabilizzando il suo tu: «Certo che mi rialzerò / ancora forte sarò / se ancora al mio fianco / ti vedrò».

Questo stesso senso di crisi, e questo stesso bisogno di riconoscere e riconoscersi e così salvarsi nell’altro da sé, caratterizza tutti gli album di questo periodo, trovando piena ed efficace messa in scena in *Accade (Voyeur, 1989)*, monologo all’insegna di una disillusione («Quando vinci sono tutti là / si paga a caro prezzo ciò che credi sia lealtà. / Successo: / sei falso pure tu!») che però prelude a una definitiva, matura rinascita, nella quale e grazie alla quale l’io recupera armonia e sostanza identitaria tanto in sé quanto nell’altro («Inventarmi ancora, perché no? [...] / *Capirmi!* / *Capirti!* / L’anima che è in me / di colpo esplode [...]»).

Definitiva rinascita che possiamo riconoscere a tutti gli effetti compiuta nella dilogia *L’imperfetto* (1994) e *Sulle tracce dell’imperfetto* (1995): tra inediti polemici (*Aria di pentimenti*), struggenti (*Nei giardini che nessuno sa*) e più sbarazzini (*Supersolo*), Zero decide di recuperare, non a caso, quel *Paleobarattolo* da cui era iniziata l’autobiografia-in-musica, e di riuscire dal barattolo, con nuova, arricchita, sempre interdipendente («Ti ho spiata, ti ho incontrata / ti ho persa e ritrovata, / nel dolore / ti ho amata anche di più, / gente!»<sup>23</sup>) maturità.

---

<sup>22</sup> Di questo, e dell’intera esperienza del Tendone di Zerolandia, Zero non ha mai smesso di parlare: cfr., ad esempio, F. Vacalebre, *Renato Zero: “Il tempo passa, meglio viverlo”*, in «Il Mattino.it», 7 aprile 2022 ([https://www.ilmattino.it/spettacoli/musica/renato\\_zero\\_tempo\\_passa\\_meglio\\_viverlo-6613182.html](https://www.ilmattino.it/spettacoli/musica/renato_zero_tempo_passa_meglio_viverlo-6613182.html), ultima consultazione: 5/02/2026).

<sup>23</sup> R. Zero, D. Baldan Bembo, *Ancora gente*, in *Sulle tracce dell’imperfetto*, Fonòpoli/Sony Music 1995.

### ***Dalla maturità alla vecchiaia (1998-2026)***

La maturità potremmo dirla aperta con *Amore dopo amore* (1998), disco che consolida e definitivamente blinda tanto la statura simbolica quanto il successo, anche commerciale, di Zero e che sfoggia in coda uno dei brani più meta- dell'intera sua discografia. *Figaro*, titolo direttamente mutuato dal *Barbiere di Siviglia*, dichiara senza ambiguità sia il senso di missione insito nell'attività artistica di Zero sia la funzione di specchio-paradigma dell'io rispetto al tu sia lo statuto di irriducibile realtà e di verità della (sua) canzone: «Nascono così le melodie / dalle lacrime tue, e quelle mie / e non sono soltanto bugie [...] / Dal tuo mondo ti ruberò / e un concerto di te / farò».

Ma è *Tutti gli zeri del mondo*, disco principalmente di cover del 2000, che, per il nostro discorso e all'interno di questo percorso autobiografico, segna un momento di svolta essenziale. Tra gli inediti che puntellano l'album, infatti, ce n'è uno, *Via dei Martiri*, insieme racconto del passato e bilancio del presente, in cui accade qualcosa di nuovo, di decisivo: «Che se non pensavo a me / addio Renato! / Rimanevo ancora là [...]», canta l'io, dando spazio per la prima volta in tutta la sua discografia al proprio antroponimo. Gesto, questo, che sigilla la portata autobiografica della sua proposta artistica, andando così anche a dichiarare la riconciliazione definitiva tra gli io. Non è un caso, allora, se dopo questo passaggio l'io Renato infila uno dietro l'altro dischi in cui l'elemento autobiografico si fa sempre più trasparente, dichiarato, documentabile, e sempre di più si concilia con quel tu cui pure sempre aveva guardato: dalla *Curva dell'angelo* (2001) – che rievoca la morte del padre (*Anima grande*) – a *Cattura* (2003) – dove trovano spazio, tra le altre cose, una lettera al figlio adottivo (*Figlio*) e la denuncia delle morbosità dei rotocalchi e dei giornali(sti) scandalistici (*L'altra sponda*) – fino a *Il dono* (2005), che riflette sulla propria intima spiritualità, Zero compie la propria maturità all'insegna della riappropriazione del sé, garantendo a quest'io solidità di nuovo, finalmente, anche anagrafica.

Un'anagrafe, però, che, come dicevamo, non significa ripiegamento su sé stesso né solipsismo o, nonostante le apparenze, egoriferimento: anzi. Nel momento in cui

“Renato” viene a essere, per dir così, oggettivizzato all’interno della discografia<sup>24</sup>, nel momento in cui quell’io si dichiara senza ambiguità col suo nome di battesimo, ecco che la dinamica identitaria si rafforza anche nei termini di quel tu di costante riferimento.

Tutta la più recente produzione di Zero (quella che, per comodità, facciamo rientrare nell’età della vecchiaia), infatti, non solo, com’è (quasi) scontato, si caratterizza per scelte riflessive e meta-riflessive dalla chiara impronta autobiografica (per tutti i dischi di questo periodo valga il titolo di quello del 2023: *Autoritratto*, per tutti i brani questo passaggio di *Zero il Folle*, 2019: «Ero nato per essere niente / il mio io non piaceva a nessuno / ho cercato, ho cercato, ho cercato:/ e mi sono trovato [...]»)), ma anche per un esplicito e urgente bisogno di, potremmo dire, eterodeterminazione: quel tu, insomma, non solo viene sempre di più invocato, ma sempre di più sembra essere necessario a che *Renato* esista e ri-esista davvero. E sulla scena.

Caso emblematico, in questo senso, è ciò che succede con *Un'altra gioventù*, brano che, quando dal disco (*Presente*, 2009) passa al live (*ZeroNove Tour*, 2009-2010), viene sensibilmente reinterpretato in uno dei suoi passaggi salienti: da «Nei pericoli e nei dubbi miei / *amico* tu ci sei» a «Nei pericoli e nei dubbi miei / *Renato* tu ci sei»<sup>25</sup>. Smottamento minimo, si direbbe, ma che in realtà sancisce quel senso di bidirezionalità narrativo-autobiografica di cui parlavamo in apertura: sei tu, l’io, sembra intendere Zero – sei l’io, tu. Che a fare interferenza, poi, siano proprio quei due termini, “amico” e “Renato”, non ci sembra in fondo un caso: oltre chiaramente a rievocare uno dei titoli più celebri di questa discografia (*Amico*), una simile scelta ha qualcosa a che fare col senso di tutta la ricerca – certo d’istinto e mai d’accademia, di slancio e mai teorizzata – di Renato Zero, che, ne siamo convinti, troverebbe perfettamente aderenti alla propria poetica le parole che di recente ha ricordato

---

<sup>24</sup> Da *Via dei Martiri* in poi sarà sempre più frequente: cfr., almeno, i brani *Come mi vorresti* (2003), *La vacanza* (2013) e *Fortunato* (2023).

<sup>25</sup> Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=qW2cv9xxamE&list=RDqW2cv9xxamE&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=qW2cv9xxamE&list=RDqW2cv9xxamE&start_radio=1), ultima consultazione: 5/02/2026.

Agamben: «La sola definizione dell'amicizia che mi pare accettabile è quella antica, che vede *nell'amico un alter ego, un altro io* ("alter ego est amicus")<sup>26</sup>».

### ***Una conclusione provvisoria***

Mentre scriviamo queste note, Zero è ancora una volta in tour, e, di certo, fare critica o anche solo aneddotica con l'ultracontemporaneo – si dica pure col vivente – è sempre poco consigliabile. E però e perciò ci sembra giusto e proprio utile chiudere segnalando che è con *L'OraZero In Tour* (2026) che questo percorso (meta-)autobiografico che abbiamo tentato di mettere a fuoco prende, ancora, una svolta radicale.

A chiudere questa serie di concerti, Zero canta l'inedito *Resta con me*, dedicato esplicitamente alla madre, Ada Pica, il cui volto viene proiettato su un maxischermo. Volto tra le stelle, che da statica fotografia prende vita, si anima, e animandosi guarda il figlio e ne guida lo sguardo, configurandosi come ideale *continuing bond*, in cui elaborazione del lutto, memoria e identità si compongono in un unico, potente gesto scenico e affettivo. «È a quest'età che mi manchi di più», canta Zero, qui, chiudendo in un soffio di recita con «mamma», a suggellare una struttura profondamente circolare, dove il racconto dalla vecchiaia ritorna all'infanzia: dall'io torna al tu. E da quel tu ricomincia.

*Sacha Piersanti*

***Parole-chiave:*** autobiografia; identità; Renato Zero.

***Keywords:*** *Autobiography*; *Identity*; Renato Zero.

---

<sup>26</sup> G. Agamben, *Amicizie*, Torino, Einaudi, 2025, p. 17, corsivo nostro.

## «Volevo fare la rockstar»

### *Autobiografia e lingua nelle canzoni di Carmen Consoli*

«Se non ci si ricorda da dove si viene e da dove si è passati per arrivare dove si è, non si può costruire il futuro»<sup>1</sup>.

**Abstract:** Il saggio analizza la componente autobiografica nella produzione musicale di Carmen Consoli, con particolare attenzione alla dimensione linguistica e all'uso del dialetto siciliano. Attraverso l'esame dei testi e delle dichiarazioni dell'artista, si individuano tre fasi della sua produzione, caratterizzate da un progressivo emergere dell'autobiografia. Il lavoro approfondisce, inoltre, il rapporto tra autobiografia artistica e autobiografia linguistica, mostrando come la lingua – e in particolare il dialetto – costituisca uno strumento fondamentale nella costruzione dell'identità narrativa e culturale dell'autrice.

**Abstract:** *This article examines the autobiographical dimension in the musical production of Carmen Consoli, with particular attention to linguistic aspects and the use of the Sicilian dialect. Through an analysis of song lyrics and the artist's own statements, three phases in her career are identified, each marked by a progressively increasing presence of autobiographical elements. The study further explores the relationship between artistic autobiography and linguistic autobiography, showing how language (and the dialect in particular) functions as a fundamental tool in the construction of the author's narrative and cultural identity.*

L'indagine che qui si propone sugli elementi autobiografici nella produzione di Carmen Consoli evidenzia come l'autobiografia rappresenti una componente discontinua ma progressivamente sempre più rilevante, fino a divenire esplicita nell'ultimo album che qui si considera, *Volevo Fare la Rockstar* (Narciso records/ADA Music Italy, 2021), il cui titolo stesso richiama una dimensione personale<sup>2</sup>.

La metodologia adottata ha affiancato all'analisi dei testi delle canzoni le dichiarazioni e le auto-esegesi di Consoli rilasciate in articoli e interviste, che nel corso

---

<sup>1</sup> Intervista di F. Guglielmi a C. Consoli del 23/09/2021 su «Billboard Italia»; è possibile leggerne un estratto all'URL: <https://billboard.it/interviste/carmen-consoli-volevo-fare-la-rockstar-intervista/2021/09/2374739/> (ultima consultazione: 10/03/2026).

<sup>2</sup> Il presente articolo ricalca un intervento al Convegno dell'*American Association Teachers of Italians* tenutosi all'Università di Princeton (NJ) il 26 aprile 2025, quando *Amuri Luci*, al quale pure si farà qualche cenno nel corso della trattazione, non era ancora uscito. Desidero ringraziare l'AATI e in particolare l'organizzatore del panel, Gaspare Trapani, e tutte le partecipanti e i partecipanti per il proficuo scambio avvenuto in quei giorni di discussione al campus. Sull'appellativo di Cantantessa si veda P. D'Achille, *La Cantantessa è una (e gli Studentessi sono solo canzonette)*, in «Italiano digitale», VIII, 2019/1 (gennaio-marzo), pp. 13-15.

della carriera si sono fatte più frequenti. Alla base di alcune delle considerazioni del saggio ci sono anche autocommenti e ulteriori dettagli di contesto già raccolti in due libri biografici<sup>3</sup>.

Oltre che tematico, l'approccio di questo percorso biografico è anche linguistico. Dal momento che, con Lejeune, «si tratta sempre di studiare l'autobiografia innanzitutto come fenomeno di linguaggio»,<sup>4</sup> l'analisi si è focalizzata, oltre che sulla funzione del testo autobiografico nell'insieme dell'opera di Carmen Consoli, anche sui dispositivi linguistici messi in atto per tale tipo di racconto in musica. In particolare, l'osservazione ha riguardato l'uso del dialetto nella produzione consoliana, il cui valore viene approfondito nella seconda parte di questo lavoro.

### ***Autobiografia consoliana in musica***

Percorrendo le tracce autobiografiche nella produzione di Carmen Consoli (9 album in studio, 3 live e 6 raccolte) è possibile individuare tre periodi. Il primo si colloca negli anni Novanta, con l'esordio e gli album *Due parole* del 1996, *Confusa e felice* del 1997 (Polydor) e *Mediamente isterica* del 1998 (Cyclope records) ed è caratterizzato da «tematiche di tipo autobiografico e intimistico, da un certo ermetismo dei testi e, sotto il profilo delle scelte stilistico-musicali, dalla prevalenza del rock»<sup>5</sup>. L'amore giovanile e il racconto intimista irrorano i primi due album con brani come *Quello che sento* (*Due parole*, Polydor, 1996), che confessa e propone di vivere fino in fondo un sentimento anche quando non è ricambiato.

L'amore per la musica che l'ha portata a fare della sua passione un mestiere è, invece, alla base del testo, profondamente autobiografico, di *Confusa e felice* (nell'omonimo album del 1997), come conferma la circostanza da cui scaturisce,

---

<sup>3</sup> Cfr. F. Guglielmi, *Quello che sento, Il mondo, i pensieri, la musica di Carmen Consoli*, Firenze, Giunti, 2006 (prima edizione 2001); E. Raugei, *Fedele a me stessa*, Roma, Arcana, 2010.

<sup>4</sup> P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986.

<sup>5</sup> D. Accolla, *Mito e regionalità nell'onomastica di Carmen Consoli*, in «Il nome nel testo», XIV, pp. 141-50: 142.

dichiarata a Guglielmi: «l'ho composta la sera stessa del Sanremo di *Amore di plastica* (1996), mentre mi rendevo conto che tutto ciò che stavo provando era enorme»<sup>6</sup>. I temi dell'amore giovanile e della formazione personale emergono in brani come *Quello che sento* e, appunto, *Confusa e felice*, in cui l'esperienza individuale si traduce in forma lirica e in questo senso svolge un discorso universale più che individuale.

Con *Mediamente isterica* (Cyclope/Polydor, 1998), definito il più rock degli album per le sonorità impiegate, si afferma invece una dimensione narrativa più strutturata: la voce autobiografica si frammenta e si proietta in una pluralità di personaggi. Questa dimensione resterà centrale nella produzione successiva, consentendo all'autrice di esplorare identità molteplici e di intrecciare autobiografia e rappresentazione sociale, in particolare nella costruzione di figure femminili.

Scegliendo talvolta la prima persona, Carmen impersonifica donne e uomini che incarnano le diverse sfaccettature della natura umana (da *Contessa miseria* ai personaggi del *Sorriso di Atlantide*).

Nuovi personaggi e nuove storie animano i brani dei successivi album; solo a titolo a esemplificativo: *Matilde odiava i gatti*, la sposa lasciata all'altare di *Fiori d'arancio*, *Masino* e la suocera in *L'eccezione* (Polydor, 2002); *Eva di Tutto su Eva*, *Maria Catena* e il *Signor Tentenna* in *Eva contro Eva* (Universal, 2006), fino al *Mago Magone* di *Volevo fare la rockstar*.

I personaggi femminili si muovono in uno spazio di rappresentazione delle identità in cui autobiografia artistica e impegno sociale si intrecciano. La canzone diventa uno strumento per raccontare esperienze di vita, ma anche per mettere in discussione stereotipi e dinamiche di potere.

Nella nostra ottica più direttamente autobiografica, in *Mediamente isterica* spicca il brano dedicato al rapporto con la madre, *Quattordici luglio*, poi rappresentato nella sua conflittualità due anni dopo nell'istantanea *In bianco e nero* (*Stato di necessità*, Universal 2000), anche se l'autrice ha dichiarato che il testo non è

---

<sup>6</sup> F. Guglielmi, *Carmen Consoli. Quello che sento*, op. cit., p. 149.

propriamente autobiografico in quanto «non ci sono stati autentici conflitti, ma solo normali incomprensioni causate dal divario anagrafico e caratteriale, e per entrare nella parte ho dovuto confrontarmi con altri ragazzi e ragazze che hanno patito seriamente il problema»<sup>7</sup>.

Il secondo periodo, a partire dagli anni Duemila, segna un'apertura a nuove sonorità e a una scrittura più narrativa e contestualizzata, e prende le mosse proprio da *Stato di necessità* (Universal 2000), nel quale si ravvisa «una maggiore apertura al pop e alle sonorità acustiche, l'adozione di strumenti musicali nuovi, dai violini agli strumenti tradizionali della musica siciliana e, sotto il profilo dei testi, la presenza di veri e propri ritratti narrativi di ambientazione regionale»<sup>8</sup>. La dimensione autobiografica si arricchisce di riferimenti culturali e mitici, come nel caso di *Orfeo*, dove il mito diventa chiave di lettura dell'esperienza personale. Una delle interpretazioni possibili farebbe «coincidere l'immagine salvifica del dio della musica con la propria opera rinnovata in stile rispetto al passato, nel ritornello si dichiara pronta ad uscire da un periodo buio per perseguire, rinata, la propria strada di maturità personale e artistica»: («è tempo di rinascere / sento addosso le tue mani / ed è un caldo richiamo perché / ho bisogno di svegliarmi»). A proposito del rapporto col mito, vale la pena di considerare quanto afferma Consoli stessa:

Essendo il mio specchio, le canzoni riflettono ciò che sono e ciò che sono stata. La mia formazione siciliana abbraccia anche la Magna Grecia. Sono cresciuta con le favole di Orfeo, di Narciso e degli Argonauti perché a casa se ne parlava quasi ogni giorno, per cui ci sono dei miti che mi tornano facilmente alla memoria<sup>9</sup>.

Andando avanti nella produzione consoliana, oggi ci pare di poter individuare un terzo periodo, dove progressivamente si fanno sempre più spazio memoria, recupero

---

<sup>7</sup> F. Guglielmi, *Carmen Consoli. Quello che sento*, op. cit., p. 159.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> E. Raugei, *Fedele a me stessa*, op. cit., pp. 84-85.

e autobiografia; un periodo che, a nostro avviso, si può far cominciare da *Elettra* (Narciso/Universal), album vincitore del premio Tenco 2010.

Il brano più autobiografico è senz'altro *Mandaci una cartolina*, dedicato alla morte del padre. Si tratta di un testo in forma di allocuzione al genitore appena scomparso, costellato di riferimenti rarefatti alla Sicilia per collocare il ricordo e caratterizzarlo, evidenziando il ruolo centrale del padre nell'avvio e nell'evoluzione del percorso artistico di Carmen Consoli.

Ricordare il padre è anche l'occasione per una fine critica alla società e al costume italiano con precise allusioni e l'uso di parole che paiono estrapolate direttamente dal quotidiano che il genitore legge in spiaggia, come "inciucio" ('pettegolezso', ma usato oggi in campo politico per sottintendere un intrigo, un accordo non limpido) e "buttane", rigorosamente con fonetica sicula con la bilabiale sonora; così come la frase manifestamente del parlato non controllato e sgrammaticato in «a noi ci piace assai la televisione». L'inizio della prima strofa («Tra tutti i giorni in cui potevi partire») è ripetuto nella strofa successiva al primo ritornello, secondo la tecnica del verso puntello, e presenta solo nel finale la variante «morire»; nella seconda strofa, attraverso l'uso dell'ironia, si fa un elenco di luoghi comuni nostrani («viva l'Italia, il calcio, il testosterone, gli inciuci e le buttane in preda all'ormone»). Sul ruolo del padre, anche nella sua formazione umana e artistica, tornerà con il brano *Armonie numeriche* in *Volevo fare la rockstar*.

Cenni autobiografici ricorrono anche in altri brani, con il preciso riferimento a sé stessa, come in *Sud Est* («non avevo che me stessa e una ridente imbarcazione»); anche in *Perturbazione atlantica*, brano che, come ha spiegato Consoli, è ispirato a un episodio di vita quotidiana («una sciagura per le mie rose questa perturbazione atlantica»).

Con *Marie ti amiamo* (in duetto con Franco Battiato) si inaugura un altro tipo di autobiografia, più collettiva e linguistica. Il brano ha inserti in arabo, francese e italiano, con un mistilinguismo già sfruttato da Battiato, co-autore, assieme al paroliere e filosofo Manlio Sgalambro, su cui Consoli si esprime così:

Con Franco volevamo fare una canzone che parlasse delle radici senza un preciso filo logico: bisogna trovare il nesso dopo vari ascolti, così come l'abbiamo dovuto trovare persino noi. Le nostre radici sono l'arabo, l'italiano e il francese. Ci piaceva usare le lingue per il suono che possiedono. C'è un piano in cui si sviluppa la storia francese di Marie e un piano in cui si mettono in risalto la nobiltà e la poesia dell'arabo visto dall'Occidente<sup>10</sup>.

L'album accoglie anche il brano interamente in dialetto *'A finestra*, su cui torneremo.

Nel 2015 Carmen pubblica *L'abitudine di tornare* (Polydor), un lavoro in cui a ogni traccia viene affidata una storia, alcune derivate da fatti di cronaca, come nei casi della *Signora del quinto piano*, ispirata dal femminicidio di una donna che aveva denunciato e che non è stata ascoltata dalle autorità, e di *La notte più lunga*, canzone che ricorda le morti dei migranti nelle acque del Mediterraneo.

L'ultima traccia, *Ventunodieciduemilatrenta*, chiude però inaspettatamente l'album con una tenera ballata dedicata al figlio appena nato e alla gioia di essere madre, quasi il contraltare della *Dolce attesa* (*Eva contro Eva*), dove l'autrice aveva indagato, attraverso il racconto di una gravidanza isterica, gli aspetti meno sereni della maternità, vissuta anche come pressione sociale. L'esperienza di madre, come ha dichiarato la stessa Carmen e come si evince dal brano, ha cambiato lo sguardo sul mondo e dunque anche il modo di scrivere e di comporre. Quel brano autobiografico in chiusura, e fin dal titolo volto al futuro, farà da ponte, a distanza di diversi anni, a *Volevo fare la rockstar*.

### ***Autobiografia e costruzione del sé nella canzone***

Per comprendere la specificità del caso consoliano è necessario soffermarsi sulla nozione stessa di autobiografia. In ambito musicale, essa non coincide con una registrazione fedele dell'esperienza vissuta, ma si configura come una costruzione

---

<sup>10</sup> E. Raugei, *Fedele a me stessa*, op. cit., p. 196.

narrativa del sé, mediata da scelte formali e linguistiche. La canzone impone, infatti, vincoli strutturali che favoriscono una forma di autobiografia frammentaria e indiretta. L'io lirico può coincidere con chi scrive il brano, ma spesso si disloca in personaggi e situazioni che fungono da mediazione: ne deriva un'autobiografia diffusa, che emerge per nuclei tematici ricorrenti più che per dichiarazioni esplicite.

Nel caso di Carmen Consoli, questa dinamica è particolarmente evidente: accanto a brani direttamente autobiografici, si sviluppa una rete di testi in cui l'esperienza personale viene rielaborata attraverso figure narrative. La memoria, l'infanzia, il rapporto con i genitori e la maternità costituiscono elementi ricorrenti che contribuiscono a delineare un'identità coerente ma non univoca.

Commentando l'imminente uscita di *Volevo fare la rockstar* in un'intervista rilasciata al «Corriere della Sera», Consoli dichiara che si tratta non solo di un discorso autobiografico ma anche di una denuncia «contro il sovranismo e il fascismo, e quegli imbonitori che prima odiavano il Sud e ora lo amano» (il riferimento è alle tracce *Mago Magone* e *L'uomo nero*)<sup>11</sup>. Quello che rende il racconto autobiografico della Cantantessa peculiare nella sua produzione è, in effetti, l'intersecazione dei piani della propria microstoria con la macrostoria, in cui al ritratto della bambina Carmen, nella ballata eponima, si intreccia lo sguardo di quella stessa bambina 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.

In ogni caso, *Volevo fare la rockstar* si configura come un'autobiografia in musica, dove emergono quadri sull'infanzia della cantautrice, sull'amore materno e sul rapporto con il figlio, quest'ultimo già tratteggiato nel 2015 in *Questa piccola magia* (*L'abitudine di tornare*, 2015) e poi approfondito in *Le cose di sempre* (*Volevo fare la rockstar*, 2021), brano sottoforma di lettera al figlio Carlo Giuseppe che si fa protagonista (menzionato nei crediti come Doxy601) nell'esecuzione di *Mago Magone*, dove ne ascoltiamo la voce.

---

<sup>11</sup> A. Laffranchi, «Carmen Consoli: "Volevo fare la rockstar contro sovranismo e fascismo"», in «Corriere della Sera», 21 settembre 2021.

Un'unica inserzione in dialetto alla fine del brano eponimo, «*Haiu i papuli nni rita*» 'ho le vesciche nelle dita', ci traghetta verso una riflessione complessiva sull'uso del siciliano nella produzione consoliana.

### ***La produzione dialettale tra autobiografia artistica e autobiografia linguistica***

La lingua di Carmen Consoli è stata in diversi studi oggetto di attenzione linguistica per «i suoi versi di inusitata lunghezza, l'aggettivazione insolita, l'uso massiccio di forme avverbiali» che «rompe definitivamente con la tradizione canzonettistica»<sup>12</sup>. I suoi testi sono stati presi in considerazione sia in panoramiche sulla lingua della canzone in Italia, tra cui le note nel volume di Giuseppe Antonelli, sia in lavori monografici: alla lingua di Consoli sono state dedicate tesi di laurea<sup>13</sup> e indagini su singoli aspetti e specifici brani<sup>14</sup>, e un approfondimento sulla componente dialettale nell'analisi del compianto Roberto Sottile<sup>15</sup> che, assieme a Giuseppe Paternostro, si è concentrata sull'uso del dialetto della Cantantessa<sup>16</sup>.

La lingua rappresenta uno degli strumenti principali attraverso cui si costruisce l'autobiografia consoliana. In particolare, il registro alto dell'italiano, con una

---

<sup>12</sup> Così L. Coveri, *L'italiano e le canzoni*, Accademia della Crusca, 27/1/2012 (ultima consultazione 8/3/2026), che prosegue: «mai come nelle sue composizioni la musica appare al servizio del testo, e non viceversa. Un vero, radicale, “smascheramento”». Ancora Consoli: «Spesso mi lascio trascinare dalla ricerca del vocabolo più prezioso, non per un valore estetico. Io penso che quando si scrive il testo di una canzone, se hai un concetto e cerchi l'aggettivo più prezioso per definirlo, non lo rendi artificiale, lo rendi lavorato e ciò non toglie autenticità a ciò che scrivi» (cit. in M. Rapisarda, *La «parola cantata» in Carmen Consoli*, in *Poesia e musica*, XXVII Premio Brancati Zafferana, Atti del Convegno, 27-30 settembre 2006, a cura di R. Verdirame, Catania, CUECM, 2009).

<sup>13</sup> S. Piras, «*Vorrei dire due parole*». *Analisi lessicale e stilistica della lingua delle canzoni di Carmen Consoli*, Tesi di Laurea, Università di Cagliari, rel. R. Fresu, a. acc. 2007/2008; e B. Giannelli, «*Fedele a me stessa*». *Un'analisi lessicale e stilistica delle canzoni di Carmen Consoli*, Tesi di Laurea magistrale, Università di Pisa, rel. M. Maggiore, corr. F. Franceschini.

<sup>14</sup> Come l'onomastica in D. Accolla, *Mito e regionalità dell'onomastica di Carmen Consoli*, op. cit.; su *Besame Giuda* all'interno di un percorso sulla lingua della canzone scritta e interpretata da cantanti donne: V. Ricotta, «*Una donna con la D maiuscola*». *Analisi di “Besame Giuda”*, in «Italiano digitale», XI, 2019/4, ed Ead., *Volevo fare la rockstar» di Carmen Consoli: una lettura linguistica*, in «Lingua Italiana», 12 gennaio 2022; E. Tonani, «*Quando un pensiero corre libero e scomposto*». *Note socio-linguistiche sui testi di cantautrici pop italiane degli anni Duemila*, in «Diacritica», 2025, pp. 56-57.

<sup>15</sup> Sulla struttura e i vincoli della canzone si veda L. Zuliani, *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2018.

<sup>16</sup> G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, il Mulino, 2010; R. Sottile, *Dialetto e canzone. Uno sguardo sulla Sicilia di oggi*, Firenze, Cesati, 2018.

selezione lessicale che diventa cifra stilistica distintiva della Cantantessa, e l'alternanza tra italiano e dialetto siciliano che si fa sempre più spazio per consentire di articolare diversi livelli di esperienza e di identità. Spostando lo sguardo dai temi allo stile e alle scelte linguistiche, è possibile approfondire anche il discorso autobiografico intrecciando le canzoni all'autobiografia linguistica di Carmen Consoli. Anche in questo caso possiamo tracciare due blocchi: uno, decisamente più rappresentato, in cui prevale l'italiano, e l'altro che assume il dialetto come codice per soddisfare esigenze espressive di volta in volta diverse e che culminano oggi nell'album *Amuri Luci* (2025), su cui ci ripromettiamo di tornare in altra sede.

Ai brani in dialetto, anche in questo caso, è stato utile avvicinare le dichiarazioni di Consoli, oltre a quanto già era possibile ricavare sulla percezione del dialetto per la Cantantessa, come è emerso dalla specifica ricerca di Sottile.

Quanto e quale siciliano usa Consoli nella sua produzione? Il dato quantitativo è abbastanza circoscritto. Per avere un lavoro totalmente dialettale bisognerà aspettare il già citato *Amuri Luci* (Narciso records 2025), con una significativa anticipazione in *Terra ca nun senti* (2024). Per il resto, i brani in dialetto sono: *Masino* (*L'eccezione*, 2002); *'A finestra* (*Elettra*, 2010), e *Tano* (*Eco di sirene*, Universal, 2018).

A questi si aggiungono *Stranizza d'amuri*, brano cover inserito nell'album tributo a Franco Battiato, *Voli imprevedibili* (2004); la canzone *Focu di raggia*, pubblicata nell'album di Goran Bregović *Karmen (With A Happy End)* (Mercury records, 2007); *Ciuri di campo* (2008), dedicata a Peppino Impastato, in collaborazione con i Lautari, e i brani nell'album *Terra ca nun senti* (2025), cover di Rosa Balistreri.

Tracce di siciliano si trovano in *Il sultano (della Kianca)* (*Stato di necessità*, 2000), dove Kianca è un toponimo palermitano; in *La dolce attesa* (*Eva contro Eva*, 2006), dove all'inizio viene inserito un verso della filastrocca tradizionale siciliana *Ninna nanna di la Guerra*, nella versione originale cantata da Rosa Balisteri: «*E da la vo' / sunnuzzu viniti / ca ju l'annacu e vui l'addurmisciti*»; in *Mio zio* (*Elettra*, 2009) troviamo il diminutivo affettivo dialettale «gioiuzza», e, da ultimo, nella già menzionata inserzione finale in

*Volevo fare la rockstar* abbiamo il verso «*Haju i papuli nni rita*» ('ho le vesciche nelle dita').

La Cantantessa a inizio carriera aveva dichiarato: «Fosse per me io canterei anche in siciliano; se uso l'italiano è per essere capita»<sup>17</sup>; successivamente il dialetto sarà considerato un «bacino lessicale a cui attingere con sonorità nuove che diano sfumature diverse ai brani»<sup>18</sup>. Citando il famoso cantautore genovese, Consoli nel 2008 aveva affermato:

Quando questo italiano si arricchisce – come diceva De André – di lingue antiche, che sono il genovese e le altre, diventa più colorita [...]. Quindi c'è una lingua italiana che si deve evolvere e che ultimamente si sta invece un po' scolorendo, secondo me, sta diventando sempre più semplice e vuole diventare molto più scarna di contenuto, di eleganza. Io piuttosto la arricchirei di termini presi dai dialetti vari, delle varie regioni, invece di arricchirla di termini che vengono dall'inglese, che suonano male vicino a una lingua romanza<sup>19</sup>.

Per quanto riguarda il dato qualitativo, come è stato già indagato<sup>20</sup>, in generale il siciliano della produzione dialettale dell'artista catanese assume una forma più aderente alla tradizione con presenza di arcaismi e fenomeni tipici del siciliano costiero orientale quali, tra gli altri, la deaffricazione (cioè trasformazione di *c* nel suono fricativo *ç*) «*'a çirasa*» 'la ciliegia'; esito di *r* + consonante assimilata a quella che segue «*genti ca sa fa 'lliccanu a sadda*»; retroflessione nella pronuncia dei nessi *tr* e *str* in *ʃ* come in «*ʃrivulu*» 'lamento, malaugurio' o «*sʃringeunu*» 'stringevano'; esito nesso -LJ- in *gghi* come in «*cunsigghiari*» 'consigliare'; rotacizzazione di *d* in *r* in «*viru*» 'vedo' (esempi da *'A Finestra*).

Dal punto di vista stilistico, è interessante notare come i pochi casi di disfemia nei testi si trovano solo in contesto dialettale: uno in *'A finestra*: «*vannia un vecchiu*

---

<sup>17</sup> E. Guidotti, *Carmen Consoli. Bambina impertinente*, Genova, Editrice Zona, 2001, p. 53.

<sup>18</sup> E. Rauei, *Fedele a me stessa*, op. cit., p. 197.

<sup>19</sup> P. Talanca, *Cantautori novissimi: Carmen Consoli. «In fatto di musica sono onnivora»*, in «Le Bielle Interviste», 2008: [https://www.bielle.org/2008/Interviste/CarmenConsoli\\_Talanca\\_int.htm](https://www.bielle.org/2008/Interviste/CarmenConsoli_Talanca_int.htm) (ultima consultazione: 6 marzo 2026).

<sup>20</sup> Si veda B. Giannelli, «*Fedele a me stessa*». *Un'analisi lessicale e stilistica*, op. cit.

*tintu*» (‘grida un vecchio stronzo’) e l’altro in *Tano* «evitiamo domande *ca’ è stancu / pe’ sparari minchiati*» (‘evitiamo domande che è stanco / di sparare *minchiate*’ – ma nel senso di ‘bugie’). Come emerge anche dalle sue dichiarazioni, Consoli ricorre alla disfemia nei brani in siciliano per esigenza espressiva e di realismo: «Il siciliano anche se parlato da persone colte, emancipa dalla formalità. Un insulto in italiano è offensivo, mentre un insulto in siciliano fa ridere, ti spinge a rispondere perché ha un che di ironico. Si tratta di sfumature che ampliano, danno colore alla lingua italiana»<sup>21</sup>.

La produzione dialettale di Carmen Consoli, letta alla luce delle dinamiche tra autobiografia artistica e autobiografia linguistica, si presta a ulteriori riflessioni se si considera il ruolo della lingua come dispositivo di messa in scena del sé. In questo senso, il dialetto non è soltanto un codice alternativo all’italiano, ma uno spazio simbolico in cui si articolano identità multiple, tensioni culturali e strategie espressive.

Un primo elemento da approfondire riguarda la funzione performativa del dialetto. Nei brani in siciliano, Consoli non si limita a scegliere la lingua, ma la mette in scena come voce incarnata, spesso legata a personaggi specifici. Questo aspetto è particolarmente evidente nei testi narrativi, in cui il dialetto contribuisce a costruire un effetto di autenticità e verosimiglianza. La lingua diventa, così, un marcatore sociale e culturale: chi parla in dialetto appartiene a un mondo preciso, connotato geograficamente e simbolicamente. Ma chi canta in dialetto è anche Consoli stessa. Come ha dichiarato nella presentazione dell’album *Elettra* alla FNAC di Milano (30/10/2009), a quella finestra del brano omonimo c’è la stessa Carmen, che con il dialetto osserva la città e la società del contesto siciliano che la circonda.

In questa prospettiva, la produzione dialettale può essere letta come una forma di teatro linguistico, in cui l’autrice alterna registri e codici per differenziare le voci e i punti di vista. L’autobiografia artistica si intreccia, quindi, con una dimensione quasi drammaturgica: Consoli non racconta solo sé stessa, ma costruisce un coro di figure che riflettono, amplificano o mettono in discussione la sua esperienza.

---

<sup>21</sup> E. Raugei, *Fedele a me stessa*, op. cit., p. 197.

Il rapporto della Cantantessa con il dialetto si può riassumere evocando un'intervista del 12 luglio 2003 a Pordenone, dove parla del siciliano come sua *Lingua* 2<sup>22</sup>.

Figlia di una veneta e di un siciliano, in casa parlava soprattutto italiano. Dai 13 ai 19 anni studia inglese per tre mesi l'anno. Ma Consoli dichiara di studiare anche il siciliano, definendolo «difficile» e racconta le critiche ricevute dopo *Masino*, dove aveva usato la terza persona singolare del passato remoto di *rompere* «ruppi» e non «*rumpiù*». L'intervista termina con una riflessione per cui Consoli dichiara che «la lingua ha su di me un certo tipo di sound» e di come influenzi la grana della voce. È significativo, in questo senso, che Consoli abbia bisogno di studiare il dialetto, riconoscendone la complessità e la distanza rispetto alla propria lingua d'uso quotidiana. Questo dato rafforza l'idea di un'autobiografia linguistica non immediata o spontanea, ma costruita attraverso un processo di acquisizione e rielaborazione. Il dialetto diventa, quindi, anche una lingua scelta, oltre che ereditata. L'eredità, d'altronde, viene cercata non solo fra le mura domestiche ma anche nelle radici della canzone folk in siciliano.

In una lezione sulla musica popolare, tenuta il 29 maggio 2011 all'Auditorium Parco della musica di Roma, Consoli spiega come la musica regionale e dunque anche quella siciliana, per esempio quella di Rosa Balistreri, rappresenti la vera essenza della musica pop:

La mia vera scuola è il palco. Io vengo da un certo tipo di formazione e credo molto nell'incontro tra musicisti che provengono da diversi mondi e da diverse esperienze. Credo nella contaminazione perché nella contaminazione vi è la possibilità di arricchimenti, vi è la possibilità della fusione di sensibilità musicali... mi faccio accompagnare da vari protagonisti della musica popolare. Cos'è la musica popolare? La musica popolare è ciò che nasce spontaneamente dal popolo. Io non sono proprio una protagonista di rilievo di questo genere ma sento nel mio DNA, in qualche modo, un qualche residuo. Oggi è importante sottolineare l'esigenza del recupero della memoria. Io credo che la nostra società sia sorda a questa ricchezza. La musica popolare rischia di essere relegata in polverose, in impolverate soffitte e me ne sono resa conto nel momento in cui entrando in certi negozi di musica trovo relegati nei reparti regionali degli artisti di fama internazionale. La nostra musica popolare viene considerata regionale in Italia, non vi è una grandissima attenzione, vi è quasi più attenzione all'estero [...].

---

<sup>22</sup> Cfr. l'URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-b7BykRaUdo> (ultima consultazione: 10/03/2026).

Il progressivo aumento della componente autobiografica nella produzione consoliana coincide con una maggiore attenzione al recupero delle radici e con il consequenziale incremento dell'uso del siciliano. Il dialetto si configura, allora, come lingua della memoria, capace di attivare un immaginario legato all'infanzia, alla famiglia e alla tradizione orale. Non si tratta di una memoria puramente individuale, ma collettiva, che rimanda a pratiche, racconti e forme di vita condivise.

### ***Per concludere***

L'analisi della produzione di Carmen Consoli mostra come autobiografia artistica e autobiografia linguistica siano profondamente intrecciate. La lingua, infatti, non rappresenta un semplice strumento espressivo, ma uno spazio in cui si costruisce e si negozia l'identità.

Uno degli aspetti più evidenti, anche se fino ad *Amuri luci* più marginale, è l'uso del dialetto siciliano, che compare accanto all'italiano standard. Questa alternanza linguistica non è casuale: riflette la sua origine catanese e diventa uno strumento per esprimere sfumature emotive più intime. Il dialetto, infatti, permette di evocare radici profonde, relazioni familiari e allo stesso tempo una dimensione quasi orale e ancestrale del racconto universale.

L'autobiografia linguistica si manifesta anche nella scelta dei temi: l'infanzia, la famiglia, la condizione femminile e la memoria collettiva della Sicilia. La lingua diventa, quindi, uno spazio di resistenza e affermazione, soprattutto quando l'artista dà voce a figure in parte dimenticate, come Rosa Balistreri.

Anche sul versante dell'italiano, Consoli utilizza spesso un lessico ricercato e costruzioni sintattiche che richiamano la tradizione letteraria, mescolandole con espressioni popolari. Questo incontro tra alto e basso riflette un'identità plurale: quella di un'artista che si muove tra cultura colta e cultura popolare.

In sintesi, nelle canzoni di Carmen Consoli l'autobiografia linguistica non è solo racconto di sé, ma diventa racconto di un'intera comunità. La lingua, nelle sue

variazioni e contaminazioni, si trasforma in uno strumento potente per esprimere appartenenza e memoria, ma anche trasformazione personale.

*Veronica Ricotta*

## **«Io me chiamo Sanacore, e che vulite?»**

### ***Dagli stornelli alla dub: la voce di Giulietta Sacco***

**Abstract:** Pippo Baudo la definì «l'Amalia Rodriguez della canzone partenopea», per Renzo Arbore era «la Regina dei mandolini», per il Reuccio Claudio Villa «la Mina del Sud». La stessa Tigre di Cremona definì la sua voce «un dono di Dio. Non due corde vocali, ma due colliers di diamanti». Una cosa è certa: nessuna altra voce ha saputo interpretare la *canzone napoletana* come quella di Giulietta Sacco. Nata a Maddaloni il 13 novembre 1944 e scomparsa ad Aversa l'11 aprile 2022, Giulietta Sacco ha attraversato più di cinque decenni di carriera, imprimendo il proprio marchio inimitabile nella canzone napoletana. La sua abilità unica nell'attraversare stili musicali, dal folklore degli stornelli alla sontuosità della canzone classica napoletana, ha reso la sua arte un ponte tangibile fra la tradizione intramontabile e la modernità del *Napule's Power*. Il riconoscimento degli Almamegretta nel 1995 con *Sanacore* ha sancito la sua voce come il simbolo di una rinascita musicale napoletana negli anni '90, unendo le radici della tradizione alle nuove sonorità del tempo. Giulietta Sacco, con la sua voce come guida, ha trasceso il tempo e lo spazio, diventando un faro luminoso nella storia musicale di Napoli. La sua eredità, come *due colliers di diamanti*, brilla nell'archivio della musica napoletana, un regalo eterno e prezioso.

**Abstract:** Pippo Baudo called her «the Amalia Rodrigues of Neapolitan song», for Renzo Arbore she was «the Queen of Mandolins» and for "the little King" Claudio Villa she was «the Mina of the South». Even Mina described her voice as «a gift from God. Not two vocal cords, but two diamond necklaces». One thing is certain: no other voice has been able to interpret Neapolitan song like Giulietta Sacco's. Born in Maddaloni on November 13, 1944, and passing away in Aversa on April 11, 2022, Giulietta Sacco had a career spanning more than five decades, leaving her unmistakable mark on Neapolitan music. Her unique ability to navigate musical styles, from the folklore of stornelli to the grandeur of classical Neapolitan song, made her art a tangible bridge between timeless tradition and the modernity of *Napule's Power*. The recognition from Almamegretta in 1995 with *Sanacore* cemented her voice as a symbol of a Neapolitan musical revival in the '90s.

Scrivere un saggio su Giulietta Sacco si configura come un'operazione tutt'altro che agevole. La difficoltà principale risiede nella necessità di ricomporre frammenti dispersi: ricostruire le tappe della sua biografia artistica e rintracciare la continuità di una carriera lunga e discontinua senza incorrere in errori, sovrapposizioni o vere e proprie mitologie. Le fonti disponibili risultano, infatti, prevalentemente di natura giornalistica o riconducibili alla critica musicale, più inclini alla narrazione episodica che alla sistematizzazione storiografica.

Accanto a tali materiali si colloca un corpus eterogeneo di documenti audiovisivi: video e immagini d'archivio, locandine di festival musicali in cui compare

il suo nome, interviste – sia amatoriali sia professionali – rilasciate dalla stessa Sacco o da altri protagonisti della scena musicale dell'epoca e oggi diffuse attraverso piattaforme digitali come YouTube. Si tratta di una documentazione preziosa ma discontinua, che richiede un lavoro di selezione, comparazione e interpretazione, in cui la memoria orale si intreccia con l'archivio visivo e con la sedimentazione mediatica del racconto.

È dunque a partire da questo mosaico incompleto, fatto di tracce, testimonianze e frammenti, che si rende necessario un approccio capace di tenere insieme rigore critico e attenzione per la dimensione narrativa e simbolica della sua figura artistica.

Muovendo da tali premesse, si può iniziare con alcune coordinate biografiche e contestuali. Giulietta Sacco nasce a Maddaloni, in provincia di Caserta, nel 1944, un anno dopo l'ingresso degli Alleati a Napoli. La sua nascita si colloca, dunque, in un momento di profonda trasformazione del Mezzogiorno italiano, segnato dal trauma bellico e dall'avvio di una complessa fase di ricostruzione materiale e simbolica. In questo scenario, la sua vicenda personale e artistica si iscrive fin dall'inizio in una storia più ampia, in cui le pratiche musicali popolari si confrontano con nuovi orizzonti mediatici e culturali, e in cui la tradizione si trova a dialogare con le forme emergenti della modernità. Se nel capoluogo campano la presenza degli Alleati e la circolazione dei Victory-Disc contribuirono alla diffusione di nuovi linguaggi sonori (dal jazz al blues), innestando i primi germi di quello che sarebbe stato definito *Napule's Power*<sup>1</sup>, la provincia casertana non conobbe un processo analogo. La Terra di Lavoro rimase, in larga misura, ai margini di tali trasformazioni, ancorata a una struttura sociale ed economica prevalentemente agricola. Giulietta Sacco nacque, dunque, in un contesto rurale, all'interno di una famiglia modesta, patriarcale, fondata sul lavoro dei campi e su una rigida organizzazione dei ruoli.

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Scala, *Sur la transformation décapante d'un tube américain : Pistol packin' mama*, in *Du malentendu dans la chanson : actes de la deuxième Biennale internationale d'études sur la chanson*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2021.

Primogenita di otto figli, Giulietta condivide fin dall'infanzia la quotidianità dei genitori: li accompagna nei campi, in chiesa, alle feste patronali. È in questi spazi (produttivi, rituali, comunitari) che si struttura il suo primo orizzonte simbolico. La tradizione non le viene trasmessa come sapere astratto, ma come pratica incorporata, come gesto ripetuto, come forma di partecipazione. Giulietta osserva, ascolta, impara.

Impara soprattutto a cantare. Perché in quel contesto il canto non è un'attività separata, ma una funzione integrata nel lavoro e nel rito. Si canta nei campi, per sostenere il ritmo della fatica; si canta nelle celebrazioni religiose, per inscrivere l'esperienza individuale in una dimensione collettiva; si canta durante le feste, per trasformare la ciclicità del calendario agricolo in narrazione condivisa. La voce diventa così strumento di relazione e di resistenza, mezzo attraverso cui il corpo si accorda al tempo della comunità e al tempo della natura<sup>2</sup>.

Il canto, in questo senso, precede la musica come forma estetica: è un atto necessario, una pratica di sopravvivenza simbolica. In Giulietta Sacco esso si costituisce come sapere primario, come grammatica emotiva e ritmica che precede ogni successiva mediazione discografica o scenica. La sua formazione vocale non avviene, dunque, in un contesto istituzionale, ma all'interno di un paesaggio sonoro fatto di voci femminili, di litanie, di invocazioni e di canti di lavoro, in cui la memoria collettiva si trasmette per via orale e la musica coincide con la vita quotidiana.

Si rende, qui, necessaria una breve parentesi teorica, utile a comprendere perché questo elemento risulti decisivo ai fini del nostro discorso. Alcuni stili musicali e determinate tecniche vocali vengono infatti – a buon diritto – riconosciuti come parte integrante del patrimonio culturale e antropologico di specifiche comunità. Si pensi al blues, espressione della memoria storica della schiavitù afroamericana, o alla modalità esecutiva del fado portoghese, definita da Fernando Pessoa come «[...] *não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. [...] O fado é o cansaço da alma forte, o olhar*

---

<sup>2</sup> Cfr. R. De Simone, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Foligno, Lato Side Editore, 1979.

*de desprezo de Portugal ao Deus em que creu e também o abandonou*»<sup>3</sup>. All'interno del contesto campano, analogamente, possono essere citate pratiche come la tammorra, la tarantella e, in modo particolare, il canto a fronna.

La fronna – o, più precisamente, la *fronn' 'e limone* ('fronda di limone') – è una forma di canto a distesa, priva di accompagnamento strumentale, eseguita da una o più voci, e storicamente diffusa nei contesti agricoli. La sua struttura vocale riprende le inflessioni e i moduli ritmici dei richiami dei venditori ambulanti, utilizzati per attirare l'attenzione dei potenziali acquirenti. In senso metaforico, il termine designa le parti del cibo che non vengono vendute perché non commestibili: ciò che resta ai margini dello scambio economico e che, proprio per questo, esige una particolare abilità persuasiva.

Dal punto di vista testuale, esiste un ampio repertorio di fronne che tuttavia non si configura come un corpus fisso: i testi possono essere modificati, rimescolati o parzialmente improvvisati a seconda della situazione esecutiva. Ciò risulta particolarmente evidente nei casi in cui il canto si articola in forma dialogica, tra due o tre voci che si rispondono secondo una logica di chiamata e risposta. Questa apertura alla variazione rende la fronna una forma musicale intrinsecamente relazionale, fondata sull'interazione e sull'adattamento al contesto.

È proprio questa disponibilità al dialogo che ne ha favorito, in passato, un uso comunicativo extramusicale. Le fronne sono state, infatti, impiegate come mezzo di comunicazione con i detenuti: non era raro, nel passato, ascoltare canti intonati sotto le carceri da parte di parenti o amici dei reclusi. Attraverso tali esecuzioni venivano trasmesse informazioni, messaggi d'amore, parole di conforto, spesso articolate mediante un linguaggio allusivo e gergale, capace di sfuggire alla comprensione delle guardie. La fronna si configurava, così, come uno spazio sonoro di resistenza simbolica, in cui la voce diventava veicolo di affetti e di segreti, e il canto si faceva

---

<sup>3</sup> «[...] né allegro né triste. È un episodio di intervallo. [...] Il fado è la stanchezza dell'anima forte, lo sguardo di disprezzo del Portogallo verso il Dio in cui ha creduto e che lo ha abbandonato» [t.d.a.]: F. Pessoa, *O fado e a alma portuguesa* (*O fado e l'anima portoghese*), in «O Notícias Ilustrado», 2ª série, n° 44, 14/04/1929.

forma di mediazione fra dentro e fuori, tra separazione e legame. In questo senso, la fronna non è soltanto una tecnica vocale, ma una vera e propria pratica culturale: un dispositivo di memoria, di relazione e di sopravvivenza emotiva, che iscrive il corpo del cantante in una rete di significati collettivi e in una temporalità che eccede l'istante dell'esecuzione.

La fronna manifesta con chiarezza il segno di una comunicazione rivolta a un soggetto che non è visibile, che è "rinchiuso", separato, sottratto allo spazio sociale ordinario. Non è casuale che il destinatario privilegiato di tali canti sia il carcerato: la tradizione campana ha, infatti, stabilmente associato il carcere al mondo infero, come luogo chiuso, oscuro, sottratto alla luce e alla vita quotidiana. Il canto si configura, allora, come un ponte sonoro tra il sopra e il sotto, tra il dentro e il fuori, tra il mondo dei vivi e uno spazio simbolicamente prossimo alla morte.

Come ricorda Roberto De Simone nella raccolta *La tradizione in Campania* (1979), è inoltre significativo che la camorra, nelle sue fasi originarie, avesse il proprio primo covo presso il Cimitero delle Fontanelle, nel rione Sanità: un luogo che è già di per sé liminale, soglia tra i vivi e i morti. In tale contesto venivano eseguiti rituali cantati che funzionavano come forme di dialogo codificato tra affiliati, secondo una grammatica simbolica che univa devozione, violenza e appartenenza. La fronna, in questo scenario, non appare più soltanto come canto popolare, ma come dispositivo rituale, strumento di riconoscimento e di trasmissione di messaggi all'interno di una comunità separata.

Nella fronna che qui si assume come esempio, «'a fronna r' 'e carcerate», originaria di Torre del Greco, risulta particolarmente evidente il tipo di linguaggio adottato: un tessuto verbale fitto di formule ritualizzate ed espressioni gergali, molte delle quali riconducibili anche al lessico della malavita. La voce non si limita a raccontare una condizione, ma la performat: la reclusione, la supplica, la distanza vengono articolate attraverso un codice che è insieme poetico e cifrato.

Le tematiche che emergono (la madre che prega per il figlio incarcerato, il carcere come luogo di espiazione, la Vergine come figura mediatrice) costituiscono un

repertorio simbolico che ritroviamo, seppur rielaborato in forme linguisticamente diverse, anche nelle sceneggiate teatrali napoletane. In entrambi i casi, il dolore individuale si iscrive in una cornice narrativa collettiva, dove la sofferenza viene ritualizzata e resa condivisibile attraverso la parola cantata. Il canto diventa, così, una forma di drammatizzazione sociale, in cui il destino del singolo viene assorbito in una struttura mitico-religiosa che ne rende tollerabile l'esperienza.

La fronna, pertanto, non si limita a essere un genere musicale: essa agisce come luogo simbolico di passaggio, come pratica che mette in relazione la vita quotidiana con il suo rovescio oscuro, il legame con la separazione, la voce con il silenzio. È in questa capacità di trasformare la comunicazione in rito e il dolore in linguaggio che risiede una delle sue funzioni antropologiche più profonde:

Fronn' 'e limone  
chest' è 'a fronna r' 'e carcerate  
chillo r' 'e sei  
chillo r' 'o padiglion' 'e Milano

Fronn' 'e limone  
carceratie'  
io so' venuto sott' a stu carcere  
pe' saluta' 'e carcerate  
e po' tutte chisti belli cumpagne

Fronn' 'e limo'  
arber' 'e noce  
sì fatt' a ggroce p' 'e carcerate  
'e mmiette a ggroce  
'e ffai' perder' 'a vita e 'a libbertà

Fronn' 'e limone  
Gennarenie' so' stato a casa 'e mamma vosta  
s'è 'raccumannata 'o cor' 'e Gesù  
tu quanno vai a ffa' 'a cavùsa  
speriamo ca 'o ggiudece te manna a libbertà<sup>4</sup> [...]

---

<sup>4</sup> 'Fronda di limone / questa è la fronda dei carcerati / quello del sei / quello del padiglione Milano / Fronda di limone / carcerati / son venuto davanti a questo carcere / per salutare i carcerati / e per tutti questi bravi compagni / Fronda di limone / albero di noce / fai il segno della croce per i carcerati / e metti la croce / e fai perdere la vita e la libertà / Fronda di limone. Gennarino sono stato a casa di vostra mamma / si è raccomandata il cuore a Gesù / quando andrai in processo / speriamo che il giudice ti rimetta in libertà. [...]'.

Accanto a queste forme dialogiche e funzionalmente comunicative, la tradizione più propriamente canonica conserva un repertorio di fronne maggiormente ritualizzate, in cui la componente improvvisativa si riduce a favore di una struttura più stabile e riconoscibile. In tali espressioni, le tematiche ricorrenti si concentrano intorno a tre grandi nuclei simbolici: l'amore, la sessualità e la morte.

Si tratta di ambiti che rinviano direttamente alle soglie fondamentali dell'esperienza umana, e che nella fronna vengono trattati secondo una logica di allusione, di metafora e di ambiguità semantica. Eros e Thanatos, la generazione e la dissoluzione, la congiunzione e la separazione vengono, così, iscritti in un linguaggio che oscilla tra il registro lirico e quello osceno, tra l'invocazione e la derisione, tra il sacro e il profano.

Queste fronne ritualizzate funzionano come forme di regolazione simbolica dei passaggi esistenziali: il desiderio viene nominato per essere contenuto, la morte evocata per essere addomesticata, il corpo cantato per essere sottratto al silenzio. La loro ripetizione nel tempo non ne esaurisce il senso, ma ne rinnova la funzione: ogni esecuzione riattualizza un patrimonio simbolico condiviso, rendendo il canto un luogo in cui la comunità si riconosce e si interroga sui propri limiti.

In questo modo, la fronna si configura come una micro-drammaturgia vocale dell'esperienza umana, in cui le grandi polarità dell'esistenza vengono tradotte in forme sonore essenziali, affidate alla voce nuda e alla sua capacità di farsi veicolo di significato oltre la parola<sup>5</sup>.

Come si è detto, dunque, Giulietta Sacco impara a cantare in un contesto in cui la voce è parte integrante della vita quotidiana. La sua è una voce potente, dotata di una grana timbrica particolarissima, aspra e insieme flessibile, capace di coniugare l'energia arcaica del canto popolare con una proiezione quasi operistica.

---

<sup>5</sup> Cfr. R. De Simone, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, op. cit., p. 89.

Le prime esibizioni pubbliche risalgono all'età di dodici anni, in occasione del matrimonio della cantante napoletana Maria Paris<sup>6</sup>, nel pieno dell'adolescenza intraprende poi uno studio più sistematico del canto e partecipa a concorsi canori con l'obiettivo di attirare l'attenzione di discografici, manager e organizzatori di feste di piazza.

Il suo repertorio iniziale è quello della canzone napoletana classica, dalla seconda metà del Settecento fino ai primi decenni del Novecento. È proprio in una di queste occasioni, nei primi anni Sessanta, che viene notata da un'etichetta discografica, la Phono Tris, con la quale incide i primi 45 giri e uno dei suoi primi successi, *Amalia Ruta*. In questo brano l'influenza della fronna risulta evidente, tanto nella linea melodica quanto nella modalità esecutiva: alla potenza vocale della Sacco si somma, infatti, una struttura espressiva che conserva tracce della vocalità a distesa e della declamazione popolare.

*Amalia Ruta* si ispira, inoltre, ai brani più celebri di un'altra figura emblematica della tradizione napoletana di inizio Novecento: la cantante, attrice e “sciantosa” Gilda Mignonette, nome d'arte di Griselda Andreatini, nota anche come la “regina degli emigranti”. Incidendo un brano di questo tipo, Giulietta Sacco recupera simbolicamente il testimone della Mignonette: il canto delle fronne maddalonesi, innestato sulla grana quasi lirica della sua voce, si traduce in un prodotto che conosce una ricezione più internazionale che nazionale. Il suo successo si radica, infatti, soprattutto nei circuiti dell'emigrazione, dove quelle canzoni continuano a funzionare come dispositivi di memoria e di appartenenza.

---

<sup>6</sup> Maria Paris, al secolo Maria Rosaria Pariso (Napoli, 6 agosto 1932-Napoli, 3 maggio 2018) è stata una celebre cantante italiana, particolarmente nota per il suo contributo alla musica napoletana durante gli anni '50 e '60. La sua carriera si è contraddistinta per un'interpretazione intensa e raffinata del repertorio tradizionale partenopeo, con una particolare enfasi sui classici della canzone napoletana e su brani contemporanei. La sua voce calda e potente, assieme alla capacità di trasmettere profonde emozioni, le ha permesso di guadagnarsi un posto di rilievo nel panorama musicale dell'epoca. Nonostante una carriera relativamente breve, la Paris è ricordata come una delle interpreti più autentiche e apprezzate della tradizione musicale napoletana. Cfr. A. Sciotto, *Cantanapoli. Enciclopedia del Festival della Canzone Napoletana 1952-1981*, Caserta, Torre Luca editore, 2010, p. 390.

Il repertorio della Sacco appartiene, in questo senso, a un mondo che non esiste più: è il mondo delle canzoni d'amore, d'onore e di vendetta di una Napoli prerisanamento, di una città ancora strutturata secondo codici simbolici arcaici. Si tratta di un immaginario che esercita una forte presa sugli emigranti e che, nell'Italia del boom economico, trova come pubblico privilegiato una generazione di anziani nostalgici dei “bei tempi di una volta”. Per i giovani napoletani degli anni Settanta, invece, la lingua di quelle canzoni e il modo di cantarle rappresentano quanto di più obsoleto e reazionario si possa immaginare: esse incarnano un universo percepito come da rimuovere, da superare, se non da distruggere, e vengono lette come una narrazione provinciale, stereotipata e parodistica di una Napoli che aspira, invece, a liberarsi di quel passato.

A questo proposito risulta particolarmente significativa la testimonianza del critico musicale e produttore Renato Marengo, che ha vissuto in prima persona la stagione del rock napoletano:

Noi giovani del rock napoletano, odiavamo la canzone napoletana: le canzoni i cui tema erano malavita e sentimentalismo. Il Napoletano era diventato il linguaggio di quelle canzoni lì. Roba da reazionari. Per esempio Alan Sorrenti aveva appena pubblicato *Aria* e durante uno dei suoi concerti a Napoli interpretò *Dicitencello vuje*: fu contestato duramente (preso letteralmente a bottigliate sul palco) e la critica lo attaccò da tutti i fronti “si è messo a cantare le canzonette napoletane” gli si rimproverava. Io fui l'unico a difenderlo su Ciao2001, e criticarono anche me<sup>7</sup>.

Le parole di Marengo restituiscono con chiarezza la frattura generazionale e simbolica che si consuma in quegli anni: da un lato, un repertorio che continua a funzionare come archivio emotivo dell'emigrazione e della memoria popolare; dall'altro, una nuova generazione che percepisce quel patrimonio come un ostacolo alla costruzione di un'identità moderna e autonoma. Giulietta Sacco si colloca precisamente in questo spazio di tensione: portatrice di una tradizione vocale arcaica,

---

<sup>7</sup> Cfr. G. Scala, *Pino Daniele: analisi di un sincretismo musicale*, Tesi di Dottorato, Aix-Marseille Université – Università degli Studi di Napoli Federico II, discussa il 28 giugno 2022.

ma inserita in un mercato discografico che sta già mutando i propri codici, la sua figura si configura come emblema di un passaggio irrisolto tra memoria e modernità, tra rito e industria culturale.

Giulietta Sacco viene ingaggiata dall'etichetta americana Vis Radio, con la quale incide il suo primo album, *Melodie popolari italiane*, che ottiene un notevole riscontro presso il pubblico italo-americano. Questo successo iniziale segna l'avvio di una traiettoria artistica marcatamente transnazionale: tra gli anni Sessanta e Settanta, la sua voce risuona con continuità nelle sale da concerto degli Stati Uniti, del Canada, dell'Australia, ma anche in diversi contesti europei, tra cui Germania e Regno Unito, configurandosi come uno dei vettori principali di una memoria sonora napoletana proiettata oltre i confini nazionali.

Parallelamente a questa intensa attività internazionale, Sacco continua a mantenere un legame forte con il circuito musicale italiano. Nel 1969 giunge in finale al Festival di Napoli con *Abbracciamme* e avvia collaborazioni significative con figure centrali della canzone napoletana del secondo Novecento, quali Mario Merola, Mario Trevi e Giacomo Rondinella. La sua presenza si estende anche a contesti più generalisti della canzone leggera, approdando a programmi come *Un disco per l'estate* e *Il Cantagiuro*. In quegli anni amplia il proprio repertorio includendo stornelli partenopei e brani di matrice popolare, ma è soprattutto nel repertorio napoletano più intensamente lirico e "sanguigno" che la sua interpretazione raggiunge esiti di particolare raffinatezza espressiva. Emblematica, in tal senso, è l'esecuzione di *Silenzio cantatore* di Bovio, dove la mandolinata che l'accompagna si fa vero e proprio ricamo sonoro, dialogando con una voce capace di abitare la melodia senza mai sovrastarla.

Nonostante le numerose apparizioni in Rai, Giulietta Sacco viene, tuttavia, più volte esclusa dai palinsesti, per ragioni che intrecciano valutazioni estetiche e scelte stilistiche. Il suo corpo e il suo volto vengono sottoposti a un giudizio normativo che giunge fino alla richiesta implicita di adeguamento (si pensi al ricorso alla chirurgia estetica), mentre, sul piano musicale, la canzone napoletana classica, e la nostalgia di cui era portatrice, appare ormai marginalizzata da un'industria culturale proiettata

verso altri immaginari. In questo contesto, risuona ambigua la definizione con cui Pippo Baudo la presentò una volta in trasmissione, chiamandola «l'Amália Rodrigues napoletana». Un paragone suggestivo ma riduttivo, che rischia di appiattire la specificità della sua voce entro una genealogia altra.

Se è vero che alcune modulazioni tonali possono evocare il fado, la vocalità di Giulietta Sacco si colloca altrove. Nelle sue stagioni migliori essa si configura come un canto libero, non irregimentato, attraversato da echi antichi e talvolta dimenticati.

Forte di un'estensione ampia e di una notevole capacità di porgere la melodia, la sua voce sembra custodire una memoria sonora di stagioni cancellate dalla modernità, ma non dal suo cuore interpretativo. Nel vibrato affiorano risonanze rurali e marinare che si fanno strada nelle modulazioni, nelle fioriture, nelle corone e persino nei respiri con cui cesella le esecuzioni. È in questi dettagli – in questa micro-drammaturgia del suono – che la voce di Sacco riesce a restituire una luce nuova alle poesie di Salvatore Di Giacomo e Ferdinando Russo, riattivandole come spazi di ascolto ancora vivi.

A partire dal 1984, problemi di salute iniziano a incidere in modo significativo sulla carriera di Giulietta Sacco e sulla limpidezza della sua emissione vocale. Si apre, così, una fase di progressivo allontanamento dalle scene, segnata da una visibilità sempre più intermittente e da una marginalizzazione che appare tanto artistica quanto simbolica.

Ignorata, e talvolta apertamente snobbata, dagli ambienti intellettuali e dalla ricerca musicologica, con forse la sola eccezione di Goffredo Fofi e Pasquale Scialò, Sacco continua, tuttavia, a essere profondamente amata dal pubblico popolare. Il suo è un declino scomodo, non pacificato, vissuto nella tensione costante tra memoria e attualità: nel tentativo di riconquistare una visibilità nazionale, rincorre in ogni modo il ritorno sulla scena mediatica, arrivando a trattare, senza successo, con Paolo Limiti per un inserimento nel circuito dell'*amarcord* televisivo. Ma il dispositivo nostalgico, così come viene allora configurato, non sembra avere spazio per una voce che non si lascia addomesticare.

La carriera di quella che era stata una vera e propria vedetta della canzone napoletana sembra, ormai, avviata sul viale del tramonto. Eppure, proprio quando la parabola appare definitivamente discendente, si profila una nuova alba, del tutto inattesa, destinata a rivelarsi *conditio sine qua non* per una svolta profonda nell'evoluzione della canzone napoletana. È il gruppo dub napoletano degli Almamegretta a volerla come voce femminile per *Sanacore* (1995), un album destinato a segnare una frattura e insieme una ricomposizione nel panorama musicale italiano.

Sebbene l'associazione tra Giulietta Sacco e gli Almamegretta possa apparire, a prima vista, bizzarra o addirittura paradossale, essa risulta pienamente intelligibile se letta alla luce del concetto di contaminazione musicale elaborato da Goffredo Plastino. Nel tentativo di definire l'estetica del gruppo, Plastino parla, infatti, di «dinamiche musicali di ibridazione, sovrapposizione, contaminazione»<sup>8</sup> in cui reggae e dub si intrecciano alle tradizioni folk campane, proiettandosi verso traiettorie molteplici e non gerarchizzate perché «dalla tradizione si può prendere ciò che più piace, soprattutto ciò che può essere riformulato in un linguaggio contemporaneo»<sup>9</sup>. In questo spazio fluido, la voce di Sacco non rappresenta un residuo del passato, ma una risorsa attiva, un archivio vivente, capace di riattivarsi nel presente.

Attraverso la grana vocale di Giulietta Sacco e quella di Raiz, frontman del gruppo, gli Almamegretta riescono non solo a infrangere la tradizionale dislocazione tra centro e periferia, tra città e campagna, ma soprattutto ad abitare consapevolmente una condizione di *in-between* culturale. È uno spazio di transito – «tra le scene, i suoni e le lingue dell'ibridismo, dove non c'è né la stabilità dell'autentico né il falso»<sup>10</sup> – in cui la ritmica urbana e cadenzata di Bristol si mescola alle fronde della Campania e ai gorgheggi arabeggianti del Medio Oriente, dando forma a un rap di matrice “mediterraneo-glocal”, insieme radicato e mobile.

---

<sup>8</sup> G. Plastino, *Mappa delle voci: rap, raggamuffin e tradizione in Italia*, Roma, Meltemi, 1996, p. 86.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> I. Chambers, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2003, p. 97.

Con *Sanacore*, gli Almamegretta fanno conoscere la voce di Giulietta Sacco a una generazione che non l'aveva mai ascoltata e, al tempo stesso, riescono a rimarginare una ferita aperta fin dagli anni Settanta: quella che aveva progressivamente separato la canzone napoletana classica da quella contemporanea. Musica e lingua, le due valvole del cuore pulsante di Napoli, tornano così a comunicare, preparandosi a essere curate non attraverso la nostalgia, ma mediante una nuova possibilità di ascolto:

*Io quanne me 'nzuraje ero guaglione  
Io quanne me 'nzuraje ero guaglione  
Uè comm'era sapurita, uè comm'era sapurita  
Uè comm'era sapurita la mogliera  
[...]  
Freva e friddo tengo quando sto vicino a tte`  
M'abbrucia 'a pelle quando sto vicino a tte*

La compresenza delle voci di Giulietta Sacco e di Raiz non si configura come semplice alternanza di timbri, ma come dialogo fra due temporalità incarnate: una voce femminile che porta con sé il peso rituale, corporeo e arcaico della tammurriata, e una voce maschile che attraversa il presente urbano, consapevole della frattura e insieme della continuità. Non è un incontro pacificato, ma una risonanza: due corpi sonori che non si fondono, ma si tengono in tensione:

*Bella figliola, comme ve chiammate?  
Bella figliola, comme ve chiammate?  
Uè, me chiammo Sanacore  
Uè, me chiammo Sanacore  
Uè, me chiammo Sanacore e che vulite?*

*Sanacore* significa, dunque, 'sanare il cuore'. Ma sanare il cuore non significa guarirlo né riportarlo a un'unità originaria che forse non è mai esistita. Significa, piuttosto, imparare ad ascoltarne il battito, accettarne la vulnerabilità, aderire al suo

tempo. Il basso dub che governa l'intero album non impone un movimento, ma lo trattiene; non accelera, ma rallenta, riconducendo l'ascolto a una soglia fisiologica, quella dei sessanta battiti al minuto, dove il corpo può ancora riconoscersi. È una musica che invita a scendere, non a salire; a immergersi, non a dominare. Una musica che sospende la logica produttiva e restituisce centralità a un tempo organico, naturale, irriducibile all'efficienza.

*Sanacore* mette, così, in scena una pratica della cura che non coincide con la terapia, ma con l'ambiente: la materia sonora si fa spazio protettivo, quasi liquido amniotico, in cui il soggetto può temporaneamente disattivare la prestazione e ritrovare un ritmo primario. In questo senso, la canzone e l'album operano come dispositivi simbolici complessi, capaci di intrecciare lentezza e resistenza, ascolto e trasformazione. Non si tratta di *world music* nel senso superficiale dell'etichetta, ma di un lavoro profondo sulle temporalità: *Sanacore* non mette in relazione luoghi, ma tempi storici, facendo dialogare l'arcaico e l'ipercontemporaneo senza ridurre l'uno all'altro.

La voce di Giulietta Sacco, con il suo sapere rituale sedimentato, non viene inglobata dal mix, ma attraversa la massa sonora come una traccia ancestrale che resiste alla dispersione. La voce di Raiz, al contrario, si muove nello spazio urbano del presente, facendosi carico della mediazione, della traduzione, della frattura. Insieme, queste voci trasformano Napoli in una superficie sonora stratificata, in cui la città non è più solo un luogo, ma un tempo complesso, una soglia. La copertina dell'album, con quel tombino dai colori quasi lisergici, suggerisce una discesa: una catabasi simbolica nell'ombelico di una Napoli che è insieme Partenope e sirena, corpo mitologico e spazio metropolitano, memoria greca e rumore elettronico. Napoli emerge, così, come crocevia di tempi più che di territori, luogo in cui il passato non è mai definitivamente trascorso e il presente non è mai del tutto autonomo :

*Nun me ne 'mporta 'e chi me dice ca te tene*

*'Int'a 'sti ccose nn'se prumette, nn'se mantene  
Nn 'se prumette maje, nun se mantene maje*

In questa prospettiva, *Sanacore* non conserva la tradizione: la espone. La mette in gioco, la sottopone al rischio della trasformazione. Le formule quasi magiche del canto popolare, fondate sulla ripetizione, sul ritmo e sull'oralità, continuano a operare come dispositivi simbolici contro il dolore e la paura, ma lo fanno dentro una macchina sonora che anticipa la transculturalità della globalizzazione. Non siamo di fronte a un ibrido stilistico, ma a una vera e propria macchina temporale, in cui il passato viene tradotto e il presente riorientato. È in questo senso che *Sanacore* può essere pensato come un atto magico, nel significato antropologico del termine: non illusione, ma trasformazione dello sguardo sul reale.

Ascoltare *Sanacore* significa, allora, imparare a guardare il futuro con occhi antichi e il passato con uno sguardo rinnovato. La musica, nel momento in cui si rinnova, ritrova sé stessa. E la canzone napoletana, attraversata da questo gesto, non viene sanata nel senso di normalizzata o pacificata, ma restituita alla sua condizione vitale di inquietudine. È in questo spazio di tensione, tra memoria e invenzione, tra lentezza e tecnologia, tra rito e remix, che *Sanacore* continua a operare come dispositivo estetico e politico: una pedagogia del tempo, una pratica della cura, una forma di resistenza ritmica al rumore del mondo. Un cuore antico che impara a battere nel presente. Un ritmo lento che diventa gesto di resistenza. Una tradizione che non si conserva nel silenzio, ma nel suono:

*Uè, 'o core nun 'o sano alli malate...*

*Giuliano Scala*

## ***Autobiografia e periferia nel Bildungsroman musicale di Mahmood***

**Abstract:** Il saggio analizza la produzione lirica di Mahmood come uno spazio di elaborazione autobiografica in cui memoria personale, costruzione identitaria e rappresentazione dello spazio urbano si intrecciano in modo significativo. Attraverso l'analisi di brani appartenenti a diverse fasi della carriera dell'artista – tra cui *Soldi*, *Nilo nel Naviglio*, *Mai figlio unico*, *Tuta Gold* e *Barrio* – lo studio mette in luce come la scrittura musicale di Mahmood si configuri come una forma di narrazione del sé, capace di trasformare esperienze biografiche in dispositivi poetici e simbolici. Particolare attenzione è dedicata alla centralità della dimensione familiare, segnata dall'assenza della figura paterna e dalla funzione stabilizzante della madre, elementi che contribuiscono alla costruzione di un'identità complessa e plurale. Parallelamente, la periferia milanese emerge come spazio autobiografico fondamentale: non semplice sfondo geografico, ma luogo simbolico in cui si articolano processi di marginalizzazione, appartenenza e aspirazione sociale. Attraverso un approccio interdisciplinare che dialoga con studi sulla memoria, sociologia delle migrazioni e teoria dello spazio urbano, il saggio mostra come l'opera di Mahmood contribuisca a ridefinire le forme contemporanee dell'autonarrazione nella canzone italiana. Le sue canzoni si configurano, così, come un racconto generazionale in cui l'esperienza individuale diventa lente interpretativa delle trasformazioni culturali e identitarie dell'Italia contemporanea.

**Abstract:** This article examines the lyrical production of Mahmood as a form of autobiographical expression in which personal memory, identity construction, and the representation of urban space are closely intertwined. Through the analysis of several songs from different stages of the artist's career – including *Soldi*, *Nilo nel Naviglio*, *Mai figlio unico*, *Tuta Gold*, and *Barrio* – the study argues that Mahmood's songwriting functions as a narrative of the self, transforming biographical experiences into poetic and symbolic structures. Special attention is devoted to the central role of family memory, particularly the recurring figure of the absent father and the stabilizing presence of the mother. These elements contribute to the shaping of a complex and plural identity that reflects both personal experience and broader cultural dynamics. At the same time, the Milanese periphery emerges as a key autobiographical space: not merely a geographical setting but a symbolic environment in which marginality, belonging, and aspirations for social mobility are negotiated. Adopting an interdisciplinary perspective that engages with memory studies, migration sociology, and theories of urban space, the article suggests that Mahmood's work redefines contemporary forms of self-narration within Italian popular music. His songs thus operate as a generational narrative in which individual experience becomes a lens through which to interpret broader transformations in contemporary Italian cultural and identity formations.

*Having emerged from the poverty and obscurity in which I was born and bred,  
to a state of affluence and some degree of reputation in the world,  
and having gone so far through life with a considerable share of felicity,  
the conducting means I made use of,  
which, with the blessing of God, so well succeeded, my posterity may like to know.*  
(Benjamin Franklin)

L'ingresso di Mahmood nel panorama musicale italiano si situa nel 2018, anno in cui il cantante si affermò vincendo Sanremo Giovani con il brano *Gioventù bruciata*, garantendosi così l'accesso alla successiva edizione del Festival di Sanremo 2019 dove

ottenne la vittoria con il singolo *Soldi*, brano che si impose non solo sul pubblico italiano ma ebbe anche un rilevante successo internazionale, piazzandosi al secondo posto all'Eurovision Song Contest e accumulando milioni di ascolti sulle piattaforme digitali nazionali e internazionali.

La vittoria di Mahmood a Sanremo, tuttavia, non fu priva di controversie. Il risultato finale – determinato dalla combinazione dei voti della giuria demoscopica, della sala stampa e del televoto – vide prevalere Mahmood su Ultimo, primo nelle preferenze del pubblico ma penalizzato dalle altre giurie. Questo verdetto scatenò polemiche non solo sul piano musicale, ma anche a livello ideologico, trasformando la vittoria dell'artista in un oggetto di discussione pubblica in cui confluirono questioni relative all'origine etnica e ai tratti fisici mediorientali del cantante.

Ad intervenire nel dibattito furono personalità politiche di rilievo, tra cui Matteo Salvini, all'epoca Ministro dell'Interno e Vicepresidente del Consiglio del Governo Conte, che pochi minuti dopo l'annuncio del vincitore pubblicò su Twitter: «*Mahmood... Mah... la canzone italiana più bella? Io avrei scelto Ultimo, voi che dite?*». Le critiche furono ulteriormente amplificate da Maria Giovanna Maglie, giornalista nota per le sue posizioni vicine alla destra, la quale, sempre su Twitter, commentò: «*Un vincitore molto annunciato. Si chiama Maometto, la frasetta in arabo c'è, anche il Ramadan e il narghilè, il meticcio è assicurato*». L'artista non raccolse le provocazioni e si limitò a precisare: «Non entro in queste polemiche. Io sono un ragazzo italiano, sono un italiano al 100 per cento da madre sarda e padre egiziano»<sup>1</sup>.

Nonostante questo atteggiamento misurato, Mahmood divenne rapidamente un punto focale di tensioni culturali e razziali in cui furono messe in discussione le categorie tradizionali di italianità, rendendo al contempo visibili le ambivalenze e le contraddizioni della costruzione dell'identità nazionale contemporanea.

---

<sup>1</sup> *Sanremo 2019, vince Mahmood: "Sono nato e cresciuto a Milano, italiano al 100 per cento"*, in «Il Giorno», 10/2/2019; cfr. l'URL: <https://www.ilgiorno.it/cronaca/sanremo-2019-mahmood-2442cc01> (consultato il 7/3/2026).

Mahmood, nome d'arte di Alessandro Mahmoud, nasce a Milano il 12 settembre 1992 da madre italiana originaria di Orosei e padre egiziano, che lascia la famiglia quando il figlio ha cinque anni per rientrare in Egitto, dove si ricostruirà una nuova vita con altre mogli e figli. Cresciuto nel quartiere Gratosoglio, nella periferia sud milanese, Alessandro sviluppa precocemente una forte inclinazione per la musica, studiando canto, pianoforte e solfeggio, e affiancando alla formazione artistica diversi lavori occasionali prima di dedicarsi interamente alla carriera musicale.

La madre, Anna, per anni barista, assume di fatto entrambe le funzioni genitoriali, garantendogli stabilità affettiva all'interno di una famiglia allargata – composta da dodici zii e numerosi cugini in Sardegna – con cui l'artista trascorre regolarmente le estati. In un'intervista televisiva Mahmood ha dichiarato: «La mia infanzia è stata molto felice, mia mamma non mi ha mai fatto mancare niente e mi ha sempre aiutato. Non ho mai sofferto tanto la mancanza di papà, perché ero sempre circondato da parenti e non mi sono mai sentito solo»<sup>2</sup>. L'assenza paterna, tuttavia, costituirà l'ossatura emotiva di una parte significativa della sua produzione lirica, a partire da *Soldi*, brano spartiacque sia sul piano artistico sia su quello dell'esposizione pubblica.

In *Soldi*, infatti, si mette in scena un doppio dialogo familiare: da un lato quello con la madre, donna tradita e rimasta sola, evocata attraverso un verso che suona come una presa di coscienza tardiva e amara («Ti sembrava amore ma era altro»); dall'altro, quello con il padre assente, richiamato come figura affettiva intermittente e rituale, costruita attraverso gesti simbolici quasi caricaturali, spesso in aperta contraddizione con il dettato religioso («beve champagne sotto Ramadan») oppure mediante domande retoriche svuotate di reale partecipazione emotiva: «Fuma narghilè mi chiede come va, sai già come va, come va, come va».

---

<sup>2</sup> Alessandro Mahmoud oltre Mahmood, 16/2/2024; cfr. l'URL: in [https://mediasetinfinity.mediaset.it/news/mediasetinfinity/verissimo/mahmood-chi-e-alessandro-mahmoud-biografia-storia\\_SE000000000023\\_t2Iorf0RHrL54RhYkPAmFZI](https://mediasetinfinity.mediaset.it/news/mediasetinfinity/verissimo/mahmood-chi-e-alessandro-mahmoud-biografia-storia_SE000000000023_t2Iorf0RHrL54RhYkPAmFZI) (consultato il 7/3/2026).

Il titolo *Soldi*, tuttavia, risulta volutamente fuorviante. Non si tratta di una canzone sulle difficoltà economiche o sull'avidità in senso stretto, bensì di un racconto intimo di un legame familiare spezzato, in cui il denaro diventa il simbolo di un rapporto ridotto a scambi materiali e promesse mancate, come sottolinea la ripetizione ossessiva della parola “Soldi”, seguita dall'applauso sarcastico. In questo quadro si inserisce il verso rabbioso e diretto: «Dimmi se ti manco o te ne fotti», che condensa l'intera tensione emotiva del brano in una domanda brutale, priva di mediazioni retoriche, cui fa opposizione, nel testo, una quartina in cui il tono si fa nostalgico e struggente: qui Mahmood alterna arabo e italiano<sup>3</sup>, dando voce a un ricordo infantile carico, sospeso tra autenticità e illusione:

Waladi waladi habibi ta'aleena (“Figlio mio, figlio mio, amore, vieni qui”)  
Mi dicevi giocando giocando con aria fiera,  
Waladi waladi habibi sembrava vera  
La voglia la voglia di tornare come prima.

In questo passaggio, la lingua araba – associata alla memoria del padre e all'infanzia – non è strumento identitario esibito, ma lingua del ricordo e della mancanza, veicolo di un'intimità fragile, come quel desiderio di “tornare come prima” irrealizzabile.

Al di là del caso emblematico di *Soldi*, la figura paterna costituisce un motivo ricorrente nella produzione lirica già nel precedente *Gioventù bruciata*. Qui, Mahmood costruisce un paesaggio mnemonico fatto di immagini evocative, frammenti discontinui di infanzia “dimenticati troppo presto” e ulteriori accenni a un dialogo affettivo interrotto, come mostrano chiaramente versi quali:

---

<sup>3</sup> Un aspetto molto importante della produzione di Mahmood è l'ibridazione linguistica riscontrabile nei suoi testi. Particolarmente efficace, in tal senso, è la lettura del contributo di Jacopo Ferrari, dal titolo *Parole, storie e suoni nell'italiano senza frontiere: il Marocco pop di Mahmood*, 18/2/2020; cfr. l'URL: [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_244.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_244.html).

Mettevi in macchina le tue canzoni arabe  
stonavi e poi mi raccontavi vecchie favole  
C'è qualcosa che non capisco, come fare un tuffo nel Mar rosso  
l'ho dimenticato troppo presto

In *Gioventù bruciata*, a differenza di *Soldi*, il padre non è ancora oggetto di accusa diretta, ma emerge come figura ambivalente, filtrata attraverso il ricordo infantile: le “canzoni arabe”, le “favole”, il “Mar Rosso” evocano un immaginario affettivo e culturale che appare oggi sfocato, parziale, già in via di perdita. Il verso «l'ho dimenticato troppo presto» diventa, così, una chiave di lettura centrale, perfettamente coerente con l'idea ricoeuriana<sup>4</sup> della memoria come costruzione instabile e selettiva, e prepara il terreno per il confronto emotivo e conflittuale con la figura paterna che si sviluppa in *Soldi*.

Lo stesso accade nel brano *Nilo nel Naviglio*, titolo evocativo in cui riaffiora, da un lato, il simbolo fluviale della Milano di Mahmood, dall'altro quello del padre egiziano. In questo testo, tra identità, memoria e nostalgia, emergono, ancora una volta, i ricordi emotivi legati alla mancanza paterna, a cui si rivolge direttamente:

Ma ora dimentichi i miei modi di fare da bambino  
quando la notte confondevamo sempre il Naviglio con il Nilo  
Dicevi scappiamo in Cina  
ma dove vado se non ci sei tu più qui vicino se non c'è più il Nilo

Sarah Bringhurst Familia, ricercatrice presso l'Università di Leiden, evidenzia la centralità della figura paterna nella costruzione dell'identità di Mahmood, sottolineando come «*the memories of his alienated father represent not only a missing parental figure, but a missing piece of self-identity that nevertheless plays a deeply*

---

<sup>4</sup> P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, a cura di D. Iannotta, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.

*significant role in the way he exists both in his everyday life and as a public figure»<sup>5</sup>. In *Nilo nel Naviglio*, quindi, Mahmood, attraverso un viaggio interiore tra Nilo e Naviglio volto alla costruzione della propria identità, mostra come i ricordi e le memorie personali vengano trasportati e riassemblati in un nuovo contesto, trasformando lo spazio circostante in un luogo emotivo e simbolico.*

«Resto qui e butto un'altra notte / Cerco il Nilo nel Naviglio»: l'io lirico ricompone frammenti dell'infanzia in un'evocazione immaginativa di un luogo con cui sente una connessione, anche senza averci mai vissuto pienamente. La canzone esplora, così, ciò che Sheller e Urry descrivono come:

*The complex interrelation between travel and dwelling, home and not-home. In leaving a place migrants often carry parts of it with them which are reassembled in the material form of souvenirs, textures, foods, colours, scents, and sounds – reconfiguring the place of arrival both figuratively and imaginatively<sup>6</sup>.*

All'interno dello stesso progetto discografico, *Asia Occidente* di Mahmood ripropone, attraverso una nuova metafora geografica, il nodo irrisolto della figura paterna, declinandolo secondo una polarità più netta e conflittuale, quella di una configurazione dicotomica esplicita: Asia e Occidente. Il nucleo lirico centrale esplicita tale dinamica:

Mi chiamerai sotto casa, quando tutti dormiranno  
Con la voglia di fare lo stesso sbaglio  
ma ora non ti assomiglio più  
Mi chiamerai sotto casa, farò finta di niente  
Come sempre, come se io fossi l'Asia e tu l'Occidente  
Fossi l'Asia e tu l'Occidente

---

<sup>5</sup> S. Bringhurst Familia, *The Nile in the Naviglio: Identity and Belonging at Eurovision 2019*, 26/6/2020; cfr. L'URL: <https://connectingdreams.wixsite.com/connectingdreams/post/the-nile-in-the-naviglio-identity-and-belonging-at-eurovision-2019>? (consultato il 7/3/2026).

<sup>6</sup> M. Sheller e J. Urry, *The New Mobilities Paradigm*, in «Environment and Planning A» 38, no. 2 (2006), pp. 207-26, in <https://doi.org/10.1068/a37268> (consultato il 7/3/2026).

L'affermazione «Mi chiamerai sotto casa» costruisce una scena di prossimità potenziale: la figura del “tu” – leggibile in continuità con la funzione paterna – è evocata come presenza ancora capace di riattivare il legame. La frattura, però, incombe in modo netto nell'affermazione: «ora non ti assomiglio più». L'avverbio temporale “ora” marca un passaggio identitario compiuto: l'io lirico rivendica una trasformazione che implica differenziazione e superamento del modello paterno; il soggetto si emancipa, dunque, dalla genealogia, ridefinendo la propria fisionomia etica e culturale.

La metafora «come se io fossi l'Asia e tu l'Occidente» non rimanda semplicemente a coordinate spaziali, ma diviene dispositivo allegorico del conflitto identitario: l'io si colloca deliberatamente in uno dei due estremi, segnando una distanza non soltanto affettiva, ma culturale e simbolica.

Se in *Asia Occidente* il conflitto identitario si articola attraverso una polarizzazione geografica, in *Mai figlio unico* la tensione si concentra sulla definizione del soggetto, rinvia a una condizione filiale strutturalmente plurale e priva di esclusività. Tale consapevolezza emerge con particolare evidenza nei versi: «Ho una sorella e un fratello dall'altra parte del mondo / Forse di me, forse di te manco lo sanno». La distanza geografica diviene qui figura della frammentazione paterna: la genealogia non si configura come linea unitaria, ma come costellazione dispersa.

Al centro del testo si articola una duplice dinamica: da un lato, il timore di aver ereditato dal padre tratti indesiderati; dall'altro, l'investimento esclusivo nella figura materna quale unica radice stabile come esplicitato nei versi: «Mi sento un po' come se avessi preso il lato peggiore di te / Mia madre ha solo me».

L'eredità paterna è percepita non soltanto in termini biologici, ma soprattutto etici: il figlio teme di aver interiorizzato ciò che avverte come mancanza o difetto del padre e il sintagma «il lato peggiore di te» evidenzia il peso di questa identificazione negativa. In contrapposizione, l'affermazione «Mia madre ha solo me» istituisce un'esclusività materna che funge da principio di stabilità, l'unica relazione non frammentata.

La figura paterna riemerge con forza in *Tuta Gold*, in una forma che intreccia memoria privata e conflitto identitario, perdono dichiarato e ferita ancora aperta: «Lo sai che non porto rancore / Anche se papà mi richiederà di cambiare cognome». Interessante è il secondo verso, che introduce immediatamente un elemento di conflitto: la richiesta del padre di “cambiare cognome”. Il cognome, in quanto segno giuridico e simbolico della filiazione, rappresenta l’iscrizione del soggetto in una genealogia. Metterlo in discussione significa incrinare il legame stesso della trasmissione identitaria. Il senso di questi versi si chiarisce alla luce dell’intervista rilasciata dal padre alla stampa nell’agosto 2023: «Se lui davvero pensa che io l’abbia abbandonato e non vuole avere più a che fare con me, vorrei che cambiasse il suo cognome con quello della madre. Non pretendo che cambi il suo nome d’arte ma quello reale»<sup>7</sup>.

La dichiarazione pubblica introduce un elemento di forte esposizione mediatica del conflitto familiare. La distinzione operata dal padre tra “nome d’arte” e “nome reale” sottolinea, inoltre, la scissione tra persona pubblica e individuo privato: mentre il brand “Mahmood” rimarrebbe intatto, il soggetto civile dovrebbe rinunciare al patronimico.

Particolarmente significativa, nel percorso autobiografico di Mahmood, è *Stella cadente*, vera e propria epistola in versi di un figlio verso la figura paterna assente. I versi «Perdo tempo a chiedermi se piaccio a chi non ho mai visto perché / Forse è che da quando ho fatto cinque anni mi hai lasciato un triste ricordo di te» introducono immediatamente la ferita originaria: l’abbandono intorno ai cinque anni. L’assenza paterna diventa matrice di un’insicurezza affettiva strutturale («se piaccio a chi non ho mai visto»), quasi che il bisogno di approvazione pubblica – cifra ricorrente nell’immaginario mahmoodiano – affondi le radici in quella mancanza primaria. Altri versi del brano intensificano il tono epistolare e confessionale in cui la dimensione

---

<sup>7</sup> *Dopo Soldi e Gioventù Bruciata, il padre di Mahmood: “Se l’ho abbandonato, cambi il suo cognome”*, 24/8/2023, a cura di V. Nasto; cfr. l’URL: <https://music.fanpage.it/dopo-soldi-e-gioventu-bruciata-il-padre-di-mahmood-se-lho-abbandonato-cambi-il-suo-cognome/> (consultato il 7/3/2026).

privata si intreccia con quella identitaria e culturale: «Leggimi una favola pure del Corano / Se vuoi presentarmi mia sorella»; «Io compro la mia prima casa e non mi chiedi com'è / Mi rimangio le parole: non so nemmeno se ti voglio bene».

Il riferimento al Corano segnala una componente biografica coerente con le origini egiziane del padre, ma resta inscritto in una dinamica affettiva: la favola è il gesto mancato, l'intimità negata. L'accento alla sorella e alla “prima casa” introduce, invece, il tema del riconoscimento mancato: il raggiungimento di un obiettivo di vita – la prima casa – non colma il vuoto dell'assenza paterna e il verso conclusivo («Mi rimangio le parole: non so nemmeno se ti voglio bene») sospende il discorso in un'ambivalenza radicale tra bisogno e rifiuto.

Anche nella più recente *Sottomarini* riaffiora la figura paterna, legata alla detenzione di due anni per traffico di documenti falsi e ricettazione, evento biografico che nell'economia simbolica del testo si configura come vera e propria “ferita simbolica”, ulteriore incrinatura dell'ordine genealogico e dell'autorità. Il passaggio «Come stavo io / Quando ti ho visto fuori dal carcere» non insiste sul reato in sé, ma sull'effetto emotivo prodotto dall'episodio del padre detenuto sull'io e sulla destabilizzazione affettiva generata dall'evento. L'uscita dal carcere, anziché configurarsi come riconciliazione, riapre una frattura. È proprio in questa strofa che il testo opera una contrapposizione netta: alla figura paterna, instabile e traumatica, si contrappone quella materna, evocata in forma semplice e colloquiale: «Come sta mamma? Sembra rinascere».

Se il padre è associato al carcere, alla colpa e alla discontinuità, la madre assume la funzione di principio rigenerativo, controbilanciando la ferita paterna. Questa centralità materna emerge già in *Ghettolimpo*, dove la madre è figura di sostegno silenzioso e di radicamento affettivo. L'album stesso, il cui titolo fonde il “ghetto” con l'“Olimpo”, costruisce una mitologia personale in cui l'ascesa artistica non cancella le origini periferiche, e la madre rappresenta la continuità tra questi due poli: «Nel buio guarda tua madre / Ti dirà: “L'amore è ciò che ti resta”». Qui, la figura materna – al contrario del padre – si configura come guida morale e affettiva: nella difficoltà,

nell'insicurezza o nelle cadute esistenziali, è lei a indicare (o ricordare) che l'unica cosa che resta è l'amore, come fondamento emotivo e morale. È tuttavia in *T'amo* (contenuta in *Ghettolimpo*) che l'amore filiale verso la madre si fa esplicito e totalizzante, priva di riserve. I versi:

Dammi la buonanotte  
Anche se non lo sai, ho bisogno di te  
Ma no, non è facile da sola crescere  
Chi per metà ti ricorda l'uomo che ti ha lasciato  
Ti ho promesso che nella vita tua c'ero  
Giuro lo farò, fino a New York ti porterò

mettono in scena una dinamica rovesciata rispetto a quella paterna. Non è il figlio a chiedere riconoscimento, ma a offrirlo, assumendo una postura protettiva e promettendo presenza («nella vita tua c'ero»), mobilità sociale («fino a New York ti porterò»), risarcimento simbolico. Il verso «non è facile da sola crescere / Chi per metà ti ricorda l'uomo che ti ha lasciato» è particolarmente denso: il figlio riconosce nella propria identità una traccia del padre assente, quasi un segno doloroso impresso nel volto e nel sangue. La madre ha dovuto crescere “da sola” un figlio che, inevitabilmente, porta in sé l'immagine dell'uomo che l'ha abbandonata. L'amore filiale si carica, allora, anche di una dimensione riparativa. In un'intervista, Mahmood ha dichiarato:

Il dna del disco, il nucleo è un po' “T'Amo” perché è la prima canzone che dedico a mia madre. Ho sempre parlato delle mie origini arabe e messo poco in luce quelle sarde che è una parte molto forte, che mi appartiene. Sono molto felice di questo brano anche perché ho collaborato con un coro del mio paese, di Orosei<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Mahmood: “La canzone che è il nucleo del disco è ‘T'Amo’, perché oltre alle mie origini arabe volevo parlare di quelle sarde, di mia madre”, in «Il Fatto quotidiano», 16/6/2021; cfr. l'URL: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2021/06/16/mahmood-la-canzone-che-e-il-nucleo-del-disco-e-tamo-perche-oltre-alle-mie-origini-arabe-volevo-parlare-di-quelle-sarde-di-mia-madre/6232123/> (consultato il 7/3/2026).

In tal senso, la canzone assume anche un valore identitario: se la figura paterna è associata alle “origini arabe”, qui emerge con forza la matrice materna sarda, non solo sul piano tematico, ma anche musicale e linguistico: il ritornello, infatti, riprende e rielabora *A Diosa* (1920), celebre canto d’amore della tradizione sarda scritto da Salvatore Sini e musicato da Giuseppe Rachel in cui si recita:

Non potho riposare amore 'e coro  
Pensendte a tie so donzi momentu  
No istes in tristura prendal'e oro  
Né in dispiaghère o pensamentu  
T'assicuro che a tie solu bramo  
Ca t'amo forte e t'amo, t'amo e t'amo  
Unu mundu bellissimu pro tene  
Pro poder dispensare cada bene<sup>9</sup>

L’operazione compiuta in *T’amo* è altamente significativa: un canto tradizionalmente amoroso – rivolto a una donna amata in senso romantico – viene trasposto in chiave filiale. L’iperbole amorosa (‘creerei un mondo bellissimo per te’) diventa promessa del figlio alla madre mentre la formula reiterata «t’amo, t’amo e t’amo» perde ogni ambiguità erotica per farsi dichiarazione di gratitudine e devozione assoluta.

Accanto alla dimensione familiare, la periferia costituisce nella scrittura di Mahmood l’altro vero dispositivo autobiografico: non semplice sfondo realistico, ma matrice simbolica identitaria attraverso cui il soggetto prende la parola. È ciò che succede nel già citato *Mai figlio unico* in cui l’autoritratto si apre con una localizzazione geo-sociale precisa: «Oggi taglierò i capelli da Mustafà / Sono di Milano Sud ma sembra l’Africa».

---

<sup>9</sup> ‘Non riesco a riposare amore del cuore / Sto pensando a te ogni momento / Non essere triste gioiello d’oro / Né addolorata o preoccupata. / Ti assicuro che desidero solo te / Perché ti amo forte, ti amo e ti amo. / E creerei un mondo bellissimo per te / Per poterti regalare ogni bene’.

Il dettaglio quotidiano del barbiere restituisce una micro-topografia concreta, fatta di nomi propri e relazioni di quartiere. La periferia è un luogo vissuto, attraversato, abitato: non astrazione sociologica ma spazio di pratiche quotidiane. Tuttavia, l'espressione «ma sembra l'Africa» introduce immediatamente uno scarto percettivo. Milano Sud è italiana e insieme percepita come altrove. La periferia diventa, così, spazio etnicizzato, costruito attraverso uno sguardo che la associa a un'eternità interna, meccanismo, questo, descritto da Abdelmalek Sayad, uno dei principali teorici degli studi contemporanei sulle migrazioni, in *La doppia assenza*<sup>10</sup>, dove l'immigrato è colto in una sorta di sospensione tra due appartenenze e la periferia è un "altrove" dentro la città, un confine simbolico che separa la Milano vetrina dalla Milano vissuta. E, quando il testo prosegue con «Sì lo so, / ho una faccia da schiaffi / Sono i tratti orientali, dimmi che posso farci», il discorso si sposta dal luogo al corpo. L'identità è inscritta nei tratti somatici, che diventano superficie di lettura sociale. In termini bourdieusiani, potremmo dire che il corpo funziona come deposito dell'*habitus*: secondo Pierre Bourdieu<sup>11</sup>, le strutture sociali si incorporano e si rendono visibili nelle posture, nei gusti, nei segni esteriori. Nel caso specifico, pertanto, i "tratti orientali" sono insieme dato biografico e marchio simbolico, elemento di autoaffermazione e possibile stigmatizzazione, mentre la dichiarazione esplicita «Sono di Milano Sud» assume un valore performativo: non semplice indicazione geografica, ma atto di rivendicazione.

In *Moonlight Popolare*, realizzata con Massimo Pericolo, la periferia assume una dimensione più esplicitamente corale:

Non vengo da Bel Air,  
ma son nato qua.  
Senza cappottabile né papà.

---

<sup>10</sup> A. Sayad, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, a cura di S. Palidda, prefazione di P. Bourdieu, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002.

<sup>11</sup> Cfr. P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. di G. Viale, a cura di M. Santoro, Bologna, Il Mulino, 2001.

prospettando un'opposizione ironica tra l'immaginario del lusso globalizzato – Bel Air come metonimia della ricchezza spettacolare – e la realtà della nascita in un contesto privo di privilegi economici e affettivi. Si ripropone l'assenza del padre, intrecciata qui alla mancanza di capitale economico, saldando dimensione familiare e condizione sociale. Le immagini successive:

Madri gridano in coro  
Sole fuori dai penitenziari  
Padri senza lavoro  
cercan *life* ai domiciliari

ampliano il quadro di una scena quasi cinematografica in cui la periferia appare come un luogo di precarietà strutturale e la detenzione, la disoccupazione e la fragilità familiare si ripetono come elementi sistemici. La scrittura, tuttavia, non si arresta alla diagnosi sociologica. Dopo aver delineato un quadro di durezza materiale, il testo introduce una svolta percettiva: «Però se guardi in alto da 'sto giardino / La luna sembra uno zaffiro perso nel buio». Qui, il connettivo “però” segna un cambiamento di regime: dalla descrizione orizzontale dello spazio urbano si passa a un movimento verticale dello sguardo. Il “giardino” – luogo periferico, probabilmente anonimo – diventa punto di osservazione da cui cogliere la bellezza inattesa della luna. Se, per Michel Foucault, alcuni luoghi reali funzionano come spazi altri, capaci di sovvertire simbolicamente l'ordine dominante<sup>12</sup>, il giardino periferico, qui, sotto la luna-zaffiro, diventa uno spazio in cui la marginalità è momentaneamente sospesa e riconfigurata. La periferia mahmoodiana non è, dunque, soltanto spazio di privazione ma anche luogo di comunità, di resistenza affettiva, di immaginazione e utopia.

La medesima tensione tra radicamento e sospensione riemerge con forza in *Calipso*, dove il richiamo mitologico si configura come un dispositivo di

---

<sup>12</sup> Cfr. M. Foucault, *Eterotopie: 'Altri spazi'*, in *Dits et écrits*, a cura di D. Defert e F. Ewald, trad. di A. Giaconi, Torino, Einaudi, 2005, pp. 747-57.

amplificazione simbolica. Il nome rimanda alla ninfa dell'*Odissea* che trattiene Ulisse sull'isola di Ogigia, sospendendone il ritorno e, con esso, il compimento del destino. Nella rielaborazione di Mahmood, Calipso non è soltanto figura seduttiva, ma metafora di immobilità forzata che riguarda i giovani cresciuti ai margini dello spazio urbano:

Calipso, corri ragazzo nei vicoli  
Cento sirene negli angoli  
Nessuno cercherà nel tuo cuor  
Calipso, cerchi per strada miracoli.

Il movimento è labirintico: si corre, ma dentro i vicoli; si è circondati da “cento sirene”, che possono evocare insieme seduzione e allarme, mito e polizia, canto e pericolo. L'orizzonte è chiuso, frammentato in angoli, senza apertura panoramica, quasi claustrofobico. La sospensione del destino di Ulisse diventa qui sospensione sociale, attesa indefinita di un “miracolo” che tarda ad arrivare.

È, tuttavia, in *Barrio* che la periferia raggiunge una densità emotiva e simbolica particolarmente intensa. Già il titolo, mutuato dallo spagnolo, segnala uno slittamento linguistico: non semplicemente un “quartiere”, ma *barrio*, termine che evoca una dimensione comunitaria, popolare spesso associata alle periferie latinoamericane, un archetipo più che un punto geografico preciso. «Leggeri come elefanti in mezzo a dei cristalli»: l'ossimoro è potente. L'elefante, simbolo di peso e ingombro, diventa “leggero”, ma resta in mezzo ai cristalli, spazio fragile che può rompersi a ogni passo. L'immagine restituisce la condizione di chi cresce in un contesto dove ogni movimento è rischioso, dove la presenza è percepita come eccessiva, fuori misura. Un altro ossimoro si nasconde nei versi successivi: «Zingari come diamanti tra *gang* latine» in cui se, da una parte, abbiamo erranza e marginalità, dall'altra l'accostamento ai diamanti introduce un valore inatteso di preziosità in cui la periferia è luogo di stigmatizzazione, ma anche di luminosità nascosta. Il diamante, come la luna-zaffiro

di *Moonlight Popolare*, indica una ricchezza simbolica che non coincide né con il capitale economico né con la realtà geo-sociale.

Anche in *Tuta Gold* la periferia si condensa in una figura-simbolo che rende ancora più esplicita la tensione fra ordinarietà e desiderio di eccezione. Il titolo stesso rinvia a un capo diffusissimo negli anni Novanta – la tuta in acetato – trasformato però attraverso l’aggettivo “*gold*” (‘oro’) in oggetto carico di valore simbolico. Nel capo più comune può annidarsi qualcosa di speciale: è qui che si gioca l’intero dispositivo poetico del brano: la tuta, metonimia dell’esistenza periferica, indumento quotidiano e funzionale, tingendosi d’oro, si carica di un’aura che rimanda al lusso, al successo, alla visibilità. Come osserva Roland Barthes in *Miti d’oggi*, ogni oggetto può essere sottoposto a un processo di mitizzazione<sup>13</sup>: mantiene la sua forma materiale (la tuta resta tuta), ma assume un significato simbolico, trasformandosi in emblema di riscatto sociale e identitario. La tensione tra radicamento e slancio emerge chiaramente nel verso: «A stare nel quartiere serve fottuta personalità». La periferia qui non viene romanticizzata: l’espressione colloquiale e aspra sottolinea come la sopravvivenza simbolica nello spazio urbano richieda forza caratteriale e capacità di resistenza.

L’immagine dei “cinque cellulari” – che allude alla pratica, diffusa in alcuni contesti marginali, di usare più telefoni per eludere controlli e sorveglianza – introduce un tono ancora più crudo, radicando il brano in esperienze concrete senza edulcorare la realtà dell’ambiente d’origine dell’artista. La dimensione autobiografica si manifesta con particolare intensità nei versi dedicati al bullismo e al razzismo, evidenziando come la narrazione del sé si intrecci strettamente con il contesto sociale e materiale in cui l’artista è cresciuto:

Mi hanno fatto bene le offese  
Quando fuori dalle medie le ho prese e ho pianto  
Dicevi ritornatene al tuo paese.

---

<sup>13</sup> R. Barthes, *Miti d’oggi*, trad. di G. Verri, Torino, Einaudi, 2013.

La canzone *Ra ta ta* sembra completare il quadro tracciato in *Tuta Gold*, conferendo continuità tematica e simbolica:

Tre anni nella gang  
Su una terrazza  
Con quelli come me  
La faccia mulatta, bocca a mitraglia

Qui, due immagini assumono un rilievo centrale: “la faccia mulatta” e “la bocca a mitraglia”. La prima richiama direttamente la condizione razzializzata del soggetto, visibile e simbolicamente marcata, e funge contemporaneamente da segno di esclusione sociale e da rivendicazione di alterità. Il corpo, ancora una volta, si configura come dispositivo attraverso cui le tensioni sociali e le gerarchie simboliche si manifestano, diventando un terreno di negoziazione politica e identitaria. La seconda immagine, “la bocca a mitraglia”, ancora il corpo, si presenta come una metafora potente dell’espressività onomatopeica che dà ritmo e titolo al pezzo: aspra, rapida e violenta. In questo senso, la violenza verbale – tradotta musicalmente nel ritmo della “mitraglia” – assume una funzione di difesa e resistenza, diventando l’unica arma a disposizione per affermarsi, proteggersi e conquistare un riscatto simbolico.

In questo senso, questa e altre canzoni di Mahmood possono essere lette come un percorso di formazione, assimilabile al *Bildungsroman*<sup>14</sup>: un racconto in cui lo sviluppo del protagonista è costantemente mediato dalla società, dalle esperienze personali e dalla progressiva costruzione della propria identità. I testi diventano così non solo una narrazione autobiografica, ma anche un dispositivo attraverso cui si racconta la crescita individuale in relazione al contesto sociale e culturale:

Bastava una margherita

---

<sup>14</sup> Cfr. M. Baldini, *Il romanzo di formazione: tradizione e modernità del Bildungsroman*, Roma, Carocci, 2017.

per giocare a m'ama non m'ama  
Ma si può crescere in fretta  
se vivi crescendo per strada

In questo quadro, l'infanzia viene presentata come un periodo segnato da marginalità, conflitto e precarietà affettiva, in cui le condizioni sociali e familiari del soggetto costituiscono il terreno su cui si sviluppano le sue tensioni identitarie. Contemporaneamente, le relazioni affettive si configurano come uno spazio instabile e problematico, dove riaffiorano costantemente le ferite del passato e le fragilità del sé. Questa dinamica emerge chiaramente, ad esempio, in *Sabbie mobili*, dove la precarietà della relazione amorosa assume una dimensione quasi ontologica, diventando un indicatore della complessità della formazione emotiva e identitaria del soggetto. Nei versi:

Sdraiato in hotel,  
facendo la tele  
Si son fatte le tre,  
chissà se stai bene

L'io si muove in uno spazio transitorio e notturno: l'hotel, luogo di passaggio, richiama simbolicamente i “non-luoghi” descritti da Marc Augé<sup>15</sup>: ambienti privi di radicamento, coerenti con un'identità sospesa. L'attesa dell'altro non stabilizza, ma produce ansia e dipendenza. La metafora centrale esplicita questa dinamica: «Più ti penso qui / Più cado in sabbie mobili». Il pensiero amoroso non rafforza l'io: lo fa sprofondare. L'immagine delle sabbie mobili traduce in figura retorica la condizione descritta da Zygmunt Bauman come “modernità liquida”<sup>16</sup>, in cui i legami affettivi sono

---

<sup>15</sup> M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Torino, Einaudi, 2009, p. 45.

<sup>16</sup> Z. Bauman, *Modernità liquida*, Torino, Einaudi, 2000, p. 77.

reversibili, precari, incapaci di garantire stabilità identitaria. L'amore, anziché strutturare e consolidare il soggetto, ne rivela la vulnerabilità.

In *Nel tuo mare* la crisi del legame assume la forma della sostituibilità. L'illusione di unicità viene smascherata nella crudezza del verso «T'innamori di un altro coglione / Solo per stare con qualcuno.», in cui non si esprime soltanto aggressività, ma si segnala una ferita narcisistica: ciò che colpisce non è solo la fine dell'amore, bensì la scoperta di non essere indispensabile a cui segue la consapevolezza che il sentimento sia, in parte, proiezione:

Non ti vergognare  
se ciò che provi per me  
non è più ciò  
Che ti piaceva immaginare

Qui l'amore è riconosciuto come costruzione immaginaria, come investimento su un'immagine più che su una realtà. La chiusura:

Le nuove storie, sai,  
aiutano a scordare  
Vecchi nodi da lasciare andare

introduce una temporalità sostitutiva, in cui ogni relazione serve a rimuovere la precedente, impedendo la costruzione di una continuità identitaria per il prevalere di una tensione costante tra esposizione e perdita.

Anche in *Brividi* – brano con cui Mahmood, assieme a Blanco, vinse il suo secondo Sanremo – l'amore travagliato si impone come fulcro tematico, declinato però in forma dialogica. La struttura a due voci non è un mero espediente performativo, ma mette in scena la frattura interna alla relazione, trasformando il conflitto in alternanza lirica. I due timbri differenti convergono nella rappresentazione di una soggettività

emotivamente esposta, incapace di padroneggiare il proprio sentimento. Il ritornello è emblematico:

Nudo con i brividi  
A volte non so esprimermi  
E ti vorrei amare, ma sbaglio sempre.

La nudità non è solo corporea, ma simbolica: indica disarmo, vulnerabilità, impossibilità di difesa. L'inadeguatezza comunicativa («non so esprimermi») diventa il vero ostacolo all'amore, configurando il sentimento come desiderio che eccede le capacità linguistiche del soggetto ed evidenziando l'impossibilità di una piena coincidenza tra ciò che si prova e ciò che si riesce a dire: l'amore si colloca nello scarto tra esperienza e parola, e proprio in tale scarto si genera il dolore.

Accanto alla dimensione sentimentale, un ulteriore nodo autobiografico centrale nella produzione dell'artista è la riflessione sul successo e sulle sue implicazioni identitarie. Lo sguardo di Mahmood sulla fama appare spesso critico e attraversato da una malinconia che ne mette in luce l'ambivalenza come, alludendo alla tensione tra periferie milanesi e popolarità pubblica, il titolo del già citato album, *Ghettolimpo*, crasi tra "ghetto" e "olimpo", sintetizza.

Questa tensione fra origine e consacrazione trova un'articolazione particolarmente efficace in *Kobra* – da non confondere con l'omonimo brano di Rettore –, in cui Mahmood mette in scena un netto contrasto simbolico tra la figura materna – origine –, unico punto di riferimento affettivo stabile, e il mondo dello spettacolo, rappresentato attraverso l'immagine dei "serpenti". In questo contesto, le relazioni si fanno opache, attraversate da sospetto, diffidenza e senso di estraneità, configurandosi come una sorta di pegno emotivo da pagare per l'accesso alla fama: «Son tutti kobra che mordono / Mamma diceva al telefono: / fai da te che poi ti fregano».

La notorietà, tuttavia, non comporta un prezzo soltanto sotto i riflettori, ma implica anche una continua e pervasiva intrusione nella sfera privata. Anche su questo aspetto Mahmood riflette esplicitamente nei suoi testi.

Emblematica, in tal senso, è la questione dell'orientamento sessuale, oggetto di numerose illazioni mediatiche: nelle canzoni dell'artista non compaiono riferimenti espliciti al genere dell'amato o dell'amata e, parallelamente, nelle dichiarazioni pubbliche egli ha manifestato un netto rifiuto delle categorizzazioni identitarie imposte, affermando in un'intervista che «l'idea stessa del coming out è un passo indietro perché presuppone il bisogno di dividerci tra etero e omosessuali»<sup>17</sup>. Una posizione, questa, che non si configura come reticenza, bensì come una sottrazione consapevole al dispositivo classificatorio, aprendo uno spazio di indeterminazione che destabilizza l'aspettativa eteronormativa e, al contempo, rifiuta la riduzione dell'esperienza affettiva a etichetta.

In questa prospettiva, il brano *Sottomarini* assume una forte valenza simbolica. Il dispositivo poetico del sottomarino si carica, infatti, di una duplice funzione metaforica: da un lato, vivere “sott'acqua” rappresenta una forma di protezione dagli sguardi invasivi e dal controllo mediatico; dall'altro, suggerisce il desiderio di essere visti in profondità, al di là della superficie, oltre i pregiudizi e le semplificazioni discorsive. Qui, dunque, il nascondimento non coincide con una rinuncia all'identità, ma si configura come una pratica di libertà e autodeterminazione, come esplicitano i versi:

Della virilità  
Non me ne fotte un cazzo  
Cerchi privacy, ma non la dai  
Che te ne fotte se amo lui o amo lei?

---

<sup>17</sup> Mahmood: “Non chiedetemi se ho una fidanzata o un fidanzato”, 18/2/2019; cfr. l'URL: <https://www.tio.ch/people/people/1353114/mahmood-non-chiedetemi-se-ho-una-fidanzata-o-un-fidanzato> (consultato il 7/3/2026).

Mahmood opera qui una rottura netta con l'immaginario tradizionale della maschilità egemonica: la virilità, intesa come performance normativa e come parametro di legittimazione sociale, viene esplicitamente disattivata attraverso un registro linguistico crudo, affermato con forza perentoria: non si tratta di ridefinire la virilità, bensì di negarne la centralità.

Il verso successivo («Cerchi privacy, ma non la dai») introduce una dinamica accusatoria che smaschera l'asimmetria del sistema mediatico: chi pretende trasparenza dall'artista non è disposto a riconoscergli il diritto all'opacità. L'interrogativa («Che te ne fotte se amo lui o amo lei?») non chiede realmente una risposta, ma denuncia l'invadenza stessa della domanda. L'alternanza "lui/lei" non è una dichiarazione, ma una sospensione deliberata della scelta binaria: ciò che conta non è il genere dell'amato, bensì la libertà di amare.

In questo brano, che può cronologicamente essere letto come il *Bildungsroman* musicale finora sviluppato da Mahmood, la sua poetica si manifesta con particolare chiarezza. L'identità non viene rappresentata né come un dato da esibire né come un segreto da confessare, ma come uno spazio da abitare, regolato dai propri tempi e dalle proprie modalità di espressione. Il "sottomarino", dunque, si configura non soltanto come un rifugio, ma come figura di profondità, che invita ad andare oltre la superficie mediatica e la curiosità morbosa del pubblico, verso una soggettività che rivendica il diritto di definirsi – o di non definirsi – al di fuori delle categorie imposte. In tal modo, il brano diventa non solo una narrazione autobiografica, ma anche un luogo simbolico di sperimentazione identitaria e di resistenza alle etichette sociali, ultima tappa del percorso del *Bildungsroman* di Mahmood e di riflessione sulla libertà e sull'autodeterminazione del sé.

*Gaspare Trapani*

## 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)



## ***Quattro articoli di Thomas De Quincey sul teatro musicale di Rossini***

**Abstract:** Si pubblica la prima traduzione in italiano di quattro recensioni, apparse in «Edinburgh Saturday Post», dello scrittore inglese Thomas De Quincey su opere di Gioachino Rossini: esse si caratterizzano per impegno speculativo e originalità di giudizio. Gli articoli, accomunati dall'intestazione «L'opera italiana», furono scritti dopo alcune rappresentazioni di opere rossiniane, al teatro di Edimburgo, allestite da una compagnia italiana. L'introduzione del curatore mette in luce gli ampi e variegati interessi culturali dello scrittore inglese, da sempre amante dell'Opera italiana.

**Abstract:** *This contribution presents the first Italian translation of four reviews by the English writer Thomas De Quincey – originally published in the «Edinburgh Saturday Post» – concerning the works of Gioachino Rossini. These reviews are distinguished by their intellectual depth and originality of judgment. United under the heading «Italian Opera», the articles were written following performances of Rossini's operas in Edinburgh by an Italian troupe. The editor's introduction highlights the wide-ranging and diverse cultural interests of the English writer, a lifelong admirer of Italian opera.*

### ***De Quincey e i piaceri dell'Opera***

Per quasi quarant'anni, Thomas De Quincey è stato un giornalista dai molti interessi: ha scritto su una vasta gamma di argomenti, dalla politica alla scienza, dalla filosofia all'archeologia, dalla storia all'economia, dalla droga all'omicidio, dai poeti contemporanei al teatro di Shakespeare. Forse, la sua reputazione letteraria potrebbe averne sofferto; tuttavia, l'effetto di questa sua strana attività da indaffaratissima cimice letteraria in qualche modo ha riempito «un vuoto di esperienza lasciato vacante»<sup>1</sup>.

Non c'è un monumento permanente per lui a Oxford. Eppure, aveva studiato al Worcester College. Non fu molto amato dagli intellettuali inglesi di inizio Novecento: su tutti, la poetessa Vita Sackville-West, che non lo sopportava e che lo definì un

---

<sup>1</sup> Cfr. J. Black, *Confession, Digression, Gravitation: Thomas De Quincey's German Connection*, in *Thomas De Quincey: Bicentenary Studies*, ed. Robert L. Snyder, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1985, pp. 308-37: in particolare, p. 310. Vedi anche D. Sanjiv Roberts, *Revisionary Gleam. De Quincey, Coleridge and the High Romantic Argument*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

«erudito prolisso e fazioso»<sup>2</sup>. Molti hanno finito per indulgere sulle sue qualità meno letterarie, definendolo un inveterato oppiomane; altri lo hanno considerato un poligrafo intossicato dalla letteratura<sup>3</sup>; altri ancora ne hanno apprezzato le doti di raffinato crittografo e prosatore, ma ai limiti del plagio<sup>4</sup>; per altri, infine, è stato un disturbatore, un metafisico seminatore di discordie letterarie, ma anche «un precursore dei decadenti»<sup>5</sup>: Thomas De Quincey è stato definito in molti modi diversi fra loro e in uno di questi (o forse tutti) egli ha attraversato con un certo *undestatement* la scena culturale inglese del Primo Ottocento.

Egli ebbe una percezione precisa dell'importanza del fenomeno giornalistico nella società moderna, attestato dall'attività ininterrotta e quasi esclusiva di pubblicista e scrittore su periodici, *Quarterlies*, riviste, fascicoli letterari. In lui troviamo le principali preoccupazioni di rendere «durevole» l'impresa giornalistica: il proposito che un periodico o una rivista non si esaurisca in una forma di letteratura effimera e di consumo ma fornisca materia per la critica e la riflessione dei tempi futuri. Torna soprattutto, come filo conduttore di tutta la sua attività giornalistica, la funzione centrale della letteratura intesa a mostrare la via della critica; e poi, non secondariamente, l'apporto della letteratura antica anche come chiave per leggere la realtà. Si tratta di elementi importanti, perché mostrano la qualità del contributo di De Quincey all'esperienza della moderna prosa inglese.

Si dovrebbe parlare di lui come di uno scrittore introspettivo e stranamente labirintico, forse un decostruzionista *ante litteram*: egli appartiene a quella «tradizione digressiva» che ha in Jonathan Swift e in Laurence Sterne le fondamenta su cui poggia l'intera esperienza del saggismo anglosassone<sup>6</sup>. È indubbio, infatti, che in lui convivano una tensione alla digressione continua, con conseguente perdita del centro,

---

<sup>2</sup> Una sintetica rassegna di giudizi è in *Thomas De Quincey: New Theoretical and Critical directions*, ed. by R. Morrison and D. Sanjiv Roberts, New York-London, Routledge, 2008, pp. 1-18.

<sup>3</sup> A. Clej, *A genealogy of the Modern Self: Thomas De Quincey and the intoxication of Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

<sup>4</sup> P. Bridgewater, *De Quincey's Gothic Masquerade*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004.

<sup>5</sup> Cfr. M. Praz, *Thomas De Quincey*, in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, con un saggio introduttivo di G. Ficara, Milano, Mondadori, 2002, pp. 528-40.

<sup>6</sup> Cfr. *Il palinsesto del cervello umano*, a cura di O. Fatica, Genova, Il melangolo, 1995.

e una tendenza all'argomentazione come consapevolezza della possibilità che la "fine" del testo non esiste. Questo modo di procedere richiama la fluvialità di una scrittura senza centro: il «fiume magico» di cui parlava Borges<sup>7</sup>, cioè la constatazione della letteratura come un insieme non scomponibile, un *continuum* polirematico che mescola l'*essay* e la narrativa, la cronaca e l'analisi. Paradosso di una scrittura priva di un centro di gravità. Grazie alle continue sollecitazioni argomentative, ai richiami eruditi e agli inserti autobiografici, il testo è in grado di colpire la sensibilità morale del lettore: un vero e proprio palcoscenico interiore, il teatro di un conflitto tra riflessione filosofica ed energia emotiva. Al centro della pratica letteraria di De Quincey, infatti, sta la continua tensione fra ragionamento e confessione, trattazione e narrazione: il carattere soggettivo dell'emozionalità e l'analisi critica delle categorie si confrontano e si mescolano in una scrittura dell'ambiguità.

Nel suo capolavoro letterario, *Confessioni di un oppiomane*, De Quincey racconta i suoi «piaceri dell'Opera», quando a Londra tra il 1804 e il 1812 egli era solito frequentare il teatro d'opera come «il più piacevole luogo di Londra per passarci una serata»<sup>8</sup>. Lo scrittore informa anche di come scegliesse di norma il martedì e il sabato come loggionista a cinque scellini a serata per andare a sentire Giuseppina Grassini<sup>9</sup>, cantante leggendaria a quei tempi anche per le note vicende amorose con il Duca di Wellington e, *ça va sans dire*, con Napoleone.

Certo, tali "piaceri" musicali non erano esenti dal mescolarsi con altri piaceri più perversi, primo fra tutti l'oppio che, «aumentando l'attività della mente in generale», aumenta anche «un elaborato piacere intellettuale»<sup>10</sup>. Un altro non meno intenso di questi piaceri, però – fa sapere sempre l'autore – era quello di sentir "parlare" gli italiani al teatro, la «musica della lingua italiana parlata da donne italiane», perché il

---

<sup>7</sup> J. L. Borges, *Introduzione* a T. De Quincey, *Avventure di una monaca vestita da uomo*, Parma-Milano, Franco Maria Ricci editore, 1973, pp. 7-12.

<sup>8</sup> Si cita dalla traduzione di Filippo Donini: cfr. T. De Quincey, *Confessioni di un oppiomane*, Milano, Garzanti, 2003, p. 53.

<sup>9</sup> Gioseppa Maria Camilla Grassini, nota come Giuseppina Grassini (1773-1850), fu una celebre contralto italiana, si esibì a Londra al King's Theatre tra il 1802 e il 1805 e poi dal 1814 al 1817. Cfr. C. Ciccaglioni Badii, *GRASSINI, Giuseppa*, in *DBI*, vol. 58, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002.

<sup>10</sup> T. De Quincey, *Confessioni di un oppiomane*, op. cit., p. 54.

loggione era generalmente affollato di *Italians*. La musicalità di cui parla De Quincey è legata alla sua incomprensibilità: infatti, chiosa poi l'autore stesso, «meno si capisce una lingua, e più si è sensibili alla melodia e all'asprezza dei suoi suoni». Questo punto è molto importante perché De Quincey ha avuto con la cultura italiana un certo *feeling*, pur conoscendo per sua stessa ammissione assai poco la lingua: «l'italiano [...] lo leggevo soltanto un po', non lo parlavo affatto; e non capivo un decimo di quel che sentivo dire»<sup>11</sup>.

Sarà forse questa complessa e inesausta ricerca di piaceri 'insoliti' che avrà guidato l'autore verso il dilettevole teatro musicale di Rossini?

L'occasione gli viene fornita, tra il dicembre 1827 e il gennaio 1828, da una visita a Edimburgo della compagnia dell'Opera italiana guidata dal primo attore comico Giuseppe De Begnis, il quale organizzò, diresse e finanziò la *tournée*<sup>12</sup>.

Gli articoli che ne scaturirono, ben quattro, sul teatro musicale di Rossini, accomunati dall'intestazione «L'opera italiana», apparvero sull'«*Edinburgh Saturday Post*», un settimanale di otto pagine che aveva aperto i battenti proprio in quell'anno<sup>13</sup>. Sono recensioni interessanti, che si caratterizzano per impegno speculativo e originalità di giudizio. Si tratta di una produzione poco nota del periodo in cui De Quincey viveva con la famiglia nel Distretto dei Laghi. A poco più di quarant'anni, egli iniziò la collaborazione con il «Post» per il disperato bisogno di denaro per sostenere moglie e figli. Cionondimeno, questi articoli su Rossini in Scozia rappresentano ben più che la

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 55. Sui rapporti fra De Quincey e la letteratura italiana, si veda C. Spila, *De Quincey e Manzoni. Una recensione inedita*, in «Filologia e critica», XXXVIII, fasc. II, 2013, pp. 457-64.

<sup>12</sup> Giuseppe De Begnis (1791-1849), basso buffo, eccelse nei ruoli rossiniani, spesso affidatigli in prima esecuzione. Celebre è la dedica da parte di Rossini del personaggio di Dandini nella *Cenerentola*, una delle sue interpretazioni più riuscite. Il debutto londinese di De Begnis avvenne con il *Turco in Italia*, nell'estate del 1822 (si era trasferito in Inghilterra nella primavera di quell'anno) al King's Theatre nella parte di Selim. Un altro suo ruolo celebre fu quello di *Il Fanatico per la musica* (1829), opera buffa di Johan Simon Mayr. Cfr. C. Campa, *DE BEGNIS, Giuseppe*, in *DBI*, vol. 33, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987 (consultabile online).

<sup>13</sup> L'«*Edinburgh Saturday Post*» uscì fra il 12 maggio 1827 e il 3 maggio 1828; dopodiché continuò le sue pubblicazioni come «*Edinburgh Evening post*». Lo scrittore vi contribuì con 85 articoli, molti dei quali non firmati. I suoi precedenti lavori nel campo del giornalismo erano stati come direttore del «*Westmorland Gazette*» nel 1818-19 e come collaboratore del «*London Magazine*» dal 1821 al 1824. Cfr. D. Groves, *Thomas de Quincey and the «Edinburgh Saturday Post» of 1827*, in «*Studies in Bibliography*», vol. 55, 2002, pp. 235-63.

curiosità di un placido e svagato spettatore e rivelano, invece, interessi culturali ampi e variegati, non esenti da una sottile rivendicazione dei talenti nazionali.

Il primo di questi quattro articoli sull'opera italiana, intitolato semplicemente *Il Barbiere di Siviglia di Rossini*, apparso sul «Post» del 15 dicembre 1827, si presenta come una recensione “a caldo” dello spettacolo. Nelle righe, trapela una certa familiarità con l'opera inglese, e il fatto dichiarato di aver ascoltato le esibizioni londinesi della cantante Miss Ayton suggerisce le pratiche di un colto *habitué* del teatro musicale. Altri dettagli di *Britishness* comprendono citazioni di cantanti inglesi e ricordi del Royal Theatre di Londra e altro. Le movenze tipiche della prosa dequinceiana includono inserti di frasi in latino e l'uso di locuzioni francesi; ma anche stilemi tipici, come «quella vecchia avida poiana», e l'ironia “classicista” di appellare Edimburgo come «Atene». Per quanto concerne la letteratura, è tipico del Nostro il richiamo a Shakespeare, qui all'*Amleto*, ma anche ad altri personaggi letterari, in particolare al Don Chisciotte in funzione antipedantesca e antiretorica.

Il secondo articolo, *Il Turco in Italia di Rossini*, appare una settimana dopo, il 22 dicembre 1827. È una recensione fine e spiritosa che soddisfa la promessa conclusiva del primo articolo sull'opera della settimana precedente; ed è anche la continuazione di quel pezzo sulla conoscenza dell'Opera di Londra, e il suo sottile interrogativo sui letterati di Edimburgo. Inizialmente, lo scrittore sembra mettere in campo un tipo di giudizio con finalità moralistiche (con termini come “approvazione”, “impegno”, “depravazione”, “infame”) ma poi finisce per enfatizzare un tipo di esperienza puramente estetica: il «genio» di Rossini e il piacere di «ascoltarlo».

Lo stile è qui forse più colloquiale, ma non mancano giochi di parole e allusioni letterarie (vedi le quartine iniziali di Thomas More). La prospettiva inglese è implicita quando il critico parla delle «due nazioni», Italia e Inghilterra, e mette a confronto la lingua e la recitazione italiana con quella inglese: il *punctum dolens* di tutta l'argomentazione è il recitativo secco nell'opera italiana con le difficoltà di dizione per i cantanti inglesi.

L'articolo si chiude con un giudizio molto cauto circa la fortuna dell'opera rossiniana che diviene, però, *tranchant* quando tocca la messa in scena dell'esecuzione scozzese. Nel *Turco*, lo scrittore sottolinea come varie mancanze abbiano snaturato lo spettacolo; tuttavia, in linea con idee decise e giudicanti, non esita a stroncare l'intera composizione come «molto inferiore al *Barbiere*, alla *Cenerentola* o alla *Gazza Ladra*»: forse colpa del libretto, talvolta della musica.

Il terzo articolo del gruppetto, *I nostri amici italiani*, viene pubblicato sempre sul «Post» il 29 dicembre 1827. Il *focus* del pezzo è la dichiarazione che il pubblico musicale di «quella vasta Babele» che è Londra ha fatto progressi nell'opera, oltre i preconcetti popolari della musica “gaelica” (*gude folk*): questa attestazione, che sembra essere a tutta prima un'espressione di orgoglio locale, si rivela in realtà un'ironica presa in giro, proprio a spese delle pretese artistiche di una città come Edimburgo. Nel testo si notano l'impazienza nei confronti dell'orchestra cittadina e il sarcasmo a spese di «Atene», così come le forti opinioni su argomenti musicali. L'indicazione delle sedi operistiche di Londra, e poi di Manchester, Liverpool e Birmingham, certamente suggerisce la grande conoscenza che ne ebbe De Quincey; ciò implica che l'autore si accrediti come un affermato critico musicale o comunque come uno che ha una certa competenza per l'opera italiana.

La Compagnia dell'Opera italiana, con la sua stella della comicità, Giuseppe De Begnis, fu bene accolta nelle serate di apertura, ma la presenza del pubblico, dal punto di vista dei numeri, fu inferiore alle attese. De Begnis e la sua compagnia, infatti, partirono prima del previsto, anche se non così presto come suggerisce l'ultimo articolo. Questo, intitolato *Rossini e altri*, apparve a stampa il 5 gennaio 1828. Più discorsivo che informativo, si apre con l'aneddoto poco noto sul reverendo William Leeves, di Wrington, vicino Bath. Questo dato rimanda direttamente alla biografia dell'autore. Infatti, nei suoi ultimi scritti, De Quincey ricorda di aver visitato la «bellissima valle di Wrington» nel sud dell'Inghilterra, dove sua madre si era trasferita nel 1808; tra gli scrittori che De Quincey incontrò a Wrington, intorno al 1813, c'era

un certo «Reverendo Dottore» che «si vantava» delle sue conoscenze letterarie (*Autobiographic Sketches*, Vol. 19)<sup>14</sup>.

Questi articoli, qui tradotti per la prima volta in italiano, vanno certamente inseriti nell'alveo del dibattito di idee sull'interazione tra letteratura e musica nel Primo Ottocento. De Quincey non si limita ad analizzare la musica dal punto di vista della performance; evidentemente forte della decennale frequentazione dei palcoscenici, egli tiene conto delle aspettative del lettore e dello spettatore. Così, riconduce l'effetto dello spettacolo operistico a impressioni accumulate nel tempo talmente radicate da trasformarsi in un giudizio estetico. La *mise-en-scène* nella sua fattualità esprime per lui tutt'intero il significato dell'opera drammatica, mentre pochi sono i riferimenti al testo, al libretto. Forse, in questo atteggiamento si può riscontrare un compendio dell'idea romantica della musica che riesce a svelare correlazioni tra funzioni musicali ed emozioni («passioni» e «sentimenti»).

La musica si va progressivamente emancipando dal ruolo di puro intrattenimento per riprendersi il posto come disciplina estetica e morale, di valenza non inferiore a quella delle altre arti. L'attenta lettura degli errori e delle imperfezioni dei musicisti da parte di De Quincey suggerisce un'implicazione di elevati standard estetici, in contrapposizione ai pregiudizi morali o religiosi prevalenti altrove. Lo scrittore, mentre distribuisce qua e là qualche succosa citazione, punta all'analisi delle dinamiche esecutive e alla capacità di muovere lo spettatore alle emozioni e ai sentimenti. Per questo, l'abilità di impersonare («*personation*») un ruolo, di tradurre le passioni diviene la vera pietra di paragone per giudicare il livello di recitazione degli attori e il successo di una performance.

Le riserve espresse sui cantanti non sono sollecitate da una mancanza di fiducia nelle capacità performative degli interpreti; ma, a dispetto della straordinaria ammirazione per i grandi cantanti della sua epoca (ve n'è una "lista" nel terzo articolo), De Quincey segnala quanto l'incarnazione in alcuni personaggi possa falsare la loro

---

<sup>14</sup> *The Works of Thomas De Quincey*, Ed. by Gravel Lindon and Barry Symonds, Part III, vol 19, 2003.

rappresentazione nell'immaginario individuale. Ad esempio, nel primo dei quattro articoli, l'autore "bacchetta" il cantante Torri: desideroso di lasciare una traccia indelebile sul pubblico, questi fa appello alla propria presenza corporea, al limite dell'incongruità rispetto al contesto; mentre il poeta è consapevole che l'espressione del canto, il carattere psicologico, la situazione attoriale e perfino il costume di scena non sono affatto fenomeni trascurabili.

Più interessante, la riserva espressa sulla tendenza dei cantanti inglesi dell'epoca ad adornare il canto "declamato", allora di moda, con fregi che vanno dai trilli alle fioriture e alle agilità vocali; la qual cosa De Quincey ha buon agio di giudicare come un difetto in rapporto alla moda presente e al suo raffinato gusto di *amateur* musicale. Ad esempio, pur ribadendo la propria stima nei confronti del suo talento di "giovane" cantante, valuta la Fanny Ayton non all'altezza di altre cantanti rossiniane.

Come si vede, insomma, queste rubriche di critica musicale pubblicate sulla stampa periodica del tempo sono un fecondo spazio di discussione sulla capacità delle "arti sorelle" di connettersi fra loro, di influenzarsi e di copiare le emozioni. La spiritosa descrizione di Rossini, il *Cigno di Pesaro*, come quello di una «canaglia» che si avvale della strumentazione per nascondere i suoi «plagi» dice molto dell'attitudine liberale sul plagio e sul riuso da parte di De Quincey. In termini generali, l'apprezzamento dello scrittore per Rossini è distaccato e arguto, in termini più ironici che empatici, come ci si può aspettare dal suo stile ironico e pungente; come, ad esempio, quando tratteggia il compositore come uno speciale alle prese con «la solita ricetta» per mettere insieme un'ouverture o quando invita a scoprire «il pezzo di stoffa del patchwork che c'è sotto».

A conclusione di questa esemplificativa disamina sull'accoglienza riservata a Rossini nella lontana Scozia, non possiamo non ribadire il fondamentale contributo dato da De Quincey al genere della critica musicale legata alla fortuna di un'opera o di un autore. Il valore documentaristico di tali articoli è enorme, in quanto essi offrono una preziosa testimonianza sulle relazioni tra i letterati e la musica, e contribuiscono in

maniera significativa alla conoscenza storica della fortuna dell'opera italiana, e in particolare del teatro di Rossini, nell'Europa del tempo.

### ***Nota al testo***

La presente traduzione segue il testo procurato in *The Works of Thomas De Quincey*, ed. by David Groves, Part I, Vol. 5: *Articles from the Edinburgh Saturday Post, 1827-1828*, London, Routledge, 2000, pp. 176-236.

Il corpus dei *Works* di De Quincey è oggi consultabile online all'URL: <https://www.oxfordscholarlyeditions.com>).

Nella traduzione, per quanto possibile, si è cercato di conservare l'uso dei corsivi (per l'italiano e il francese) e dei trattini; sono state aggiunte, a cura del traduttore, note esplicative per facilitare la comprensione di alcuni fatti, eventi, personaggi.

Per una migliore comprensione dei nomi e delle biografie di cantanti del tempo, sia inglesi sia italiani, si veda: *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, by Ph. H. Highfill, jr., K. A. Burmin and E. A. Langhans, Southern Illinois University Press 1993 (consultabile online: <https://babel.hathitrust.org>); O. Chilesotti, *I nostri maestri del passato. Note biografiche sui più grandi musicisti italiani da Palestrina a Bellini*, Milano, Ricordi, 1882.

### *L'Opera italiana – «Il barbiere di Siviglia»*

Quella attuale è una stagione che sembra essere colma di piacevoli ed eleganti passatempi in una misura tale che raramente, forse mai, se n'è avuta una eguale. E la musica, “celestè ancella”, ha preparato un banchetto non comune adatto a ogni varietà di gusti: è un piacere che può giungere ad un'intensità persino eccessiva, forse con meno combinazioni di una qualunque altra delle «arti sorelle» ma di certo con la più perfetta unicità di cuore. Si è aperta un'*epoca* – meglio dire un'*era* – nella storia musicale di Edimburgo, per cui raccomando ai nostri lettori di andare a visitare il Teatro. All'interno delle sue vecchie mura si può ascoltare qualcosa di “nuovo” che, crediamo, sarà molto gratificante. *En passant*, cortese lettore, ricordati di acquistare il libretto con il testo a fronte altrimenti gran parte del tuo divertimento andrà perduto. Ti dirò di più, se anche sei un *homo multarum literarum*, non riuscirai a cogliere tutto il senso della poesia, persino se i cantanti pronunciano tutto con chiarezza. Invece, bisogna che si renda giustizia alle idee del compositore.

La traduzione si discosta abbastanza dall'originale ed è anche stranamente costosa – un espediente che, presumo, sia stato considerato come *succedaneo* al prezzo del biglietto. Ma visto che non è obbligatorio pagare *due scellini* in più<sup>15</sup>, suppongo che non vi sia alcuna motivazione *legale* per brontolare; anche se personalmente penso che si sarebbe dovuto inserire tutti i dialoghi in «*un libro di così gran prezzo*».

Veniamo ora alla parte più piacevole della nostra chiacchierata. Gli italiani, con lo stile che li contraddistingue, hanno inaugurato una stagione che può essere considerata di buon auspicio. Certo è che gli spettatori non scopriranno talenti travolgenti tra i membri di una compagnia assolutamente rispettabile, se pure non eccellente, di cantanti lirici. La nostra *Miss Fanny Ayton*, la *prima donna*, è certamente una vera *lady* inglese e si può dire che abbia già raggiunto una celebrità molto solida e ben meritata, tenendo conto della sua giovane età e della conseguente poca esperienza.

---

<sup>15</sup> La menzione del prezzo del libretto di due scellini richiama il racconto dei «miei piaceri dell'opera» nelle *Confessioni di un oppiomane*, dove De Quincey scrive di aver pagato «cinque scellini» per una serata all'opera (Vol. 2, pp. 49, 48); e dunque, probabilmente, in questo caso avrà pagato un ingresso maggiorato di sette scellini.

E se la voce è lo specchio della sua *anima*, di cui è evidentemente dotata, il tempo e gli ulteriori studi la renderanno pari a quella della maggior parte dei suoi predecessori. Ha una voce non ricca; per ora, possiamo definirla una voce da ragazza: ha dei limiti e ci duole osservare che lei indulge sempre nell'alterare o *invertire* (musicalmente parlando) numerosi passaggi in modo tale però da storpiare considerevolmente i magnifici *motivi musicali* del compositore. Siamo inclini a pensare che occasionalmente sforzi così tanto la sua voce, oltre le sue proprie capacità, da produrre quasi un urlo.

Va detto, però, che questo è un Teatro veramente infelice per i cantanti: l'acustica non è buona e la propagazione del suono è resa difficile e spesso veramente sgradevole. Avendo assistito alle promettenti esibizioni della giovane signora a Londra e altrove, posso assicurare positivamente coloro che non potranno avere questa opportunità che le sue capacità vocali sono molto rovinate per il motivo che ho specificato; un difetto questo che effettivamente coinvolge tutte le voci in generale.

L'azione di *Miss Ayton* risulta in qualche modo alquanto retorica, a volte irritante; ma c'è una serietà in tutto ciò che fa e, nella nostra modesta valutazione, ella riesce a neutralizzare ogni impressione sfavorevole. Quando canta *Una voce poco fa*, la sua prima *aria*, l'intonazione non è poi così buona: forse la novità di uno strano pubblico, oppure quel Teatro, l'orchestra ecc. possono aver causato tutto ciò, poiché è certo che lei evidentemente canta con toni più alti di quelli consueti in quell'arduo personaggio che è *Rosina* nell'*Opera italiana*. Questo però non ci esime dal rendere omaggio e ammirare incondizionatamente le doti di questa amabile giovane cantante, che incarna tale personaggio sul palcoscenico – spazio in cui ognuno di noi, come si sa, recita la sua parte. Per lei, a quanto pare, la musica è stata un'acquisizione utile alla realizzazione sociale, come il necessario accessorio di una donna destinata a muoversi in una sfera della società più rispettabile. Una ventura, tuttavia, non approvata dai suoi genitori – nel bel mezzo di una delle più grandi depressioni economiche del suo Paese. Allevata per sostenere il nucleo della *privacy* domestica, lei, in un modo veramente filiale, si è trasformata in una fonte degna di considerazione per sé stessa e per tutta la

sua famiglia. Se non erro, è Liverpool il luogo natale dell'erede di questa impresa commerciale. Siamo estremamente lieti di sapere come la sua fama sia venuta crescendo – ed è oggi sempre più ampia – dopo la sua esibizione come *prima donna* a Venezia, e, crediamo, in molte altre città del Continente.

Il *Signor de Begnis* è un vecchio beniamino degli «Ateniesi»<sup>16</sup>; e sembra assai improbabile che, con questa sfida, possa perdere la posizione acquisita presso di loro. Certo, la sua è una rischiosa speculazione, perché è l'unica persona che ha una grande responsabilità, avendo lui stesso assunto i cantanti: *Miss Ayton*, il *Signor Torri*, *De Angeli* e *Giubilei* ecc. ecc. ecc. Se siamo correttamente informati, però, l'impresario teatrale non corre alcun rischio. Diciamo queste cose per onestà verso il *Signor de Begnis*, e riteniamo opportuno documentare nel modo più chiaro e preciso possibile questo evento da lui organizzato, in modo tale che possa congedarsi da noi con il profondo desiderio di rivederci ancora e ancora; è un sentimento che il suo ammirevole talento di *artista* e la sua condotta da *gentiluomo* meritano pienamente. Anche se avremmo preferito dedicarci oggi a testimoniare più una sua esibizione nel ruolo del *dottor Bartolo*, dobbiamo constatare purtroppo che in quest'opera è stato un *Figaro* senza molti sentimenti. Però, la sua reputazione professionale è così alta che non percepirà di certo il nostro modesto pungolo anche se, da amici quali siamo, dovremmo dargli una bella frustata.

Shakespeare ha saggiamente raccomandato che «quelli che fan le parti dei buffoni non dicano più di quanto è scritto per loro»; ma poiché il tale *Signore* ha spesso mostrato il desiderio di farci capire che lui tenta di *parlare* in inglese; e anche presumendo che, di tanto in tanto, *legga* un poco di inglese, mi viene da consigliargli di utilizzare una delle massime del Bardo dell'Avon di «non passare oltre i limiti della moderazione della natura». Il suo infarcire il *Barbiere* con un *inglese* da sempliciotti fatto di “*good night*”, “*silence*” o “*my dears*” ecc. è sembrato «un farla da Erode più di

---

<sup>16</sup> L'autore definisce ironicamente Edimburgo come «Atene». Vedi l'introduzione.

Erode stesso» e, di fatto, ha indotto «una certa quantità di stupidi spettatori a rider pure»; ma non ha fatto altro che «affliggere l'uomo di giudizio»<sup>17</sup>.

La naturale attitudine di Figaro per la gaiezza, la bellezza e l'intrigo non sono affatto come ce li dipinge lui: il suo aspetto generale, così come l'abbigliamento, ricorda più il capitano di una banda di filibustieri italiani che il *beau idéal* di tutti i possibili barbieri. E poi il nostro Figaro inglese sembra un po' troppo vicino al Sancho Pancia del Don Chisciotte più che al protagonista del *Barbiere di Siviglia*: il Rasoio, *par excellence*. Condividiamo l'opinione sull'aspetto generale esteriore di questo personaggio singolare e divertente sul quale è intervenuto il prof. G. Penson del Royal Theatre, Covent Garden. Privo di una certa pesantezza, che si può dire appartenga più al *Signor de Begnis*, l'interpretazione generale di *Figaro* è piuttosto buona – a volte, i suoi giochini scenici sono ammirevoli ed egli manifesta anche grande tatto e molta pratica drammatica; ci siamo divertiti particolarmente nella sua prima scena con *Rosina*, che, tra l'altro, ha dato prova di una non comune eccellenza sia nel canto che nella recitazione: e questo ci offre ottimi motivi per immaginare un futuro positivo come attrice per *Miss Ayton*. Il duetto con *Torri* (che impersonava il *Conte d'Almaviva*) nell'insieme era ammirevole, e sebbene avesse perso qualcosa del suo smalto originale con la trasposizione in una chiave leggermente più seria, è stato cantato con grande spirito, e ha provocato una forte sensazione in un uditorio peraltro già orientato al consenso. L'altra migliore scena di *Figaro* è nel secondo atto, in cui, nell'esercizio delle sue molteplici e talvolta equivocate occupazioni, rade e imbroglia quella vecchia avida poiana di *don Bartolo*.

In questa sede, con i nostri limiti, è impossibile entrare nel dettaglio delle numerose bellezze che il compositore ha profuso in questa che è una delle opere più perfette della drammaturgia musicale. A coloro che sono in qualche modo consapevoli dell'immenso lavoro di memorizzazione dei lunghi ed elaborati recitativi che

---

<sup>17</sup> Tutte le citazioni di questo capoverso, tratte da Shakespeare, provengono dall'atto III, sc. 2 di *Amleto* (qui citati nella versione di M. Praz, in W. Shakespeare, *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Firenze, Sansoni, 1964, p. 701).

prevalgono nel *Barbiere* – un giusto premio sarà reso alle varie persone che hanno mostrato in questo uno straordinario talento, dal modo accurato con il quale sono stati interpretati nell’attuale occasione, producendo un effetto molto strano per noi – bisogna ricordare, in particolare, il *Finale* del primo atto<sup>18</sup>: «*Ehi, di casa!*», dove il vocalismo, la strumentazione e la recitazione erano davvero molto buoni – ad eccezione del *Conte* che era travestito con l’uniforme di un ufficiale britannico. Chi poteva immaginare una così lampante assurdità in una compagnia di commedianti italiani! Il vestito ci ricorda necessariamente chi lo indossa, e cioè il *Signor Torri*; ma *Torri* non è “*Towers*” e costui, come italiano, avrebbe dovuto provvedere ad un abbigliamento più adatto a un soldato spagnolo che ad uno inglese. Però l’italiano *Torri* è senz’altro un gentiluomo, piacevole di persona e con una bella voce tenorile; potremmo anche encomiare il suo gusto se non fosse che ti assorda per il fragore. Stupisce per la notevole facilità di “esecuzione”, ma non cerca di fare più di quello che è ragionevole, e qualche volta riesce anche ad essere anche molto piacevole – però la sua intonazione talvolta è maldestra: ci ha addolorato sentirla nel *Terzetto* «*zitti, zitti, piano piano*»<sup>19</sup>, quando si è malinconicamente appalesata nella sommessa espressione di quel “piano” di *Figaro* e *Rosina*. Nonostante ciò, la personalità e la vocalità del *Conte*, difficile e arida, erano estremamente credibili e degne assai più di un milione di altri Conti “*parlanti*” e con voce “per delega”, come nel caso della traduzione e dell’adattamento dell’opera in inglese.

Del dottor *Bartolo* del *Signor de Angeli*, non possiamo dire molto. Ci è sembrato un attore *dilettante* piuttosto scaltro che tenta di superare (come si dice) una parte ardua e difficile; come tutti, o come la maggior parte dei suoi conterranei, entra nello spirito del suo personaggio, ma non ha né la voce né la maniera per interpretare il *Bartolo* di questa opera: la sua voce non è di *Basso* – piuttosto, supponiamo, di *Tenore* e, di conseguenza, fuori dal suo vero elemento. Per questo motivo, tendiamo a elogiarlo a

---

<sup>18</sup> Cfr. *Il barbiere di Siviglia*, Atto I, sc. 17.

<sup>19</sup> Ivi, Atto II, sc. 11.

pieno titolo per il modo corretto con cui ha trasmesso la lunga e difficile parte di musica assegnata a questo personaggio.

Il *Basilio* del *Signor Giubilei* è stata senza dubbio la parte peggiore dell'opera: pur avendo una buona, intonata e ricca voce *bassa*, avrebbe fatto una miglior figura con un po' più di "vis comica". Il *Signor Rubbi* (come *Ambrogio*) e la *Signora Angeli* (come *Berta*) non avevano molto da fare, ma quello che hanno fatto è stato di tutto rispetto – penso alla vecchia *Berta* piena di talento: ha cantato l'arietta in *la minore* «*Sempre gridi e tumulti*»<sup>20</sup> veramente molto bene.

Nel complesso, abbiamo lasciato il teatro molto gratificati dall'opera – in alcune parti veramente ben eseguita, e nell'insieme meritevole; ad ogni buon conto, convinti che in *tout ensemble* ad Edimburgo non ci sia mai stata prima d'ora una compagnia d'opera così completa come quella del *Signor de Begnis*.

Quest'opera giustamente celebre di un ancor più celebre autore fu scritta, crediamo, intorno al 1814 a Roma<sup>21</sup>. Si racconta che quando l'*impresario* diede a Rossini il libretto di quest'opera, lui sentì ed esprime un notevole imbarazzo, ben sapendo che era già stato musicato dal celeberrimo *Paisiello*, e scrisse persino una sorta di elogiativa spiegazione. Come bellezza, il *Barbiere* di Paisiello è indiscutibile; eppure il "*Cigno di Pesaro*" non ha avuto timore di confrontarsi con quest'opera, con tutta la sua bellezza e forse i suoi difetti: presenti entrambi e a tal punto padroneggiati da questo geniale compositore drammatico, che persino qui può essere considerato un lavoro di copiosa invenzione, per dirla tutta. Le sue melodie sono sempre eleganti anche se non sempre originali: eppure questa canaglia cerca di nascondere i suoi numerosi plagi con un'abilissima strumentazione. È ancora giovane, essendo nato nel 1791 a Pesaro, una piccola città pontificia. I genitori erano persone umili che lavoravano in una delle numerose piccole compagnie itineranti d'Italia; e per merito dei *Rossini*, si dice che lui sia stato un figlio molto affezionato; tuttavia, se fosse stato altrimenti, la straordinaria

---

<sup>20</sup> Ivi, Atto II, sc. 8.

<sup>21</sup> In realtà, Cesare Sterbini stese il libretto per Rossini nel 1816 e l'opera fu rappresentata al Teatro Argentina, a Roma, nello stesso anno.

adulazione (a volte persino ridicola) di cui è stato oggetto in tutti gli angoli d'Europa avrebbe potuto spegnere il cervello di chiunque e rendere abbastanza insensibile il suo cuore.

Ci auguriamo che gli anni della maturità possano portargli un poco più di riflessione e che, dopo essersi guadagnato una reputazione tale nel corso della sua vita che solo pochi oggi possono vantare, riesca a scrivere più pacatamente; perché non si può certo negare che tutto il suo “materiale” possa essere rintracciato qua e là in ogni opera che finora ha composto – però è ugualmente certo, pensiamo, che potrebbe fare *molto*, ma *molto di più*, se pensasse correttamente. Quest'opera è generalmente considerata, se non del tutto, come una delle sue migliori; e continuerà ad occupare un posto di tutto rispetto, anche se l'intera produzione di questo istintivo artista venisse completamente obliata.

Si può ugualmente affermare che Rossini per i suoi prologhi orchestrali nutra una singolare, forte nonché inspiegabile inclinazione a servirsi di ciò che ha già composto; e, se non siamo molto lontani dalla verità, una delle sue migliori e più solide creazioni, il *Mosè*, non ha una *ouverture*. Ciò può essere ritenuto proprio come una prova dell'affermazione in questione. Ancora, se ci concentriamo sulle sue varie composizioni orchestrali, possiamo, invano, tentare di confutare l'accusa, persino con un esame sommario. Per fare un esempio, il preludio musicale o introduzione del *Barbiere* non contiene una *iota* che si riferisca all'opera stessa. Ciò di cui parliamo comprende la sua solita “*ricetta*”, per usare una terminologia medica e non “profana” – una buona quantità di *incentivo* e quantum sufficit di *crescendo*: si tratta di una buona *cadenza* vecchio stile (quasi come un emetico), di *inversioni*, di due motivi che, composti e poi, «*mixtura secundum artem*», miscelati, producono i soliti *sorprendenti* effetti e poi alla miscela di base si aggiungono alcune droghe, sempre con l'approvazione da parte del nostro moderato e dotto *amateur*. Come specchio della veridicità di queste osservazioni, faccio notare come la *chiave* scelta per questa

ouverture<sup>22</sup> non sia evidentemente adatta per certi strumenti come *oboe* e *fagotto*, specialmente nell'*obbligato*, o nell'intervallo degli *assoli*; ed è un fatto ben noto che eminenti musicisti (del primo strumento in particolare) siano rimasti da allora molto contrariati. Crediamo perciò sinceramente che il famoso *Maestro* si sia voluto maliziosamente divertire nell'includere un *assolo* scritto su un'unica *nota* frenata come il *mi diesis* per l'*oboe*, uno strumento che egli sicuramente conosce e che è fisicamente molto limitato per simili pagliacciate! Naturalmente, non è affatto necessario aggiungere che i trucchi di questo faceto compositore sono stati tangibilmente evidenti giovedì sera durante l'esecuzione dell'ouverture; e potrebbe essere perdonato da coloro che ne sono veramente consapevoli; ma non ci siamo affatto sorpresi nell'ascoltare dallo stesso strumento frasi *sincopate* di *due* suoni martirizzati nel diventare tre! Aggiungi l'evidente tradimento dell'intonazione che ha reso l'esecuzione generale di questa ouverture tutto tranne ciò che avrebbe dovuto essere; e tuttavia – *Bis!* Un evento questo che ci spinge a un paragone, cioè: è come se la bambina di Charles Mathews<sup>23</sup> nella galleria di una casa di gioco da due scellini di Londra, assieme ai suoi genitori *cockneys*<sup>24</sup>, esclamasse: «Mamma mia, c'era un gentiluomo che cantava così male la sua canzone che la gente gli ha chiesto di *rifare* tutto da capo!».

Non si può negare che, negli ultimi anni, la società abbia notevolmente ampliato la conoscenza della musica, eppure rimane ancora un po' "indietro"; nel frattempo, raccomandiamo vivamente, e seriamente, all'Orchestra di Edimburgo di trasportare questa ouverture nella tonalità di *mi bemolle maggiore*, rendendola così più accessibile per gli *oboi* e i *fagotti*, eliminando un problema di infinita difficoltà per i perfetti esecutori di Londra ecc.

È evidente che il *Signor Gabussi* è un accompagnatore veloce e capace<sup>25</sup>. E però, quando è al *Piano Forte*, usando senz'altro tutto lo zelo possibile per assolvere bene il

---

<sup>22</sup> La tonalità dell'ouverture è quella di *Mi maggiore* con 4 alterazioni (*diesis*) in armatura.

<sup>23</sup> Charles Mathew (1776-1835), direttore teatrale e celebre attore e comico inglese. Il suo più celebrato spettacolo da solista era *At Home or Matthews at Home* (1808), che mescolava mimica, recitazione, narrazione, improvvisazione, canzoni comiche.

<sup>24</sup> Il dialetto di matrice proletaria parlato soprattutto nell'East London.

<sup>25</sup> Si tratta probabilmente del maestro che accompagnava al clavicembalo o al fortepiano i recitativi, ma che

suo dovere, presenta i temi dell'overture troppo presto creando non poca confusione: ma questo genere di cose avviene anche nelle migliori famiglie. C'erano comunque molti meno difetti nell'esecuzione orchestrale di questa affascinante opera di quanto si potesse ragionevolmente prevedere; anzi, alcune parti sono state apprezzate in maniera eccessiva. Ad esempio, del piacevolissimo *Terzetto «Zitti, zitti, piano, piano»* è stato richiesto il *bis* anche nella seconda rappresentazione; e, a proposito, è stata l'unica parte dell'opera che ha avuto un tale onore!

Abbiamo esposto queste osservazioni più lungamente di quanto intendessimo; e ora concludiamo augurando ogni successo a questa nuova impresa. La prossima settimana riprenderemo questo argomento.

---

nell'orchestra aveva la parte del basso continuo.

### ***L'Opera italiana – «Il Turco in Italia» di Rossini***

La rappresentazione del *Barbiere* dello scorso sabato è stata accompagnata per tutto il tempo da un'approvazione cordiale, direi meritata: poiché era molto evidente, nel corso della pur difficile esecuzione, lo sforzo fatto dai musicisti verso una fluidità e padronanza delle più perfette e decisive.

Ora, c'è *Il Turco in Italia*, con musica di Rossini (ma al programma vanno aggiunti i nomi di *Fioravanti*<sup>26</sup>, *Caraffa*<sup>27</sup> e altri). Quest'opera non ha avuto una popolarità uguale alle altre dello stesso Rossini. La trama, o dovremmo dire il pretesto, è molto esile e per nulla equivoca nelle inclinazioni morali: è un quadretto, e anche piuttosto squallido, della depravazione domestica nella terra del sole e del canto – così lo descrive il poeta:

No, non è il paese in cui si trova l'amore,  
hanno seni che sospirano, hanno sguardi che vagano;  
hanno un linguaggio che le labbra di Saffo potrebbero  
risuonare,  
quando lei cinguettava al suo meglio – ma niente come  
[l'amore.

Per la fedeltà nel matrimonio, grossolana galanteria,  
senza onore da custodire, riservare o trattenere,  
cosa può rimpiangere un marito come perdita? –  
cosa può premiare un amante come vincita?<sup>28</sup>

Messo in musica, non potrebbe essere un prologo più appropriato per questo *Turco in Italia*. La musica di quest'opera è abbastanza infame, l'intera composizione è molto inferiore al *Barbiere*, alla *Cenerentola* o alla *Gazza Ladra*: è chiaro che anche per Rossini le risorse sono limitate, qualunque sia la scusa per la sua imprudenza. Anzi,

---

<sup>26</sup> Valentino Fioravanti (1764-1837), compositore di fama a livello europeo, autore di numerose opere buffe, la più popolare delle quali è *Le cantatrici villane* (1799).

<sup>27</sup> Michele Carafa (1787-1872), celebre compositore napoletano ma francese d'adozione. I suoi maggiori successi furono conseguiti all'*Opéra-Comique* di Parigi. Amico di lunga data di Rossini, egli contribuì all'adattamento francese della *Semiramide*.

<sup>28</sup> Si tratta di due quartine estratte dal componimento *Florence* di Thomas More.

non siamo mai stati così convinti del fatto (a parte la lettura di un *mélange* rossiniano per pianoforte) che essa contenga parti frazionate del *Barbiere*, tenute assieme in modo tale da sfidare qualunque musicista, ad eccezione di quelli che hanno una profonda conoscenza delle sue opere, a scoprirvi il pezzo di stoffa del patchwork che c'è sotto! Fuor di metafora, qui un pezzetto o due della *Serenata*,<sup>29</sup> poi un “pochino” del *Duetto* «*All'idea di quel metallo*»<sup>30</sup>, e un poco dell'*Aria* di *Rosina* («*Sì, sì la vincerò*»)<sup>31</sup> e le parti del *Finale* del primo atto si fondevano così facilmente che, in assenza dell'immagine poetica e dell'*intenzione* del compositore, non è azzardato dire che il risultato, così come confezionato, era tutt'altro che una composizione regolare, ma adattata solo e unicamente a un sentimento!

Proseguendo sul tema, siamo molto ansiosi di sapere se il repertorio di questa compagnia renderà onore anche all'*Oltramontano Savage Mozart*. I pregiudizi sia *politici* che *musicali* dei *Romani moderni* contro i loro Sovrani Germanici ci preoccupano riguardo alle scelte musicali. Sul *Don Giovanni* non ci sono discussioni, ma possono esserci obiezioni sia per *Così fan tutte* che per le *Nozze di Figaro*. Il *matrimonio segreto* non verrà certamente accantonato perché comunque *Cimarosa*, il compositore, non è stato “archiviato” dalla mania rossiniana. L'eleganza nitida delle strutture compositive cimarosiane è piuttosto proverbiale; dovremo sinceramente rammaricarci se non ci sarà concesso un assaggio della sua bella *Cantilena*.

A tale proposito, un dotto contemporaneo si troverebbe quasi in crisi di fronte alla barbara persistenza di certi stili e abbellimenti che i nostri *cantanti inglesi* usano per attirarsi critiche favorevoli ma che, siamo pronti ad ammetterlo, sono troppo spesso caratteristiche lesive per molti di loro; allo stesso modo, sarebbe da rimuovere anche il recitativo secco dall'opera, poiché è assurdo supporre che la lingua inglese, con le sue inflessioni e, diciamolo pure, le sue articolazioni relativamente limitate, sia capace di perfezionare uno stile che, in larga misura, è la naturale eredità di una lingua (quella

<sup>29</sup> Cfr. *Se il mio nome saper voi bramate*, in *Il Barbiere di Siviglia*, atto I, sc. 4.

<sup>30</sup> Cfr. *Il Barbiere di Siviglia*, atto I, sc. 4.

<sup>31</sup> *Ivi*, atto I, sc. 2.

italiana) che possiede una tale musicalità che noi avvertiamo già nell'ordinaria conversazione degli italiani<sup>32</sup>. Per non parlare delle abitudini e dei modi di pensare totalmente distinti delle due nazioni, che non consentono un'unione più stretta non solo nella recitazione *italiana e inglese*, ma soprattutto per quel che riguarda la libertà vocale o lirica delle rispettive lingue. Certo, il nostro “dotto amico” dovrebbe essere sensibile a questo, altrimenti perché ammetterebbe di assaporare assai l'«*anima italiana*» del *Figaro* di *De Begnis*, mentre se si facesse uso di un *Murray* (si pensi alla sua perfezione nel *Barbiere*) per lui sarebbe solo dispetto e insofferenza! *Merry Murray*<sup>33</sup>! Certo, è piuttosto insolito nella storia della commedia che la vivacità e l'animata mutevolezza di un commediante, usata per impersonare un ruolo particolarmente suscettibile della massima *gaieté de coeur*<sup>34</sup> e *espièglerie*<sup>35</sup>, non debbano produrre altro che logorio e apatia per il suo udito! Bene – *chacun à son gout*<sup>36</sup>.

È persino evidente come il nostro dotto amico contemporaneo non abbia mai ascoltato *Bartleman*<sup>37</sup> e pochi altri cantanti che potremmo nominare della “Scuola inglese”; ed è ancora più evidente, presumiamo, che la sua umanità non è stata scioccata dall'orrore di assistere a uno o due omicidi italiani perpetrati sui corpi di alcuni sudditi d'Inghilterra con *Every valley*<sup>38</sup>, o con *Exultate, jubilate*<sup>39</sup> e altri pezzi ancora, che sono stati crudelmente massacrati, maltrattati e calpestati da diversi *grandi*

---

<sup>32</sup> Il riferimento è al giornalista George Hogarth dell'«*Edinburgh Weekly Journal*», secondo cui l'esibizione del *Barbiere di Siviglia* di Rossini al Royal Theatre scatenò un applauso «tumultuoso»; e «il pubblico evidentemente era entrato nello spirito di questo movimentato dramma [...] come se fosse stato eseguito nella nostra lingua». Questi commenti del rivale «*Weekly Journal*» vengono qui ridicolizzati.

<sup>33</sup> Gioco di parole su *merry* ('allegro'). Su Murray si può vedere L. Hunt, *Saggi teatrali*, traduzione, introduzione e note di L. Innocenti, in «*Acting Archives Review*», XIV, n. 27, 2024 (consultabile online: [www.actingarchives.it](http://www.actingarchives.it)), pp. 42-43.

<sup>34</sup> 'Allegria di cuore'.

<sup>35</sup> 'giocosità'.

<sup>36</sup> 'Ognuno ha i propri gusti'.

<sup>37</sup> James Bartleman (1769-1821) fu da bambino corista di Westminster; debuttò nel 1788 ai *Concerts of Ancient Music* cui restò legato per anni con un repertorio soprattutto purcelliano. Dalle descrizioni coeve, la sua voce sembra essere stata di baritono con una notevole estensione.

<sup>38</sup> L'autore si riferisce all'aria *Every Valley Shall Be Exalted*, dal *Messiah* di Georg Friedrich Händel.

<sup>39</sup> Celebre mottetto mozartiano del 1773.

seguaci della sola e *unica scuola*! Oh, che il beneficio dell'azione di Lord Ellenborough possa essere esteso a tutti questi seguaci – cioè: una *corda*!<sup>40</sup>

Per tornare all'oggetto più immediato delle nostre osservazioni, *Il Turco* è stato realizzato in uno stile che riflette la massima considerazione per le singole parti – scenografia, musica e recitazione. *Torri* sembrava essersi veramente calato nei panni del virile personaggio con una bellissima *nuova* uniforme, quasi *en costume* – si è fatto onore; e il nostro peggior desiderio è di non poterlo mai veder adornare il corpo di un cantante più scarso. Siamo stati molto felici della sua *Fra tante angosce, e palpiti*, una cavatina del Caraffa<sup>41</sup>: è stato un incanto.

La nostra *Bella Fanny* [Ayton] ha aggiunto un'altra e più brillante foglia alla sua ghirlanda di Caledonia. Siamo rimasti incantati dall'interpretazione così personale di *Fiorilla* e, avendo precedentemente assistito al suo impegno nell'interpretazione dello stesso personaggio sia in italiano che in inglese (quest'ultimo adattato con successo), siamo un poco indecisi su quale delle due sia da preferire: i nostri limiti ci impongono di sorvegliare di più l'affascinante versione "*Briton*". Siamo molto fieri di lei; e non dubitiamo che il tempo sarà a favore di un eccellente perfezionamento del suo talento, sicché sospettiamo fortemente che solo pochissimi potranno eguagliarla e men che meno superarla. Ella ci ricorda, e lo dico anche avendo assistito alla bella esecuzione istrionica e vocale di Madame Ronzi<sup>42</sup> nel delizioso bisticcio *Per Piacere alla signora* [atto I], che non è impresa facile per nessuna cantante, nemmeno se si limitasse a vanificare la prima impressione, superare la grandezza di chi l'ha preceduta e per cui è stata composta la parte<sup>43</sup>. Ci ha comunque regalato un'*Aria di Bravura* piena di pathos che, oltretutto, richiedeva una grande forza vocale; ci ha deliziato per la prima volta e

---

<sup>40</sup> Qui c'è un riferimento macabro a parole come «omicidio», assassinio e la «corda» con riferimento alla musica: come suona molto dequinceiano tutto questo scherzo su arte e morte, come illustrato nel suo libro *L'assassinio come una delle belle arti* (cfr. traduzione di M. Bontempelli, con uno scritto di M. Praz, Milano, SE, 1987).

<sup>41</sup> Tratta dall'opera *Berenice in Siria* (1818), su libretto di Andrea Leone Tottola.

<sup>42</sup> Giuseppina Ronzi (1800-1853), uno dei soprani più importanti del suo tempo, grande interprete donizettiana, era la moglie di Giuseppe De Begnis.

<sup>43</sup> Si tratta della cantante lirica Francesca Maffei Festa (1778-1835), che interpretò la parte di Fiorilla nella prima assoluta dell'opera alla Scala di Milano il 14 agosto 1814. Vedi l'elenco dei cantanti riprodotto a p. 5 del libretto originale della "prima" consultabile online: <https://bibliolmc.uniroma3.it>.

ci ha sorpreso molto per quest'ultima qualità che, lo confessiamo candidamente, avevamo pensato non fosse fisicamente possibile. Anche il *duetto*, *Che bel turco! avviciniamoci*, è magnificamente riuscito.

*De Begnis* nel *don Geronio* si sentiva certamente a suo agio, e manteneva la sua buffoneria anglicana con spregevole ostinatezza (eh, sì, anche gli italiani sanno essere ostinati); era castamente appropriato nel suo ruolo e nella rappresentazione dello stupido vecchio scemo legato a una donna tanto più giovane di lui che potrebbe essere sua figlia. Oso dire che anche tra di noi ci saranno degli sciocchi che rispondono a una simile descrizione. Il suo *duetto* con *Selim* ci ha deluso; ci piace più il contrasto con una voce tenorile: in questa scena, a Londra, sia *Braham* che il nostro preferito il vecchio *Russet*<sup>44</sup> ottengono sempre un bis! La loro recitazione è infinitamente superiore, così come il loro canto, anche se interpretato nel “barbaro” inglese! L'aria *Amor perché* di *Fioravanti*,<sup>45</sup> introdotta da *De Begnis* in quest'opera, è stata come sempre, e come dovrebbe essere sempre, applaudita entusiasticamente: ha ricevuto l'onore di un bis. Questa celeberrima *Aria Buffa* è diventata di recente la più popolare tra la metà civilizzata dei *cockneys* a causa della frequente esibizione che ne fa un giovane inglese al Covent Garden Theatre – cosa straordinariamente strana!

Il *quintetto* – *Oh, guardate che accidente!* – è la cosa più perfetta che il compositore abbia concepito. Inizia “*senza orchestra*”, un felice espediente in questo particolare momento, uno dei migliori di Rossini: racchiude la prova più eclatante del suo genio, unitamente a una non comune perizia di studioso. Abbiamo il forte sospetto che questa introduzione ravvicinata al finale contribuisca materialmente a salvare l'intero dramma dall'oblio. Invero, vale la pena di aspettare due ore per ascoltarlo.

Ci siamo lasciati troppo poco spazio per esprimere la nostra ammirazione per la *debuttante*: *Madame Castelli*. Ella, con un'espressività molto piacevole ed incisiva, una voce dolce e un comportamento disinvolto, sembra riunire una sufficiente

---

<sup>44</sup> Samuel Thomas Russell (1769? o 1770-1845), bambino prodigio, debuttò nel 1795 al Drury Lane. Fu *stage manager* del Surrey, dell'Olympic e del Drury Lane, con un profilo adatto a ruoli comici.

<sup>45</sup> L'aria buffa di Valentino Fioravanti: *Amor, perché mi pizzichi*.

conoscenza della sua arte e rendere i suoi sforzi estremamente piacevoli; e ciò che è ancora più degno di nota è la sua intonazione semplicemente perfetta: non c'è assolutamente da meravigliarsi visti i risultati dei molti interpreti, discepoli della scuola “*par excellence*”.

Il ridicolo *don Basilio* (ossia, *Giubilei*) si è trasformato nel «*Bel Turco*» e, in mancanza di flessibilità del suo organo vocale, si è difeso con grande prestigio, visto che qui è agli antipodi assoluti del suo personaggio nel *Barbiere*; lasciate che si consoli dal pensiero di non essere l'unica voce di *Basso* che *Rossini* ha lasciato interdetto. Il poeta [Prosdocimo] era *De Angeli*, infinitamente più fedele al ruolo rispetto a quello del dottor Bartolo nel *Barbiere* – anche se entrambi sono figli di Apollo. A proposito, chi si sarebbe aspettato di vedere la figura della *vecchia Berta* di nuovo *giovane*? In fede mia, è molto carina! – anche se un po' imbambolata, ha perso le prerogative sessuali [del personaggio]; ma farà senz'altro una bella “*pagina*” per le *Nozze [di Figaro]*.

Per quanto riguarda l'organico orchestrale, di solito più ampio per le esecuzioni dell'opera, osserviamo che non solo è inferiore di numero ma anche di qualità rispetto a quando accompagna la *Pasta*<sup>46</sup>. Non ne conosciamo il motivo ma, se ciò fosse vero, come ci avevano informato a tempo debito, avrebbe dovuto dirigerla il musicista “migliore del nostro tempo”. O Anime di *Händel*, *Haydn*, *Mozart* e *Beethoven*, riposate tranquillamente nelle vostre tombe: è bene che ve ne siate andati prima dell'era attuale, altrimenti la vostra splendida fama sarebbe stata oscurata dall'«esperto» di Atene!

Scherzi a parte, siamo diventati avvocati del «non posso» nella sua multiforme e geniale applicazione, perché cominciamo a sospettare che i “giornalisti *Cockneys*” non abbiano affatto il monopolio dell'espressione. Ma sull'orchestra dobbiamo ancora esprimere il nostro punto di vista e la prima domanda che ci poniamo è questa: c'è o no un *violoncellista* solista ovvero c'è un *contrabbassista* che sappia fare il basso continuo per accompagnare il solito recitativo secco<sup>47</sup>? È una sciagura per le nostre

---

<sup>46</sup> Si tratta, ovviamente, della cantante Giuditta Pasta.

<sup>47</sup> Il basso continuo, concepito come elemento strutturale della musica nell'età barocca, permane in funzione

istituzioni musicali – ma qual è la sua utilità? Possiamo anche ricordarci in particolare di un lungo periodo dell'orchestra del nostro Theatre-Royal, quando gli strumenti a fiato avrebbero disonorato uno spettacolo di marionette – ora non è più così. Siamo davvero migliorati in questo campo, ora possediamo i più rispettabili strumenti a fiato: il nostro Flauto è un accompagnatore di “prima fila”; e anche i nostri Corni: ahimè, no, attenzione!, ora siamo su un terreno minato, e potrebbe aumentare la collera del direttore e *al momento* non sembra necessario – ricordiamoci «*anon, anon, sir!*» nel *Finale* de *Il Turco*: tra orchestra e cantanti, sfortunatamente per il *pubblico*, regnava un completo disaccordo! C'è voluto tutto il peso della bravura e della mediazione del signor *Gabussi*, anche se pure lui non è riuscito ad attuare una *riconciliazione* per un penoso lasso di tempo. Il povero *De Begnis* ha sfogato la sua indignazione sonoramente in un modo “tutto italiano”: «*Ehi! un grand'errore dell'orchestra*» – ha detto.

Ci dispiace non l'abbia pronunciato in *inglese*, forse ha avuto paura.

### *L'Opera italiana – I nostri amici italiani*

L'improvviso e inatteso annuncio che le rappresentazioni della Compagnia dell'Opera Italiana termineranno così presto sembra abbia scatenato non poca sorpresa e, per i melomani della comunità, un sincero rammarico. Per mancanza di qualche spiegazione migliore, siamo costretti a riconoscere un fatto un po' umiliante, e cioè, né più né meno, come «Atene»<sup>48</sup> sia inferiore a Manchester, Liverpool e Birmingham in fatto di adeguate valutazioni della drammaturgia ITALIANA.

È senz'altro azzardato avanzare solo un giustificato motivo di rammarico per tutto ciò; se parliamo di fallimento forse è proprio perché la Compagnia non è stata all'altezza, sotto tutti gli aspetti, nell'effettiva rappresentazione di tali Opere di cui pure abbiamo beneficiato. *De Begnis* è un nome come dirigente; il *Signor Torri*, un tenore di tutto rispetto; i *Signori Giubilei*, *De Angeli*, *Rubbi*, la signora *Castelli* e *De Angeli*, tutti molto rispettabili e, infine, non ultima, *Miss Ayton*, la *Prima Donna*, una nostra compatriota, dolce, efficiente e affermata cantante. Consideriamo il deciso e brillante successo di questa giovane donna, uno dei punti di riscatto di quest'impresa artistica e un gratificante trionfo del buon senso e del rispettoso equilibrio sui pregiudizi. L'altra sera, non ci ha fatto piacere ascoltare le bonarie previsioni di una delle nostre amiche sulla presunta reputazione e sulle doti professionali di *Miss Ayton*: «Chi è questa *Miss Ayton*?» – «Oh, una povera creatura; sai, un disastro all'opera!» – «Davvero? Non è una straniera?» – «Oh, santo cielo, no! È soltanto una inglese! E non è possibile per lei parlare, cantare o recitare come quelle magnifiche persone che sono la *Fodor*<sup>49</sup>, o il *De Begnis*, o la *Pasta*<sup>50</sup>! Assurdo e ridicolo; non ce n'è uno in tutta la compagnia, ad eccezione di quel caro uomo del *Signor De Begnis*, all'altezza del compito!».

---

<sup>48</sup> L'autore si riferisce, scherzosamente, a Edimburgo.

<sup>49</sup> Geneviève Joséphine Fodor (1789-1870), soprano francese, è stata attiva negli anni 1810-1828.

<sup>50</sup> Il soprano Giuditta Angiola Maria Costanza Pasta (1797-1865), considerata la più importante cantante lirica del suo tempo. Era allieva della Grassini, celeberrima cantante del tempo, apprezzata da De Quincey (come ricorda nel suo *Confessioni di un oppiomane*, op. cit.). Ebbe una brillante carriera teatrale, esordendo a Milano nel 1815 e cantando poi nei principali teatri d'Italia e d'Europa (Londra, Parigi, Dublino e Pietroburgo) in un repertorio basato sulla produzione di Rossini, Donizetti, Bellini, che trovarono in lei l'interprete ideale della loro musica.

Tali, in realtà, le generose e sensibili speculazioni di molti del nostro mondo. Noi, invece, fiduciosi della totale assenza di verità in queste osservazioni, siamo stati impegnati nel pensiero dell'accoglienza che avrebbero potuto incontrare.

Per coloro che ignorano tale questione, potrebbe non essere interessante menzionare i nomi di alcuni dei nostri connazionali, uomini e donne, che hanno onorato, nei teatri di Parigi, Milano, Venezia, Napoli e Vienna, una più che rispettabile reputazione professionale: Billington<sup>51</sup>, Storace<sup>52</sup>, Mrs. Dickons<sup>53</sup>, Miss (ora Madame) Fearon<sup>54</sup>, i Signori Kelly<sup>55</sup>, Braham<sup>56</sup> ecc. E come non vantarci sui nostri palcoscenici di nomi come Salmon, Stephens<sup>57</sup>, Paton<sup>58</sup>, Madame Vestris<sup>59</sup>, Bartleman<sup>60</sup>, Harrison<sup>61</sup>, Incledon<sup>62</sup>, Sapio<sup>63</sup>, H. Phillips<sup>64</sup> ecc.? e molti altri, rispettabilissimi nella loro arte ma

---

<sup>51</sup> Elizabeth Billington (1768-1818), cantante lirica inglese ai tempi popolare in Inghilterra e in Italia.

<sup>52</sup> Nancy Storace, pseudonimo di Anna Selina Storace (1765-1817), celebre soprano britannico. Nel 1785 fu Rosina nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello al Burgtheater di Vienna.

<sup>53</sup> Cantante inglese (1784-1833) ricordata anche in una recensione del 1815 dal critico teatrale Leigh Hunt, contemporaneo di De Quincey. Cfr. L. Hunt, *Saggi teatrali*, op. cit., p. 217 e p. 373.

<sup>54</sup> Elizabeth Feron (1797-1853), soprano britannico, ha cantato in opere di Rossini, Donizetti, Mercadante e altri compositori italiani dell'epoca.

<sup>55</sup> Michael Kelly, anche noto in Italia come O'Kelly (1762-1826), è stato un tenore irlandese formatosi a Napoli, specializzato in opere comiche di Cimarosa, Benucci, Righini, Mozart, Salieri. Aveva interpretato Basilio e Don Curzio alla prima delle *Nozze di Figaro* nel 1786.

<sup>56</sup> John Braham (1774-1856) è stato un tenore d'opera inglese di lunga carriera che lo ha portato a diventare una delle principali star dell'opera in Europa. Charles Lamb lo ricorda nel suo saggio *Imperfect Symphathies* (1821) e in *The Religion of Actors* (1826), con alcune riserve per la sua origine ebraica. Nel 1840 cantò nella seconda sinfonia (*Lobgesang*) di Mendelssohn a Birmingham, sotto la direzione del compositore. Storicamente, John Braham viene considerato come il progenitore di una dinastia di tenori britannici di spicco del palcoscenico dei concerti e degli oratori. Cfr. anche L. Hunt, *Saggi teatrali*, op. cit., p. 216, che lo considera come «il numero uno dei cantanti viventi, in Inghilterra».

<sup>57</sup> Catherine "Kitty" Stephens (1794-1882), cantante d'opera e attrice acclamata all'inizio del XIX secolo.

<sup>58</sup> Mary Ann Paton (1802-1864), bambina prodigio, come cantante lirica si specializzò nel repertorio di Mozart, Rossini e Weber.

<sup>59</sup> Madame Vestris, pseudonimo di Lucia Elizabeth Bartolozzi (1797-1856), contralto britannica di origine italiana, specializzata nel repertorio mozartiano. L'appellativo Madame Vestris derivava dal cognome del suo primo marito, Auguste Armand Vestris, ballerino e coreografo francese. Cfr. L. Hunt, *Saggi teatrali*, op. cit., p. 365.

<sup>60</sup> James Bartleman (1769-1821), cantante già ricordato da De Quincey nel precedente articolo *Il Turco in Italia*.

<sup>61</sup> Samuel Harrison (1760-1812), celebre tenore britannico.

<sup>62</sup> Charles Incledon (1763-1826), tenore inglese, figura notevole nella storia del teatro britannico, particolarmente riconosciuto per la sua potente voce e la sua presenza scenica carismatica, che gli permisero di ritagliarsi un posto di rilievo nel mondo del teatro musicale inglese dell'epoca. Su di lui, cfr. il giudizio di L. Hunt, *Saggi teatrali*, op. cit., pp. 217-18.

<sup>63</sup> Cantante non bene indentificato.

<sup>64</sup> Henry Phillips (1801-1876) fu un cantante inglese che interpretò ruoli operistici negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento.

del tutto sconosciuti se non ai frequentatori di spettacoli e concerti nazionali. Il pubblico musicale di quella vasta Babele ha fatto progressi per tutto ciò che riguarda l'arte che non sia quella popolare gaelica<sup>65</sup>. Questo non è più una sorpresa, giacché la loro ricchezza e il loro numero sono enormi e la musica è per loro ormai il principale svago e la loro ricreazione. Ora, presso i nostri Teatri nazionali le opere italiane sono di gran lunga le più interessanti esibizioni artistiche e non è affatto una cosa sorprendente poiché al momento sono rappresentate al Drury Lane<sup>66</sup> e al Covent Garden. Queste rappresentazioni sono spesso create con tale cura, precisione e ingegno che l'opera all'Hay Market<sup>67</sup> non di rado negli ultimi tempi è stata messa in difficoltà<sup>68</sup>.

Chiunque abbia assistito alla rappresentazione dell'*Oberon* di Weber, eseguito al Royal Theatre di Covent Garden, ammetterà subito la verità della nostra constatazione, sia per quanto riguarda lo splendido e costoso modo in cui tali drammi vengono inscenati a Londra sia per il generoso ritorno sperimentato da una comunità esigente e amante dell'opera. Ma stiamo dimenticando i nostri amici italiani, ora tra noi. Ci rivolgiamo ai risultati di questa lodevole speculazione, con sentimenti dolenti; siamo sinceramente dispiaciuti per *De Begnis*: la sua impresa meritava qualcosa di meglio. Temiamo che la cosa sia stata un fallimento; e ora, quindi, è inutile sottolineare errori e difetti. Tuttavia, dobbiamo menzionare ciò che, fin dall'inizio, c'è parso un errore nell'organizzazione della sua impresa: e cioè che *avrebbe dovuto avere uno spazio privilegiato*. Abbiamo ragione di credere che così queste esibizioni sarebbero continuate fino alla fine di gennaio. Ora, invece, conti alla mano, sappiamo che

<sup>65</sup> Traduco così l'espressione: "*Gude Folk*", laddove "*gude*" è gaelica in gergo popolare (*cockney*).

<sup>66</sup> Il Theatre Royal, Drury Lane, comunemente noto come Drury Lane, situato nel West End e realizzato nel XVII secolo, è il più antico sito teatrale di Londra ancora in uso, ma subì per ben tre volte incendi e ricostruzioni, che lo resero sempre più grande fino a che non raggiunse una capienza di tremila spettatori. Fu il primo teatro inglese ad essere illuminato interamente a gas nel 1817.

<sup>67</sup> Royal Haymarket, conosciuto come King's Theatre o His Majesty's Theatre, o anche come Little Theatre, fu costruito nel 1720, ma la facciata fu ridisegnata dall'architetto Nash cento anni dopo, in stile neoclassico, decisamente "Regency". Era dedicato all'opera e in particolare a quella italiana, per cui era conosciuto anche come Italian Opera House fino a metà Ottocento, quando i migliori cantanti si trasferirono al Covent Garden.

<sup>68</sup> Parole che suonano quasi profetiche: infatti, nel 1847, alcuni famosi cantanti di Haymarket formarono una nuova compagnia, che si stabilì al Covent Garden: quest'ultimo teatro divenne così ufficialmente «Royal Italian Opera» e vi furono rappresentate opere di Rossini e Verdi, prima che un incendio lo distruggesse nel 1856. Per le notizie sui teatri inglesi dell'epoca, cfr. L. Hunt, *Saggi teatrali*, op. cit., pp. 415-18.

termineranno tra altre due sere, e abbiamo ragione di credere che abbiano corso il rischio di essere fermati ancora prima, di colpo – se i *Figari* siano diventati gelosi l'uno dell'altro non siamo in grado di congetturare, speriamo che la *discordia*, «sorella terribile della folla massacratrice», non abbia avuto parte nella questione. Ci preme solo di aggiungere il nostro sincero dispiacere e, anche se tutto è stato gestito nel modo migliore per tutti, speriamo che il Signore [De Begnis] non si scoraggi e che, prima che passi molto tempo, Edimburgo riceva un'altra sua visita sotto i migliori auspici. Egli può senz'altro contare sul sostegno del pubblico e siamo certi che può far tesoro del supporto e della collaborazione attiva del nostro degno amministratore.

Non abbiamo altro da dire questa settimana sulle altre rappresentazioni a teatro.

\*\*\*

Dopo aver scritto quanto sopra, abbiamo saputo che il *Signor De Begnis* ha deciso di prolungare il suo soggiorno. Ci rallegriamo di sentirlo e confidiamo che non avrà modo di pentirsi della sua decisione. Ci auguriamo che la prossima settimana la novità sia all'ordine del giorno e che *Il Barbiere* e *Il Turco* lascino spazio a qualcosa di nuovo.

### *L'Opera italiana – Rossini e altri*

Lo scorso sabato il ruolo di *Prima Donna* deve essere stato estremamente gratificante per la Signorina Fanny e per i suoi amici. Sebbene l'opera fosse stata eseguita in maniera piuttosto mediocre in confronto ad alcune delle precedenti rappresentazioni, e a parte un paio di scoppi personali e rabbiosi del *Barbiere*, dolorosamente visibili al pubblico, c'è stato un eccellente spettacolo da parte di tutti ad eccezione dell'abile aspirante Miss Ayton. Ci fa piacere rimarcare come il suo rinomato talento abbia attirato in quest'occasione un pubblico più numeroso, avendo aggiunto al consueto suo repertorio due canzoni inglesi non insignificanti: «*Bid me discourse*» e «*Auld Robin Gray*»<sup>69</sup>.

Quest'ultima toccante e così celebre ballata ha provocato in noi delle perplessità – non tanto per quanto riguarda la concezione/impostazione o l'interpretazione vocale (nella prima conta la natura e nella seconda *il buon gusto* – certamente non sviluppato: neanche un modesto tentativo di deviare dal puro e semplice percorso!), ma per l'ansia evidente di una corretta pronuncia delle parole, che ha reso l'esibizione meno efficace, non più di quanto ci sentiamo ragionevolmente sicuri, dopo una migliore conoscenza del nostro dialetto *Dorico*<sup>70</sup>. Ci sentiamo di raccomandare [alla cantante] di eliminare l'odiosa formalità di tenere in mano un foglio di musica, perché questo annienta infelicamente il *pathos*, una qualità che Miss Ayton possiede invece a buoni livelli.

E qui possiamo accennare a una cosa non molto conosciuta: in origine, l'aria popolare di *Auld Robin Gray* venne composta dal reverendo William Leeves di Wrington, nei pressi di Bath; egli, non volendo apparire di fronte al pubblico nel ruolo di compositore, ha lasciato che la sua bell'opera rimanesse sconosciuta per molti anni. Inutile dire che non fu mai trovato neanche un piccolo numero di *generosi* padri adottivi, tremendamente scoraggiati di fronte agli incontestabili diritti del suo legittimo progenitore. Il brano fu pubblicato per la prima volta a Londra da Birchall di Bond

---

<sup>69</sup> *Auld Robin Gray* è una ballata scozzese, eppure De Quincey la presenta come una delle «due canzoni inglesi»; forse ciò dimostra l'attenuarsi del suo pregiudizio e della sua paranoia nei confronti di Edimburgo.

<sup>70</sup> Riferimento ironico alla lingua scozzese come una delle lingue attiche.

Street<sup>71</sup> nel giugno del 1812, accompagnato dai motivi del ritardo da parte del Reverendo, indirizzati a Thomas Hammersly, Esq., suo confidente e amico; e, alla cui particolare richiesta, il divino Reverendo fu pubblicamente persuaso a reclamare il proprio merito. Infine, il merito della poesia fu dato, a tempo debito, a Lady Anne Lindsay, di Balcarras<sup>72</sup>.

Il *Barbiere* ha avuto due repliche: il lunedì successivo, con spettatori alla moda, e il giovedì sera. Il risultato del pur bravo e meritevole *De Begnis* fu straripante. Così come dovrebbe essere. Questo rivela il grado di interesse così come la gratitudine di quella comunità, per il cui il divertimento e l'istruzione, senza dubbio, hanno corso un rischio considerevole. Ci congratuliamo molto con lui; e lo ringraziamo per l'indescrivibile delizia che ci ha offerto con la sua versione de "*Il fanatico*". L'entusiastico encomio del pubblico risponderà a più di un buon proposito, crediamo, e ci servirà per convincere il degno *Signore* ad essere meno ingordo degli affascinanti manierismi di *Rossini*, senza farsi prendere da lievi sintomi di nausea. Invero, la selezione musicale della performance di questa notte ha deliziosamente colpito i nostri sensi, come la manna nel deserto – 'davvero rinfrescante' – e ci rammarichiamo enormemente che i nostri limiti non ci consentiranno più che una breve allusione alle numerose bellezze della composizione, alle eccellenze dell'espressione vocale e alle esibizioni vitali del genuino talento istrionico.

La forma originale e l'arrangiamento di questa divertentissima *Opera Buffa*, o *Farsa*,<sup>73</sup> lasciano poi spazio ad un'amabile e sapiente miscellanea di affascinanti composizioni dei migliori maestri italiani e tedeschi. L'interpretazione del *Fanatico*

---

<sup>71</sup> Robert Birchall (ca. 1750-1819) fu uno dei più importanti editori musicali di Londra; aveva la sede al 129 di New Bond Street.

<sup>72</sup> Lady Anne Barnard (nata Lindsay: 1750-1825), nata a Balcarras Home, Fife, Scozia, è stata scrittrice di viaggi, artista e mondana scozzese. Figura come autrice della ballata in questione. Il reverendo W. Leeves rivelò nel 1812 che la ballata era stata scritta da lei nel 1772 e poi da lui musicata. Fu pubblicata in forma anonima nel 1783, e Lady Anne ne riconobbe la paternità dei versi solo due anni prima della morte in una lettera allo scrittore Walter Scott. Vedi la voce *Barnard, Lady Anne*, in *Encyclopedia Britannica*, vol. 3, 1<sup>a</sup> ediz., Cambridge, Cambridge University Press, 1911, p. 409.

<sup>73</sup> L'autore analizza l'opera semiseria di Rossini *L'inganno felice*, «Farsa per musica» su libretto di Giuseppe Maria Foppa, rappresentata per la prima volta l'8 gennaio 1812 al Teatro San Mosè di Venezia. Si tratta del primo grande successo di Rossini; all'immediato successo di Venezia seguirono rappresentazioni in tanti teatri italiani e stranieri.

fatta da *De Begnis* è la perfezione del genere: egli possiede il raro talento di esibire una vena ricca di umorismo, scevro da smorfie e spregevoli buffonerie spesso troppo legate alla scuola napoletana e, rispetto al suo predecessore, *Ambragati*, nello stesso ruolo, in tutti i suoi particolari è «quel ch'è Iperione a un satiro»<sup>74</sup>. Il suo talento per la mimica è piuttosto alla Matthews e, per coloro che hanno visto *Velluti*<sup>75</sup>, non possiamo immaginare un trattamento più divertente; il duetto in cui dà anche una lezione di canto a sua figlia, la *canzone* che trasmette le sue istruzioni alla sua orchestra, e la *scena* di un compositore che prova un pezzo di musica e offre le sue indicazioni su come deve essere eseguito, sono tanto ammirevoli da ottenere applausi forti, lunghi e sinceri.

Egli era insolitamente ben supportato da *Miss Ayton*, dal signor *Torri*, da *Giubilei*, da *De Angeli* e da *Madame Castelli*, che sapevano bene ciò che era giusto cantare – non scendiamo in particolari; ma sarebbe ingiusto dimenticare la deliziosa *Cavatina* della *Prima Donna* («Cielo! qual fieri immagini»), il duetto «Con pazienza»<sup>76</sup> e i suoi due *Duetti* con il *Torri* – due composizioni eleganti e altrettanto elegantemente interpretate. In effetti, in nessuna precedente occasione siamo rimasti così soddisfatti dello sforzo del secondo gentiluomo [*Torri*]. Ci ha particolarmente colpito la riuscita di successo nello sforzo dell'*Aria* brillante «*Qual tenero diletto*»<sup>77</sup> con un accompagnamento *obbligato* per *flauto*; che è stato squisitamente eseguito da *Mr. Platt*, che se fosse stato un *estraneo* per noi, e per la grande città, avrebbe ottenuto un più caloroso applauso: questo non è certo il modo di promuovere un talento *nostrano*!

Hanno svaligiato i magazzini di compositori come Mayer, Sacchini, Fioravanti, Rossini, Weigl ecc. per questa divertente rappresentazione; e non temiamo di contraddirci quando diciamo che molte delle produzioni musicali di questi maestri, adeguatamente adattate alla poesia, sono infinitamente superiori, per originalità e invenzione, alle ciarlatanerie da fiera<sup>78</sup> (anche se il *Cigno di Pesaro* ne ha spesso

---

<sup>74</sup> La citazione proviene da *Amleto*, atto I, sc. 2 (qui citata da W. Shakespeare, *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Firenze, Sansoni, 1964, p. 684).

<sup>75</sup> Giovanni Battista Velluti (1780-1861), celebre cantante castrato italiano.

<sup>76</sup> Si tratta del duetto *Con pazienza sopportiamo* di Valentino Fioravanti (1764-1837).

<sup>77</sup> *Aria* cantata da Bertrando, atto I, sc. 2 (*L'inganno felice*).

<sup>78</sup> Il testo recita «Bartholomew Fair Quackery» (letteralmente 'ciarlataneria da fiera di san Bartolomeo') e

abusato). «Il cielo ci dia un segno». Vogliamo assicurare i nostri lettori che, quando diciamo che l'approvazione è stata insolitamente grande, non la intendiamo in senso teatrale: è il sapore forte di una vera «acclamazione» ed era, a dir poco, «tumultuosa».

---

rimanda al contesto prettamente inglese della *Bartholomew-Fair*, la fiera estiva più importante di Londra che si svolgeva in un luogo di macelli ed esecuzioni; l'epiteto riecheggia forse anche l'opera teatrale di Ben Jonson con quel titolo.



**Recensioni**



**Fabio Mariani, Lina Maria Crimi**  
***Real Book of Classical Music for Modern Musicians***  
**Milano, Volontè & Co., 2026, pp. 160, eu 29,50**  
**Isbn 9788863889826**

Un libro unico nel suo genere. Che traghetta la musica classica nella cultura moderna, rappresentando un ponte tra diverse epoche e unendo culture differenti. Si intitola *Real Book of Classical Music for Modern Musicians* (Volontè & Co. 2026) ed è firmato da Fabio Mariani, tra i principali chitarristi jazz, e dalla sassofonista siciliana Lina Maria Crimi. I due autori si sono ritrovati lo scorso 2 maggio alla Casa del Jazz di Roma, dove hanno presentato il progetto e suonato alcuni spartiti che compongono l'opera. Con loro, il bassista Dario Rosciglione e il pianista Enrico Solazzo.

Abbiamo ascoltato migliaia di composizioni, hanno raccontato nel corso della presentazione, «a partire dalle opere di quelli più blasonati come Bach, Mozart, Chopin, fino ad arrivare a tanti altri come Borodin, Satie, Bizet. Da qui abbiamo fatto, lentamente, una scrematura scegliendo i brani più melodici». Sono ottanta le composizioni che compongono il volume di trenta compositori diversi. «Ci siamo messi alla ricerca delle partiture originali sulle quali lavorare – hanno spiegato al pubblico della Casa del Jazz –, le abbiamo analizzate, individuando la struttura e gli accordi, che abbiamo rappresentato sotto forma di sigle. L'individuazione degli accordi non è sempre stata facile: in certe epoche, come nel Barocco, la musica era spesso concepita in modo polifonico e “orizzontale”, piuttosto che armonico e “verticale”, come nella musica moderna. Pertanto, l'estrapolazione delle sigle accordali è stata il frutto di un'attenta analisi».

Un lavoro rivolto principalmente a tutti i musicisti jazz e pop-rock. Le partiture sono, infatti, una straordinaria traduzione della grande musica classica e operistica in

un linguaggio moderno con sigle di accordi e strutture, al pari delle grandi canzoni del jazz e del pop. Un lavoro che agevola soprattutto le nuove generazioni ad approcciarsi in modo più “cordiale” alla musica dei grandi maestri del passato.

Fabio Mariani lo conosciamo tutti: è uno dei più grandi chitarristi attualmente in circolazione. Soprattutto è il didatta per eccellenza, uno che a 22 anni ha scritto un trattato di chitarra jazz che gli ha spalancato le porte del mondo, rendendolo uno dei musicisti più ricercati. Da Ivan Graziani, che vuole le sue chitarre nell’album *PikNik*, a Fausto Leali, Bruno Martino, Teresa De Sio fino a Pino Daniele, che lo chiama e gli chiede di dargli lezioni di chitarra. Nel 1990, assieme a Umberto Fiorentino e Lello Panico, dà vita a *Guitar Madness*, un progetto ideato e prodotto da Gianfranco Salvatore. Il disco esce in tutto il mondo con le note di copertina di alcune delle icone chitarristiche del jazz: George Benson, Bill Frisell, Scott Henderson e Frank Gambale.

Giovanissima compositrice e sassofonista, Lina Maria Crimi è una musicista di grande talento. Siciliana, ha conosciuto Fabio al conservatorio di Trapani ed è una profonda conoscitrice dell’armonia moderna. I due hanno avuto questa straordinaria intuizione, portando a termine un progetto che mancava. «Abbiamo lavorato in team senza una vera e propria separazione di ruoli – ha raccontato Mariani –. Spesso abbiamo fatto ascolti separati, per poi dividerne le idee e decidere quali brani selezionare e quali scartare. Anche il lavoro manuale di scrittura e di correzione è stato condiviso. Possiamo affermare senza ombra di smentita che questo libro è il risultato di una collaborazione totale».

E alla Casa del Jazz, alla presentazione del libro, è seguita la musica. Il quartetto ha eseguito molti dei brani presenti nel volume, dando prova pratica del lavoro fatto. Arrangiamenti che hanno trasportato il pubblico presente in sala, tra quelle note che appartengono alla nostra tradizione sonora, facendo apprezzare in pieno le melodie che certe partiture portano in dote.

Negli arrangiamenti, proprio la melodia è stata messa in primo piano, offrendo all’ascoltatore la possibilità di goderne appieno.

E, a giudicare dagli applausi, il progetto con il Real Group ha veramente soddisfatto le aspettative di tutti.

*Carlo Pecoraro*

**Alisher Navoi, *Il linguaggio degli uccelli***

**Trad. it. di Federico Pastore**

**Roma, Sandro Teti Editore, 2026, pp. 120, eu 20**

**ISBN: 9791257070007**



*Il Raduno degli Uccelli*: foglio 11r da un *Mantiq al-Tayr*.

Dipinto di Habiballah di Sava, ca. 1600, Isfahan.

Inchiostro, acquerello coprente, oro e argento su carta, Metropolitan Museum of Art, New York.

## **Il Linguaggio degli Uccelli di Ali Şîr Nevaî, poema Sufi dell'Asia Centrale, XV secolo**

Il viaggio spirituale raffigurato nel poema *Lisan al-Tayr* (*Il Linguaggio degli Uccelli*) di Ali Şîr Nevaî si diffonde all'interno della tradizione mistica di *Mantiq al-Tayr* (*La Logica degli Uccelli*) di Farid al-Din Attar, che presenta il cammino mistico dell'ascesa dell'anima verso l'unità divina, e Nevaî trasforma questa «logica» in un «linguaggio» poetico.

In turco, “*mantık*” significa ‘logica’, mentre “*lisan*” significa ‘linguaggio’, una distinzione semantica che diventa simbolicamente significativa nella reinterpretazione della narrazione di Attar da parte di Nevaî. Come osserva Marco Di Branco nella prefazione, «Nevaî entra in un dialogo simbolico con la precedente visione mistica di Farid al-Din Attar, il cui *Mantiq al-Tayr* stabilì l'allegoria degli uccelli come immagine dell'ascesa dell'anima verso l'unità divina». Lo stesso Nevaî afferma nel *Lisan al-Tayr* di aver reso il significato nel linguaggio degli uccelli e che le sue parole non dovrebbero essere comprese soltanto nel loro senso esteriore. Egli, pertanto, avverte il lettore di non lasciare nascosti gli strati più profondi del significato.

Secondo Nevaî, le sue parole sono comprensibili soltanto a coloro che conoscono il linguaggio degli uccelli, e un uccello intelligente sarà in grado di trarre quel significato dalle parole. Nel pensiero sufi, la verità (*ḥaqīqat*) è un'esperienza che trascende i limiti della ragione e del linguaggio. I testi sufi operano su due livelli: il significato apparente (*ẓāhir*) e il significato nascosto (*bāṭin*). Concetti come l'unità divina (*tawḥīd*), l'amore (*ishq*) e l'annichilimento dell'ego (*fanā*) non possono essere definiti direttamente. L'allegoria suggerisce questo indicibile attraverso un'espressione indiretta. Per questa ragione vengono utilizzate immagini come gli uccelli e i viaggi, i deserti e l'Amato, che in realtà rappresentano l'orientamento dell'anima umana verso il Divino.

Attraverso l'allegoria, lo stesso testo diventa o una favola o una guida mistica per il lettore. Per presentare questo viaggio spirituale in una chiara sequenza tematica, le sette valli sono ricostruite in questa recensione attraverso una selezione di passi che

illustrano le fasi del dialogo tra l'Upupa e gli uccelli. Il viaggio ha inizio nella «Valle della Ricerca», quando gli uccelli riconoscono la loro separazione dal Divino e scelgono di seguire l'Upupa alla ricerca del favoloso uccello Simurgh.



Foglio d'album tratto dallo Shāhnāme. Dettaglio del Simurgh,  
I. 5/77. Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst.

Guidati dall'Upupa, gli uccelli intraprendono un difficile viaggio attraverso le «Sette Valli», ciascuna delle quali simboleggia una fase dello sviluppo spirituale. Dopo aver ascoltato l'insegnamento dell'Upupa sull'amore, gli uccelli si rendono conto di quanto siano stati lontani dal Divino e di quanto abbiano sofferto a causa della separazione. Provando rimorso e pentimento, decidono di iniziare il viaggio verso il Simurgh. Mentre viaggiano, affrontano dolore, fatica e numerosi ostacoli. Alcuni uccelli si scoraggiano e abbandonano il viaggio. Quelli che rimangono cercano la guida dell'Upupa e desiderano condividere i loro dubbi e la loro sofferenza.

Quando gli uccelli entrano nella «Valle dell'Amore», il Gufo dice all'Upupa di essere troppo debole per intraprendere il viaggio verso il Simurgh. Preferisce vivere da solo tra le rovine perché spera di trovarvi un tesoro nascosto. Quando gli uccelli entrano nella «Valle della Conoscenza», essi sono spaventati dalle numerose difficoltà che affrontano. Il viaggio sembra troppo difficile, ed essi iniziano a dubitare di essere abbastanza forti per continuare. Sentendosi deboli e scoraggiati, chiedono all'Upupa di dissipare i loro dubbi affinché possano continuare il loro viaggio con fiducia e determinazione.

Quando entrano nella «Valle del Distacco», l'Usignolo dice all'Upupa di non poter vivere senza la rosa. Esso crede che la rosa sia il suo unico vero Amato e che, a causa di questo amore, non possa continuare il viaggio verso il Simurgh. L'Upupa risponde che l'amore dell'Usignolo non è vero amore, ma soltanto attaccamento a qualcosa di temporaneo. La rosa fiorisce, infatti, soltanto per un breve periodo prima di appassire.

Quando entrano nella «Valle dell'Unità», un uccello confessa all'Upupa di aver commesso molti peccati e di provare vergogna. Esso crede di essere troppo impuro per avvicinarsi al Simurgh. L'Upupa risponde che tutti sono peccatori e che, invece di perdere la speranza, l'uccello dovrebbe pentirsi sinceramente. Il vero pentimento porta, infatti, il perdono e la purificazione.

Quando entrano nella «Valle dello Stupore», un uccello dice all'Upupa che è sempre mutevole. Talvolta commette peccati, mentre altre volte compie buone azioni. Talvolta adora Dio e, altre volte, segue i desideri mondani. A causa di questa incostanza, teme di non essere mai in grado di seguire il giusto cammino spirituale. L'Upupa risponde che questo conflitto interiore è comune a tutte le persone e deriva dalla lotta tra l'ego e la coscienza. Una persona che controlla i propri desideri egoistici e pratica l'autodisciplina può diventare spiritualmente più forte. Attraverso la perseveranza e l'autocontrollo, l'uccello può superare le proprie debolezze e continuare sul cammino verso Dio.

Infine, gli uccelli entrano nella «Valle del Nulla», e un gruppo di falene desidera scoprire la vera natura di una candela. Essi decidono che chiunque raggiunga la candela debba ritornare e spiegare com'è. La prima falena vola vicino alla candela e ne vede la luce, ma la sua spiegazione non è sufficiente. Una seconda falena si avvicina ancora di più e si brucia più profondamente, ma anch'essa non riesce a descrivere la verità. Infine, un'altra falena vola direttamente nella fiamma e viene completamente consumata. Essa raggiunge la verità, ma, poiché diventa una cosa sola con la fiamma, non può più ritornare per raccontare agli altri ciò che ha sperimentato. La falena rappresenta il cercatore, la candela rappresenta Dio o la Verità divina, e la fiamma ardente simboleggia la perdita dell'ego per raggiungere la completa unione con il Divino. Soltanto coloro che attraversano questa trasformazione spirituale possono comprendere veramente il suo significato.



Un foglio miniato fronte-retro tratto dal Nahj al-Faradis,  
Herat timuride, circa 1465. Christie's, Londra.

La nostra lettura di Nevaî mostra come ogni valle sia una soglia trasformativa attraverso la quale la sofferenza diventa lo stimolo verso la destinazione finale: l'unione con il Divino. Il linguaggio degli uccelli, dunque, può essere compreso come un'allegoria della stessa condizione umana: la sofferenza, infatti, non è un ostacolo al cammino verso il Divino, ma la sua condizione essenziale.

*Leman Berdeli*

**Marco Coletti**

***La stella che brilla nel mare***

**Roma, Edizioni Progetto Cultura, 2025, pp. 32, eu 8**

**Isbn 9788833567211**

Ho meditato, dopo averlo già letto in precedenza, il libro di Marco Colletti mentre mi trovavo in casa in campagna, durante giorni primaverili specialmente piovosi e contraddistinti da una nebbia che ostacolava la vista del cielo. Le stelle, che tanta parte hanno nelle poesie di quest'opera, non si concedevano dunque alla mia vista. Non potevo vedere il cielo stellato: potevo solamente immaginarlo. Ma vi è qualche differenza? Non è, forse, la visione prodotta dall'anima e dall'immaginazione degna almeno quanto quella offerta ai sensi? *Ἐν καὶ Πᾶν*, il motto hölderliniano informa, d'altronde, la poetica di Colletti: nell'Uno-Tutto, "tutto è connesso". Nella trama della natura l'uomo sente in sé l'universo.

Esiste in quest'opera una dialettica tra microcosmo e macrocosmo, tra l'Universo delle stelle e dei pianeti e l'Universo dell'essere umano, e i due dialogano ininterrottamente. Tuttavia, non è contemplata la contingenza, sicché la realtà profonda non è mai quella visibile, tanto che *La stella che brilla nel mare* è quasi un *protreptikos*, un invito a guardare più in profondità e a cogliere l'elemento spirituale dell'universo. In quest'ottica, che solo per semplificazione e per scopi esplicativi si può dire "mistica", la poesia non può denominare esattamente l'oggetto del proprio poetare, ma diventa piuttosto una *forma mentis*, una modalità di abitare il mondo. Per questa ragione, questo è un libro difficile, che esige un dialogo attivo da parte del lettore, ma non per questo è oscuro o indecifrabile: è lontano anni-luce da certa poesia di ricerca; cioè, la convinzione dell'autore che "la materia non esiste" (titolo del suo libro poetico d'esordio) non si traduce in un codice linguistico-stilistico astratto che rifiuti la comunicabilità e dia risalto al significante piuttosto che al significato. Al contrario, lo

spessore della sua filosofia si concreta in un pensiero poetante lungo tutte le poesie del libro, il quale presenta un'architettura di granitica coerenza. L'intero edificio è, dunque, una visione che si offre al lettore ma che non offre soluzioni definitive, lasciando sempre spazio al non detto, sicché si può allora dire che la "visione dell'immaginazione" sia più vera di quella dei sensi. Ed è proprio nel "non detto" che risiede il nucleo più necessario, e proprio per questo più nascosto, del libro: l'essere umano, solo nell'universo ma anche parte dell'universo, si commuove.

Marco Colletti, italianista per formazione, oltre a essere poeta, è artista digitale. La sua esperienza di artista visivo certamente informa la sua opera letteraria, nella misura in cui le sue poesie hanno una forte componente visionaria, appunto, e si presentano come immagini da osservare e quasi contemplare lentamente.

*La stella che brilla nel mare*, che fa parte della collana «Le Gemme», diretta da Cinzia Marulli, segue la sua prima silloge, *La materia non esiste* (La Vita Felice 2024). Già solo il titolo suggerisce l'idea hölderiniana del trascendere la realtà concreta, e tradisce un invito a esplorare le relazioni nascoste tra le cose. Coerentemente, la stella del titolo della seconda raccolta è nel cielo, ma anche «sotto la coperta delle onde» (p. 5): è allo stesso tempo lontana e vicina, a suggerire l'illusorietà dei confini tra le cose. Il verso citato è il secondo della prima poesia della silloge, *La stella che brilla nel mare*, poesia eponima, dunque, che si apre con una metafora, figura retorica fondamentale nell'intera opera: è soprattutto attraverso la metafora che Colletti introduce nel suo universo poetico e suggerisce le idee senza nominarle esattamente.

La silloge, però, si apre con una curiosa *Introduzione*, firmata da *Vostro Scardanelli* (p. 3). Prendendo in prestito il nome adottato da Hölderlin durante i 36 anni di vita che trascorse isolato nella sua "torre", Colletti assume, da un lato, un punto di vista privilegiato, ovvero eccentrico rispetto al mondo intero, dall'altro si dichiara consapevole del fatto che «La follia più grave è sempre stata la presunta normalità, cioè la presunzione di possedere un'identità».

Dalla «torre di se stesso» in cui ogni essere umano vive, allora, Colletti-Scardanelli, Colletti-poeta e – qui è la chiave – Colletti-uomo può osservare l'universo,

consapevole del fatto che, anche se gli uomini sono rinchiusi nelle proprie torri e sono soli, essi fanno parte del Tutto. L'universo stesso, quindi, viene visto come un mistero da esplorare con i mezzi della poesia e della scienza, che diventano ambiti che si compenetrano. Con una mossa originale, Colletti non tratta la scienza con l'atteggiamento di chi guardi ironicamente alle "magnifiche sorti e progressive". Al contrario, scrive che «Non c'è nulla di più poetico della scienza, / nel mistero delle sue gelide formule» (p. 12). La freddezza delle formule scientifiche, cioè, non distrugge il mistero dell'universo. Così, si spiegano gli inserti prosastici che, in calce ad alcune poesie, dettagliano – come in un poema didascalico di tipo lucreziano – le caratteristiche di alcuni corpi celesti menzionati, come ad esempio: «Venere è l'oggetto spaziale più luminoso della notte per noi terrestri, dopo la Luna [...]» (p. 17).

L'analiticità di queste descrizioni non offre certezze consolatorie agli interrogativi esistenziali, che sono del genere di quelli del Leopardi del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, ed a tratti vicini a quelli del Pascoli più cosmico. Tra i momenti di massima tensione della silloge, infatti, ci sono proprio quelli in cui i versi coincidono con apostrofi e interrogazioni: «Si ricorderà il mondo di ogni uomo / che l'ha popolato e che l'ha esplorato? / O la Natura ci disconosce, più noi la conosciamo?» (p. 12). Nell'indifferenza della natura l'uomo scopre la propria solitudine e la propria fragilità nell'universo, ed è qui l'elemento commovente del libro. Elemento, peraltro, che lo riallaccia a una tradizione fondamentalmente umanistica e che attribuisce pur sempre valore all'arte, come espressione della spiritualità dell'uomo, come metodo di comprendere l'interiorità e come fonte di armonia.

Dal punto di vista stilistico, infatti, i testi non cercano la disarmonia. Per quanto Colletti non utilizzi forme metriche della tradizione, i testi non cercano effetti anti-lirici e anti-musicali. Costruendo un sapiente sistema di metafore, allitterazioni, sinestesie, la raccolta si configura come una sinfonia dell'universo, e i concetti sono presentati fluidamente e ripresi a distanza in varie poesie. Si veda, per esempio, il verso «E in questo silenzio vasto e siderale» (p. 14). Il concetto del "silenzio", accompagnato dall'endiadi «vasto e siderale», è ripreso nella poesia *l'Orfanotrofio dei pianeti*: «È

questo lo spettacolo del silenzio / che diverte Dio» (p. 14), in cui esso è sottolineato dall'*enjambement*. Già solo approfondendo il campo semantico del silenzio, si scopre in Colletti una sensibilità tutta umanistica e dentro alla tradizione alta della letteratura italiana, aggiornata stilisticamente non con la verve distruttrice di chi crede che quella tradizione non serva più, bensì con la maturità di chi l'ha assimilata e crede che esistano interrogativi esistenziali eterni, ma anche che il punto di vista rispetto ad essi possa mutare. Nella poesia *La vita delle rocce*, l'autore si chiede «Chi l'ha detto che le rocce non hanno / vita?» (p. 6). Il silenzio delle rocce, come quello delle stelle, non significa che esse non soffrano e non partecipino del Tutto. Questo, oltre a segnalare uno specifico tratto della postura filosofica di Colletti, che si distanzia da una linea maestra del pensiero occidentale che sfocia nel pessimismo e nichilismo cioraniani (non vi è, per l'autore, una specificità della materia non umana, perché anch'essa è segnata dalle sofferenze), determina la possibilità dell'ascolto di quelle rocce stesse. Attraverso un complesso sistema di prosopopee, sinestesie e metafore, l'autore invita a vedere «la sinfonia di un sole vestito di terra» e a comprendere che anche la nostra Terra è una stella che «si è coperta di rocce» e che, quasi francescanamente, «ci ha amato per farci amare» (p. 6).

Sempre per indagare il campo semantico del silenzio, l'indifferenza del cosmo si concretizza nell'immagine delle «mute / costellazioni» (p. 7). Il *topos*, particolarmente frequentato nella nostra letteratura, è rielaborato in maniera originale dall'autore perché i corpi celesti stessi sono personificati in quello che egli stesso definisce uno «psicodramma dell'universo». Le reminiscenze letterarie garantiscono l'ancoraggio alla tradizione stessa e, dunque, la garanzia che la poesia resta – con la scienza – un mezzo per interrogare il Mistero. Così, oltre agli ovvi influssi del Leopardi che interroga la natura, quelle costellazioni mute rimandano a Dante (cfr. *If* 1, 61: «mi ripigneva là dove 'l sol tace»; e *If* 5, 28: «Io venni in loco d'ogni luce muto») e al Pascoli, in ispecie quello dei *Nuovi poemetti* (cfr. *La vertigine*: «veder d'attimo in attimo più chiare / le costellazioni, il firmamento / crescere sotto il mio precipitare!)). Se nel mondo dantesco la luce è ovviamente associata all'amore di Dio e alla

conoscenza spirituale, le visioni cosmiche pascoliane riflettono una sostanziale precarietà dell'esistenza.

Questa condizione di precarietà dell'uomo nell'universo è onnipresente nella silloge di Colletti, assieme alla consapevolezza dell'esistenza del dolore nel mondo e della sensazione dell'incombere della fine, che assume a tratti le caratteristiche di un *longing* per il vuoto o per il non esistere. Ma la fine «Di questo mondo che sta per morire» (p. 26) non è una fine, perché non si sa cosa ci sia oltre l'ultima soglia. Si tratta di quell'ultima soglia che Marco Colletti ha il coraggio di interrogare, invitando il lettore a seguirlo in un percorso che richiede molta fiducia, perché non si entra facilmente nel suo universo poetico, come in nessun universo d'altronde. Ma, una volta entratovi, il lettore sarà ampiamente ricompensato. *In limine et in extremis*, perché gli opposti coincidono in questo libro, l'Apocalisse è una formula matematica che dà il titolo a una poesia e che è stata elaborata da un gruppo di studi che «ha calcolato [...] il tempo intercorrente da oggi alla fine dell'Universo» (p. 27).

Soli, eppure parte del Tutto, noi esseri umani, privi di certezze, leggiamo l'ultimo verso di questo libro: «Saremo tutti altrove, ma non qui».

*Antonio Sanges*

## **Contatti**

Indirizzo e-mail: [panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it) (in cc [mariapanetta3@gmail.com](mailto:mariapanetta3@gmail.com))

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)



## **Gerenza**

*Direttrice responsabile:*

Prof.ssa Maria Panetta, PhD (Prof.ssa associata di “Letteratura italiana contemporanea” iscritta all’ODG del Lazio)

*Editore:* Diacritica Edizioni di Salvatore Panetta

*Rappresentante legale:* Ing. Salvatore Panetta, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Iscrizione R.I. Roma REA n. RM-1783331 – P. I. 18420101000

*Redazione:*

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: [panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it) (in cc [mariapanetta3@gmail.com](mailto: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).

