

Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: M-STO/05), Romana Andò (Sapienza Università di Roma: SPS/08), Lorenzo Arnone Sipari (Archivio Famiglia Sipari), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: SPS/03), Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania “L. Vanvitelli”: L-FIL-LET/14), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: L-LIN/03), Paolo D’Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: M-FIL/04), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12), Alessandro Gaudio (ASN in 10/F2), Donatella La Monaca (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: L-LIN/07), Marco Leone (Università del Salento: L-FIL-LET/10), Daniela Mangione (Università degli Studi di Padova: L-FIL-LET/10), Stefania Mazzone (Università degli Studi di Catania: SPS/02), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/10), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: M-STO/08), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: M-FIL/06; 1954-2021), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: L-FIL-LET/10), Rosalia Peluso (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara: L-FIL-LET/11), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina: L-FIL-LET/10), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia: L-FIL-LET/10), István Puskás (Università di Debrecen: L-FIL-LET/11), Giulio Savelli (RAI), Luca Seriani (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12; 1947-2022), Paolo Squillacioti (Istituto CNR-OVI Opera del Vocabolario Italiano: L-FIL-LET/09), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: L-FIL-LET/10), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: L-FIL-LET/10), Renata Viti Cavaliere (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

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

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

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

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

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

Vicedirettrice: Maria Panetta

Redazione: Maria Panetta; Sandro de Nobile, Davide Esposito, Francesco Postorino, Francesco Rosetti

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

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

Anno X, fasc. 2 (52), 3 giugno 2024

Letteratura e musica

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

Studi interdisciplinari fra letteratura e musica, di Maria Panetta..... p. 11

Lecture critiche..... p. 13

Introduzione, di Gaspare Trapani..... pp. 15-16

I Nibelunghi nella Torino di fine Ottocento: ricezione di un mito fra critica, poesia e parodia, di Ida De Michelis..... pp. 17-35

Abstract: *The debate around Wagner's oeuvre, particularly his tetralogy that summarizes the stages of its development along the quarter-century of its composition, in the late nineteenth century stands as a catalyst for aesthetic questioning as well as formal renewal between music and literature. This phenomenon occurs in Italy as in all Europe, and Turin seems to be a particularly prolific center of this cultural elaboration.*

Abstract: A fine Ottocento il dibattito intorno all'opera di Wagner, in particolare alla sua tetralogia che ne riassume le fasi di sviluppo lungo il quarto di secolo della sua composizione, si pone come catalizzatore dell'interrogazione estetica nonché del rinnovamento tra musica e letteratura. Questo fenomeno si verifica in Italia come in tutta Europa, e la città di Torino dimostra di essere un centro particolarmente prolifico di questa elaborazione formale.

Da L'italiano a Cara Italia: vecchie e nuove rappresentazioni del Belpaese nella canzone italiana. L'Italia in tutte le salse, di Laura Nieddu..... pp. 36-55

Abstract: *It is not a secret that in the panorama of Italian song there are many songs dedicated to the Belpaese; less obvious is, on the other hand, to know its flavour. This study proposes an interpretation of the celebrated image of Italy in more than forty songs, published in the last fifty years, through a taste spectrum of analysis. Three categories are, in fact, identified, based on the themes of each composition or the lexical choices made by the authors: sugary, bitter or bittersweet songs. In addition, the most frequent ingredients, the topoi, positive and negative, in the different categories will be highlighted.*

Abstract: Non è un segreto che nel panorama della canzone italiana esistano molti brani dedicati al Belpaese; meno ovvio è, invece, conoscerne il sapore. In questo studio si propone una lettura dell'immagine celebrata dell'Italia in più di quaranta brani, pubblicati negli ultimi cinquant'anni, attraverso uno spettro di analisi gustativo. Vengono, infatti, identificate tre categorie, in base alle tematiche di ciascuna composizione o alle scelte lessicali fatte dagli autori: canzoni zuccherate, amare o agrodolci. Sono, inoltre, messi in evidenza gli ingredienti, i *topoi*, positivi e negativi, più frequenti nelle differenti categorie.

La vocazione narrativa di Vinicio Capossela: letteratura, pittura e musica in Modì, di Maria Panetta..... pp. 56-65

Abstract: *The essay focuses on Vinicio Capossela, an eclectic singer-songwriter, multi-instrumentalist and writer highly appreciated by many critics both for the attention to the lyrics and the linguistic aspect of the songs and for the experimentalism of his music, often the result of the brilliant contamination between sounds produced by traditional or folk musical instruments and electronic instruments (such as analog electrophones or oscillator electrophones etc.). In particular, the contribution focuses on the text of Modì, which also gives the title to the second album of Capossela's production, released in 1991: it is a poignant slow ballad that, with a narrative slant, tells the passionate and tragic story of the Livorno painter Amedeo Modigliani and the painter and model Jeanne Hébuterne from the latter's point of view. After all, Capossela in 2004 also published his first "surreal novel", Non si muore tutte le mattine (Feltrinelli), demonstrating an original and interesting artistic vein also as a writer.*

Abstract: Il saggio è incentrato su Vinicio Capossela, eclettico cantautore, polistrumentista e scrittore assai apprezzato da tanta critica sia per l'attenzione ai testi e all'aspetto linguistico delle canzoni sia per lo sperimentalismo delle sue musiche, frutto spesso della brillante contaminazione fra suoni prodotti da strumenti musicali tradizionali o folk e strumenti elettronici (come elettrofoni analogici o elettrofoni ad oscillatori *etc.*). In particolare, il contributo si concentra sul testo di *Modì*, che dà il titolo anche al secondo album della produzione di Capossela, uscito nel 1991: si tratta di una struggente ballata lenta che, con taglio narrativo, racconta la passionale e tragica storia del pittore livornese Amedeo Modigliani e della pittrice e modella Jeanne Hébuterne dal punto di vista di quest'ultima. Del resto, Capossela nel 2004 ha pubblicato anche il suo primo "romanzo surreale", *Non si muore tutte le mattine* (Feltrinelli), dimostrando un'originale e interessante vena artistica anche come scrittore.

La canzone italiana all'estero: ripensare l'identità nazionale, di Paolo Prato..... pp. 66-84

Abstract: *Abstract: From the massive spread of tarantella dating back to the late 18th Century, to the worldwide success of Maneskin, Italian song has featured a constant relationship with foreign sounds, rhythms and forms in a mutual exchange. The national songbook has developed between the two extremes of domestication and foreignization, emphasizing the local element on the one hand, the new fads coming from abroad on the other. Every period of its history features a dialectic between these two pushes. The classical Neapolitan song ('O sole mio is built upon a habanera rhythm), the syncopated song from the interwar years, the Sixties' cover versions, the national-popular mainstream and Italo disco represent just a few of these turning points. The aim of this work is to map the fortunes of Italian song abroad from the nineteenth century to the present day and to reflect on which repertoires, which types of artists and which genres have crossed national borders, enriching the international songbook to the point of being part of a culture shared not only in the Western world. Looking at the history of canzone from this perspective the manifold relationships with other songbooks and their cultural weight – may help to reconsider the meaning of domestic tradition, the roots and the very idea of Italianness in music.*

Abstract: Dalla massiccia diffusione della tarantella, risalente alla fine del XVIII secolo, al successo mondiale dei Maneskin, la canzone italiana è stata caratterizzata da un costante rapporto con suoni, ritmi e forme straniere in uno scambio reciproco. Il canzoniere nazionale si è sviluppato tra i due estremi dell'addomesticamento e della stranierizzazione, enfatizzando l'elemento locale da un lato, le nuove mode provenienti dall'estero dall'altro. Ogni periodo della sua storia è caratterizzato da una dialettica tra queste due spinte. La canzone classica napoletana (*'O sole mio* è costruita su un ritmo habanera), la canzone sincopata degli anni tra le due guerre, le cover degli anni Sessanta, il mainstream nazionale-popolare e l'*Italo disco* sono solo alcuni di questi punti di svolta. L'obiettivo di questo lavoro è quello di mappare le sorti della canzone italiana all'estero dall'Ottocento ai giorni nostri e di riflettere su quali repertori, quali tipologie di artisti e quali generi abbiano varcato i confini nazionali, arricchendo il canzoniere internazionale al punto da far parte di una cultura condivisa non solo nel mondo occidentale. Guardare alla storia della canzone da questa prospettiva –

ai molteplici rapporti con gli altri canzonieri e al loro peso culturale – può aiutare a riconsiderare il significato della tradizione domestica, le radici e l’idea stessa di italianità in musica.

«*Chillo è nu buono guaglione*»: identità e alterità nei femminielli napoletani, di Giuliano Scala..... pp. 85-95

Abstract: *In 1979, the issue of LGBT rights came to the fore in Italy thanks to the first march against violence against homosexuals: the Pisa79. That same year, the Neapolitan singer-songwriter Pino Daniele seemed to want to have his say on the subject with a song that – for the first time in Italy, and seventeen years ahead of Fabrizio De André and his Prinçesa – addressed the transgender issue: Chillo è nu buono guaglione. However, one clarification is necessary: the guaglione mentioned in the song is not a transgender person, but a femminiello. Often superimposed on the more widespread transgender or hermaphrodite reality, the femminiello instead represents a very peculiar cultural and social identity historically anchored in the Neapolitan urban fabric (Hockdorn, Armenti, 2009). In this case, gender, difference and identity are three hinges on which to re-establish balances, contexts and interpretative tools. The femminielli are subjectivities historically present in the Neapolitan context that elude simple definition, expressing their social identity in a form that is neither masculine nor feminine, containing both with eliminating characteristics, but consistent with the context in which they are declined: Naples, a European city stretching out into the Mediterranean and a symbol of what lies halfway between archaic stratifications and post-modern drives. Starting with a song by the Neapolitan singer-songwriter, the article proposes to investigate these liminal identities in their liminal context, closely linked in their becoming: that of the femminielli starting with a transformed, disguised, transfigured body is a complex reality that could be considered endemic, that is, peculiarly linked to the territory and population of the city.*

Abstract: Nel 1979 la questione dei diritti LGBT viene alla ribalta in Italia grazie alla prima marcia contro la violenza sugli omosessuali: Pisa79. Lo stesso anno, il cantautore napoletano Pino Daniele sembra voler dire la sua sull’argomento con un brano che – per la prima volta in Italia, e con diciassette anni di anticipo su Fabrizio De André e la sua *Prinçesa* – affronta la questione transgender: *Chillo è nu buono guaglione*. Una precisazione è però necessaria: il “guaglione” di cui parla la canzone non è una persona transessuale, ma un “femminiello”. Spesso sovrapposto alla più diffusa realtà transgender o all’ermafrodito, il “femminiello” rappresenta invece un’identità culturale e sociale molto peculiare e storicamente ancorata nel tessuto urbano napoletano (cfr. Hockdorn, Armenti, 2009). In questo caso genere, differenza e identità sono tre cardini su cui ristabilire equilibri, contesti, strumenti interpretativi. I “femminielli” sono delle soggettività presenti storicamente nel contesto napoletano e che sfuggono a una semplice definizione, esprimendo la propria identità sociale in una forma che non è né maschile né femminile, contenendole entrambe con caratteristiche liminali, ma coerenti con il contesto in cui esse si declinano: Napoli, città Europa protesa nel Mediterraneo e simbolo di ciò che sta a metà strada tra stratificazioni arcaiche e spinte postmoderne. A partire dal brano del cantautore partenopeo, l’articolo si propone di indagare su queste identità liminali nel loro contesto liminale, strettamente legate nel loro divenire: quella del “femminiello” a partire da un corpo trasformato, travestito, trasfigurato, è una realtà complessa che si potrebbe considerare endemica, vale a dire peculiarmente legata al territorio e alla popolazione della città.

L’“italiano vero”: tra identità e cultura. L’evoluzione dell’identità culturale italiana tramite l’analisi delle canzoni Brividi, La Famiglia e La Dolce Vita, di Valentina Sorbera pp. 96-110

Abstract: *This study examines the songs Brividi by Mahmood, La Famiglia by Rhove, and La Dolce Vita by Fedez, all released in 2022, to analyze contemporary Italy’s socio-cultural landscape. While Mahmood and Rhove explore themes of inclusion and identity, Fedez presents a more traditional view of Italian culture.*

These songs reflect Italy's evolving identity, balancing openness to diversity with a rootedness in tradition, prompting scholarly inquiry into the portrayal of authentic Italian identity today.

Abstract: Esaminando le canzoni *Brividi* di Mahmood, *La Famiglia* di RhoVE e *La Dolce Vita* di Fedez, tutte uscite nel 2022, si analizza il contesto socioculturale dell'Italia contemporanea. Mentre Mahmood e RhoVE trattano temi relativi all'inclusione e all'identità culturale italiana, Fedez offre una visione più tradizionale della società italiana. Queste canzoni riflettono un'Italia in evoluzione, aperta alla diversità ma anche radicata nelle sue tradizioni, sollevando interrogativi sulla rappresentazione dell'"italiano vero" di oggi.

Pensieri stupendi, pensieri frequenti: quello che le cantanti (non) dicevano, di Gaspare Trapani..... pp. 111-26

Abstract: *It was 1980 when the singer-songwriter Rettore launched Kobra, one of her greatest successes, in whose title the simple replacement of the "C" with the "K" made a text absolutely explicit in which the snake was not alluded to, as repeated several times in the incised, but to the male sexual organ. Rettore's song was none other than one of the most successful examples of a line of songs, published around the '80s, in which, in a mixture of irony, provocation and irreverence, female exponents of Italian music – from Rettore to Gianna Nannini, from Patty Pravo to Fiorella Mannoia, just to name a few – they sang female eroticism, played, even on stage, with their own physicality and affirmed women's right to sexuality and sensuality, overturning conventions and beliefs. This process came to an abrupt halt in the mid-1980s, in contrast to what would happen, for example, among American singers – Lady Gaga and Madonna, first and foremost – in whose songs and performances sex and eroticism are still fundamental ingredients today. Why, then, have most singers in Italy stopped exposing and talking about their bodies and eros, conforming to a poetics almost exclusively focused on feelings and "goodism"? And why hasn't this change also occurred among their male singers and songwriters? How did Berlusconi – first television, then political – influenced this process of desexualization, in the opposite direction to the objectification of women that the Cavaliere's television channels, for example with "velinism", proposed to us? What has happened in recent years? Starting from these questions, we intend to reflect on how the theme of the body and sex has evolved in the lyrics and performances of Italian female singers during the years of Berlusconi and post-Berlusconi.*

Abstract: Era il 1980 quando la cantautrice Rettore lanciava *Kobra*, uno dei suoi maggiori successi, nel cui titolo la semplice sostituzione della "C" con la "K" rendeva assolutamente esplicito un testo in cui non si alludeva al serpente, come più volte ripetuto nell'inciso, ma all'organo sessuale maschile. Il brano di Rettore non era che uno dei più riusciti esempi di un filone di canzoni, pubblicate attorno agli anni '80, in cui, in un misto fra ironia, provocazione e irriverenza, esponenti femminili della musica italiana – da Rettore a Gianna Nannini, da Patty Pravo a Fiorella Mannoia, solo per citarne alcune – cantavano l'erotismo al femminile, giocavano, anche in scena, con la propria fisicità e affermavano il diritto della donna alla sessualità e alla sensualità, ribaltando convenzioni e convinzioni. Questo processo si arresta bruscamente alla metà degli anni '80 in controtendenza a quanto avverrà, ad esempio, fra le cantanti americane – Lady Gaga e Madonna, *in primis* – nelle cui canzoni e *performances* il sesso e l'erotismo sono ancora oggi ingredienti fondamentali. Perché, dunque, in Italia gran parte delle cantanti ha cessato di esporre e di parlare del proprio corpo e dell'*eros* omologandosi a una poetica quasi esclusivamente incentrata sui sentimenti e sul "buonismo"? E perché questo cambiamento non si è verificato anche fra i cantanti e i cantautori? In che modo il berlusconismo – prima televisivo, poi politico – ha influenzato questo processo di desessualizzazione, di segno opposto a quell'oggettificazione della donna che le televisioni del "Cavaliere", per esempio col "velinismo", hanno proposto? Cosa è successo negli ultimi anni? A partire da tali quesiti, si intende riflettere su come il tema del corpo e del sesso si sia evoluto nei testi e nelle *performances* delle cantanti italiane nel corso degli anni del berlusconismo e del post-berlusconismo.

Storia dell'editoria..... p. 127

La fortuna di Spoon River, di Francesco Gualini..... pp. 129-39

Abstract: *The Spoon River Anthology, more than a hundred years after its first publication in America, has entered by right among the classics, gaining acclaim by virtue of a passionate and transparent language and an intensity as lyrical as it is heinous, which still strike a chord with readers today. This contribution highlights the fortune of Spoon River, which with Einaudi alone went into print in more than eighty editions selling more than half a million copies. The fortune extended to the musical field as well, especially with Fabrizio De André's famous transposition and "retranslation", Non al denaro non all'amore né al cielo, a record from '71 strongly influenced by the period of strong political and social tensions of the 1968s and the beginning of the loving friendship between the singer-songwriter and his fellow citizen Fernanda Pivano. For the occasion, the americanist was contacted to learn about the concept album and was invited to the recording room to listen to his songs.*

Abstract: *L'Antologia di Spoon River, dopo più di cent'anni dalla prima pubblicazione in America e più di settant'anni dalla prima in Italia, è entrata di diritto tra i classici, acquisendo consenso in virtù di un linguaggio passionale e trasparente e di un'intensità che ancora oggi colpiscono i lettori. In questo contributo si mette in risalto la fortuna di Spoon River, che soltanto con Einaudi è andato in stampa in più di ottanta edizioni, vendendo più di mezzo milione di copie. La fortuna si è estesa anche in campo musicale, soprattutto con la famosa trasposizione e "ritraduzione" di Fabrizio De André, Non al denaro non all'amore né al cielo, disco del '71 fortemente influenzato dal periodo di forti tensioni politiche e sociali sessantottine e principio dell'amorevole amicizia tra il cantautore e la conterranea Fernanda Pivano. Per l'occasione l'americanista venne contattata per conoscere il concept album e fu invitata nella sala di registrazione per ascoltare le canzoni.*

Recensioni..... p. 141

Franco di Mare, *Le parole per dirlo. La guerra fuori e dentro di noi* (Sem 2024), di Pierluigi Mascaro..... pp. 143-44

Antonio Sanges, *Les jeux sont faits: la cultura della superficie. Beckett e il teatro della crisi*, a cura di Marino A. Balducci (Carla Rossi Academy Press 2023), di Francesco Muzzioli..... pp. 145-48

Arripizzari. Tessitrici di storie. 14 scrittrici italiane contemporanee, a cura di Alma Daddario (Le Commari Edizioni srls 2023), di Maria Panetta..... pp. 149-59

Azar Nafisi, *Quell'altro mondo: Nabokov e l'enigma dell'esilio*, traduzione di Valeria Gattei (Adelphi 2022), di Giuseppe Candela..... pp. 160-64

Lorenzo Graziani, *Che cos'è la fiction?* (Carocci 2021), di Marianna Scamardella..... pp. 165-68

Recensioni di eventi..... p. 169

Troppo rumore per nulla. Qualche nota sulle canzoni del Festival di Sanremo 2024, di Massimo Scotti..... pp. 169-83

La magia dell'ukulele incontra il fascino di Monopoli: Musica, Bellezza e Comunità al Monopolele 2024, di Vincenzo Vona..... pp. 184-90

Contatti p. 191

Gerenza p. 193

Editoriale

di Maria Panetta

Studi interdisciplinari fra letteratura e musica

L'interesse per la musica e quello per i rapporti fra letteratura e musica – e dunque anche per la relazione che intercorre fra la produzione poetica e la struttura ritmica alla base di ogni verso –, per quanto mi riguarda, risalgono agli anni dell'adolescenza, e in particolare all'intenso periodo in cui frequentavo contemporaneamente il ginnasio dell'Istituto "C. Giulio Cesare" di corso Trieste e il Conservatorio di Musica "Santa Cecilia" di Roma, poi lasciato per concentrarmi al meglio sugli studi classici e riservare la grande passione del pianoforte al tempo libero.

Di anni ne sono passati tanti e quando, in occasione della Call for Papers di un Convegno internazionale, ho individuato un panel incentrato proprio su questi argomenti, ho pensato subito a una proposta da presentare per aderirvi: da lì la conoscenza virtuale con il proponente del panel, Gaspare Trapani, docente e ricercatore presso l'Universidade Católica Portuguesa (CECC/FCH/UCP) e la Faculdade de Letras (FLUL/ULisboa) di Lisbona; la successiva partecipazione all'affollato Convegno nel 2023 e quindi l'immediata sintonia con Gaspare, sfociata subito in amicizia, e l'idea di trasformare quella fruttuosa occasione d'incontro in una collaborazione futura. Questi i retroscena del fascicolo che qui si propone – curato "a quattro mani" –, dedicato ai rapporti fra Letteratura e Musica e, nella fattispecie, soprattutto al mondo della canzone italiana: perché il senso ultimo della progettazione di un Convegno dovrebbe essere proprio quello di far incontrare gli studiosi di persona, perché nascano nuove sinergie, si rinsaldino i rapporti già esistenti, ci si aggiorni reciprocamente sul progresso degli

studi e sul procedere della vita, e si moltiplichino le idee, per dare linfa fresca al mondo del sapere.

Sono, quindi, molto lieta che abbiano voluto partecipare a questa iniziativa pure altri studiosi conosciuti e ascoltati, con piacere e interesse, proprio in occasione di quel Convegno; ai loro contributi si sono aggiunti anche quelli di chi ha risposto alla Call for Papers aperta, pubblicata sul sito di «Diacritica».

Dato che i risultati di questo lavoro collettivo ci paiono, oltre che originali, di notevole interesse e di una certa utilità sia nel campo degli studi letterari sia nell'ambito di quelli musicali, abbiamo già deciso di continuare a percorrere questa strada, riproponendo in futuro tali prospettive d'indagine per un altro fascicolo di approfondimento.

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:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

L-FIL-LET/10: Letteratura italiana

L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea

L-FIL-LET/12: Linguistica italiana

L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione

L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/01: Filosofia teoretica

M-FIL/03: Filosofia morale

M-FIL/04: Estetica

M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

M-FIL/06: Storia della filosofia

M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica

Introduzione

Contrariamente a chi, spesso troppo frettolosamente, identifica la musica leggera o pop con brani di facile fruizione, spesso stagionali, ho sempre ritenuto, “in direzione ostinata e contraria”, che questi, invece, se ascoltati con la giusta attenzione, possano darci, spesso, brillanti sorprese e conseguenti spunti di riflessione. E non mi riferisco necessariamente ai cantautori – da De André a Guccini –, il cui pregio letterario è stato pienamente riconosciuto (un po’ come è successo a Bob Dylan, insignito nel 2016 del Premio Nobel). Mi riferisco anche a chi, lontano/a dai palchi più “impegnati”, è riuscito/a a cantare la realtà e la società a lui/lei contemporanea attraverso una tipologia di musica che può variare dal pop al rap, dal rock al punk, tutti, a mio parere, passibili di “dignità letteraria”.

Di fatto, possiamo considerare letterari i testi delle canzoni per diverse ragioni che riguardano sia le caratteristiche formali sia il contenuto. In alcuni casi, i testi delle canzoni utilizzano tecniche tipiche della poesia, come la rima, il ritmo, la metrica e le figure retoriche (metafore, similitudini, allitterazioni ecc.): si legga, a tale proposito, il bel saggio di Maria Panetta sul *Modì* di Vinicio Capossela.

Come nella letteratura, i testi delle canzoni possono trattare temi profondi e universali come l’amore, la morte, il dolore, la gioia, la nostalgia e la lotta per l’identità: nei saggi di Laura Neddu, Valentina Sorbera e Paolo Prato, ad esempio, attraverso un *corpus* musicale particolarmente efficace si riflette sull’evoluzione dell’identità italiana, un tema quanto mai attuale nei dibattiti socio-politici di oggi.

Alcuni testi di canzoni raccontano storie (narratività) o utilizzano simboli e immagini per comunicare significati più profondi, proprio come accade nei romanzi, nei racconti e nelle poesie: a questo proposito si legga il prezioso contributo di Giuliano Scala che ci fa conoscere i femminielli, figure radicate nella società e cultura napoletana da secoli.

Molti testi di canzoni fanno riferimento a opere letterarie, eventi storici, miti o altre forme di arte. Questo tipo di intertestualità arricchisce il testo e lo colloca in un contesto culturale più ampio, tipico della letteratura: ce ne offre un perfetto saggio il pezzo di Francesco Gualini.

I testi delle canzoni spesso riflettono il punto di vista personale dell'autore, esplorano l'interiorità dell'individuo e offrono una prospettiva soggettiva sulla realtà, proprio come molte opere letterarie: è il caso dell'insieme dei testi musicali degli anni '80 delle cantanti – da Donatella Rettore a Patty Pravo – da me analizzati, come specchio dell'evoluzione/emancipazione della donna nella società italiana.

Non ci resta, allora, che ringraziare «Diacritica» per questa prestigiosa ospitalità e leggere questo numero così interessante, possibilmente cantando.

Gaspare Trapani

***I Nibelunghi nella Torino di fine Ottocento:
ricezione di un mito fra critica, poesia e parodia***

[...] metodologicamente le innovazioni dei minori
hanno un significato di virtualità rispetto alla
grande corrente della vita letteraria
(G. CONTINI)¹

C'è la *Bibbia* in tedesco ed in latino,
Con le *Mille e una Notte* e il *Pecorone*;
c'è con l'*Emilio*, l'*Imitazione*,
ci sono l'opre di Pietro Aretino
(A. GRAF, *La notte di Natale*)

A metà del XIX secolo l'interpretazione wagneriana del mito dei Nibelunghi segnò certamente un punto di svolta nella storia complessiva della ricezione della materia nibelungica, laddove Wagner la scelse come argomento dell'opera alla cui stesura dedicò più di un quarto di secolo, caricandola del valore di suo vero e proprio «diario spirituale»². Una grande opera totale come quella wagneriana non poteva che agire da catalizzatrice delle varie istanze ricettive di questo mito medievale germanico, arrivato in Italia nel 1839 tramite la traduzione, accompagnata da alcune note, delle avventure I e XVII del *Canto dei Nibelunghi* a opera di Giovanni Battista Bolza³.

¹ G. CONTINI, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1979, pp. 587-99.

² G. PESTELLI, *L'anello di Wagner. Musica e racconto nella tetralogia dei Nibelunghi*, Roma, Donzelli, 2018, p. 15.

³ G. B. BOLZA, *Cenni sulla storia della lingua e letteratura tedesca*, nei volumi 1839, tomo VI e 1840, tomi I e II della «Rivista Viennese». Stampata a Vienna in lingua italiana e con testi tedeschi, era venduta sia nella capitale asburgica sia a Milano; ebbe vita dal 1838 al 1840 e pubblicò in tutto dodici torni: si proponeva, oltre che di diffondere la cultura tedesca nel Lombardo-Veneto, di farvi opera di penetrazione e persuasione anche sul piano politico; cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11, 1969, *ad vocem*: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-bolza_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-bolza_(Dizionario-Biografico)/).

Nel 1847 la «Rivista Europea», importante periodico della stampa liberale lombarda il cui programma era tutto teso a istituire rapporti sempre più stretti con la cultura europea, ospitò il primo saggio interamente dedicato ai Nibelunghi: il marchese Guerrieri-Gonzaga⁴, letterato e traduttore dal francese e dal tedesco, ne era l'autore. Profondamente ispirato al pensiero di Giovan Battista Vico, Gonzaga infatti fu il primo «a non considerare nella serie successiva de' fatti le diverse nazioni in faccia ad una accidentale e mutabile condizione politica, sibbene in faccia ad una legge più universale e più costante per la quale tutte cospirano a un termine», valorizzando il contributo germanico allo sviluppo della cultura europea e occidentale *tout court*.

Frequenti i riferimenti ai Nibelunghi nella cultura italiana alta della prima metà dell'Ottocento, nonostante sembri trattarsi ancora di un patrimonio non direttamente acquisito anche per ragioni prettamente linguistiche: spesso le opere in lingua tedesca, anche quelle contemporanee come la tragedia goethiana sul Faust, altro caso esemplare dei rapporti tra cultura italiana e germanica, venivano inizialmente lette dai letterati italiani in traduzione francese, data la scarsa conoscenza del tedesco in Italia nel secolo XIX.

Una temperie romantica, dunque, quella in cui la materia nibelungica entrò nella cultura italiana, temperie in cui alla valorizzazione della cultura popolare e medievale si accompagnò la più generale curiosità per la cultura nordica europea, complice la De Staël, e che vide convivere le spinte risorgimentali e riformiste con gli intenti di tutt'altro tenore da parte della politica culturale austriaca nel Lombardo-Veneto⁵.

⁴ L'articolo di Guerrieri-Gonzaga verrà riproposto nel 1848 dalla rivista napoletana «Museo di Scienze e Letteratura» (n. s., vol. 15) e farà da introduzione alla prima traduzione italiana integrale dei Nibelunghi; cfr. M. SANTORO, *I Nibelunghi nella cultura italiana dell'Ottocento e del primo Novecento*, in «Medioevo e Rinascimento», annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze, VII/n.s. IV, 1993, pp. 143-57: 147.

⁵ Mi riferisco qui in particolare a quanto sottolineato da M. SANTORO, *I Nibelunghi nella cultura italiana dell'Ottocento e del primo Novecento*, art. cit., pp. 144-45: «Del resto che gli italiani imparassero a conoscere meglio il mondo germanico, rinunciando magari alle glorie tradizionali, era senz'altro funzionale alla politica culturale austriaca in Italia e questo spiega anche l'iniziale simpatia dei governanti austriaci verso gli ambienti romantici italiani», in riferimento a M. FUBINI, *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1971.

Nel 1876 uscì il primo numero della «Rivista internazionale» di Firenze, che apriva con un saggio del germanista di Rostock K. Bartsch dedicato ai Nibelunghi⁶ in cui la componente popolare alla genesi del poema occupa un ruolo centrale nell'interpretazione del poema stesso, considerato «patrimonio collettivo frutto della spiritualità e dell'attività di un intero popolo»⁷. Da quel momento in poi, con rarissime eccezioni, questo sarebbe stato il motivo-guida della critica italiana in merito: i Nibelunghi come *Volks poesie* che, radice profonda della cultura germanica, contiene in sé elementi universali⁸. In seguito, la critica italiana li avrebbe intesi come «epos nazionale del popolo tedesco»⁹.

Il «doppio regime d'invenzione»¹⁰ scelto da Wagner nella composizione della sua tetralogia riscopriva, accanto alle figure solitarie degli eroi assoluti, lo sfondo delle narrazioni mitiche che, com'è noto, rivalorizzano l'intera tradizione medievale nordica, in linea con «la spinta del nuovo spirito nazionale e della ricerca romantica delle fonti¹¹ e delle origini»¹². Eppure, Wagner, in questo recupero, proponeva un'inedita attualizzazione del materiale nibelungico che rifletteva sulla potenza corruttrice del denaro e «sul potere come antitesi alla libera volontà dell'uomo»¹³. Ancora una volta, dunque, il mito dei Nibelunghi, pur conservando le proprie radici nordiche e germaniche, parlava a tutti e di tutti; e riusciva altresì a parlare del mondo contemporaneo, quello dell'Europa in rivolta del 1848 in cui Wagner concepì la tetralogia.

Proprio quando Wagner si gettava nell'attività politica, iniziò la stesura in prosa di un abbozzo, *La saga dei Nibelunghi. Mito*, e di una prima versione poetica del

⁶ ROSTOCK K. BARTSCH, *Come ha preso forma poetica la leggenda dei Nibelunghi*, in «Rivista Internazionale», 1, 1876, pp. 2-6 e pp. 33-36.

⁷ M. SANTORO, *I Nibelunghi nella cultura italiana dell'Ottocento e del primo Novecento*, art. cit., pp. 149-50.

⁸ Ivi, p. 149.

⁹ Ivi, p. 150.

¹⁰ G. PESTELLI, *L'anello di Wagner. Musica e racconto nella tetralogia dei Nibelunghi* cit., p. 6.

¹¹ E nel caso di Wagner fondamentale resta l'opera del 1810, esordio della tradizione tedesca nibelungica nella scena teatrale ottocentesca, in cui Friedrich de la Motte Fouqué riesuma il mito del popolo burgundo e dell'eroe nibelungo: *Der Held des Nordens*; vi si incontra un fervente impegno nella trasposizione della narrazione in chiave politica.

¹² G. PESTELLI, *L'anello di Wagner. Musica e racconto nella tetralogia dei Nibelunghi* cit., p. 8.

¹³ *Ibidem*.

dramma *Morte di Sigfrido*. Il concepimento della tetralogia nacque negli anni seguenti, tra il 1851 e 1852¹⁴ “a ritroso”, come spiegazione della conclusiva, necessaria morte dell’eroe. Il mito in Wagner risulta funzionale a comprendere meglio il dramma interiore dell’uomo; Wagner «non celebra la mitologia germanica per sé stessa, non restaura il mito, ma ne illustra la fine; non glorifica, smantella; fin dal principio c’è la luce di crepuscolo»¹⁵. *L’anello dei Nibelunghi* wagneriano nacque come tetralogia della fine di un’epoca, l’epoca borghese e capitalista che Wagner nel 1848 sosteneva dovesse terminare, essere superata come anche andava superato, in arte, il genere più rappresentativo di quell’epoca ossia il melodramma tradizionale.

Sulle prime, la cultura musicale italiana¹⁶ mostrò qualche difficoltà a intendere pienamente la rivoluzionaria proposta wagneriana, dato che a metà Ottocento «la struttura dell’opera italiana era ancora articolata in “pezzi chiusi” [...] malgrado la crescente importanza dell’orchestra, il centro dell’opera italiana restava il “canto”: una vicenda, un teatro di voci»¹⁷. In realtà, già dagli anni Trenta del secolo c’era chi, come Mazzini, si stava interrogando sulla necessità di una letteratura europea che aprisse a una riforma radicale delle arti, in un connubio auspicato tra musica e letteratura che sembra trovare proprio in Wagner un’attuazione piena: «Verrà un tempo in cui la musica avrà incrementato alla propria potenza tutte le potenze drammatiche accolte in uno spettacolo. So che l’educare un pubblico all’artista è lavoro più lento, e difficile a noi, che alla natura cacciare un genio»¹⁸. E il pubblico, appunto, avrebbe avuto bisogno di tempo per comprendere pienamente l’arte wagneriana.

Quando Wagner, dopo più di un quarto di secolo dalla prima ideazione dell’opera, si trovò a scrivere la musica per la quarta parte del suo lavoro, decise di parlare la lingua del mondo di cui cantava il crepuscolo:

¹⁴ Ivi, p. 9.

¹⁵ Ivi, p. 15.

¹⁶ Esiste un’*Antologia della critica wagneriana in Italia*, a cura di A. Ziino, Messina, Peloritana, 1970.

¹⁷ G. PESTELLI, *L’anello di Wagner. Musica e racconto nella tetralogia dei Nibelunghi* cit., p. 9.

¹⁸ G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, a cura di M. de Angelis, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977, p. 43. In genere su Wagner in Italia cfr. R. CRESTI, *Richard Wagner, la poetica del puro umano*, Lucca, Libreria Italiana Musicale, 2012.

dopo aver composto lavori di estremo radicalismo come *Die Walküre* o *Tristan*, Wagner mette in musica la *Götterdämmerung* [...] rispettando una gran parte degli *input* strutturali che il suo vecchio testo gli forniva. Decise [...] di restare fedele a quella sua idea formale di vent'anni prima, [...] lo fece precisamente perché aveva bisogno, qui, di un'opera e della sua peculiare drammaturgia¹⁹.

Se *Die Walküre* era costruita sullo schema della tragedia classica e il *Siegfried* su quello della fiaba, il *Götterdämmerung* aveva come modello strutturale proprio quello dell'opera classica: un mondo crudele in cui l'eroe idealista, coraggioso e puro, e per questo fragile e destinato a soccombere, sempre rappresentato dal registro del tenore, viene schiacciato dalla forza del potere e della realtà iniqua e corrotta.

Le forme musicali del *Götterdämmerung* sono quelle dell'opera ottocentesca, perché quella era, per Wagner, la forma musicale della società al crepuscolo. La trappola in cui Siegfried cade, infatti, è fatta di duetti e di terzetti; solo dopo la sua morte, e la marcia funebre a lui dedicata, Wagner sentì di poter parlare un'altra lingua: «ciò che segue – redenzione finale attraverso la distruzione – appartiene a un altro piano estetico-drammatico, quello dell'utopia»²⁰.

Alla fine del XIX secolo, dunque, il mondo letterario e quello musicale in Italia, come nel resto d'Europa d'altronde, si divisero tra wagneriani e antiwagneriani: prima ancora che le opere del compositore tedesco fossero rappresentate sul suolo italiano, diatribe sul valore delle sue proposte artistiche erano già da tempo accese sulle pagine di molti giornali, non solo specialistici: inoltre, «già nel 1842 erano apparsi sulla “Gazzetta musicale di Milano” edita da Ricordi, scritti dello stesso Wagner in cui si difendeva il patrimonio di tradizioni, leggende e miti della germanità»²¹.

Ma quando avvenne il contatto diretto del pubblico italiano con l'opera wagneriana?

¹⁹ L. ZOPPELLI, *L'eroe in trappola: Il crepuscolo degli dei*; cfr. l'URL: <https://www.rodioni.ch/wagner/gotterdammerung.pdf>, pp. 17-18.

²⁰ Ivi, p. 20.

²¹ P. SORGE, *D'Annunzio tra Wagner e Nietzsche*, in G. D'ANNUNZIO, *Il caso Wagner* [1893], a cura di P. Sorge, Bari, Laterza, 1996, p. 21.

La prima opera wagneriana rappresentata in Italia è stata il *Lohengrin* nel 1871²², al Teatro Comunale di Bologna²³, presente tra il pubblico Verdi in persona, mentre la tetralogia, rappresentata per la prima volta in modo completo a Bayreuth dal 13 al 17 agosto 1876, arrivò in Italia sul palco del Teatro La Fenice di Venezia nell'aprile del 1883: era anche la prima italiana del *Götterdämmerung*.

Anche a Torino l'esordio di Wagner era avvenuto con l'esecuzione, in un concerto di beneficenza presso il Teatro Vittorio Emanuele, di brani del *Lohengrin*²⁴, la «*romantische Oper*»: «l'accoglienza del pubblico torinese fu [...] entusiasta. [...] Certo non mancarono gli avversari e anche la critica fu divisa»²⁵. Con il decesso del grande compositore tedesco, avvenuto a Venezia il 13 febbraio del 1883, la curiosità e l'interesse per la sua opera crebbero ulteriormente:

Fondamentale in questa direzione risultò il concerto commemorativo che, in sintonia con quanto fatto in altre città italiane, si volle organizzare anche a Torino, il 15 aprile, presso il Teatro Vittorio Emanuele: il concerto, [...] portò a conoscenza dei torinesi brani affatto nuovi come il Preludio del *Parsifal*, il Preludio I dei *Maestri cantori*, la “Morte di Isotta” dal *Tristano*, la “Cavalcata delle Walkirie”, a fianco di brani già noti del *Tannhäuser* e del *Lohengrin*²⁶.

A quell'occasione risale così l'approdo in città, per così dire, dei Nibelunghi. L'intera tetralogia arrivò a maggio del 1883²⁷ come tappa di una *tourné* europea che in Italia passò per Venezia, per poi toccare Bologna, Roma, Torino, Milano e Trieste. Il successo, tra le immancabili polemiche, fu grande, anche grazie all'opera

²² Andata in scena la prima volta all'Hoftheater di Weimar il 28 agosto 1850 sotto la bacchetta di Franz Liszt, aveva avuto il trionfale battesimo italiano, con la direzione di Angelo Mariani, al Comunale di Bologna il 1° novembre 1871; cfr. L. M. MARCHETTI, *Wagner a Torino*, in «Annali del Centro Pannunzio», 2013-2014, pp. 113-26: 113; cfr. l'URL: [annali_2013_ultimo:impag annali 2012 \(centropannunzio.it\)](http://annali_2013_ultimo:impag annali 2012 (centropannunzio.it)).

²³ P. SORGE, *D'Annunzio tra Wagner e Nietzsche*, art. cit., p. 22.

²⁴ *Lohengrin* era destinata a rimanere l'opera wagneriana più eseguita a Torino: elenca i vari spettacoli L. M. MARCHETTI, *Wagner a Torino*, art. cit., p. 115, nota 4.

²⁵ Ivi, pp. 113 e 115.

²⁶ Ivi, p. 116.

²⁷ «A Torino gli spettacoli ebbero luogo l'8 maggio (*Oro del Reno*), il 9 (*Valchiria*), l'11 (*Sigfrido*) e il 12 (*Crepuscolo degli Dèi*). L'incontro dei torinesi con il colosso wagneriano fu, tutto sommato, assai positivo»: *ibidem*.

dell'organizzatore e critico musicale Giuseppe Depanis, che anticipò lo spettacolo con la presentazione della materia in quattro articoli sulla «Gazzetta Letteraria»²⁸, che costituiscono la base della sua «pubblicazione di propaganda» *L'Anello del Nibelungo*, edita da Roux con data 1896²⁹, ma in realtà uscita in tempo per lo spettacolo del *Crepuscolo* del dicembre precedente.

Proprio a Torino, infatti, presso il teatro Regio, il 22 dicembre 1895 venne organizzata la prima nazionale in lingua italiana, come a quel tempo si aveva l'uso di fare, del *Crepuscolo degli Dei*, tradotto da Zanardini, diretta dal giovane direttore d'orchestra Arturo Toscanini, già noto per la sua genialità quanto per la sua eccentricità³⁰. In quello stesso anno aveva assunto la conduzione dell'Orchestra municipale torinese, diventando, sotto l'egida di Depanis, il direttore musicale del Teatro Regio: in quel periodo Toscanini aveva, quindi, il potere di determinare importanti scelte artistiche nella capitale sabauda, come infatti già in occasione del *Crepuscolo degli dei*, con cui si volle inaugurare la sua prima stagione il 22 dicembre 1895, quando «aveva preteso ed ottenuto un numero di prove decisamente maggiore del consueto»³¹. Intervenne, poi, anche nei «lavori di parziale ammodernamento che precedettero la sua stagione d'esordio, ottenendo la creazione della fossa orchestrale, che gli stava particolarmente a cuore»³².

²⁸ Cfr. n. 14, 7 aprile; n. 15, 14 aprile; n. 17, 28 aprile; n. 18, 5 maggio.

²⁹ G. DEPANIS, *L'anello del Nibelungo di Riccardo Wagner*, Torino, Roux Frassati e C., 1896. Un'anticipazione dell'uscita del saggio di Depanis venne data da «La Stampa» il 17 dicembre 1895, tre giorni prima che andasse in scena il *Crepuscolo wagneriano*: «Sarà pubblicato in settimana: GIUSEPPE DEPANIS *L'anello del Nibelungo* di RICCARDO WAGNER. 1 vol. in-1. Sommario del volume: Come divenni wagnerista. – I. Le fonti dell'Anello del Nibelungo. – II. La genesi dell'opera d'arte. – III. Il teatro di Bayreuth e le rappresentazioni della trilogia. – IV. Un po' di polemica intorno al dramma lirico del Wagner. – V. Il prologo della trilogia: L'oro del Reno. – VI. La prima giornata: La Walkiria. – VII. La seconda giornata: Siegfried. – VIII. La terza giornata: Il Crepuscolo degli Dei. – IX. Il complesso della trilogia. – Appendice: I. Bibliografia – II. Statistica wagneriana»: ivi, p. 2.

³⁰ *Musica e spettacolo a Torino fra Otto e Novecento. L'Esposizione del 1898. Il Teatro Regio e i teatri torinesi (1896-1905)*, a cura di G. Rampone, in due versioni on-line: http://www.comune.torino.it/archivistorico/mostre/regio_2009/Musica%20e%20spettacolo%20a%20Torino%20fra%20Otto%20e%20Novecento.pdf e <https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/113/files/assets/common/downloads/publication.pdf>,

Introduzione. Il debutto in Italia del Toscanini direttore d'orchestra risaliva al 4 novembre 1886, al Carignano, ed era stato subito un eclatante successo: ivi, pp. 11-12.

³¹ Ivi, pp. 15-17.

³² *Ibidem*.

Il periodo di Toscanini a Torino è tutto «racchiuso fra due estremi all'insegna di Wagner, *Crepuscolo degli dei* e *Sigfrido*, che, come s'è visto, per ragioni diverse furono investiti, anche simbolicamente, di un ruolo di rilancio, di rinnovamento e di svolta»³³.

La prima italiana in traduzione del *Crepuscolo* costituisce quindi un evento di grande portata culturale per l'intera nazione: il quotidiano «La Stampa», in particolare, dedicò grande attenzione all'evento; già in data 5 dicembre, presentando il programma del Teatro Regio per la stagione del Carnevale-Quaresima, si scriveva con qualche orgoglio: «il *Crepuscolo degli Dei* di Wagner, che si rappresenta per la prima volta, in lingua non tedesca, fuori dalla Germania»³⁴. Il 14 dicembre la notizia tornò nella rubrica dedicata agli spettacoli torinesi, *Arti e scienze*: «Le prove degli artisti dell'orchestra continuano con febbrile attività»³⁵. Veniva sottolineata la difficoltà della partitura:

I professori dell'orchestra municipale della città di Torino, sotto l'energica direzione del Toscanini, ne hanno fatto una questione di onor proprio, e dimostrano nelle prove un impegno straordinario [...] Alla prima del *Crepuscolo* assisteranno molti critici delle altre città d'Italia, essendo questa la prima volta che il *Crepuscolo* si rappresenta tradotto fuori dalla Germania³⁶.

Orgoglio municipale, di certo, di una città che era stata capitale d'Italia e che prendeva con serietà la sfida d'essere sede di questa prima nazionale; date le grandi aspettative

³³ Ivi, p. 17. Toscanini fu, nel corso della sua lunga carriera, un grande divulgatore di Wagner in Italia: il suo stesso atteggiamento nei confronti della musica può essere ricondotto alla concezione wagneriana dell'arte più che a quella di Verdi, della quale pure resta interprete di riferimento. Interessante ricordare che Arturo Toscanini fu anche il primo direttore non tedesco scritturato dal festival della città bavarese dedicato a Wagner (1930) e che, dopo esservi tornato a dirigerli, nell'estate successiva, *Tannhäuser* e *Parsifal*, si rifiutò di tornarvi nel 1933, «sebbene l'invito fosse caldeggiato personalmente da Adolf Hitler, che aveva ignorato il telegramma di protesta inviatogli da Toscanini insieme a un gruppo di musicisti contro la messa al bando degli artisti ebrei dalle orchestre tedesche». Cfr. *Arturo Toscanini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* Treccani, vol. 96, 2019, *ad vocem*: cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-toscanini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-toscanini_(Dizionario-Biografico)/).

³⁴ «La Stampa», 5 dicembre 1895, p. 3, rubrica *Arti e Scienze*.

³⁵ «La Stampa», 14 dicembre 1895, p. 3, rubrica *Arti e Scienze*.

³⁶ *Ibidem*.

che erano riposte in questo evento, il 21 dicembre venne presentata l'opera di Riccardo Wagner in un prologo e tre atti («o giornate, come le chiama Wagner stesso»)³⁷, *Cenni sul dramma. L'antefatto*:

Nella tetralogia wagneriana imperano due essenziali elementi: il mitologico o divino, il quale dà origine a tutta la parte meravigliosa e fantastica, e l'umano, da cui si svolge il dramma passionale: gli Dei germanici, non immortali, né onnipotenti, direttamente partecipano alle contese, alle cupidigie, agli amori, alla fatalità degli umani: nulla possono essi opporre alla catastrofe che li incalza, e tramontano anch'essi col tramontar degli eroi³⁸.

Si sa che Wagner elimina gli elementi feudali e cristiani giustapposti nella composizione scritta del *Canto dei Nibelunghi*, e la presentazione del giornalista evidenzia gli elementi nordici in contrasto con la tradizione mediterranea greco-latina: «Al Nord intanto appare un vivido e rosso bagliore che si dilata, e s'accresce, e invade con la sinistra sua luce tutto quanto il cielo: è questo il profetato, tramonto degli Dei: è il Walhalla intero che arde e crolla nello immenso sterminio»³⁹. Ma il tributo più ampio e approfondito viene offerto l'indomani della prima, in un articolo che non intende più presentare la materia dell'opera wagneriana per renderla accessibile anche ai molti spettatori che evidentemente ci si aspettava non fossero edotti di storie nibelunghe, ma può a questo punto commentare l'arte di Wagner:

Riccardo Wagner volle essere e fu il genio germanico per eccellenza: le ispirazioni di gran parte de' suoi poemi drammatici, e di tutta la sua musica, egli trasse dalla vecchia patria Germania, ch'egli amò [...] Egli intese liberarsi da ogni tradizione e da ogni formalismo di scuola italiana o francese [...]. Anche il così detto libretto d'opera, egli concepì con forma affatto nuova, e con intendimenti nuovi, filosofici e, direi, shakespeariani; caratteristica questa dei popoli nordici che mettono un poco o molto di filosofia in ogni lor genere d'arte. Altra tendenza ancora campeggia in Riccardo Wagner: l'alta sua fantasia, la potente immaginazione, l'amore del meraviglioso e del sovrumano, lo spingono a ricercare nel mondo della leggenda e del mito, gli argomenti sui quali intessere la musica: onde nelle opere del Wagner, il verista per eccellenza, appare lo strano fatto della massima verità d'espressione musicale, unita alla massima inverosimiglianza di azione drammatica. Il

³⁷ «La Stampa», 21 dicembre 1895, p. 2, rubrica *Arti e Scienze*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 3. Il giornalista si firma Carlo Brusezio (?).

Crepuscolo degli Dei, l'ultima parte, e l'epilogo di tutta la tetralogia, può considerarsi quale supremo verbo artistico del gran riformatore⁴⁰.

Il parametro di giudizio è quello imperniato sul principio di contrapposizione tra cultura del nord e cultura classica mediterranea nonché sull'idea del genio riformatore:

sulla scena i cantanti declamano le parole, ed in orchestra gli strumenti commentano. [...] Ma dove a me il Wagner appare soprattutto gigante si è nella strumentazione. Non pago della orchestra classica de' suoi predecessori, egli l'aumentò di uno, di due, di più individui in ogni gruppo di strumenti, l'arricchì di strumenti nuovi, ne trasse tutti gli effetti che l'arte ed il genio possono divinare; mercé quella formidabile accolta, di suoni e di timbri, egli tratteggiò delle scene di mirabile potenza fonica, dei veri quadri alla Michelangelo ed alla Vinci⁴¹.

Segue un commento sull'esecuzione, lodata e ammirata anche dai numerosi critici di testate soprattutto milanesi e bolognesi⁴², presenti in sala; viene anche sottolineato che lo spartito, come il libretto, presentano dei tagli "sapienti" rispetto all'originale tedesco: nel complesso «quello di ieri sera fu un eccellente spettacolo e un eccellente successo. La stagione del Regio è dunque cominciata stupendamente»⁴³; e prosegue con repliche del *Crepuscolo*, alternate con il *Falsfatt* verdiano, fino a tutto il mese di febbraio dell'anno successivo⁴⁴.

Sono questi anni di fine Ottocento quelli in cui si assiste in Italia alla «stagione più ricca del wagnerismo e antiwagnerismo»⁴⁵: dopo gli interventi di Arrigo Boito⁴⁶ e

⁴⁰ «La Stampa», 23 dicembre 1895, p. 2.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² «La Stampa», 22 dicembre 1895, p. 2: «Né quest'aspettazione si limita alla nostra Torino; essa si estende per tutta Italia, e ne è prova la lunga ed eletta schiera di critici che vengono espressamente da Milano, da Bologna, da Venezia, da Roma, da Napoli, e le molto cospicue famiglie che vengono specialmente da Milano».

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Grazie al prezioso Archivio Storico del quotidiano «La Stampa», è stato possibile scoprire che l'ultima replica del *Crepuscolo* wagneriano fu il 25 febbraio 1896.

⁴⁵ A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000, p. 170. Del 1894 è la pubblicazione della prima bibliografia italiana di Wagner curata da Gaetano Mogavero.

⁴⁶ Dopo il primo invaghimento per Wagner, Boito ha un profondo ripensamento: in A. BOITO, *Mendelssohn in Italia*, articolo pubblicato nel «Giornale della Società del Quartetto» di Milano, nel 1864, scrive infatti: «È comparso un falso apostolo, uno di quei pericolosi propagatori di verità mal dette, uno di quei fanatici i quali,

Francesco De Sanctis⁴⁷, sul versante critico, arriva Gabriele d'Annunzio in testa⁴⁸, sul versante e critico e creativo, affiancato da Carlo Dossi, Giosue Carducci⁴⁹, Arturo Graf e Giovanni Pascoli⁵⁰, Federico De Roberto, Alfredo Oriani, Giovanni Papini, Enrico Thovez⁵¹, fino a Italo Svevo. L'autore che più provò a far suoi i suggerimenti formali dell'opera totale e dei *Leitmotive*, sperimentando costantemente in una gara con Wagner, fu forse Gabriele d'Annunzio. E proprio d'Annunzio nel 1893 dedica tre articoli, sulle pagine della rivista romana «La Tribuna», alla difesa di Wagner dall'attacco da parte di Nietzsche⁵².

Si parla, negli anni Novanta, di un vero e proprio fenomeno letterario wagneriano che caratterizza il passaggio di secolo:

la riflessione critica e/o l'elaborazione personale della poetica wagneriana e della sua espressione musicale [...] costituisce il caso Wagner letterario. [...] ha riguardato soprattutto quattro paesi (Francia, Italia, Germania, Inghilterra) [...] possiede due facce [...] in una gamma che va dall'imitazione incondizionata alla parodia feroce. [...] alle forme più o meno esasperate della negazione o dell'imitazione scherzosa⁵³.

Fra chi volle occuparsi di Wagner e della materia nibelungica in particolare, creativamente e criticamente, troviamo anche due intellettuali e letterati dell'ambiente torinese come Arturo Graf ed Enrico Thovez: entrambi si confrontano non solo con il

avendo pure in pensiero la luce, diffondono il buio. [...] Le prime parole di Wagner, confessiamolo, ci avevano commosso. [...] Ma i suoi drammi sono inetti, bassi, ridicoli a fronte del supremo compito che erano chiamati a fare».

⁴⁷ F, p. 1461. ID., *Lettere dall'esilio*, Laterza, Bari 1938, p. 182. De Sanctis usa l'espressione Wagner corruttore della musica nell'Avvertenza al suo *Saggio critico sul Petrarca*, steso nel 1883, Einaudi, Torino 195. DE SANCTIS, *Purismo, illuminismo, storicismo*, a cura di A. Marinari, Torino, Einaudi, 1975, pp. 4-5.

⁴⁸ G. D'ANNUNZIO, *La musica di Wagner e la genesi del 'Parsifal'*, Firenze, Quattrini, 1914.

⁴⁹ G. CARDUCCI, *La leggenda di Teodorico*, in ID., *Rime nuove*, Bologna, Zanichelli, 1887. Nella sua ode *Presso l'urna di Percy Bische Shelley* volle combinare mitologia greca e nibelungica: «Ivi poggiati a l'asta Sigfrido ed Achille alti e biondi [...] Elena e Isotta vanno pensose per l'ombra dei mirti». Ancora un altro omaggio a Wagner, esplicito, *Alle Valchirie*, scritto nel 1898 per i funerali della regina Elisabetta.

⁵⁰ Giovanni Pascoli trasfigurò la vicenda di Sigfrido nel poemetto *Le armi*.

⁵¹ Wagneriano convinto, come riportato in A. POMPEATI, *Le idee musicali di Enrico Thovez*, in «La rassegna musicale», a. I, n. 10, ottobre 1928, pp. 540-45.

⁵² G. D'ANNUNZIO, *Il caso Wagner* (1893), a cura di P. Sorge, Bari, Laterza, 1996.

⁵³ A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento* cit., p. 165.

mito medievale dei Nibelunghi ma anche con quello moderno di Faust, manifestando il loro interesse a un dialogo con la letteratura tedesca in una prospettiva di appropriazione, rielaborazione e riforma⁵⁴.

Enrico Thovez da parte sua arriva a sostenere che Wagner «è il più grande poeta di tutti i tempi, non escluso Dante, non escluso Goethe, menti più vaste, organismi più complessi e perfetti, ma poeti minori». In una temperie tutta simbolista ed estetizzante, Thovez sembra voler affermare che l'arte più grande si trovi nell'incontro, nel dialogo tra le varie arti, tanto che in lui la creatività viene stimolata solo a contatto con il Bello delle arti tutte, del passato e del presente:

Per lavorare, per creare io ho bisogno di uscire di qui, di rinvigorire al contatto di altre correnti intellettuali la mia energia assopita. Ho bisogno di vedere gli impressionisti inglesi, di vedere le donne inglesi, la campagna inglese, il British Museum e la National Gallery, ho bisogno di sentire il Tristano e il Parsifal, l'Oro del Reno, il Siegfried e il Crepuscolo, i Troiani e la Dannazione di Faust di Berlioz, ho bisogno di veder il Lussemburgo e le sculture di Charpentier [...] ho bisogno di comperare libri e libri, e stampe e fotografie e calchi di sculture greche, e acqueforti e acquerelli⁵⁵.

Thovez⁵⁶, che fu, oltre che letterato, pittore egli stesso, poi direttore della Galleria civica d'arte moderna di Torino dal 1913, considerava Wagner, accanto a Goethe, riferimento assoluto per la moderna riforma estetica da compiersi nel segno dell'unitarietà delle arti, appunto⁵⁷. Proprio negli anni Novanta incomincia la sua collaborazione con «La gazzetta letteraria», settimanale fondato da Vittorio Bersezio nel 1877 come supplemento della «Gazzetta Piemontese», diretta allora da Giuseppe

⁵⁴ A. GRAF, *La morte di Faust, L'assunzione di Mefistofele*, poemetti drammatici, in «la Nuova Antologia», Roma, 1° gennaio 1913; E. THOVEZ, *Il nuovo Faust o la trilogia di Tristano*, frammento 1896-1910, 1910, poi edito nel 1938.

⁵⁵ E. THOVEZ, *Diario e lettere inedite (1887-1901)*, a cura di A. Torasso, Milano, Garzanti editore, 1939, 1° dicembre 1894, pp. 471-72.

⁵⁶ Cfr. A. BOTTA, *Enrico Thovez (1869-1925). Critico d'arte*, Tesi di Dottorato, Udine, Università di Udine, 2020.

⁵⁷ A. POMPEATI, *Le idee musicali di Enrico Thovez*, in «La rassegna musicale», a. I, n. 10, ottobre 1928, pp. 540-45.

Depanis, tra i principali divulgatori di Wagner in Italia: proprio lui era stato a volere il giovane Arturo Toscanini al Regio di Torino.

A Wagner, Thovez dedica attenzione in diverse occasioni, nella sua raccolta saggistica *L'arco di Ulisse*⁵⁸: tre sono gli articoli di argomento wagneriano, dei quali il primo, *La leggenda di Wagner*, risale al 1896, proprio l'anno successivo al grande evento della prima in italiano del *Crepuscolo* wagneriano, mentre gli altri sono del 1913. Nella *Leggenda di Wagner*, Thovez afferma che «come un corale protestante in un concerto di mandolini cattolici, la musica del Wagner pare portare per al prima volta nell'arte la poesia voluttuosa dell'amore, la poesia sacra della fede, la poesia tragica della morte»⁵⁹. L'idea di fondo resta insomma sempre quella di un genio assoluto che offre un completamento dialettico alla nostra cultura letteraria e musicale.

Arturo Graf appartiene, invece, alla generazione precedente l'eclettico Thovez. Anche lui ha un percorso formativo *sui generis*, arrivando poi a occupare la cattedra di Letteratura italiana all'Ateneo torinese. Figlio di madre italiana e padre tedesco, cresce in un ambiente poliglotta, multireligioso, internazionale; vive in diverse città europee, conduce a Napoli studi giuridici, salvo poi allontanarsi precocemente dall'avvocatura per vocazione letteraria. Graf, comparatista di formazione e wagneriano per convinzione, mostra di aver fatto propria la tradizione mitologica del canto dei Nibelunghi proprio in quegli ultimi anni Novanta in cui Wagner è approdato a Torino: nella sua raccolta di poesie del 1893, *Dopo il tramonto, versi*⁶⁰, compare una poesia in particolare in cui il riferimento alla saga dei Nibelunghi appare esplicito, *Lo gnomo*⁶¹. Fin dal titolo della silloge, nei temi di morte e rinascita, nella dialettica tra nordico e meridionale, luce e ombra, tutte le poesie si rifanno a un'idea apocalittica di crepuscolo

⁵⁸ E. THOVEZ, *La leggenda di Wagner*, in *L'arco di Ulisse, Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 99-120; *Contro Wagner*, ivi, pp. 247-60; *Le due anime di Riccardo Wagner*, ivi, pp. 261-73.

⁵⁹ Ivi, p. 108.

⁶⁰ A. GRAF, *Dopo il tramonto, versi*, Milano, Fratelli Treves, 1893, poi in ID., *Le poesie di Arturo Graf*, a cura di V. Cian, Torino, Chiantore, 1922, consultabile on-line <https://www.omeka.unito.it/omeka/items/show/304>, edizione da cui trarremo le citazioni.

⁶¹ Ivi, pp. 313-15. C'è anche un'altra poesia, *L'incantesimo*, dedicata alla storia della bella addormentata, che trova nella maledizione del sonno, imposta alla valchiria Brunilde da suo padre il dio Wotan per avergli disobbedito, un archetipo testuale eccellente: ivi, pp. 336-38.

assimilabile a quella dell'*Anello* wagneriano. Più velatamente lo stesso sonetto di apertura della raccolta, nel descrivere il tramonto, sembra suggerire la presenza di un filtro crepuscolare e incendiario di wagneriana memoria:

Muore il giorno. In un gran avvolgimento
D'*incendiate* nuvole profonde,
Il sol, come un perduto astro *cruento*,
Nell'alto abisso traboccò dell'onde.

Di caligini un vel tacito, lento,
Sale di plaga in plaga e si diffonde:
In un vortice d'ombra e di spavento
Si sommerge ogni aspetto e si confonde.

Ma per l'etra *immortal*, per le incorrotte
Solitudini tue, florido cielo,
Sboccian le stelle tremole e raggianti.

E dell'anima mia, cui già la notte
Ultima ingombra d'immutabil velo,
Salgon, vibrando, a te *gli ultimi canti*.

La questione della dialettica fra tradizione e innovazione è certamente molto sentita da Graf, che si colloca in una sensibilità tardo-romantica e che a livello storico esprime preoccupazione per il disorientamento del periodo in cui vive e opera, ad esempio nella sua lezione *La crisi letteraria*, in cui afferma: «Non vi sono più regole e non vi son più modelli; l'autorità è sfatata, la tradizione è spezzata»⁶². Eppure, qui propone un sonetto, misura certamente tradizionale e squisitamente italiana, esprimendo però nei versi una sensibilità decadente.

Che la sua ricerca poetica e le sue riflessioni critiche fossero fra loro permeabili è evidente, come notato da Baldacci: «l'attività scientifica non è senza connessione causale con l'attività poetica del Graf, rappresentando la prima l'impegno positivistico e la seconda l'indice della reazione, d'un insanato dissidio di fronte alla meccanica del

⁶² A. GRAF, *La crisi letteraria*, Torino, Stamperia reale della ditta G. B. Paravia, 1888, p. 7. Corsivi miei.

positivismo»⁶³. Sarà allora significativo scoprire che una versione parodica goliardica datata 1896 è proprio frutto del lavoro di composizione di un allievo del Professor Arturo Graf: Annibale Valentino Pastore, che sarebbe poi divenuto docente di Filosofia Teoretica presso lo stesso ateneo torinese.

Il Crepuscolo delle idee, firmato parodicamente Bombardo Cracner, pseudonimo paronomastico dietro cui si nasconde Pastore, ha come compositore della musica un altro studente, poi medico di professione, Attilio Gilbert De Winckels⁶⁴, nato in provincia di Torino, a Perosa Argentina, e autore in seguito di varie altre opere, facete e serie, tra le quali vale la pena di ricordare l'opera-ballo⁶⁵ con cui la goliardia studentesca torinese ha partecipato all'inaugurazione dell'Esposizione Nazionale due anni più tardi: *La gran via Bicerina*⁶⁶.

Della musica della parodia del *Crepuscolo* poco si conosce, eccetto il commento ampiamente positivo che ne viene proposto proprio su «La Stampa» nell'articolo del 10 febbraio, dopo la prima, seguita per giorni da repliche⁶⁷, e il cui incasso viene

⁶³ L. BALDACCI, *Poeti minori dell'Ottocento*, tomo I, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1958, p. 1141.

⁶⁴ Attilio Gilbert De Winckels, nato a Perosa Argentina (To) e morto a Torino. Si possono leggere sue notizie in A. SESSA, *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Firenze, Olschki, 2003, p. 234 e ID., *Il melodramma italiano 1901-1925, Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Firenze, Olschki, 2014, pp. 428-29; anche in G. LEGGER, *Drammaturgia musicale italiana*, Torino, Fondazione Teatro Regio di Torino, 2005, p. 373. Del *Crepuscolo delle idee* si trova notizia in C. e G. SAVIOLI, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana: contenente i titoli di tutte le produzioni drammatiche pubblicate per la stampa in lingua italiana e nei vari dialetti in Italia e all'estero: dalle origini del teatro italiano e del dramma musicale sino ai nostri giorni*, Venezia, Ferrari, 1903, pp. 444-45.

⁶⁵ *La gran via Bicerina*, "opera-ballo, balossada studentesca" in 4 parti, libretto di Fra Longino e Arturo Calleri (pseudonimo Caronte); rappresentata a Torino, Teatro Vittorio Emanuele, nell'aprile 1898, come partecipazione della goliardia torinese all'inaugurazione dell'Esposizione Nazionale). Sempre nel 1896 De Winckels aveva anche composto la musica per la "pantomima" *Studenti e sartine*, su libretto di Emilio Bellini, rappresentata a Torino nell'aprile 1896, così come continuerà a produrre musiche fino almeno agli anni Venti del XX secolo; vedi A. SESSA, *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori* cit., e G. LEGGER, *Drammaturgia musicale italiana* cit. Egli compone altri lavori, anche non a carattere "goliardico". Il "bicerin", noto oggi anche come bicerin d'Cavour, è una bevanda calda e analcolica a base di caffè, cioccolato e crema di latte tipica di Torino, poi divenuto liquore *Bicerin*, delle distillerie Vincenzi.

⁶⁶ In quegli anni gli studenti partecipavano attivamente alla vita culturale della città, tanto che esiste un catalogo delle proposte goliardiche; vedi https://atom-new.unito.it/uploads/r/universita-degli-studi-di-torino-archivio-storico/3/8/4/3848908ab8d0fb869411a5f8d51dd3033c6c9e60ac0aa99d1d507d4ebdf98545/Schedatura_rivist_e.pdf.

⁶⁷ È ancora «La Stampa» a fornirci le informazioni a riguardo, in «La Stampa», 15 febbraio 1896, «*Crepuscolo delle Idee*. — Ecco l'ordine delle rappresentazioni di quell'indovinatissima parodia studentesca: *Il Crepuscolo*

devoluto in beneficenza⁶⁸. Come anche per il testo, sembra che il riferimento parodico delle musiche fosse specificamente non solo l'opera di Wagner, ma in particolare la sua messa in scena torinese; e al pubblico torinese contemporaneo si rivolgono anche le citazioni musicali di canti popolari piemontesi. Una parodia, questa, quindi, fortemente legata all'attualità locale eppure godibile, ancora oggi, nei riferimenti letterari, nei giochi paronomastici, nelle interferenze linguistiche e dialettali che presenta.

Il libretto⁶⁹, stampato con autorizzazione della Ditta Ricordi & C., riprende la copertina della versione ritmica di Zanardini edita proprio da Ricordi & C. per il Teatro Regio, inserendo anche nella grafica, apparentemente identica, varianti comiche. Al titolo *Il crepuscolo delle idee* segue la dizione *Terza portata della grulleria* (in copertina *Terza portata – Tre piatti* aveva sostituito l'originale *Terza giornata – Tre atti*): il termine toscano “grulleria” compare anche nell'articolo *Il popolo torinese ne' suoi canti* per definire le canzoni popolari torinesi scherzose; il titolo della tetralogia è parodiato in *L'anello del NI (ben lungo)*, con riferimento alla notoria lunghezza della tetralogia wagneriana (che in questa versione goliardica risulta a onor del vero ancora ulteriormente diminuita rispetto alla stessa versione italiana di Zanardini) ma forse anche con intento osceno, completato dall'anello di gomma al centro della vicenda. Il nome proprio di Wagner diventa Bombardo, quasi a suggerire un'aura aggressiva e militaresca in linea con la percezione europea della giovane Germania unita, risulta anche paronomastico rispetto all'originale Riccardo. La musica è dello studente Gilbert De Vinchels (forma italianizzata di De Winckels), mentre non viene esplicitata l'identità dell'autore del libretto: Annibale Valentino Pastore⁷⁰, all'epoca già alla sua

delle Idee all'Eldorado (Galleria Nazionale): * Questa sera, riposo. Domani, matinée alle ore 15: alla sera alle ore 20,30. Lunedì sera alle ore 20,30. Martedì, matinée alle ore 15; alla sera alle ore 20,30».

⁶⁸ «La Stampa», 10 febbraio 1896, p. 3: «La prima del *Crepuscolo delle idee*: Pubblico affollatissimo riempiva ieri a sera il salone della Galleria Nazionale: ciò che dimostra quanto timore nutra la città nostra per l'arto dell'avvenire».

⁶⁹ BOMBARDO CRACNER, *L'anello del Niblungo, Il Crepuscolo delle idee, Terza portata – Tre piatti*, Galleria Nazionale – salone Eldorado – Torino. Carnevale Quaresima 1896. Proprietà dell'Associazione Universitaria Torinese, Grissinopoli 1896.

⁷⁰ Diverte trovare il suo nome unito a quello del suo Professore, Arturo Graf, in A. SESSA, *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori* cit. Il suo archivio è diviso tra l'Accademia

seconda laurea. Dopo essersi infatti laureato nel 1892 in Letteratura proprio con Graf, Pastore studia filosofia, laureandosi nuovamente nel 1903 (una tesi dal titolo *Sopra la teoria della scienza: logica, matematica e fisica*). Pastore era piemontese (Orbassano 1868-Torino 1956), professore di filosofia teoretica all'Università di Torino dal 1922 al 1939; socio corrispondente dei Lincei, incontrò, durante gli anni della sua docenza presso l'ateneo torinese, varie personalità significative della cultura italiana: furono suoi allievi filosofi del calibro di Ludovico Geymonat, Luigi Pareyson, ma anche Norberto Bobbio (quando frequentò i corsi di Filosofia per la sua seconda laurea), Antonio Gramsci⁷¹, Lalla Romano⁷². All'epoca della stesura del libretto parodico, era certamente il più anziano del gruppo goliardico degli universitari e conoscere la sua formazione aiuta a comprendere meglio i riferimenti variegati di cultura alta – compaiono chiari riferimenti a Dante, Leopardi, Verga⁷³ – come di cultura popolare piemontese che vi sono contenuti.

L'intento della riscrittura è fondamentalmente comico; i nomi dei personaggi, come quelli degli attori della prima al Regio, sono tutti stravolti in paronomasie: Sigfrido diventa *Tsesfresc* (per Staifresco: *nomen omen*, giacché nel nome del protagonista già è contenuto tutto il capovolgimento dell'eroe in ingenua vittima di un tragico complotto di potere); il Re Gunther diviene *Pluffer*; il crudele antagonista dell'eroe da Hagen diventa *Magenbitter*; Alberico è *Granboricco*, mentre Brunilde e Gutruna diventano *Grugnilde*, indigena della *Val Tirie* (per Valchirie) e *Camola*, che è termine regionale per 'esca'. E in effetti Gudruna nel corso della vicenda funge da esca

Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria, di cui si hanno due inventari: *Le carte di Annibale Pastore*, Fondo dell'Accademia "La Colombaria" a cura di F. Bazzani, Firenze, Olschki, 1992 e *L'ARCHIVIO DI ANNIBALE PASTORE. Inventario dei documenti in deposito* presso l'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", a cura di C. Tombini, 2014, e il Fondo Annibale Pastore presso la Fondazione Antonio Gramsci di Torino, per il quale si rimanda all'URL: <https://www.gramscitorino.it/fondi-librari/>. In questi fondi non risultano essere presenti né il libretto scritto dall'autore in gioventù né carte riguardanti questa operetta goliardica.

⁷¹ L. BASILE, «Caro maestro», «eccezionale studente»: sul rapporto di A. Gramsci con V.A. Pastore: *Ipotesi e riscontri*, in «Giornale critico della filosofia italiana», 2014, pp. 187-211.

⁷² G. CARPINELLI, *Lalla e il professore. Sulle tracce di Annibale Pastore*, consultabile all'URL: https://www.academia.edu/6939205/Lalla_e_il_professore_Sulle_tracce_di_Annibale_Pastore.

⁷³ Compare un riferimento alla canzone civile leopardiana *All'Italia*, verso 15, cui segue anche la citazione dantesca «Ahi! Me meschina, di dolore ostello» (*Purgatorio*, VI, vv. 76-78) e alla *Cavalleria Rusticana*.

per l'eroe: nel Primo Piatto, che si svolge presso "l'osteria del Gheub", altro riferimento a una canzone dialettale in voga all'epoca, Hagen/*Magenbitter* all'arrivo di Siegfried/*Tsesfresc* dice: «È l'amico dei persici che viene»; poco dopo il riferimento all'area semantica della pesca ritorna nelle parole di Siegfried/*Tsesfresc* stesso rivolte a Gudruna/*Camola*, dopo aver bevuto l'elisir della dimenticanza: «Senti, il pesce all'amo viene».

Nel processo di *diminutio* complessiva, compare fin dal sottotitolo – *Terza portata – Tre piatti* – l'ambito culinario, ulteriormente ripreso nel corso dell'azione⁷⁴. Il tono di abbassamento linguistico e ambientale, volto a deridere la monumentalità dell'opera wagneriana e l'autorità arcaica del mito nibelungico, prosegue per tutto il libretto. Dopo il corteo funebre e la finale pira incendiata, l'autore chiude con un commento ironico: «*Dulcis in fundo*. Il pubblico (?), perfettamente edificato, giunge una buona volta a capire un'acca del misterioso *Crepuscolo delle idee*»⁷⁵: quasi a voler deridere, dopo al testo, al mito, ai personaggi, all'autore, anche il pubblico italiano, e torinese nello specifico. Ma, pur essendo così ancorata nei modi e nei riferimenti a quella specifica occasione e a quel particolare momento della storia del viaggio dei *Nibelunghi* in Italia, la notizia della parodia goliardica degli studenti di Torino dell'opera wagneriana varca in pochi giorni le Alpi e approda in Germania, sulle pagine del quotidiano tedesco «*Muncher Kunst und Theater Anzeiger*»⁷⁶:

Die Turiner Studenten haben sich als Faschingsscherz eine sehr gelungene Parodie auf Wagners „Götterdämmerung“ geleistet, die jeden Abend vor ausverkauftem Hause zur Aufführung kommen und die Kassen verschiedener Wohlthätigkeitsanstalten mit hübschen Summen füllt. Das witzige Werk führt den Titel „Il crepuscolo delle idee“ (Gedankendämmerung) und hat den in der litterarischen Welt gut angeschriebenen

⁷⁴ B. CRACNER, *L'anello del Niblungo, Il crepuscolo delle idee*, Terza portata – Tre piatti, Torino, con autorizzazione della Ditta Ricordi & C., 1896, pp. 10-11: «Se tornerai col duplice / Pegno della vittoria, / Faremo una baldoria / Da farti straveder!», promette Gunther/*Pluffer* all'eroe; e Gudruna/*Camola* aggiunge: «Ti daremo d'antipasto / La polenta e gli uccelletti, / Poi di tu i manicaretti / Che ti piacciono di più». Segue un quartetto e infine Sigfrido/*Tsesfresc* (leccandosi le cinque dita e il pollice): «Vo' un piatto d'agnolotti, / Due patatine al lardo, / La bagna con il cardo, / Oh che splendido menù!».

⁷⁵ Ivi, p. 23.

⁷⁶ Articolo della rubrica *Bühne*, in «*Muncher Kunst und Theater Anzeiger*», n. 2919, Samstag 22, Februar 1896, IX Jahrgang.

Professor Annibale Pastore zum Verfasser; die hübsche Musik zu der „Riesenoper“ schrieb der Student Hilbert von Winkels. Sie weist zahlreiche Anklänge an Verdi auf, an mehreren Stellen wird aber auch Wagner in geistreicher Weise parodiert. Die Darsteller der Parodie sind natürlich nur Studenten⁷⁷.

Dimostrando quanto la storia locale e quella internazionale, le opere minime e quelle somme concorrano al cammino delle idee e delle arti, questa parodia resta testimonianza attiva del dialogo continuo tra cultura italiana e tedesca, tra Medioevo e Contemporaneità, tra cultura alta e cultura popolare, tra musica e letteratura.

Ida De Michelis

⁷⁷ «Gli studenti torinesi hanno ideato uno scherzo di carnevale, una parodia di grande successo del Wagner del “Crepuscolo degli dei”, che veniva rappresentato ogni sera davanti a un teatro tutto esaurito e riempiendo le casse di varie organizzazioni di beneficenza e organizzazioni caritatevoli con ingenti somme. L’arguta opera si intitola “Il crepuscolo delle idee” e ha fatto conoscere il nome del noto professore ben riconosciuto nel mondo letterario Annibale Pastore come autore; la bellissima musica per la “gigantesca opera” è stata scritta dallo studente Hilbert von Winkels. L’opera presenta numerosi echi di Verdi, ma in diversi punti è anche una parodia di Wagner, che è parodiato in modo spiritoso. Gli interpreti della parodia sono, ovviamente, solo studenti».

Da L'italiano a Cara Italia: vecchie e nuove rappresentazioni del Belpaese nella canzone italiana. L'Italia in tutte le salse

Come «formosissima donna», «povera ancella», «alma terra natia» descriveva la propria patria Leopardi nel 1818⁷⁸; «cara» la definiva Manzoni con tono solenne in *Marzo 1821*⁷⁹, così come «una d'arme, di lingua, d'altare, di memorie, di sangue e di cor», celebre concetto di nazione. Ancor prima, Petrarca, in *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*, denunciava l'occupazione da parte di milizie straniere e la mancanza di fraternità tra le genti italiane⁸⁰ e, secoli dopo, nel Secondo dopoguerra, Salvatore Quasimodo celebrava l'Italia con grande senso di appartenenza, chiamandola «mio paese»⁸¹. Il sentimento che si respira in questi poemi è quello di un'esaltazione/difesa di una terra vilipesa e calpestata, che ha bisogno della voce altisonante dei suoi poeti per contrastare i mali della storia. Tale visione perdura fino ad oggi oppure i poeti odierni, più precisamente quelli che potremmo definire “poeti pop”, i cantanti dell'universo della musica leggera, ritraggono l'Italia in altri termini, meno lusinghieri?

Partiamo dalla constatazione che la canzone, come tutte le arti, rispecchia la società nel momento e nel luogo in cui essa viene prodotta. In tal senso, appare come strumento espressivo forte di istanze, pensieri, sentimenti sociali, riflesso non solo della sensibilità di chi la compone, ma anche frutto di un ambiente e di un sentire comune. Funge, cioè, come sottolineato da Lorenzo Coveri, da «grande trasmettitore culturale»⁸², perché anche grazie alle canzoni si può costituire «un serbatoio di

⁷⁸ G. LEOPARDI, *All'Italia*, in ID., *Canti*, a cura di Alessandro Donati, 1831.

⁷⁹ A. MANZONI, *Marzo 1821*, in ID., *Odi*, 1848.

⁸⁰ F. PETRARCA, *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*, in ID., *Canzoniere*, 1336-1374.

⁸¹ S. QUASIMODO, *Il mio paese è l'Italia*, in ID., *La vita non è un sogno*, 1949.

⁸² L. COVERI, *L'Italia, gli italiani e l'italiano nelle canzoni recenti*, in *Nuovi aspetti linguistici e letterari dell'italianità. Studi per Paul van Heck*, a cura di C. Di Felice, Bruxelles, Peter Lang, 2020, pp. 265-82: 266. Nel suo studio Coveri, attraverso l'analisi di trentasei canzoni appartenenti al repertorio della musica leggera italiana, analizza la presenza del paese, del suo popolo e della sua lingua nel panorama canoro nazionale.

memoria collettiva che fa sentire tutti gli italiani, al di là delle differenze regionali, generazionali, sociali, culturali, parte di una medesima comunità»⁸³.

Le canzoni prese in considerazione nel presente studio rappresentano le componenti di una fotografia in musica dell'Italia lungo gli ultimi cinquanta anni, con un focus sulle rappresentazioni del paese, stereotipate o meno, e sul loro “gusto”⁸⁴. Il sottotitolo di questo lavoro, *L'Italia in tutte le salse*, deriva, infatti, dalla presa di coscienza della possibilità di una categorizzazione sulla base del “sapore” dei diversi testi, che emerge da aggettivi, elementi tematici o, ancora, note di colore. Di conseguenza, nell'analisi sinestetica delle quarantadue canzoni scelte, si procederà non per forza in ordine cronologico, bensì gustativo, per scoprire quali pregi e quali difetti siano prediletti dagli autori nelle varie composizioni canore – zuccherate, amare e agrodolci –, e quali siano le pieghe dietro cui si celano i sentimentalismi patriottici o gli strali lanciati contro il paese e il suo popolo.

Prima di tutto, dato che il nostro lavoro è stato introdotto dagli appellativi attribuiti all'Italia da alcuni poeti del passato, è interessante vedere quali siano, nel panorama della canzone, gli aggettivi, le metafore o gli epiteti usati per designarla, direttamente o indirettamente:

«Dolce e beato paese» (Endrigo, 1968)⁸⁵

«Tierra de macaroni multinazionali / tierra de scandalos e de scandalizados» (Venditti, 1982)

«Dolce Italia» (Finardi, 1987)

«Dolce e perversa / sexy e austera» (Bennato, 1987)

«Povera patria» (Battiato, 1991)

«Italia d'oro / Italia nera, vecchia vivandiera» (Bertoli, 1992)

«L'aereo più pazzo del mondo» (Pooh, 1992)

«Un balcone affacciato sul mare» (Squadra Italia, 1994)

«La terra dei cachi» (Elio e le Storie Tese, 1996)

«Il bel paese del sole» (Concato, 1996)

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Per quanto i termini “gusto” e “sapore” non siano perfettamente sinonimici, ai fini del presente studio saranno considerati tali.

⁸⁵ Per quel che riguarda i versi citati, nel presente studio si farà riferimento al loro autore e all'anno di pubblicazione dei brani da cui sono estratti, rimandando alla lista delle canzoni studiate presente alla fine del saggio.

«Madre dimenticata» (Zero, 1998)
«Questa nostra patria / Belpaese» (Gaber, 2003)
«Madre della storia, musica del firmamento» (Cammariere, 2004)
«La penisola italiana» (Cristicchi, 2007)
«Paese delle mezze verità» (Fabri Fibra, 2008)
«Vecchia canzone che vogliamo tornare a cantare» (Masini, 2009)
«Italia amore mio» (Pupo, Luca Canonici ed Emanuele Filiberto di Savoia, 2010)
«Malincònia / il “bel paese là dove ’l sì sona” / terra di santi subito e sanguisuga / il paese del sole» (Caparezza, 2011)
«La mia Italietta / nazione marionetta» (Er Costa, 2011)
«Un paese che è sordo e che scorda e dimentica / Italietta / macchietta / una nazione in rotta verso l'autodistruzione» (Mr. Phil, 2013)
«La grazia vestita da baraonda» (Jovanotti, 2017)
«Giovane vecchia Italia» (Buio Pesto, 2018)
«Il paese più bello del mondo» (Jesto, 2018)
«Cara Italia / la mia dolce metà» (Ghali, 2018)
«Paese della corruzione» (Urano, 2020)

Una prima considerazione è che non esiste una definizione univoca, né in positivo né in negativo, ma si possono evidenziare delle tendenze: prima di tutto, l'aggettivo “dolce” è quello più utilizzato (Endrigo, Finardi, Bennato e Ghali); si rileva un tono nostalgico o compassionevole nei versi di Battiato, Zero e Masini, un giudizio ambivalente in Bertoli, Bennato e Jovanotti; una nota ironica in Venditti, Pooh ed Elio e le Storie Tese, mentre un intento celebrativo è chiaro negli appellativi scelti dalla Squadra Italia, da Concato, Cammariere e Pupo, Luca Canonici ed Emanuele Filiberto di Savoia. Un'altra annotazione evidente riguarda la presenza dei termini più duri nei brani rap (Caparezza, Er Costa, Mr. Phil e Urano), fatto non sorprendente dato che il genere, per sua stessa natura, si distingue spesso per linguaggio crudo e manifeste denunce.

Ci si è, inoltre, resi conto che in questo menù musical-gustativo esiste una fitta rete di rimandi a canzoni nazional popolari, a quelle, cioè, che più rappresentano il patrimonio canoro comune e che hanno contribuito a ritrarre lo stesso popolo italiano nel corso dei decenni. Ecco un breve quadro degli omaggi in questione:

- Pierangelo Bertoli cita direttamente alcuni versi dell'inno di Mameli in chiusura di *Italia d'oro* («Fratelli d'Italia, l'Italia s'è desta / dell'elmo di

Scipio s'è cinta la testa»). Un richiamo simile è presente nei pezzi di Tommy Kuti («L'Italia s'è desta, l'Italia s'è persa») e di Urano (con lo stesso titolo della sua canzone oltre che con alcuni versi: «Fratelli d'Italia, l'Italia s'è desta / ma forse qualcuno ci ha perso la testa / e dov'è la vittoria, chiedetevi a Roma»);

- gli Articolo 31 con «un bicchiere di vino con un panino» rimandano a *Felicità* di Albano e Romina (1982), mentre con «sono l'italiano medio nel blu dipinto di blu» e «ma spero che un sogno così non ritorni mai più» citano, ovviamente, *Nel blu dipinto di blu* di Domenico Modugno (1958). Tra l'altro, Modugno è omaggiato anche dalla Squadra Italia nei versi «Ma cos'è una canzone / arriva volando / dipinta di blu». Infine, con «finché la barca va finché la barca affonda», gli Articolo 31 fanno l'occhiolino al successo del 1971 di Orietta Berti, così come Venditti in *Oh Italia*: «tierra de “fin che la barca va lasciala andare”»;
- Sfera Ebbasta e Rvssian citano esplicitamente Toto Cutugno nell'intro della loro canzone, dal titolo significativo (*Italiano Anthem*): «Lasciatemi cantare / perché ne sono fiero / sono un italiano»;
- Elio e le Storie Tese cantano «Papaveri e papi, la donna cannolo, una lacrima sul visto», storpiando i famosi brani di Nilla Pizzi (*Papaveri e papere*, 1952), Francesco De Gregori (*La donna cannone*, 1987) e Bobby Solo (*Una lacrima sul viso*, 1964), in linea con lo spirito ironico e parodistico di tutto il brano;
- Cesticchi, cantando «L'Italia di Piero», fa chiaramente riferimento a *La guerra di Piero* di De André (1966).

Un altro aspetto che salta agli occhi, e che meriterebbe uno studio più approfondito, è costituito dalle varie occorrenze del termine “bandiera”, sia in senso concreto che metaforico, in richiamo a un patriottismo vero o supposto o a istanze divisive interne:

- De Gregori, 1979: «L'Italia con le bandiere»
- Cutugno, 1983: «Con la bandiera in tintoria»
- Bennato, 1987: «La tua bandiera ondeggia e ti copre appena»
- Bertoli, 1992: «Italia nera sotto la bandiera»
- Carboni, 1995: «Sventoliamo troppe bandiere / col bastone nella mano»
- Elio e le Storie Tese, 1996: «Sventolando il bandierone non più sangue scorrerà»
- Zero, 1998: «Non è il fascino ruffiano di una bandiera»
- Bennato, 2012: «E allora quando è festa / sventoliamo le bandiere / o tutte rosse o tutte verdi oppure a tre colori».

Prima di entrare nel cuore della nostra analisi, è necessario chiarire cosa s'intende con le denominazioni scelte per le tre categorie già citate: con “canzoni zuccherate” si fa riferimento a canti di esaltazione intrisi spesso di retorica patriottica, inni d'amore assoluti conditi da stereotipi positivi; tra le “canzoni amare”, invece, si annoverano le composizioni che non celebrano l'Italia, ma ne denunciano i mali; per finire, le “canzoni agrodolci” sono quelle che mostrano il buono e il brutto, pregi e difetti, difficoltà e vantaggi del vivere in Italia e, come si vedrà, sono quelle decisamente più numerose.

Non ci si propone, qui, un'analisi di tutti i versi delle oltre quaranta canzoni prese in considerazione, bensì un angolo di lettura differenziato per ciascuna delle tre categorie individuate, in modo da porre in evidenza i fattori che spingono alla suddivisione dei brani nelle tre aree gustative.

Canzoni zuccherate

Per le canzoni appartenenti a tale categoria, si è deciso di concentrarsi principalmente sui ritornelli, per verificare se questi già spargano nell'aria note dolciastre.

Si comincia, in ordine cronologico, con *L'italiano* di Toto Cutugno, del 1983. Lo spirito celebrativo di questa canzone è evidente, e non è un caso che sia uno dei brani italiani più famosi e rappresentativi dell'Italia in Europa⁸⁶. L'intento esaltativo è

⁸⁶ A tal proposito, si veda L. COVERI, *L'italiano nelle canzoni nel mondo* (in *Il mondo dell'italiano, l'italiano*

lampante sin dal famoso ritornello che grida orgoglio patrio («Lasciatemi cantare / perché ne sono fiero»), perfettamente in linea con l'affresco quasi caricaturale delle manie del Belpaese di quarant'anni fa⁸⁷.

Sempre celebrativa, seppur in maniera più discreta, è *Dolce Italia* di Eugenio Finardi, del 1987. Il cantante milanese gioca sul contrasto con l'America: siamo negli anni '80, quelli degli yuppies, quelli della «troppa America sui manifesti», quelli dell'esterofilia a stelle e strisce. Il cantante reagisce a questa sudditanza culturale esaltando i meriti del proprio paese: «Ma in Italia, oh dolce Italia / in Italia è già primavera / In Italia, oh dolce Italia / la gente è più sincera / la vita è più vera». Visione ingenua da parte del cantautore? Non esattamente, dato che, come Lorenzo Coveri sottolinea, il tono è piuttosto sarcastico, soprattutto nei confronti della già citata esterofilia⁸⁸. Questo, in definitiva, colloca il brano nella categoria zuccherata solo a un primo assaggio.

Nessun dubbio, invece, sulla natura mielosa di *Italia* di Mino Reitano, del 1988: «Italia, Italia / di terra bella uguale non ce n'è / Italia, Italia / questa canzone io la canto a te». In tale fiera del vanto, si esalta una terra adorata dalla sua gente, profumata, dalle radici contadine, che balla, canta e ride e che dà addirittura i natali al sole. Insomma, una quintessenza di pasticceria.

Le vecchie glorie riunite nella Squadra Italia cantano a Sanremo, nel 1994, *Una vecchia canzone italiana*, un mix di tutti i *clichés* sull'Italia facenti capo all'epoca, intorno agli anni '60, in cui erano all'apice del successo gli stessi cantanti⁸⁹: «Sentirai / una vecchia canzone italiana / canterà / da una radio che suona lontana / rivedrai / un balcone affacciato sul mare». Una chiara operazione nostalgia, che copre di zucchero a velo un paese che non esiste più o che, forse, non è mai esistito davvero.

nel mondo, a cura di C. Bagna e L. Ricci, Pisa, Pacini, 2019, pp. 127-36), che fa riferimento a uno studio del 2012 condotto dalla Società Dante Alighieri, su iniziativa di Fabio Caon (p. 132).

⁸⁷ Lorenzo COVERI mette in rilievo il fatto che gli elementi cantati sono decisamente datati (cfr. L. COVERI, *L'Italia, gli italiani e l'italiano nelle canzoni recenti*, art. cit., p. 267).

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Squadra Italia è un gruppo musicale formato da 11 cantanti, proprio come in una squadra di calcio (era il 1994, anno dei campionati del mondo), tra cui spiccano i nomi di Nilla Pizzi, Mario Merola o, ancora, Jimmy Fontana.

Un'altra dichiarazione di amore incondizionato è la canzone, dal titolo illustrativo *Italia Amore Mio*, presentata a Sanremo nel 2010 dal trio formato da Pupo, Luca Canonici ed Emanuele Filiberto di Savoia. Per quanto si faccia menzione delle difficoltà di una parte della popolazione, non si può negare il carattere parossistico del brano, profondamente autobiografico, perché fungeva da certificato di legittima italianità per Emanuele Filiberto, che solo da pochi anni (dal 2003) era potuto tornare sul suolo patrio: «Sì, stasera sono qui / per dire al mondo e a Dio / Italia amore mio / Io, io non mi stancherò / di dire al mondo e a Dio / Italia amore mio».

Tra gli inni positivi all'unicità dell'Italia può rientrare anche *Buonanotte all'Italia*, di Luciano Ligabue (2007). Difatti, il testo presenta poche ombre (un'accusa non troppo velata ai potenti del paese, i dubbi sul futuro) e, al contrario, molto sole, simboleggiato da santi, Madonne, progresso, mare e stelle luminose. Non ha un vero ritornello fisso, ma l'anafora rappresentata da "buonanotte Italia", oltre al ritmo lento, mette in luce la natura da ninna nanna di questa canzone. Restando nel repertorio di Ligabue, anche in *Made in Italy*, del 2016, il cantante ribadisce il proprio amore per lo Stivale, presentando una sorta di percorso turistico tra le sue città più famose, con rapide spennellate di storia, non sempre positiva, certo, o di arte. La scelta delle località da citare, quelle più famose e prestigiose per il paese, così come alcune affermazioni "assolute" presenti nel ritornello («tutti Made in Italy / belli come il sole»), le riservano un posto nella categoria zuccherata.

La nostra lista delle canzoni dolci/sdolcinate dedicate all'Italia si chiude qui e una prima constatazione riguarda gli elementi celebrati in esse: difatti, se si leggono i testi di tali brani, è giocoforza ammettere la rilevanza di stereotipi positivi legati al Belpaese, che talvolta evolvono nel cieco intento promozionale di un miraggio. Pertanto, potremmo affermare che certe composizioni sono al servizio di una visione utopistica, vera solo nello spazio di una canzone, appunto. Ma quali sono i fattori su cui fa perno lo spirito di celebrazione del paese? Ecco alcuni dati numerici inerenti alla frequenza di termini o tematiche nelle canzoni zuccherate così come in quelle agrodolci:

- riferimenti al calcio, in senso concreto o metaforico, in 17 canzoni;
- il mare come irrinunciabile elemento paesaggistico, in 15 canzoni;
- celebrazione della gastronomia nostrana in almeno 13 canzoni: “caffè” in 5, così come “pasta”, e “pizza” in 3;
- l’amore come aura inebriante, esplicitamente presente in 12 canzoni;
- l’importanza della musica per il popolo italiano, esaltata apertamente in 11 canzoni;
- il sole onnipresente sul paese, citato in 9 canzoni.

E, ancora, le bellezze artistiche e architettoniche, il carattere gentile, sorridente e combattivo degli italiani, il generale buon vivere nello Stivale sono tutti elementi enfatizzati dai cantanti italiani, che in tal modo non sposano i *clichés* promozional-turistici del Belpaese.

Canzoni amare

Ben più numerosi sono i brani aspri nel panorama italiano, a riprova del disincanto di cui sono vittime molti cantautori contemporanei. Il tono di queste canzoni è sovente sarcastico e i temi toccati vanno dalla cultura in senso ampio alla politica, dall’indole disonesta degli abitanti ad avvenimenti drammatici della nostra Storia. Per questa categoria ci si focalizzerà sui termini duri, anche a livello fonetico, utilizzati nei differenti brani, così come sull’allontanamento dal “bel parlar gentile” presente nella categoria precedente.

Partiamo dal lontano 1978, quando Rino Gaetano, in *Nuntereggae più*, cantava la propria insofferenza per tutti coloro che animavano la scena pubblica del suo tempo: politici, industriali, protagonisti della scena sportiva e dello spettacolo. Per quanto il tono sia allegro, lo sfogo non perde forza⁹⁰, anzi gode del contrasto della musica con quanto cantato, soprattutto perché condito da termini forti («Ladri di stato e stupratori», «vivremo nel terrore che ci rubino l’argenteria»).

⁹⁰ Il fatto di raccontare con apparente leggerezza i mali della società è una caratteristica tipica di Rino Gaetano, così come sottolinea Gino CASTALDO in *Quarant’anni senza Rino Gaetano, il cantautore che mascherava la serietà dietro la leggerezza* (in «Repubblica.it», 2 giugno 2021: https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2021/06/02/news/rino_gaetano-303481889/); ultima consultazione: 26 aprile 2024).

Uno sdegno ben più evidente, soprattutto nei confronti della politica⁹¹, è quello musicato da Franco Battiato in *Povera Patria*, del 1991, un attacco senza filtri già dai primi versi: «Povera patria / schiacciata dagli abusi del potere», o ancora «questo paese è devastato dal dolore». La scelta dei participi passati, stridenti anche a livello fonetico, incupisce maggiormente questa lamentazione per i mali di un'Italia prostrata, che vuole ancora sperare in un domani migliore, sebbene «la primavera tardi ad arrivare».

Dura è anche *Italia d'oro* di Pierangelo Bertoli, del 1992, «che racconta di corruzione e malaffare, dell'abbandono della legge e della moralità in Italia, pochi giorni prima che esploda mediaticamente Tangentopoli»⁹². Se il ritornello canta l'esistenza di due Italie ben distinte, una nera e una d'oro, senza però rivelare quale predomini sull'altra, il resto dà conto della sua rabbia: «E un calcio in culo all'umanità / ditemi ora se tutto è mutevole / se il criminale fu chi assassinò / poi l'interesse così prepotente / che conta solo chi più sterminò». E se Bertoli chiude la sua canzone con due versi dell'inno di Mameli, Luca Carboni, nel 1995, decide di intitolare proprio *Inno nazionale* il suo biasimo in musica per tutti i fossati che dividono in maniera netta gli italiani, scissi dietro varie bandiere, da quelle fasciste a quelle comuniste, dalle democristiane a quelle menefreghiste, ignave di dantesca memoria. Le scelte lessicali operate da Carboni enfatizzano la violenza delle rotture interne al popolo: «E diventiamo troppo violenti / e se non ci spacchiamo i denti / comunque ci promettiamo in coro / che ci romperemo il culo!».

L'ironia è invece l'arma di denuncia scelta da due gruppi molto differenti tra loro, i Pooh ed Elio e le Storie Tese, a pochi anni di distanza (1992 e 1996): con *In Italia si può*, i primi, servendosi di una sequela di stereotipi noti al grande pubblico, puntano il dito su vari mali, deridendo anche quelli che sarebbero i punti positivi degli

⁹¹ D. SECLI, *Storia di Franco Battiato: gli amori, la spiritualità, le canzoni e il disgusto per i politici corrotti*, in «Fanpage.it», 18 maggio 2022: <https://www.fanpage.it/spettacolo/personaggi/storia-di-franco-battiato-gli-amori-la-spiritualita-le-canzoni-e-il-disgusto-per-i-politici-corrotti/>; ultima consultazione: 26 aprile 2024).

⁹² D. TURRINI, *Scoprì Ligabue e mandò a quel paese il Psi. 10 anni fa moriva Pierangelo Bertoli*, in «Il Fatto Quotidiano.it», 6 ottobre 2012: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/10/06/pierangelo-bertoli-coerenza-di-cantautore-scopri-ligabue-e-caccio-socialisti/374641/>; ultima consultazione: 26 aprile 2024).

italiani (l'attaccamento alla mamma, l'arte della moda *etc.*). Il ritornello è emblematico di tale scherno generale: «In Italia si può fare quello che vuoi / è l'aereo più pazzo del mondo / qui comandano tutti / è la banda bassotti / mangiamo e rubiamo cantando». Per questo si può affermare che la canzone, in realtà, sia più piccante che amara, così come *La terra dei cachi*. Difatti, dietro il tono irriverente di questo pezzo, i giochi di parole e gli eccessi canori e di onomatopée con cui si divertono Elio e le Storie Tese, si assiste a nient'altro che a un'accusa a chiare lettere contro alcuni malfunzionamenti dell'Italia della metà degli anni '90. La musica orecchiabile e il motivetto allegro possono facilmente ingannare chi ascolta, se non fosse per dei versi tematicamente e lessicalmente violenti: «C'è un commando che ci aspetta per assassinarci un po'» o «io fantasma non sarò e al tuo plasma dico no / se dimentichi le pinze fischiando ti dirò / Ti devo una pinza / ce l'ho nella panza».

Nell'ambito di ciò che è aspro per le orecchie e lo spirito, una menzione speciale va ai brani di genere rap, i cui autori utilizzano la musica come canale di sfogo privilegiato per denunciare ciò che, ai loro occhi, non funziona. Siamo, dunque, piuttosto lontani dal miele della categoria zuccherata, poiché è il fiele che prevale nei testi che vedremo qui di seguito.

Per cominciare, Mr. Phil, Danno & Lord Bean in *Piombo e fango* (2006) risparmiano ben pochi bersagli. Il ritratto è impietoso: fango dai media, piombo dall'alto, un paese che dimentica la propria storia, soggiogato dai reality, dalla chiesa, dalla cocaina e dalla mafia. Il ritornello è emblematico dello spirito della canzone: «Abbiamo avuto il piombo, il fango ed ogni giorno / la dose quotidiana di merda che ci cade addosso».

Caparezza, in *Goodbye, Malincònia* (2011), cela dietro il nome "Malincònia" una terra all'abbandono e abbandonata da chi parte, principalmente i cervelli in fuga da lui citati, nutrita unicamente di disillusioni e menefreghismo: «Non è l'impressione, la situazione è più grave di un basso tuba / E chi vuole rimanere, ma come fa?». Resta solo una scelta possibile: «Metti nella valigia la collera e scappa da Malincònia».

Continuiamo con *V per Vendetta* di Er Costa (2011), un attacco con nomi e cognomi ai vertici dello Stato, al loro braccio armato, a chi opera nell'ombra, con riferimenti chiari a storie oscure del nostro passato recente (come l'omicidio di Stefano Cucchi). «Dittatura», «tasso d'usura», «merda del tuo consumismo», «Gestapo», «omicidi di Stato», «beretta», «servizi segreti deviati», «schiavo dello Stato»: questi sono solo alcuni termini presenti nel brano e costituiscono un assaggio del suo gusto non solo amaro, ma, per alcuni versi, indigeribile.

Un brindisi di Yoshi (2013) è una condanna ad ampio spettro di tono chiaramente sarcastico, poiché il rapper si complimenta per tutto ciò che non va in Italia, dai cattivi maestri della politica a quelli della TV, concludendo che «in realtà qui non c'è un cazzo da brindare».

Arrivando a tempi più recenti, s'incontra un brano dal titolo significativo, *Fratelli d'Italia*, di Urano (2020), che possiamo considerare un'aperta polemica contro la politica («Ciao Stato, mi hai rotto il cazzo»), che non aiuta i cittadini e li spinge alla disonestà. Tuttavia, lo stesso cantante ha dichiarato di non voler parlare di partiti politici, proprio perché il suo «è lo sfogo di un comune cittadino che si vede privato dei propri diritti e che pensa di parlare a nome di tanti italiani»⁹³.

A chiudere questa rassegna del rap duro contro l'Italia troviamo Sfera Ebbasta & Rvssian, con *Italiano Anthem* (2022); apre le danze la citazione di una delle canzoni più stigmatizzanti per gli italiani, *L'italiano* di Toto Cutugno, che offre già una chiave di lettura per ciò che si ascolterà. Un trionfo di stereotipi condito dall'ormai nota ansia spasmodica per i soldi, in un contesto decisamente turbolento: «Colpi in cielo ritornano a terra / siamo soli sotto la tempesta».

In realtà, l'analisi dei brani rap non è conclusa, poiché esistono altri pezzi appartenenti a tale genere dedicati al Belpaese, scritti da rapper italiani di seconda generazione, o «figli di due mondi»⁹⁴. Il punto è che, se ci si sofferma sulle loro

⁹³ REDAZIONE SYSTEM FAILURE WEBZINE, *Intervista a Urano*, in «Systemfailurewebzine.com», anno 2020: <https://www.systemfailurewebzine.com/intervista-a-urano/>; ultima consultazione: 26 aprile 2024).

⁹⁴ M. MAZZETTI, *Italiani come voi, siamo i rapper della seconda generazione e non vogliamo più sentirvi stranieri in patria*, in «FQ Magazine», 20 ottobre 2017 (<https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/10/20/italiani->

creazioni, ci si accorge che non possono essere percepite come totalmente amare, dato che presentano note dolci, dolcissime, dedicate all'Italia. Secondo Castaldo, a loro va dato il merito di aver rinnovato la lettura in musica del paese: «l'immagine del nostro paese sembrava prigioniera di stereotipi nostalgici o pensose riflessioni, fino a quando il logo Italia non l'ha riscoperto il rap»⁹⁵. Non solo: «Non è più imbarazzante. Al contrario, rappare d'Italia nelle canzoni sembra sia diventato un suggestivo dovere»⁹⁶. Si pensi a *Cara Italia* (2018), in cui Ghali racconta di un'Italia razzista, in cui i giornali fanno il gioco di certa politica, insensibili all'affanno di chi cerca solo di resistere ad attacchi continui, senza potersi fregiare del titolo di "italiano". Puro sdegno, dunque? No, perché il cantante di origini tunisine declama «Oh eh oh, io T.V.B. cara Italia / Oh eh oh, sei la mia dolce metà» e chiede al suo paese di non offendersi, perché «sappiamo tutti che sei bellissima, ma questo serve a migliorarsi»⁹⁷.

Tommy Kuti, altro italiano di seconda generazione, in *Forza Italia* (2018) racconta di come ci si senta ad essere italiani senza per questo esserlo davvero agli occhi della gente o della legge: «Il mio futuro è in Italia / parlo di ciò che ho visto dentro a 'sta pianura / la TV non ne parla / l'Italia s'è desta, l'Italia s'è persa / Mi ha dato tutto però poi non mi accetta».

Tra i cantanti italiani rappresentanti di due o più culture ricordiamo anche Laïoung, rapper italo-britannico (la madre ha origini sierraleonesi) che canta *La nuova Italia* (2016), in cui afferma che l'avvenire appartiene a quelli come lui, malgrado l'opinione contraria di molti: «La nuova Italia siamo noi / il futuro siamo noi».

[come-voi-siamo-i-rapper-della-seconda-generazione-e-non-vogliamo-piu-sentirci-stranieri-in-patria/3925572/](https://www.repubblica.it/cultura/2018/05/22/come-voi-siamo-i-rapper-della-seconda-generazione-e-non-vogliamo-piu-sentirci-stranieri-in-patria/3925572/)); ultima consultazione: 26 aprile 2024).

⁹⁵ G. CASTALDO, *Con la trap torna il culto di essere italiani*, in «La Repubblica.it», 22 maggio 2018 (<https://quotidiano.repubblica.it/edicola/searchdetail?id=http%3A%2F%2Farchivio.repubblica.extra.kataweb.it%2Farchivio%2Frepubblica%2F2018%2F05%2F22%2Fcon-la-trap-torna-il-culto-dell'essere-italiani32.html&hl=&query=trap&field=nel+testo&testata=repubblica&newspaper=REP&edition=nazionale&zona=sfoglio&issue=20180522>); ultima consultazione: 26 aprile 2024).

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ REDAZIONE ROLLING STONE, *Ghali, il nuovo singolo è 'Cara Italia'*, in «Rollingstone.it», 26 gennaio 2018: <https://www.rollingstone.it/musica/news-musica/ghali-il-nuovo-singolo-e-cara-italia/399795/>; ultima consultazione: 26 aprile 2024).

Alla luce di questi esempi, si ribadisce che non è possibile annoverare tali brani rap nella categoria amara, ma piuttosto in quella agrodolce, poiché le dichiarazioni d'amor patrio ivi presenti compensano i versi che invece evidenziano i problemi del paese. Inoltre, le canzoni prese in considerazione si distinguono anche per il tipo di linguaggio scelto, più pulito rispetto alle composizioni degli altri rapper, con meno termini volgari.

Questa breve rassegna ha dato conto solo di alcuni elementi aciduli e/o pungenti messi in musica, ma è possibile riconoscere delle tendenze generali di biasimo, dei *topoi* negativi, sia nella categoria amara che in quella agrodolce? La risposta al nostro quesito risiede in quanto riportato qui di seguito, diviso per bersagli tematici. Prima di tutto, numerosi sono gli attacchi alla politica, nessun partito escluso:

- Gaetano, 1978: «DC-PSI (Nuntereggae più) / DC-PCI (Nuntereggae più) / PCI-PSI, PLI-PRI / DC-PCI, DC DC DC DC»
- Venditti, 1981: «Tierra dove los democristos ministros / non se requerdano nada»
- Battiato, 1991: «Tra i governanti quanti perfetti e inutili buffoni»
- Bertoli, 1992: «Romba il potere che detta le regole / cade la voce della libertà/tangenti»
- Gaber, 2003: «Questa democrazia / che a farle i complimenti / ci vuole fantasia / persino in parlamento / c'è un'aria incandescente / si scannano su tutto / e poi non cambia niente»
- Cisticchi, 2007: «Come ogni politico lui sta vicino agli elettori / ma non vota Prodi e nemmeno Berlusconi»
- Fabri Fibra, 2008: «Voti persi e voti certi in Italia»
- Masini, 2009: «Per le mani bucate dei partiti del giorno»
- Caparezza, 2011: «Né buttarsi in politica con i curricula presi da Staller Ilona»
- Er Costa, 2011: «E vai col lodo Alfano / magistratura imbavagliata dalla dittatura»
- Yoshi, 2013: «Come la Lega tutto quello che ci unisce disprezza / un brindisi al Berlusca e Mario Monti / 'sta crisi la paghiamo noi poveri stronzi»
- Ghali, 2018: «Ma che politica è questa? / Qual è la differenza tra sinistra e destra? / Cambiano i ministri, ma non la minestra»
- Urano, 2020: «Chiedi i nostri soldi ma con gli interessi / e come puoi chiederci di essere onesti / quando prometti ma poi non aiuti».

Tra gli aspetti da condannare non può mancare la mafia, presente in diverse canzoni:

- Bennato, 1992: «Mafiosi scalmanati»
- Bertoli, 1992: «Dei boss tutti liberi / di un'altra bomba scoppiata in città»
- Squadra Italia, 1994: «Terra di santi e poeti / de' troppi mafiosi»
- Elio e le Storie Tese, 1996: «In totale molto pizzo, ma l'Italia non ci sta»
- Concato, 1996: «E c'è una cupola che ha la sua fede»
- Fabri Fibra, 2008: «I veri mafiosi sono in Italia / i più pericolosi sono in Italia»
- Er Costa, 2011: «Sta fra la mafia e il Vaticano / l'Italia in cui viviamo»
- Mr. Phil, 2013: «E la mafietta, dei mangia spaghetti, mangia noodles»
- Tommy Kuti, 2018: «Ho visto i botti di Totò Riina»
- Urano, 2020: «Sembri la mafia che in silenzio uccide».

Anche il terrorismo ha marcato profondamente le coscienze del Paese e, per questo, non possono mancare dei riferimenti, più o meno velati, ad attentati o bombe:

- De Gregori, 1979: «L'Italia che resiste / l'Italia che non ha paura / l'Italia del 12 dicembre»⁹⁸
- Venditti, 1981: «*Tierra de strages de estado*»
- Cutugno, 1982: «L'Italia che non si spaventa»
- Battiato, 1991: «Quei corpi in terra senza più calore»
- Bertoli, 1992: «Se il criminale fu chi assassinò / poi l'interesse così prepotente / che conta solo chi più sterminò / di un'altra bomba scoppiata in città»
- Elio e le Storie Tese, 1996: «Italia sì, Italia no, Italia bum, la strage impunita / c'è un commando che ci aspetta per assassinarci un po'»
- Mr. Phil, 2013: «Abbiamo avuto il piombo / e dopo tremano dal caos degli atti dinamitardi»
- Ligabue, 2016: «Bologna ha nel cuore una vecchia stazione»⁹⁹.

Ancora, tra i mali della Storia, vari cantanti ricordano l'epoca del fascismo:

- Venditti, 1981: «*Tierra de ordine nero*»
- Bertoli, 1992: «Italia nera sotto la bandiera / vecchia vivandiera te ne sbatti di noi»
- Carboni, 1995: «E poi eravamo troppo fascisti»
- Gaber, 2003: «Ma ho in mente il fanatismo / delle camicie nere / al tempo del fascismo».

⁹⁸ De Gregori fa qui ovviamente riferimento alla strage di Piazza Fontana, a Milano, avvenuta, appunto, il 12 dicembre 1969.

⁹⁹ Ligabue fa ovviamente riferimento alla strage del 2 agosto 1980, avvenuta alla stazione di Bologna.

Proprio Gaber, in *Io non mi sento italiano*, cantava «abbiam fatto l'Europa / facciamo anche l'Italia», riferendosi alla mancanza di un vero spirito unitario nazionale. Ecco, il cantautore milanese non è l'unico a mettere in luce le divisioni interne:

- Rino Gaetano, 1975: «Chi odia i terroni»
- Pooh, 1992: «Siamo alpini e picciotti di cuore / polenta e mandolini»
- Carboni, 1995: tutto il testo della canzone
- Concato, 1996: «Mentre il nord s'avvicina sempre più alla Germania / e con il sud umiliato sembra che appartenga / a un paese lontano lontano»
- Zero, 1998: «Sono secoli ormai / le differenze fra noi»
- Masini, 2009: «È un paese l'Italia dove un muro divide a metà / la ricchezza più assurda alla solita merda / coppie gay dalle coppie normali»
- Bennato, 2012: «Noi maledettamente / piemontesi e napoletani / è vero sempre guelfi e ghibellini / terroni e padani».

Inoltre, non mancano gli accenni all'immigrazione, con le difficoltà ad essa legate per chi arriva nel nostro paese:

- Squadra Italia, 1994: «Terra di mille stranieri / che trovano amore / e non partono più» (in linea con lo spirito dell'intero brano, qui l'immigrazione è presentata in maniera romantica);
- Cisticchi, 2007: «Piero con il suo gommone sbarca clandestini»
- Caparezza, 2011: «Migranti in fuga dal bagnasciuga»
- Ghali, 2018: «Il giornale ne abusa, parla dello straniero come fosse un alieno / senza passaporto, in cerca di dinero»
- Yoshi, 2013: «Un brindisi ai figli degli immigrati / a cui non danno la cittadinanza anche se qui sono nati / un brindisi all'Italia leghista razzista»
- Tommy Kuti, 2018: «Ricordo l'Africa e non scordo la cultura / il mio futuro è in Italia».

Inevitabili anche i riferimenti alla Chiesa e all'influenza della religione e del Vaticano, sentiti più come presenze ingerenti che come guide:

- Gaetano, 1978: «Eminenza/monsignore»

- Venditti, 1981: «Tierra de ordine clero»
- Squadra Italia, 1994: «Terra di santi e poeti / e pochissimi preti»
- Concato, 1996: «E un cupolone che si sente e si vede»
- Articolo 31, 2003: «Monsignore ancora bacciamo la mano»
- Cristicchi, 2007: «Piero pure in Vaticano c'ha 2000 appoggi»
- Fabri Fibra, 2007: «Ma baci il crocifisso, in Italia»
- Mannarino, 2009: «Sotto i precetti della madre chiesa / in fila in processione / in fila in comunione»
- Masini, 2009: «E credeva nei preti che chiedevano i voti / anche a Dio»
- Pupo & altri, 2010: «Io credo nella mia cultura e nella mia religione»
- Er Costa, 2011: «Col vescovo e il cardinale / riescono a farti male e non escono sul giornale»
- Mr. Phil & altri, 2013: «Domenica in chiesa e lunedì all'inferno»
- Buio pesto, 2018: «Il Papa, la politica, Pertini Presidente!».

Le tematiche negative toccate non finiscono qui, poiché si parla anche di malasanità (cfr. *La terra dei cachi* e nella canzone di Fabri Fibra), di sessismo, di disonestà degli italiani o di povertà, così come dell'eccessivo attaccamento degli italiani all'apparenza (cfr. *L'italiano medio* degli Articolo 31, *L'Italia di Piero* di Cristicchi, *In Italia* di Fabri Fibra, *In Italia si può* dei Pooh, *Svegliatevi italiani* di Mannarino e *Buongiorno Italia* di Jesto).

Canzoni agrodolci

La categoria più affollata è decisamente quella delle canzoni agrodolci, nelle quali l'aspetto dolce-amaro è dato spesso dalla presenza edulcorante dei luoghi comuni positivi più evidenti del Belpaese a stemperarne i mali, certo solo nello spazio di un brano musicale. Non raramente, nelle canzoni che compongono questa serie si assiste a un rapido alternarsi di due punti di vista opposti o, comunque, di elementi dal sapore nettamente contrastante. La lista di questi brani è lunga¹⁰⁰: si offre, dunque, di seguito giusto un assaggio esemplificativo di alcuni versi, nei quali il contrasto tra lo zuccherino e l'amarognolo è particolarmente evidente.

¹⁰⁰ Per l'elenco completo si rimanda alla lista delle canzoni studiate presente alla fine del saggio.

Cominciamo da *Viva l'Italia*, di De Gregori (1979), che più che un canto di «giustificata indignazione contro una società che ha smarrito i Valori»¹⁰¹, è un inno d'amore compassionevole per una terra, «presa a tradimento», «derubata», «colpita al cuore» e «assassinata», dove «elencare con sguardo disincantato i nodi di un presente problematico»¹⁰². Il cantautore romano espone chiaramente il conflitto tra luce e buio ad esempio nei seguenti versi: «L'Italia metà giardino e metà galera / L'Italia che si dispera e l'Italia che s'innamora / L'Italia metà dovere e metà fortuna».

Edoardo Bennato, nella sua *Ok Italia* (1987), è ancora più esplicito nell'esibire le contraddizioni del paese. Regalandogli una natura umana, al femminile, lo descrive cangiante e attraente: «A volte sei una spiaggia libera / a volte un rischio da evitare», o ancora «dolce e perversa / sexy ed austera». Nel 2012 il cantautore napoletano, con *Italiani*, torna a cantare d'Italia, stavolta puntando i riflettori sulla reputazione e sui difetti dei suoi connazionali, seppur con sguardo bonario, dato che, in fin dei conti, considera una fortuna esser nato italiano: «Dicono di noi / improvvisatori / mafiosi scalmanati, santi / e navigatori / è vero sempre guelfi e ghibellini / terroni e padani / ma fortunatamente italiani». Stessa ammissione da parte di Giorgio Gaber in chiusura di *Io non mi sento italiano* (2003), lettera di aperto disappunto rivolta al Presidente della Repubblica («Io non mi sento italiano / ma per fortuna o purtroppo... per fortuna lo sono»), così come di fortuna, seppur in senso ironico, parla Paolo Rossi, nel brano di Rino Gaetano ripreso nel 2007.

Anche *In Italia* di Fabri Fibra (2007) mostra l'alternarsi di diverse note di sapore da un verso all'altro: «Le pistole in macchina, in Italia / Macchiavelli e Foscolo, in Italia / mangi pasta fatta in casa, in Italia / poi ti entrano i ladri in casa, in Italia». Questi contrasti continui collocano il brano nella categoria agrodolce, malgrado la definizione di «paese delle mezze verità», presente nel ritornello, lo faccia oscillare più verso un sapore amaro.

¹⁰¹ M. ANTONELLINI, *Non solo canzonette*, Foggia, Bastogi Editore, 2002, p. 140.

¹⁰² L. COVERI, *L'Italia, gli italiani e l'italiano nelle canzoni recenti*, art. cit., p. 266.

Ancora, *L'Italia* di Marco Masini (2009) si apre in maniera decisamente aspra («È un paese l'Italia dove tutto va male»), e non continua meglio, sebbene il cantante riconosca anche dei meriti («ma è un paese l'Italia che si tuffa nel mare / è una vecchia canzone che vogliamo tornare a cantare») e chiuda il suo brano con un pizzico di speranza: «un'Italia che aspetta la sua storia d'amore».

Questi sono solo alcuni esempi dell'altalena gustativa che si sperimenta in questa categoria, ma, in definitiva, si può notare che, nel *pastiche* di debolezze e problemi del Belpaese, i cantanti provano a mettere in rilievo alcuni ingredienti positivi, quali la forza d'animo degli italiani davanti alle difficoltà (Endrigo, 1968; Gaetano, 1975) o il loro glorioso passato (Gaber, 2003; Cammariere, 2004; Jovanotti, 2017; Jesto, 2018; Buio Pesto, 2018) senza, tuttavia, riuscire a bilanciare davvero i sapori. Di conseguenza, nella maggior parte dei casi, il retrogusto resta amaro.

Per concludere il nostro studio, teniamo a sottolineare che la nostra suddivisione non ha vocazione assolutista: spesso è stato il nostro sentire e il nostro interpretare determinati versi in un modo piuttosto che in un altro a farci percepire il gusto di un brano, a seconda dei casi, come dolce o amaro. Questo non vuol dire che le sfumature di sapore non siano possibili né che un assaggio più attento non possa portare a un cambiamento di categoria.

Ciò che è certo è che questo studio ci ha condotti alla constatazione che celebrare, in positivo o in negativo, l'Italia è un'attività creativa molto apprezzata dai cantautori dello Stivale e non dubitiamo del fatto che la lista dei brani si allunghi ancora nei prossimi anni. Ci si riserva, dunque, di tornare sul tema, per verificare se il menù musicale sarà sempre ricco di piatti salati, dal retrogusto dolce (e viceversa), com'è il caso dell'oggi, o se l'offerta dei dolci e quella dei digestivi (amari) risulterà, in futuro, più consistente.

Laura Nieddu

Lista delle canzoni prese in considerazione, divise per categoria

Canzoni zuccherate

Toto CUTUGNO, *L'italiano*, Album *L'italiano*, Carosello Records 1983
Eugenio FINARDI, *Dolce Italia*, Album *Dolce Italia*, Warner Music Italia 1987
SQUADRA ITALIA, *Una vecchia canzone italiana*, Album *Una vecchia canzone italiana*, Pravo Music 1994
Mino REITANO, *Italia*, Singolo, 1988, Album *Cantaitalia*, Duck Records, 1999
Luciano LIGABUE, *Buonanotte all'Italia*, Album *Primo tempo*, Warner Musica 2007
PUPO, EMANUELE FILIBERTO DI SAVOIA & LUCA CANONICI, *Italia amore mio*, Singolo, Universal 2010
Luciano LIGABUE, *Made in Italy*, Album *Made in Italy*, Zoo Aperto 2016

Canzoni amare

Rino GAETANO, *Nuntereggae più*, Album *Nuntereggae più*, It 1978
Franco BATTIATO *Povera Patria*, Album *Come un cammello in una grondaia*, EMI Italiana 1991
Pierangelo BERTOLI, *Italia d'oro*, Album *Italia d'oro*, Dischi Ricordi 1992
POOH, *In Italia si può*, Album *Il cielo è blu sopra le nuvole*, Tamata 1992
Luca CARBONI, *Inno nazionale*, Album *Mondo*, Sony Music 1995
ELIO E LE STORIE TESE, *La terra dei cachi*, Album *Eat the Phikis*, Hukapan 1996
ARTICOLO 31, *L'italiano medio*, Album *Italiano medio*, BMG 2003
MR. PHIL, DANNO & LORD BEAN, *Piombo e fango*, Album *Guerra fra poveri*, Vibra Records 2006
Simone CRISTICCHI, *L'Italia di Piero*, Album *Dall'altra parte del cancello*, Sony Music 2007
MANNARINO, *Svegliatevi italiani*, Album *Bar della Rabbia*, Universal Music 2009
CAPAREZZA, *Goodbye Malinconia*, Album *Il sogno eretico*, Universal Music 2011
ER COSTA, *V per Vendetta*, Album *Nudo & Crudo*, Honiro Label 2011
YOSHI, *Un brindisi*, Album *LXC The Lost Album*, Tormento 2013
URANO, *Fratelli d'Italia*, Singolo, Altafonte 2020
SFERA EBBASTA & RVSSIAN, *Italiano Anthem*, Singolo, Universal Music 2022.

Canzoni agrodolci

Sergio ENDRIGO, *Il Dolce paese*, EP (*Marianne/Il Dolce Paese*), Cetra 1968
Rino GAETANO, *Ma il cielo è sempre più blu*, Singolo, It 1975
Francesco DE GREGORI, *Viva l'Italia*, Album *Viva L'Italia*, RCA Italiana 1979
Antonello VENDITTI, *Italia*, Album *Sotto la pioggia*, Heinz Music 1982
Edoardo BENNATO, *Ok Italia*, Album *Ok Italia*, Virgin Dischi 1987
Ivano FOSSATI, *Una notte in Italia*, Album *700 giorni*, Sony Music 1987
Fabio CONCATO, *Bell'Italia*, Album *Blu*, Mercury 1996
Renato ZERO, *L'italiana*, Album *Amore dopo amore*, Tattica, 1998
Giorgio GABER, *Io non mi sento italiano*, Album *Io non mi sento italiano*, Warner Music CGD 2003
Sergio CAMMARIERE, *Nuova Italia*, Album *Sul sentiero*, Millesuoni 2004
FABRI FIBRA & GIANNA NANNINI, *In Italia*, Album *Bugiardo*, Universal Music 2007
Rino GAETANO/Paolo ROSSI, *In Italia si sta male (Si sta bene anziché no)*, Album *In Italia si sta male (si sta bene anziché no)... e altre storie*, Lunapark Edizioni 2007
Marco MASINI, *L'Italia*, Album *L'Italia... e altre storie*, Nar International 2009
Edoardo BENNATO, *Italiani*, Singolo, Edizioni Musicali Cinquantacinque 2012
JOVANOTTI, *In Italia*, Album *Oh, Vita!*, Universal Music 2017
LAÏOUNG, *La nuova Italia*, Album *Ave Cesare: Veni, Vidi, Vici*, Sony Music 2017
BUIO PESTO, *Giovane vecchia Italia (We didn't start the fire)*, Singolo, Rusty Records 2018
GHALI, *Cara Italia*, Singolo, Sto 2018
JESTO, *Buongiorno Italia*, Album *Buongiorno Italia*, Musicast/Believe Digital 2018
Tommy KUTI, *Forza Italia*, Album *Italiano vero*, Universal Music 2018.

Bibliografia

- M. ANTONELLINI, *Non solo canzonette*, Foggia, Bastogi Editore, 2002;
L. COVERI, *L'italiano nelle canzoni nel mondo*, in *Il mondo dell'italiano, l'italiano nel mondo*, a cura di C. Bagna e L. Ricci, Pisa, Pacini, 2019, pp. 127-36;
ID., *L'Italia, gli italiani e l'italiano nelle canzoni recenti*, in *Nuovi aspetti linguistici e letterari dell'italianità. Studi per Paul van Heck*, a cura di C. Di Felice, Bruxelles etc., Peter Lang, 2020, pp. 265-82.

Sitografia

- G. CASTALDO, *Con la trap torna il culto di essere italiani*, in «La Repubblica.it», 22 maggio 2018: <https://quotidiano.repubblica.it/edicola/searchdetail?id=http%3A%2F%2Farchivio.repubblica.extra.kataweb.it%2Farchivio%2Frepubblica%2F2018%2F05%2F22%2Fcon-la-trap-torna-il-culto-dellesere-italiani32.html&hl=&query=trap&field=nel+testo&testata=repubblica&newspaper=REP&edition=nazionale&zona=sfoglio&issue=20180522> (link consultato il 26 aprile 2024);
ID., *Quarant'anni senza Rino Gaetano, il cantautore che mascherava la serietà dietro la leggerezza*, in «Repubblica.it», 2 giugno 2021: https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2021/06/02/news/rino_gaetano-303481889/ (link consultato il 26 aprile 2024);
M. MAZZETTI, *Italiani come voi, siamo i rapper della seconda generazione e non vogliamo più sentirci stranieri in patria*, in «FQ Magazine», 20 ottobre 2017: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/10/20/italiani-come-voi-siamo-i-rapper-della-seconda-generazione-e-non-vogliamo-piu-sentirci-stranieri-in-patria/3925572/> (link consultato il 26 aprile 2024);
REDAZIONE ROLLING STONE, *Ghali, il nuovo singolo è 'Cara Italia'*, in «Rollingstone.it», 26 gennaio 2018: <https://www.rollingstone.it/musica/news-musica/ghali-il-nuovo-singolo-e-cara-italia/399795/> (link consultato il 26 aprile 2024);
REDAZIONE SYSTEM FAILURE WEBZINE, *Intervista a Urano*, in «Systemfailurewebzine.com», anno 2020: <https://www.systemfailurewebzine.com/intervista-a-urano/> (link consultato il 26 aprile 2024);
D. SECLI, *Storia di Franco Battiato: gli amori, la spiritualità, le canzoni e il disgusto per i politici corrotti*, in «Fanpage.it», 18 maggio 2022: <https://www.fanpage.it/spettacolo/personaggi/storia-di-franco-battiato-gli-amori-la-spiritualita-le-canzone-e-il-disgusto-per-i-politici-corrotti/> (link consultato il 26 aprile 2024);
D. TURRINI, *Scopri Ligabue e mandò a quel paese il Psi. 10 anni fa moriva Pierangelo Bertoli*, in «Il Fatto Quotidiano.it», 6 ottobre 2012: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/10/06/pierangelo-bertoli-coerenza-di-cantautore-scopri-ligabue-e-caccio-socialisti/374641/> (link consultato il 26 aprile 2024).

La vocazione narrativa di Vinicio Capossela: letteratura, pittura e musica in Modì

Nel 2004, nel terzo “capitolo” del “romanzo surreale” *Non si muore tutte le mattine*, Vinicio Capossela scriveva delle canzoni: «Quelle ci rubano pezzi di cuore, pezzi d’altrove. È ben pericoloso fermarsi ad ascoltarle. Non ce n’è abbastanza di mondo oltre le canzoni»¹⁰³.

Sebbene sia di origini italiane (irpine, per la precisione), Capossela è nato nella tedesca Hannover il 14 dicembre del 1965: è noto soprattutto come cantautore, ma la peculiarità più particolare della sua ricerca artistica è quella di concepire l’opera d’arte come uno spettacolo a tutto tondo, che coinvolga, in primo luogo, strumenti musicali e voce, ma anche radio, letteratura e cinema.

L’eclettico polistrumentista, cantautore e scrittore è assai apprezzato da tanta critica (ha vinto varie targhe Tenco) sia per l’attenzione che rivolge ai testi e all’aspetto linguistico delle canzoni sia per lo sperimentalismo delle sue musiche, frutto spesso della brillante contaminazione fra suoni prodotti da strumenti musicali tradizionali o folk e strumenti elettronici (come elettrofoni analogici o elettrofoni ad oscillatori *etc.*). Il suo stesso nome, Vinicio, è un omaggio del padre all’adorato fisarmonicista Vinicio (ovvero Eduardo Alfieri), autore di colonne sonore cinematografiche e musicista di punta della Durium negli anni Sessanta.

Lanciato da Francesco Guccini, Capossela ha esordito nel 1990 con l’album *All’una e trentacinque* – ispirato soprattutto a Paolo Conte, allo stesso Guccini e a Tom Waits –, che ha vinto la Targa Tenco come Migliore Opera Prima.

L’album successivo, che è oggetto di questo contributo, s’intitola *Modì*, come l’omonima ballata ivi contenuta, la prima traccia, che allude sia al termine francese

¹⁰³ V. CAPOSSELA, *Non si muore tutte le mattine*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 21.

“*maudit*” ovvero ‘maledetto’ sia al soprannome del noto pittore e scultore livornese Amedeo Modigliani, vissuto fra il 1884 e il 1920. In copertina¹⁰⁴, infatti, vi troneggia il celebre *Nudo sdraiato, con le mani dietro la testa* (*Nu couché, les mains derrière la tete*) del 1917, un dipinto a olio che fa parte della sua nota serie di nudi distesi, iniziata nel 1916: ispirato alle rappresentazioni rinascimentali di Venere, è dominato dal corpo stilizzato della modella visto dall’alto e a distanza ravvicinata, ad eccezione di mani e piedi, che si staglia sul copriletto rosso del letto, e sul bianco del cuscino e delle lenzuola su cui la donna è morbidamente adagiata, in una posa di raffinato ma esplicito erotismo.

Di seguito, le tracce dell’album:

Modi – 4:19
La regina del Florida – 4:01
Notte newyorkese – 3:03
25 aprile – 3:39
Solo per me – 4:50
Ultimo amore – 6:48
...E allora mambo – 3:38
Pasionaria – 4:00
Cadillac – 3:35
Notte di provincia – 2:25

L’album è, dunque, lucidamente strutturato in modo tale che l’allusione a Modigliani del titolo sia ripresa chiaramente dall’immagine in copertina e poi sviluppata nella prima traccia, intitolata *Modi*, ma a nostro avviso la tragica storia dell’amore appassionato fra il pittore (12 luglio 1884-24 gennaio 1920) e la modella Jeanne Hébuterne (6 aprile 1898-26 gennaio 1920) risuona anche nella sesta traccia, la struggente *Ultimo amore* (la canzone più lunga, che viene a trovarsi esattamente al centro dell’album), nella quale una giovane donna, sebbene non per le stesse ragioni di Jeanne, decide di morire, gettandosi sotto un treno in corsa. Inoltre, se proprio

¹⁰⁴ Cfr. il sito ufficiale di Capossela all’URL: <https://www.viniciocapossela.it/discografia/modi/>.

vogliamo sottilizzare, a una *Notte newyorkese* in terza posizione fa da contraltare una *Notte di provincia*, in chiusura dell'album: e, in fondo, anche la vita di Modigliani – come quella di Capossela – si svolse fra una città cosmopolita come Parigi e la provincia della Provenza nonché in quella livornese che, come vedremo, nella prospettiva rovesciata del testo di Capossela, risuona quasi come un “altrove”, sebbene Modigliani fosse nato in Italia.

Modi è una struggente ballata lenta dall'andamento ternario di un valzer che, con taglio narrativo, racconta la passionale e tragica relazione sentimentale del pittore livornese con la pittrice e modella Jeanne Hébuterne, dal punto di vista di quest'ultima.

Modigliani si formò in Italia sostanzialmente da autodidatta, in Toscana a Venezia e al Sud, fino a quando non giunse a Parigi nel 1906. La città era all'epoca la capitale europea delle avanguardie artistiche, e in Francia egli entrò in contatto con personaggi del calibro di Pablo Picasso, Maurice Utrillo, Max Jacob, Jacques Lipchitz, Chaïm Soutine *etc.* A Parigi frequentò anche importanti scrittori e poeti, come Giuseppe Ungaretti (a partire dal 1913, ma soprattutto dal 1919), e in Francia conobbe, appunto, anche la giovane pittrice e modella Jeanne Hébuterne, destinata a divenire sua compagna di vita oltre che musa ispiratrice per alcuni dei suoi dipinti. Si trasferì a Nizza dopo che Jeanne era rimasta incinta: il 29 novembre 1918 la ventenne diede alla luce una bambina, che pure venne battezzata Jeanne.

Da vero *bohémien*, Modigliani non disdegnò né l'abuso dell'alcool né l'uso di droghe, come la maggior parte degli artisti di Montparnasse dell'epoca, andando così a compromettere la già precaria salute fisica minata dalla tubercolosi, che infatti lo portò alla morte all'età di soli trentacinque anni, quando era all'apice del successo. È sepolto nel cimitero parigino di Père-Lachaise, insieme con la sua compagna che, incinta di nove mesi del loro secondo figlio, non resse alla sua scomparsa e si tolse la vita, gettandosi dalla finestra di un appartamento al quinto piano, due giorni dopo la sua morte, a soli 21 anni.

Il testo della canzone *Modi* racconta allusivamente la loro storia: è evidentemente ambientato a Parigi, di cui i primi versi evocano «tetti e lampioni»¹⁰⁵ (v. 2), i «vetri appannati dei bar» (v. 3) e il terribile «freddo» (v. 4); non si può non notare, inoltre, che l'*incipit* di *Modi*, «Si adagia la sera» (v. 1), potrebbe alludere anche alla sensuale posizione della modella riprodotta nel dipinto che è stato scelto come “biglietto da visita” dell'intero album.

Il clima rigido di Parigi e le sofferenze patite dalla coppia in Francia, a causa degli stenti e della condizione di povertà, ritornano come *Leitmotiv* in tutte le biografie dedicate al pittore e anche nel recente romanzo di Grazia Pulvirenti *Non dipingerai i miei occhi. Storia intima di Jeanne Hébuterne e Amedeo Modigliani*, uscito nel 2020 per l'editore di Sesto San Giovanni (MI) Jouvence. Anche in quest'opera, come in *Modi*, il punto di vista prevalente è quello della giovane Jeanne, disorientata dalla vita affascinante ma caotica di Montparnasse e dagli incontri con tutti gli amici artisti del suo Modigliani, per amore del quale ha abbandonato l'agiata famiglia d'origine – che non approvava la sua relazione con un artista ebreo, da loro ritenuto un depravato –, trasferendosi con lui in una mansarda fredda e sporca per poi patire una vita di stenti e sofferenze, fra il tanfo della muffa e quello della trementina.

Al freddo e al grigiore della capitale francese vengono contrapposti, ai versi 7-8 di *Modi*, la «luce» (v. 7) e il calore dell'Italia, con un orgoglioso riferimento dantesco al v. 9 («che Dante d'autunno cantò»); gli ultimi 4 versi della prima strofa rimandano ai sentimenti di Jeanne per Modigliani («che io sto vicino a te / e tu sai perché / stai vicino a me / questa notte e domani se puoi»).

Jeanne Hébuterne, detta Noix de Coco ('noce di cocco') per la pelle candida incastonata da fluenti capelli scuri, era una donna dalla bellezza “abbacinante”: coraggiosa, anticonformista e volitiva, e insieme una pittrice dotata. Capossela, in pochi versi, ne sa descrivere, con delicatezza, anche le fragilità e le debolezze di

¹⁰⁵ Per il testo della canzone di Capossela cfr. il sito web *Angolo Testi* all'URL: https://www.angolotesti.it/V/testi_canzoni_vinicio_capossela_1740/testo_canzone_modi_46837.html.

ragazza innamorata, che ha fatto del proprio amore quasi l'unica ragione di vita, al punto da non poter sopravvivere alla perdita dell'amato.

Modì (o Dedo), infatti, non era stato arruolato al fronte perché malato di tisi, ma nel circolo degli artisti era considerato un genio e Jeanne lo ammirava già prima di conoscerlo; nonostante la sua fama di donnaiolo dal fascino maledetto e di irresistibile seduttore, e nonostante la sofferenza da lei patita nella convivenza con l'estroso e imprevedibile ma anche arrogante, esibizionista e narciso Modì, questa figura di esile e insieme volitiva fanciulla – musa ispiratrice e bambina, artista ella stessa e insieme compagna presente e accogliente, mai in concorrenza con l'amato, mai invidiosa del suo talento – lo amò al punto tale da restargli sempre vicino, come limpidamente sintetizzato nel testo della canzone (cfr. i già citati vv. 10-13: «che io sto vicino a te / e tu sai perché / stai vicino a me / questa notte e domani se puoi»). In quest'ultimo verso, in particolare, Capossela ha saputo condensare lo stato d'animo di Jeanne, che non pretende amore e fedeltà («se puoi», v. 13) e che sa che con Modì non bisogna mai dare per scontato che l'amore resista al tempo («questa notte e domani», v. 13).

La seconda strofa introduce la dimensione della memoria, perché è ambientata a Livorno («ricordi via Roma», recita il v. 1 della II strofa; e si rammenti che a via Roma 38, a Livorno, è appunto ubicata la casa natale di Modigliani): nel ricordo, l'Italia è ancora una volta associata alla luce e alla gioia («la luna rideva», v. II.2). In questi versi, però, emerge anche il carattere volitivo di Jeanne («lì ti ho scelto e voluto per me», v. II.3). Il «mi guardavi» (v. II.4) allude anche al fatto che Jeanne fu per anni modella del pittore e, in seguito, Capossela condensa la poetica di Modigliani nei versi: «[...] parlavi / dei volti tuoi strani / degli occhi a cui hai tolto l'età» (vv. II.4-6): dunque, una concezione dell'arte come eternatrice, condensata in un unico verso (v. II.6).

La congiunzione coordinante «e» (v. II.7), che sembra valere, qui, più come avversativa, reintroduce l'ambientazione parigina dei «*pernod*» (il più antico liquore o *pastis*, aperitivo, francese all'anice stellato; cfr. v. II.8), dei famosi «caffè» (entrambi al v. II.8) e, di nuovo, la dimensione della memoria («nei ricordi che abbiamo di noi», v. II.9), che testimonia di un passato che ha effettivamente legato la coppia, nonostante

i tradimenti, la vita sregolata, le fughe in Italia di Modigliani, efficacemente condensati nei versi «per amore tradivi / per esister morivi / per trovarmi fuggivi fin qua» (vv. II.10-12). Amaro il riferimento finale alla gloria che la provincia italiana riconosceva (e forse riconosce ancora) solo agli esiliati, che poi si ricorda di celebrare quali geni nazionali solamente dopo la loro dipartita («perché Livorno dà gloria / soltanto all'esilio / e ai morti la celebrità», vv. II.13-15).

Il ritornello è introdotto dall'avversativa «ma» (v. 1), che sta per 'nonostante tutto' e testimonia della fedeltà e della dedizione di Jeanne nonché della sua discrezione e delicatezza: «ma io sto vicino a te / in silenzio accanto a te» (vv. 1-2 del ritornello). E torna la struggente, timida, rispettosa richiesta di non abbandonarla: «stai vicino a me / questa notte e domani se puoi» (vv. 3-4 del ritornello).

L'ultima strofa, a rileggerla bene, sembrerebbe quella dell'ultima notte di Jeanne, che pensa di suggellare e rendere eterno il loro amore togliendosi la vita: «questa notte e altre notti / verranno anche se / non sentiremo ancora cantar» (vv. III.1-3). Davvero poetica e struggente l'immagine della pioggia che diluisce i colori delle tavolozze di entrambi e rimescola i loro pensieri («ascolteremo la pioggia / bagnarci i colori / e mischiare i miei pensieri nei tuoi» (vv. III.4-6): un'indovinata allusione al rapporto di profonda condivisione spirituale, intellettuale e artistica che legò i due pittori amanti.

L'epilogo viene introdotto da quell'«ormai» (v. III.7), che sancisce che è giunto il tempo di agire, dopo una notte di ricordi e pensieri: «ormai è l'alba e ho paura / di stare a restare / da sola a scordarmi di noi» (vv. III.7-9). La lettura di Capossela vede Jeanne, dunque, uccidersi per il timore che la grande passione che l'aveva legata a Modì potesse, nel tempo, diluirsi al punto tale da svanire anche nel ricordo.

L'ultimo ritornello ha la serenità di una decisione ormai presa: «e allora sto / vicino a te» (vv. 1-2), sebbene l'amato non possa più vederla fisicamente dopo la morte.

Sappiamo che per anni la sua cattolica famiglia borghese non ha permesso che le opere di Jeanne fossero esposte e potessero essere apprezzate dal pubblico; per anni, le spoglie dei due amanti sono rimaste separate: infatti, i familiari di Jeanne, che –

come anticipato – disapprovavano la sua relazione con Modigliani, la tumularono nel cimitero parigino di Bagneux, ma nel 1930 ne permisero il trasferimento a Père-Lachaise affinché venisse seppellita nella stessa tomba dell'amato. Il suo epitaffio recita in italiano: "Compagna devota fino all'estremo sacrificio" (e «[...] io son qui vicino a te / questa notte e domani / sarò...» è l'*explicit* di *Modi*).

La canzone *Modi* si rivela, dunque, un esempio illuminante della sensibilità poetica e della consapevolezza retorica di Capossela, testimoniata anche: dall'inversione dell'ordine soggetto-predicato in «Si adagia la sera» (v. 1); dall'uso sapiente della coordinazione per polisindeto, che evidenzia le enumerazioni e, a livello sintattico, tende a privilegiare un andamento paratattico, più adatto al ritmo ternario e piano del valzer, rispetto alle subordinate; dal vivace alternarsi delle descrizioni narrative e delle implicite apostrofi all'amato, cui Jeanne si rivolge col "tu"; della dialettica tu/noi, presente in tutto il testo della canzone, che ben rappresenta l'ottica individuale di Jeanne all'interno della più ampia visione della coppia.

Spesso, in *Modi*, l'enumerazione procede per binomi: «su tetti e lampioni» (v. 2), «la mente e le mani» (v. 5); «questa notte e altre notti» (v. III.1); nel caso di «nei pernod, nei caffè / nei ricordi», vv. II.8-9, l'andamento è ternario in *enjambement*; oppure si traduce in due voci verbali collegate tramite "e" («lì ti ho scelto e voluto per me», v. II.3; «mi guardavi e parlavi», v. II.4). Interessante anche la soluzione del complemento di causa («per amore tradivi», v. II.10) seguito da due preposizioni finali sempre introdotte dal "per" («per esister morivi / per trovarmi fuggivi fin qua», vv. II.11-12), a loro volta seguite da una causale che chiude il cerchio tramite un "perché" («perché Livorno dà gloria / soltanto all'esilio / e ai morti la celebrità», vv. II.13-15): dunque, ripetizione e *variatio* sapientemente combinate in una sorta di struttura chiastica (complemento di causa, due proposizioni finali centrali e una proposizione causale a chiudere).

Infine, Capossela vi dimostra un'indubbia padronanza delle rime, anche se volutamente molto poco adoperate, e solo in passaggi nevralgici come il ritornello («sto vicino a te / e tu sai perché / stai vicino a me») oppure nella chiusa della seconda strofa:

per trovarmi fuggivi fin qua
perché Livorno dà gloria
soltanto all'esilio
e ai morti la celebrità

Ricorrente è, invece, l'uso dell'*enjambement*, che conferisce un andamento spiccatamente narrativo alle parti descrittive del testo della canzone come l'*incipit*:

Si adagia la sera
su tetti e lampioni
e sui vetri appannati dei bar
e il freddo ci mangia
la mente e le mani (vv. 1-5)

Oppure ai passaggi:

ripenza alla luce
e al sole d'Italia
che Dante d'autunno cantò (vv. 7-9)

mi guardavi e parlavi
dei volti tuoi strani
degli occhi a cui hai tolto l'età (vv. II.4-6)

e ora si scioglie la sera
nei pernod, nei caffè
nei ricordi che abbiamo di noi (vv. II.7-9);

o, infine, favorisce una migliore comprensione delle parti di carattere argomentativo:

perché Livorno dà gloria
soltanto all'esilio
e ai morti la celebrità. (vv. II.13-15)

L'ultima strofa, in conclusione, si può suddividere in tre “movimenti”, che individuano ognuno un diverso agglomerato di senso, ma è tutta collegata da *enjambements* che ben alludono al flusso ininterrotto dei pensieri della sofferente Jeanne nell'ultima, tormentata notte della sua fluttuante e intensa vita:

questa notte e altre notti
verranno anche se
non sentiremo ancora cantar
ascolteremo la pioggia
bagnarci i colori
e mischiare i miei pensieri nei tuoi
ormai è l'alba e ho paura
di stare a restare
da sola a scordarmi di noi (III strofa)

Oltre alla delicatezza con cui Capossela s'immedesima in Jeanne e ne ricostruisce sensazioni, emozioni, pensieri, da *Modi* – in pochi sapienti tratti, che paiono quasi dipinti nello stile asciutto e stilizzato di Modigliani – emerge anche il quadro della Parigi di quegli anni, terra promessa per artisti (tra i quali Picasso, Foujita, Cocteau, Matisse, Soutine, Utrillo, Max Jacob), poeti (Paul Fort, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire *etc.*), disadattati, irregolari, che trascinavano vite colorate ma spesso al limite della disperazione, fra miseria e fortuiti guadagni subito sperperati in nome anche della condivisione e dell'amicizia, alternando esaltazione e lugubre malinconia, voglia di vivere e depressione, vigore fisico e malattia, alla perenne ricerca di quella Bellezza che potesse dare un senso alla loro esistenza perennemente in bilico fra la vita e la morte, fra alcol e hashish. Una Parigi nel 1916 stremata dalla Prima guerra mondiale in corso, luogo d'incontro di quelli che sarebbero divenuti i più importanti artisti del Novecento, ma che allora erano semplicemente brillanti giovani squattrinati, intenti a cercare di sopravvivere scambiando i propri quadri per un piatto di minestra; frequentando *cafés*, cantine e *ateliers* in cerca di buoni contatti di galleristi,

mecenati e collezionisti; allestendo mostre nei *parterres* e consumando cene nelle topaie nelle quali spesso si adattavano a vivere.

Tutto questo turbinoso e caleidoscopico sfondo non è rievocato esplicitamente da Capossela, ma si sente vibrare in sottofondo nelle note malinconiche e nel suono struggente dei violini che accompagnano e cadenzano il testo di *Modì*. Una canzone che, fra gli altri, ha l'indubbio merito di aver avvicinato ulteriormente il grande pubblico a un artista geniale come Modigliani, di averlo incuriosito sulla sua biografia e sulle vicissitudini affrontate dalla sua collega pittrice Jeanne Hébuterne. E, magari, di aver stimolato pure un nuovo interesse per il contesto storico-artistico della Parigi turbinosa e folle di quegli anni cupi, caotici e sregolati, ma vivacissimi. Perché, come l'artista stesso ha dichiarato, «L'esperienza della musica e della scrittura richiede solitudine ma è destinata alla condivisione»¹⁰⁶.

Maria Panetta

¹⁰⁶ V. BONA VOLONTÀ, Vinicio Capossela presenta *Eclissica*: «Ho scritto ciò che si era accumulato nei depositi della vita», in «Il Mattino», 8 ottobre 2021; cfr. l'URL: https://www.ilmattino.it/cultura/libri/vinicio_capossela_eclissica_napoli-6242951.html?refresh_ce.

La canzone italiana all'estero: ripensare l'identità nazionale

Dopo decenni di letargo, durante i quali le canzoni italiane hanno sonnecchiato entro i confini nazionali senza farsi notare più di tanto sui mercati internazionali, da qualche tempo sono palpabili i segnali di una controtendenza. Ripercorrendo a ritroso la cronaca, il più recente di questi segnali proviene dal Festival di Sanremo 2024, che ha sfornato ben sette delle canzoni entrate nei Top Ten della Global Debut Chart di Spotify, la classifica dei brani più ascoltati al mondo (Stati Uniti esclusi) nelle prime 72 ore dall'uscita. Non si tratta, peraltro, di una novità perché la piattaforma online di riferimento per gli ascolti globali ha già fatto registrare numeri ragguardevoli anche nelle due/tre passate edizioni del Festival, sulla scia del successo che alcuni artisti della nuova generazione hanno ottenuto all'Eurovision Song Contest, manifestazione assai seguita anche Oltreoceano. Proprio da quella competizione – edizione 2021 – hanno preso il volo i Maneskin verso una carriera internazionale che li ha portati a occupare posizioni di punta nelle classifiche americane (un fatto inedito, o quasi, per un artista italiano), oltre a fare della band romana una presenza costante in show televisivi ed eventi come una loro *gig* improvvisata a Times Square che ha creato scalpore (e ingorghi) nel centro di Manhattan. E sempre nel cuore del Theatre District più famoso d'America campeggiava, nel giugno del 2023, una gigantografia di Raffaella Carrà che Spotify aveva scelto come *Ambassador* per promuovere l'uguaglianza nell'industria musicale. Pochi mesi più tardi, al Teatro Capitol di Madrid, andava in scena la prima mondiale di *Bailo bailo*, il musical sulla vita e la carriera dell'icona italiana, a sua volta adattato dal film *Explota explota* risalente al 2020. Sono solo alcuni esempi di come la nostra canzone stia recuperando una visibilità che le è stata riconosciuta più volte nella sua storia.

Allargando lo sguardo, il repertorio italiano risulta essere il quarto al mondo per diffusione dopo quello angloamericano, francese e brasiliano. In questa graduatoria

svetta *O' sole mio* che con 471 versioni si piazza alla posizione n. 204 in una classifica dominata dalle canzoni natalizie¹⁰⁷. La canzone di Capurro e Di Capua precede *E lucean le stelle*, che negli anni Novanta conobbe un'improvvisa notorietà grazie a Placido Domingo, Andrea Bocelli e altri esponenti del bel canto ma non solo (es. Michael Bolton)¹⁰⁸. A seguire, *Ti guarderò nel cuore (More)*, *Nel blu dipinto di blu*, *Odio l'estate*, *Io che non vivo senza te*, *Torna a Surriento*, *Quando quando quando*, *Soleado* e *Arrivederci Roma*. Per numero di copie vendute il primato spetta a *Nel blu dipinto di blu*, che figura al 5° posto fra i singoli di sempre nel mondo, seguito da *Con te partirò* al 23°¹⁰⁹.

Scopo di questo lavoro è ripercorrere le fortune della canzone italiana all'estero dall'Ottocento a oggi e riflettere su quali repertori, quali tipologie di artisti e quali generi hanno varcato i confini nazionali arricchendo il canzoniere internazionale fino a risultare parte di una cultura condivisa non solo nel mondo occidentale. Perché quelli e non altri è la domanda cui cercherò di dare risposta, incrociando questioni che hanno a che fare con l'identità nazionale, i flussi mercantili, la circolazione dei gusti e quel *soft power* che addolcisce i rapporti di forza sottintesi alla geopolitica mondiale.

Dall'opera alla canzone napoletana

Generi strumentali a parte (il Rinascimento fiorentino, il Barocco veneziano, la scuola napoletana del Settecento), per secoli la musica italiana in grado di affermarsi all'estero e influenzare quella di altre nazioni fu il melodramma, a cui il Bel Paese ha dato un contributo fondamentale riconosciuto da critica e pubblico, non ultima la recente (novembre 2023) inclusione del “canto operistico italiano” (*opera singing*) nel Patrimonio Immateriale dell'Umanità (UNESCO). Se l'inclinazione musicale degli italiani era già stata oggetto di numerosi *reportages* durante l'epoca del Grand Tour,

¹⁰⁷ Fonte: www.secondhandsongs.com; ultimo accesso: 16 marzo 2024.

¹⁰⁸ L'aria pucciniana conobbe una nuova vita da quando fu eseguita dal tenore spagnolo durante il debutto dei Tre Tenori alle Terme di Caracalla nel 1990, il concerto che sancì il ritorno della lirica nel mercato pop.

¹⁰⁹ Cfr. Wikipedia, *List of Best-Selling Singles*: ultimo accesso: 23 febbraio 2024.

questa caratteristica generò uno stereotipo esteso al Nuovo Continente, assumendo una dimensione antropologica¹¹⁰. «Per la maggioranza degli americani la musica era l'arte più di tutte associata agli italiani», hanno scritto Jerre Mangione e Ben Morreale ricordando che «le prime esecuzioni pubbliche che molti avevano sentito erano quelle di musicisti italiani ambulanti, chitarristi, mandolinisti e specialmente suonatori di organetti meccanici che si spostavano di città in città»¹¹¹. Sfruttando il mito dell'opera italiana nel mondo, migliaia di emigranti cercavano di sbarcare il lunario facendosi passare per musicisti, quando nella maggior parte dei casi altro non erano che modesti strimpellatori. Ai primi del Novecento una media di 400 mila connazionali all'anno giungeva nel nuovo continente e di loro l'uno per cento, circa 4 mila, erano musicisti¹¹². I suonatori ambulanti erano in maggioranza italiani e la loro presenza così invadente da indurre non solo azioni repressive, ma emulazione: Irving Berlin, giovanissimo, scrisse diverse canzoni sugli italiani e sul loro legame con la musica, sapendo di cogliere nel segno¹¹³. Erede del bel canto, fu per prima la canzone napoletana a costruirsi una reputazione internazionale, potendo sfruttare la popolarità della romanza operistica di cui offriva una versione abbreviata, adatta al consumo domestico e alla pratica amatoriale. John Rosselli ha scritto che la canzone napoletana è ciò che mezzo mondo ritiene essere la musica italiana¹¹⁴. Questa sovrapposizione non è una distorsione della realtà, ma frutto di contingenze storiche quali l'emigrazione e l'avvento della fonografia. Gli emigranti portavano con sé un bagaglio sonoro fatto di arie d'opera e canzoni popolari che diffondevano con voci, chitarre, organetti da strada

¹¹⁰ Cf. P. PRATO, *Stereotipi musicali e identità etnica: esempi dalla canzone napoletana*, in «Musica/Realtà» 104, 2014.

¹¹¹ J. MANGIONE, B. MORREALE, *La Storia: Five Centuries of the Italian American Experience*, New York, Harper Collins Publishers, 1992, p. 24. La loro visione è largamente condivisa da altri studiosi dell'immigrazione. Cfr., ad es., Lawrence Pisani, secondo il quale la musica è «un campo in cui gli italiani hanno lasciato il segno nella società e nella mentalità degli americani» (L. F. PISANI, *The Italian in America. A Social Study and History*, New York, Exposition Press, 1957, p. 232).

¹¹² J. E. ZUCCHI, *The Little Slaves of the Harp. Italian Child Street Musicians in Nineteenth-Century Paris, London and New York*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1992.

¹¹³ Fra i titoli composti fra il 1907 e il 1916 – ben prima che Berlin diventasse il padre riconosciuto della canzone americana – spiccano *Sweet Italian Love*, *When You Kiss an Italian Girl*, *That Opera Rag*, *Pick Pick on the Mandolin*, *Antonio* e *My Sweet Italian Man*.

¹¹⁴ J. ROSSELLI, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 131.

e fisarmoniche. Dischi e cilindri materializzarono quindi quelle pratiche esecutive, privilegiando i repertori che meglio si adattavano alla tecnologia disponibile nell'era della registrazione acustica e furono appannaggio delle voci impostate, ovvero tenori e soprani lirici i quali – da Caruso a Lina Cavalieri, da Alexander Davydov a John McCormack – includevano regolarmente canzoni napoletane nelle loro incisioni, per la loro assonanza con le arie d'opera.

L'etologo Konrad Lorenz sosteneva che solo dal confronto con il “diverso” si costituisce o ricostituisce un'identità individuale¹¹⁵. Essa si definisce per differenza e si basa sulla svalutazione o negazione dell'identità dell'altro¹¹⁶. L'identità italiana deve molto al contributo di artisti, letterati e musicisti stranieri che, all'epoca dei *Bildungsreise* – e dunque molto prima che si potesse parlare di “unità nazionale” – lasciarono ampie testimonianze a uso dei loro connazionali, nelle quali descrivevano il carattere di un popolo e ne decantavano le risorse storiche e artistiche. Anche l'identità napoletana passa attraverso questo processo di costruzione dove a un bagaglio di autorappresentazioni si sovrappone la visione dell'altro e da quel momento sarà sempre più difficile distinguere cosa è autentico e cosa è una risposta alle aspettative di chi osserva da fuori.

L'ingresso della canzone napoletana nel repertorio internazionale è preceduto dalla diffusione della tarantella, documentata fuori confine già a metà Settecento e cresciuta anche in forma canzone nei salotti europei e nordamericani durante il secolo successivo fino a divenire parte integrante di quel canzoniere “classico-leggero” da cui attingevano cantanti sia professionisti sia amatoriali¹¹⁷. Non solo importata, tuttavia, ma – aspetto decisivo nel decretarne lo statuto di forma transculturale – ricreata *ex novo*: sono numerose, difatti, le composizioni in forma di tarantella, sia vocali sia strumentali, che portano la firma di autori francesi, inglesi, ungheresi, russi, tedeschi

¹¹⁵ Traggo questo spunto da V. LANTERNARI, *Folklore e dinamica culturale*, Napoli, Liguori, 1976.

¹¹⁶ G. BOLLATI, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983.

¹¹⁷ Nel 1753 l'inglese «The Gentleman's Magazine» cita una *The Tarantella tune* dopo due articoli dedicati al morso della tarantola e a come i contadini si curavano. Nel 1789 la danza è menzionata nella «Gazette of the United States» (17 June) e descritta nel quadrimestrale «Der teutsche Merkur».

col risultato di nobilitarla e assimilarla a formati globali come il valzer, la barcarola o la serenata. L'ondata migratoria che riguardò 13 milioni di connazionali fra gli anni Ottanta dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale comportò anche la diffusione della canzone napoletana, prima e a lungo unica espressione della popular music italiana: un repertorio nel quale le comunità migranti si riconoscevano a prescindere dalla loro provenienza geografica¹¹⁸. Se *Io te voglio bene assaje* fu un “tormentone” in grado di attecchire in tutta Europa poco dopo il suo lancio (1839), canzoni come *Funiculi funiculà*, *Santa Lucia* e *'O sole mio* conobbero un successo internazionale la cui popolarità solo la grande stagione di Tin Pan Alley sarebbe riuscita a oscurare¹¹⁹.

Il secondo apripista della canzone italiana all'estero fu la romanza, distillato dell'aria operistica e dunque accessibile al vasto mondo del dilettantismo, che nell'Ottocento era cresciuto a dismisura con la diffusione del pianoforte¹²⁰. Le romanze italiane occupavano un posto di rilievo nel repertorio salottiero sul piano sia artistico sia commerciale: facendo leva sulla tradizione belcantistica, che assegnava al Bel Paese una sorta di primato nel cuore della musica “leggera” del tempo, una canzone italiana aveva più possibilità di affermarsi non solo grazie alla credibilità di un marchio “doc”, ma anche grazie a un sistema editoriale consolidato, in grado di promuovere autori, compositori e interpreti fuori confine. Compositori come Francesco Paolo Tosti, Luigi

¹¹⁸ Cfr. M. SORCE KELLER, *Continuing Opera with Other Means: Opera, Neapolitan Song, and Popular Music among Italian Immigrants Overseas*, in «Forum Italicum», 2, 2015; P. PRATO, *Exporting Naples: Geopolitics and Transculturality from 'Io te voglio bene assaje' and Caruso*, in «Chigiana Journal» III Serie, 4, 2022.

¹¹⁹ M. L. STAZIO, *I motivi di un progetto*, in *La canzone napoletana tra memoria e innovazione*, a cura di A. Pesce, M. L. Stazio, Napoli, Istituto di Studi sulle Civiltà del Mediterraneo, 2013. *Io te voglio bene assaje* fu oggetto di parodia nella canzone francese *Nina La Marinière* (1843) (cfr. R. DI MAURO, *Improvvisazione popolare e urbana a Napoli nel primo '800: dai canti del molo a "Io te voglio bene assaje"*, in R. Rasch (ed.), *Beyond Notes: Improvisation in Western Music in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Brepols, Turnhout, 2011) e conobbe varie edizioni in Germania e Inghilterra a partire dal 1844, ogni volta con un titolo diverso. Sulla sua popolarità cfr. anche M. SORCE KELLER, *Io te voglio bene assaje: A famous Neapolitan Song Traditionally Attributed to Gaetano Donizetti. An Occasion for a Few Remarks About Oral and Literate Musical Tradition*, in «The Music Review», 45/3-4, 1984. *Funiculi funiculà* rappresenta un caso limite di crossover in grado di penetrare persino il mondo classico, citata da Rimsky Korsakov, Richard Strauss e Schoenberg. In tempi più recenti Wynton Marsalis ne ha fatto un arrangiamento per tromba solista e orchestra jazz.

¹²⁰ Sul dilettantismo in musica cfr. R. LEPPERT, *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Denza e Ciro Pinsuti insegnarono canto in Inghilterra, godendo di alto prestigio e diffondendo un marchio italiano legato non più al melodramma ma al suo distillato popolare: «pagine la cui italianità suonava come *couleur locale*, tratto pittoresco ed esotico di cui andavano golosi salotti, caffè e *music halls*»¹²¹.

Dal primo Novecento alla Seconda guerra mondiale

Il 1898 è stato un *annus mirabilis* per la canzone italiana: vengono infatti pubblicate *'O sole mio* e *Ciribiribin*, destinati a diventare l'uno il best seller di sempre, l'altro il primo standard internazionale in lingua italiana. Sempre nello stesso anno viene registrato per la prima volta *Il bacio*, che dal 1861 – data della sua pubblicazione – aveva già raccolto successi in Europa e in America prima come brano strumentale, poi con l'aggiunta di un testo. Nei primi decenni del nuovo secolo queste tre canzoni diventano espressioni dell'italianità in musica, plasmata attraverso dischi, programmi di sala, film e cartoni animati¹²². *O' sole mio* verrà incisa da Tony Martin col titolo *There's No Tomorrow*, da Lou Monte come *Don't Say Forever* e parodiata da Spike Jones (*Charlestono mio*). La prima registrazione a raggiungere le classifiche americane fu quella di Alan Turner (1914), che precedette persino quella, iconica, di Caruso. *Il bacio*, dopo aver inflazionato recital operistici per oltre mezzo secolo, fu omaggiato nel film *Broadway Melody of 1940*, in puro stile vaudeville, e parodiato nell'esilarante *Mickey's Amateurs* (1937), la *Silly Symphony* disneyana in cui il valzer di Arditi viene storpiato da una goffa gallina che l'esegue a colpi di coccodè. *Ciribiribin*, infine, rinacque in piena Swing Era grazie all'arrangiamento di Harry James, che l'adottò come sigla della sua orchestra, affidandola alla voce di un esordiente Frank Sinatra; e poi tornò in patria rivestita degli stessi abiti, nella riproposizione del Trio Lescano. Lo

¹²¹ Da «La Tribuna», 12 gennaio 1888, citato in R. Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La Nuova Italia, 19° 88, p. 188.

¹²² Su *'O sole mio* cfr. P. DEL BOSCO, *'O sole mio. Storia della canzone più famosa del mondo*, Roma, Donzelli, 2006. Sugli altri due titoli rimando a P. PRATO, *Musica da esportazione: due successi dell'Ottocento*, in *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, a cura di P. Carusi e M. Merluzzi, Pisa, Pacini, 2021.

stesso trattamento venne riservato a motivi popolari come *La piccinina* e *Reginella campagnola*, diventate rispettivamente *The Ferry-Boat Serenade*, un successo per numerosi interpreti, tra cui le Andrews Sisters (n. 1 per quattro settimane in classifica) e *The Woodpecker Song*, un clamoroso hit per l'orchestra di Glenn Miller (n. 1 nel 1940 per sette settimane). Il repertorio di Eldo Di Lazzaro offrì un altro spunto a Glenn Miller per un ballabile ispirato a *Rosabella del Molise*, che diventò *The Humming Bird* (1940).

La lista delle canzoni che fecero la traversata fra le due guerre è molto più lunga di quella che possono vantare tempi più recenti: *Mamma (Mama)*, *Evviva la Torre di Pisa (Oh What A Surprise for the Duce)*, *Vivere (Romany)* e *Violino tzigano (Serenade in the Night)*, un successo anche in Francia dalla voce di Tino Rossi e quella di Mistinguette, che incise pure il *Tango delle capinere (Le tango des fauvettes)*. Lo swing di Rabagliati fece presa su Rosemary Clooney, che trasformò *Botch-A-Me (Baciami piccina)* in un hit oltreoceano (n. 2 per tre settimane, 1952) mentre un classico come *Funiculì funiculà* entrò nel repertorio dei Mills Brothers (1938), variato da sei ottavi in quattro quarti e rivestito di sonorità gospel a cappella. Un altro successo a firma italiana è *Just a Gigolo (Schöner Gigolo)*, pubblicato a Vienna nel 1929 da Nello Casucci e presto diventato uno standard internazionale con quattro versioni in contemporanea (1931) nelle classifiche americane (tra cui Bing Crosby) per poi essere omaggiato fra gli altri da Louis Armstrong e Louis Prima.

A queste canzoni fa da contraltare un discreto numero di titoli prodotti dalla diaspora, anzitutto nelle Americhe dove il *tango canción* deve molto alla canzone napoletana, come ha scritto Ana C. Cara parlando di creolizzazione¹²³. Negli Stati Uniti Guido Deiro, che col fratello Pietro formava un popolare duo di fisarmonicisti, entrò nelle classifiche di vendita con una marcia intitolata *Sharpshooters' March*, nel luglio

¹²³ A. C. CARA, *Napoli in Buenos Aires: From Canzonetta to Tango Canción*, in G. Plastino, J. Sciorra (eds), *Neapolitan Postcards: the Canzone napoletana as transnational subject*, Lanham-Boulder-New York, Rowman & Littlefield, 2016.

del 1911. Pietro firmò due successi: un *Broadway Medley* (n. 7 nel 1914) e una versione del famoso valzer *Sopra le onde* (*Over the Waves*, n. 8 nel 1916). Un Neapolitan Trio incise una versione di *Silent Night* che raggiunse il 7° posto nel 1917 e un Venetian Trio scalò il 6° posto nel 1915 con *Love's Dream After the Ball*. Al siculo-americano Paolo Citarella si deve un successo internazionale come *Luna mezz'o mare* (*Moonlight at Sea*), ripresa da Rudy Vallée e Nat Gonella e destinata a diventare un simbolo della comunità italoamericana da quando Francis Ford Coppola la inserì in una scena del *Padrino*. Fra le due guerre si affermano vari talenti del tutto sconosciuti in Italia, come Teresa Maria Stabile (in arte Dolly Dawn, inserita in varie big band fra gli anni Trenta e Quaranta), il Trio Caldiero, il Quartetto messinese, Teresa De Matienzo, Gina Santelia, Joe Masiello, John Gentile, Ria Rosa e Mimì Aguglia. Su tutti spicca la figura di Gilda Mignonette, già nota a Napoli prima di trasferirsi a New York nel 1924 ed essere acclamata come «la regina degli emigranti»¹²⁴.

Sanremo, Mr. Volare e gli anni d'oro

Negli anni Cinquanta la canzone italiana accelerò quel processo di sprovincializzazione già avviato nei tardi anni Trenta con l'adozione di ritmi sincopati che dall'America avevano attecchito un po' ovunque in Europa¹²⁵. Se la centralità di Sanremo ebbe un ruolo di conservazione della tradizione melodica erede del melodramma, la rivista e il cinema spostarono l'asse verso stili e arrangiamenti in linea con le tendenze internazionali. Le melodie accattivanti non avevano più bisogno di essere rivestite di abiti alla moda, per adattarsi ai gusti oltre confine: ne erano già provviste. *Cha Cha Cha in the Rain*, di Lelio Luttazzi, fu incisa dal trombettista Eddie

¹²⁴ Su Mignonette e altre voci della diaspora cfr. S. FRASCA, *Birds of Passage. Musicisti napoletani a New York*, Lucca, LIM, 2010; F. ADINOLFI, P. PRATO, *Italian Diaspora*, in D. Horn, J. Shepherd (eds.) *Encyclopedia of Popular Music of the World – Vol.V, Locations: Europe*, vol. 5, London-New York, Continuum, 2005.

¹²⁵ Sulla penetrazione dei ritmi jazz nella canzone cfr. C. POESIO, *Tutto è ritmo, tutto è swing. Il jazz, il fascismo e la società italiana*, Firenze, Le Monnier, 2018; S. FRASCA, *The American Big Invasion: ritmi americani a Napoli (1900-1935)*, in «Musica/Realtà» n. 80, 2006; G. BONSAVER, *America in Italian Culture. The Rise of A New Model of Modernity: 1861-1943*, Oxford, Oxford University Press, 2023, e in particolare il capitolo *Dancing to Jazz on Fascist Airwaves*.

Calvert (1959), che incluse nel suo repertorio strumentale anche *Little Serenade* (*Piccolissima serenata*, 1957) e *La pansè* di Carosone (*Mandy*, 1958). *Italian Theme* (*Mambo caliente*, 1956) di Angelo Giacomazzi vanta cover di Cyril Stapleton & His Orchestra e Dorothy Collins. Due successi di Tony Dallara – *Come prima* (1958) e *Ti dirò* (1959) – furono ripresi da Malcolm Vaughan ed Eve Boswell col titolo *More than Ever* e da Marlon Ryan, Kevin Scott e Malcolm Vaughan come *Wait for Me*, piazzandosi entrambi nelle classifiche britanniche. *Non dimenticare (T'ho voluto bene)* fu un hit per Nat King Cole e Connie Francis, mentre *Souvenir d'Italie* (1956) venne ripresa da Bob Sharples & His Orchestra. Tutte queste canzoni portano la firma di autori e parolieri napoletani, così come *Blushing Moon* (*Luna rossa*, 1952), incisa da Alan Dean e Tony Martin, *Oh Marie* (*Oi Mari*, incisa nel 1952 da Dean Martin), *The Donkey Song* (*O'ciucciariello*), rifatta da Jane Morgan e David Carey e *Torero*, ripresa dalle Andrews Sisters e da Julius La Rosa, che la portò nei Top 20 dopo la versione originale di Renato Carosone. Quest'ultimo fu tra i primi esponenti della canzone moderna ad affermarsi Oltreoceano, con quel *cha cha cha* che salì al n. 18 nel 1958 e stazionò in classifica per nove settimane, contemporaneamente all'ingresso di quello che ancora oggi è il maggiore successo discografico di sempre: *Nel blu dipinto di blu* (meglio conosciuta come *Volare*). La canzone di Modugno si affermò su tutti i principali mercati internazionali, rappresentando un caso unico nella storia del pop italico: l'incisione dell'autore toccò la vetta delle classifiche USA per sei settimane – fra aprile e maggio del 1958 – e rimase nei Top 40 per tredici, risultando prima canzone dell'anno. Ma con le cover la sua fama aumentò: il 21 luglio *Billboard* riportava sette registrazioni di *Volare*, dalla voce di Dean Martin (n. 12 in USA, n. 2 in UK), Nelson Riddle, Jesse Belvi, Alan Dale, Linda Ross più due italiani, Umberto Marcato e il suo autore (anche n. 10 in UK), che conquistò tre Grammy nell'anno in cui il premio fu istituito: Migliore Interpretazione Maschile, Canzone dell'anno e Disco dell'anno. Più tardi arrivarono altre cover – Charlie Drake, Marino Marini, Bobby Rydell e Al Martino – tutte ben posizionate in classifica, e nei successivi decenni l'avrebbero incisa anche Paul McCartney, Ray Charles e i Gipsy King, per poi entrare nel repertorio di

Ella Fitzgerald. Nel 1959 Modugno replicò la vittoria con *Ciao ciao bambina (Piove)*, ripresa da Connie Francis e dai Four Aces. La sua irruzione nel panorama mondiale suggellava un interesse per i prodotti italiani sbocciato già a partire dalla seconda edizione del Festival di Sanremo (1953), che aveva partorito la canzone più fortunata del decennio (prima del ciclone Modugno): *Papaveri e papere*. Una *novelty song* da 600 mila copie in tutta Europa grazie a versioni in tedesco, olandese, svedese, islandese e soprattutto inglese dalla voce di più artisti fra cui Diana Decker, che la portò al secondo posto delle classifiche britanniche col titolo *Poppa Piccolino*. Dall'edizione del 1955 uscì *Ci ciu ci cantava un usignol* che fu un hit per Alma Cogan, i Johnston Brothers, Dean Martin e Perry Como come *Chee Chee-Oo-Chee* e venne incisa in 36 lingue, tra cui il cinese. Il suo autore, Saverio Seracini, scrisse anche la musica dell'*Edera* che, come *Constantly*, entrò nel repertorio di Frank Sinatra, Yves Montand, Caterina Valente, Doris Day, Sarah Vaughan, Lys Assia e Cliff Richard.

La crescita della canzone italiana proseguì negli anni Sessanta e toccò il proprio apice a fine decennio, quando per cinque edizioni consecutive il festival di Sanremo vide decine di cantanti e gruppi gareggiare nell'idioma dantesco, accoppiati a colleghi di casa. Il nostro Paese attirava la crema del pop internazionale (Stati Uniti, Regno Unito, Francia, Spagna, Germania, Austria, Cuba, Brasile, Messico e altro ancora) a livelli mai più sfiorati. Quella stagione sfornò hit internazionali come *Quando quando quando* (ripresa da Pat Boone e Joe Loss & His Orchestra e tornata in auge in chiave disco, una ventina d'anni più tardi); *Le colline sono in fiore (The River)*, che Ken Dodd portò al n. 5 in Gran Bretagna; *Non ho l'età*, che dopo la vittoria all'Eurovision Song Contest fu ripresa come *This Is My Prayer* da Dana Valery e Vera Lynn; *Quando m'innamoro*, che con Engelbert Humperdinck raggiunse il 3° posto in Inghilterra come *A Man Without Love*.

Una star mondiale come Tom Jones attinse spesso dal canzoniere italiano, come dimostrano le cover di *Gli occhi miei (Help Yourself)* e *Alla fine della strada (Love Me Tonight)*, nei Top 20 sia nel Regno Unito sia negli USA, dove a fine 1969 risultò la

canzone n. 94. Ma la palma d'oro va a *Io che non vivo* di Pino Donaggio, lanciata nell'edizione 1965 e destinata a diventare uno standard tra i più frequentati, grazie alla versione inglese (*You Don't Have To Say You Love Me*) incisa per prima da Dusty Springfield (n. 4 in UK; n. 5 negli USA), popolarizzata da Elvis Presley (n. 11 negli USA, 1970) e riproposta fra gli altri da Jerry Vale e dai Guys 'n' Dolls nel 1976.

Ma Sanremo fu solo un capitolo e nemmeno il principale. Se molti paesi europei attingevano già da tempo al serbatoio italiano per rinnovare i propri canzonieri locali, fu l'Inghilterra a rivelare un interesse senza precedenti per i nostri prodotti. I Tremeloes incisero *Non illuderti mai* (n. 6, 1967) col titolo di *My Little Lady* e *Uno tranquillo* (n. 7, 1968) come *Suddenly You Love Me*, che ebbe molta più fortuna rispetto al mercato italiano. Cilla Black conobbe il più grande successo della sua carriera grazie a *You're My World* (*Il mio mondo*, di Umberto Bindi), prima in classifica nel 1964. Stessa sorte per gli Amen Corner, che con *Half As Nice* (*Il paradiso*, di Lucio Battisti) ebbero il loro unico Numero Uno (1969), ritornato nei Top 40s nel 1976 grazie a una ristampa. Infine, gli Herman's Hermits, che raggiunsero il n. 8 nel 1969 con *Something's Happening* (*Luglio*) e il n. 16 nel 1970 con *Lady Barbara*, mentre *Grande grande grande* divenne un hit per Shirley Bassey (n. 19, 1973) col titolo *Never Never Never* e fu riesumata nei tardi anni Novanta da Celine Dion¹²⁶.

La canzone nazional-popolare e l'Italo disco, fra localismo e globalizzazione

Ai miei studenti americani sottopongo ogni anno una ventina di canzoni di successo spalmate sugli ultimi sessant'anni, che a loro sono totalmente sconosciute. Le preferenze vanno regolarmente a titoli come *Tu vuo' ffà l'americano*, *Felicità*, *L'italiano*, *Sarà perché ti amo* e classici dell'Italo-disco. Le canzoni di De André, Dalla, Battiato e Battisti – considerate la “crema” del repertorio moderno – non arrivano. Non solo perché richiedono più tempo per essere assimilate – Adorno

¹²⁶ Sulla storia delle canzoni italiane rifatte all'estero rimando a P. PRATO, *Selling Italy by the Sound: Cross-Cultural Interchanges through Cover Records (1920s-to date)*, in «Popular Music», vol. 26/3, 2007.

sosteneva che nella popular music piacere equivale a riconoscere –, ma perché non si capiscono le parole¹²⁷. E in traduzione le canzoni d'autore non funzionano. Non è un caso che i pochi tentativi siano stati dei flop e che nel mondo i cantautori vantino solo pochi scelti estimatori (David Byrne e Wim Wenders adorano De André), mentre le canzoni italiane conosciute all'estero appartengono al repertorio nazional-popolare o alla stagione pre-cantautorale: i sempreverdi napoletani, gli anni Cinquanta di *Marina*, *Nel blu dipinto di blu* e *Torero*; i favolosi Sixties di *Quando quando quando*, *More*, *Io che non vivo senza te* e *Il mio mondo*, l'unico standard internazionale scritto da un cantautore prima di *Caruso*.

Il *Made in Italy* della canzone si identifica in figure come Al Bano, i Ricchi e Poveri, Pupo e Toto Cutugno, le cui tournée in Russia e nell'Est Europa hanno sempre registrato il tutto esaurito. Di questi artisti vengono apprezzati il talento vocale – che varia dal bel canto al registro confidenziale –, l'orecchiabilità di melodie e ritmi, la gestualità, il look semplice ma elegante che rimanda a una dimensione “autentica”, nel solco di una tradizione inequivocabilmente italiana, rinnovata e resa moderna nelle sonorità comunque lontane dal pop globale anonimo (quello promosso dall'Eurovision Song Contest, per intenderci).

Eguale popolarità ha goduto nei decenni la *dance* italiana, costola della più famosa Euro-disco (a sua volta innescata dall'altoatesino Giorgio Moroder in terra di Germania) e conosciuta nel mondo – tranne che in patria – come Italo disco. La sua diffusione fu notevole a livello internazionale, mentre minore fu l'impatto sul mercato domestico, nella logica della “dissimulazione dell'identità locale” che stava alla base dell'Italo disco, i cui artisti e progetti avevano pseudonimi inglesi, si servivano di vocalist per lo più afroamericani che registravano a New York dove mixavano il tutto¹²⁸. Nomi come Gazebo, Gepy & Gepy, Kano, Den Harrow e D. D. Sound (i fratelli La Bionda), estranei al circuito delle multinazionali, vendettero milioni di copie in tutta

¹²⁷ T. W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1971.

¹²⁸ P. MAGAUDDA, *Disco, House and Techno: rethinking the local and the global in Italian Electronic Music*, in *Practising Popular Music*, Montreal, 12th Biennial IASPM International Conference, 2003, p. 239.

Europa, Russia compresa. *Paradise dei Change* (1981) – sintesi di melodia italiana e black soul – fu uno dei brani più suonati al Warehouse di Chicago insieme a *Dirty Talk* (1982) del team Klein and MBO, pubblicato negli USA dalla Atlantic e diventato un hit nella scena house di Chicago e della scena garage di New York. Anche l'emergente scena hip hop fu influenzata da un apripista dell'Italo disco: *I'm Ready* del progetto Kano, pubblicato a New York nel 1980 e salito al 21° posto delle classifiche di black music. Influenti su techno e house furono anche le prime incisioni di Alexander Robotnick come *Problèmes d'Amour* e le produzioni di Claudio Simonetti come *Baby I Love You* (1978) per gli Easy Going e per Vivien Vee come *Give Me a Break*, tutti hit internazionali.

Un altro filone più centrato sulla melodia fu promosso da interpreti vicini al mondo della canzone, come Spagna, Umberto Tozzi, Raf e Toni Esposito, la cui *Kalimba de luna* fu tra i dischi più “campionati” di quella stagione con decine di cover in tutto il mondo. Le classifiche di molti paesi europei ospitarono brani di disco music italiana lungo tutti gli anni Ottanta: *Tarzan Boy* (1985) dei Baltimora – anche negli Hot 100 negli USA; *Vamos a la playa* (1983) dei Righeira, *Body to Body* (1979) di Gepy & Gepy, *I Like Chopin* (1983) di Gazebo – un successo anche negli USA e in Giappone. A questi vanno aggiunti i cantanti scoperti da Claudio Cecchetto: le inglesi Tracy Spencer (*Run To Me*, 1986) e Taffy (*I Love My Radio*, 1985, entrò nei Top Ten americani), il croato Sandy Marton (*People from Ibiza*, 1984) e la genovese Sabrina (*Boys*, 1987), che vantò un grosso seguito in Spagna.

L'attrazione per la dance italiana proseguì anche con maggiore intensità negli anni Novanta e successivi. *Ride on Time* dei Black Box sveltò per sei settimane nel Regno Unito (1989) annunciando – nelle parole dell'influente critico Simon Reynolds – «il trionfo della *rave nation* e il punto più alto della seconda Estate dell'Amore»¹²⁹. Robert Miles (alias Roberto Concina) fu il primo italiano a ricevere un Brit Award come Best International New Comer, grazie al suo mega hit *Children* (1995). Team

¹²⁹ S. REYNOLDS, *Generation Ectasy. Into the World of Techno and Rave Culture*, London, Routledge, 1999, p. 78.

come gli Eiffel 65 e i Medusa (di stanza in Inghilterra) hanno raggiunto la vetta delle classifiche dance europee con dischi in lingua inglese.

Intermezzo: Bella ciao

Bella ciao rappresenta un'anomalia a livello internazionale: nessuna canzone appartenente al repertorio tradizionale ha avuto, in tempi recenti, una circolazione paragonabile ad essa. Solo *Greensleeves* fra i brani del folklore – privi, cioè, di un autore unico e riconoscibile sia per la musica sia per il testo – e un pugno di melodie natalizie (es. *God Rest You Merry Gentlemen*, *Deck the Halls*, *The First Nowell*) possono vantare una visibilità altrettanto rilevante a livello mondiale¹³⁰.

Il canto di origine popolare, diffuso a partire dal secondo dopoguerra come canzone partigiana (ma presente anche nel repertorio delle mondariso), ha varcato subito i confini nazionali pur restando all'interno del circuito della sinistra fino a quando, verso inizio Millennio, ha iniziato la sua ascesa nei movimenti di protesta sorti in varie zone calde del mondo. Dai No Global alle piazze palestinesi e siriane, da Taiwan alle donne iraniane, dalle marce per la pace ai soldati ucraini, *Bella ciao* è stata cantata tanto in italiano quanto nelle lingue locali per manifestare dissenso, imponendosi come inno della libertà in grado di contagiare anche parti importanti dello show business, dalla serie televisiva *La casa di carta* (largamente responsabile del suo nuovo “rilancio” a livello globale) a star come Madonna, immortalata mentre la canta attorno a una tavola imbandita, in un contesto vacanziero¹³¹. Se *'O sole mio* conserva il primato di canzone italiana più incisa al mondo, i segnali avvertiti da tempo – moltiplicatisi durante la pandemia, quando circolarono molti video amatoriali realizzati

¹³⁰ Cf. L. CERCHIARI, S. PELLIZZARI, *Greensleeves: una vicenda transatlantica. Da William Shakespeare a John Coltrane*, Torino, Libreria Stampatori, 2007. Sulle canzoni di Natale rimando a P. PRATO, *I canti di Natale. Da Jingle Bells a Lady Gaga*, Roma, Donzelli, 2013.

¹³¹ Su *Bella Ciao* cfr. C. PESTELLI, *Bella Ciao. La canzone della libertà*, Torino, Add, 2016; R. GIACOMINI, *Bella Ciao. La storia definitiva della canzone partigiana che dalle Marche ha conquistato il mondo*, Roma, Castelveccchi, 2021; C. BERMANI, *Bella Ciao: storia e fortuna di una canzone. Dalla Resistenza italiana all'universalità delle resistenze*, Novara, Interlinea, 2020.

oltre confine in omaggio agli italiani, i primi a essere colpiti dal virus – mi inducono a ritenere *Bella Ciao* la canzone italiana più conosciuta e cantata nel mondo.

Il grande schermo e le colonne sonore

Un'importante fucina di prodotti certificati proviene dal cinema, che ha riservato a molti italiani un posto d'onore anche a Hollywood, dove sono quattro i compositori che hanno ricevuto l'Oscar per la migliore colonna sonora, a partire da Nino Rota con *Il Padrino parte II* (1975), mentre il tema conduttore del *Padrino* (1972) – *Parla più piano* – era già stato un successo in forma di canzone col titolo *Love Theme from the Godfather*, ripreso in un centinaio di cover a ogni latitudine (Ucraina, Slovacchia, Giappone, Francia) e in stili diversi, dal rap all'hard-rock. L'Oscar arrise anche a Luis Bacalov con *Il postino* (1995), a Nicola Piovani con *La vita è bella* (1998) – il cui tema, trasformato in canzone (*Life is Beautiful*), divenne un successo personale per l'israelita Noah – e a Ennio Morricone con *The Hateful Eight* (2016). La reputazione di quest'ultimo, in ambiti che vanno dal jazz al rock progressivo (non si contano gli arrangiamenti di suoi temi) ha fatto sì che anche alcune delle sue canzoni raggiungessero una platea internazionale, come nel caso di *Here's To You* (1971), dal film *Sacco e Vanzetti*, interpretata da Joan Baez, autrice anche del testo.

Le canzoni prodotte per il grande schermo conobbero la loro stagione d'oro a cavallo fra gli anni Cinquanta e i Sessanta, quando Cinecittà venne ribattezzata la Hollywood sul Tevere per l'alto potere di attrarre produzioni internazionali, dando così risalto ad artisti e maestranze italiane. In quegli anni figure come Piero Umiliani, Piero Piccioni e Armando Trovajoli, lavorando spesso per pellicole di genere (dal poliziesco alla commedia all'italiana), misero a punto un format in grado di far presa all'estero dove le loro colonne sonore sarebbero diventate un *cult*¹³². Su tutte spicca *More* (1963), uno degli standard italiani più apprezzati, dal film *Mondo cane*. Il tema strumentale di

¹³² Cfr. F. ADINOLFI, *Mondo exotica. Suoni, visioni e manie della Generazione Cocktail*, Torino, Einaudi, 2002.

Oliviero e Ortolani ricevette una nomination per l'Oscar e venne inciso (sia come *instrumental* che in versione cantata) da decine di artisti tra cui Andy Williams, Kai Winding, Frank Sinatra con l'orchestra di Count Basie, Lena Horne e Perry Como, che lo portò nei primi posti delle classifiche britanniche e americane. Grazie al cinema il canzoniere internazionale accolse *Guaglione* (*The Man Who Plays the Mandolin*), cantata da Dean Martin in *10.000 camere da letto* (1956), arrangiata come mambo strumentale da Perez Prado (oggetto di un curioso *rèpechage* in Inghilterra, dove tornò in classifica, al 2° posto, nel 1995) e ripresa anni dopo in Francia da Dalida (*Bambino*). *La strada* di Fellini rese famosa *Stars Shine in Your Eyes*, incisa sia da Ronnie Hilton che da Eddie Barclay & His Orchestra (1955); *Arrivederci Darling* (*Arrivederci Roma*, 1956) vanta una lunga lista di cover fra cui quelle di Nat 'King' Cole, Abbe Lane & Xavier Cugat e Mario Lanza, che la canta nei *Sette colli di Roma*. Infine, *Anna*, dalla pellicola omonima, che nel 1953 sbaragliò le classifiche d'America con tre versioni in contemporanea: l'originale di Silvana Mangano (n. 5), seguita da Jane Morgan, Ray Bloch (n. 22) e Perez Prado (n. 29).

Il pop globale e il ritorno del bel canto

Solo poche canzoni hanno superato i confini nazionali negli ultimi decenni. Tra queste *Aria* (1976) di Baldan Bembo, che suggerì ad Acker Bilk una versione strumentale e un paio di hit strumentali: *Mah Na Mah Na* (1977) di Piero Umiliani, in classifica in Gran Bretagna dopo che fu inclusa nella colonna sonora dei *Muppets* e *When a Child Is Born* (*Soleado*, 1974), che vendette 5 milioni di copie nel mondo con il Daniel Sentacruz Ensemble in Italia e Johnny Mathis (n. 5 negli USA). L'ultimo rilevante caso risale al 1984, quando Laura Branigan incise *Self Control* di Raf, portandola ai primi posti delle classifiche inglesi, americane e di mezza Europa, dopo aver riscosso analogo successo due anni prima con *Gloria* di Umberto Tozzi.

Più ci si avvicina al presente e più la canzone acquisisce caratteristiche globali, rendendo superflua la necessità di adattarla a gusti, oltreché lingue, diverse mediante

la pratica della cover. Dopo il picco raggiunto negli anni Sessanta, la canzone italiana ha visto decrescere il proprio *appeal* sul mercato internazionale e quel che di unico ha continuato a offrire al mondo lo ha fatto restando fedele a sé stessa, senza cioè ricorrere ad adattamenti altrui. In aggiunta ai già menzionati esponenti del filone “nazional-popolare”, artisti come Mina, Zucchero, Laura Pausini e Andrea Bocelli hanno ottenuto grande visibilità oltre confine senza dover affidare le loro canzoni a cover altrui, ma interpretandole in italiano o incidendole in inglese, spagnolo o francese. Se Mina vanta fin dagli esordi una discografia internazionale smisurata, estesa a lingue come il tedesco, il turco e il catalano, Zucchero è l’artista italiano più cosmopolita, il solo a poter vantare collaborazioni eccellenti con i grandi del rock, del soul e della world music, e il solo in grado di portare le sue canzoni in giro per i cinque continenti¹³³. Un’*audience* allargata possono vantare Eros Ramazzotti, Angelo Branduardi e Tiziano Ferro mentre Laura Pausini, insignita di due Grammy Award nel 2006 e nel 2007 per le sue canzoni in lingua spagnola, è la seconda italiana dopo Modugno a potersi fregiare del più prestigioso premio della discografia mondiale. Il mercato latino è uno degli sbocchi più immediati per i cantanti italiani, come testimonia la popolarità raggiunta da Raffaella Carrà e le numerose collaborazioni fra artisti dei due paesi che ne suggellano la vicinanza.

La voce più popolare, infine, è quella di Andrea Bocelli, salito alla ribalta mondiale grazie alla versione inglese di *Con te partirò* (*Time to Say Goodbye*), eseguita con il soprano Sarah Brightman, che svettò nelle classifiche di molti paesi europei ed è il 23° singolo più venduto di sempre al mondo. Nel 2018 il suo album *Si* ha raggiunto il primo posto delle classifiche britanniche e americane – prima volta per un italiano –, quando altri otto avevano già raggiunto i Top Ten. Con Bocelli, e Pavarotti prima di lui, la canzone italiana radicata nel “bel canto” è tornata a occupare un posto di primo

¹³³ Sulla dimensione internazionale di Mina cfr. R. HAWORTH, *Mina as Transnational Popular Music Star in the 1960s*, in «Modern Languages Open», 1/25, 2018; P. PRATO, *Mina, la canzone pan-europea e gli “interpreti generalisti”*, in «Archiv für Textmusikforschung», vol. 6, no. 1, 2021. Quanto a Zucchero, il tour del 2024 (*Overdose d’amore World Wild Tour*) è partito dalla Royal Albert Hall di Londra, dove nel 1990 l’artista italiano aveva aperto il concerto di Eric Clapton.

piano nel panorama mondiale, dando un contributo fondamentale alla nascita del cosiddetto “pop operistico”, che annovera fra i suoi esponenti Il Volo, il cui album d’esordio (*Il Volo*, 2009), pubblicato dalla Geffen, ebbe l’onore dei Top Ten americani¹³⁴.

Conclusioni

Questa panoramica della canzone italiana all’estero, ancorché lungi dall’essere esaustiva, ci pone di fronte a una realtà che pare inoppugnabile oltre che intuitiva se non ovvia: le canzoni che si sono affermate presso pubblici altri rispetto alle comunità italiane residenti devono la loro popolarità alla musica e non alle parole. Alla melodia, al ritmo, ad arrangiamenti efficaci, all’armonia delle voci e al loro timbro: caratteristiche che rimandano a un canone riconosciuto internazionalmente, nel quale questa vasta produzione si riconosce, pur segnalando la propria unicità. Ma non vi rientrano, se non in casi sporadici, quelle canzoni che in Italia – e solo in Italia – devono la loro popolarità anche ai testi. Parlo anzitutto della canzone d’autore, quel grande corpus nel quale più generazioni hanno individuato il fiore all’occhiello di un prodotto pur sempre di massa, ma contraddistinto da una superiore qualità poetica e letteraria. La critica e il mondo accademico – oltre che il pubblico – sono concordi nell’assegnare alle canzoni di Gino Paoli, Luigi Tenco, Fabrizio De André, Francesco Guccini, Francesco De Gregori, Lucio Dalla, Franco Battiato e dell’accoppiata Mogol-Battisti – e potrei andare avanti – la palma d’oro dell’eccellenza anzitutto per come i testi sono integrati a musiche non banali. Eppure, nessuno di questi autori è conosciuto all’estero. I rarissimi tentativi di incidere in inglese le loro canzoni non hanno dato risultati apprezzabili, con la rilevante eccezione di Paolo Conte, considerato un artista di culto

¹³⁴ Cf. C. NEWELL, G. NEWELL, *Opera Singers as Pop Stars: Opera Within the Popular Music Industry*, in P. Fryer (ed.) *Opera in the Media Age. Essays on Art, Technology and Popular Culture*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2014; P. PRATO, *Operatic pop*, in D. Horn, J. Shepherd (eds.), *Encyclopedia of Popular Music of the world – Vol. XIII, Genres: International*, Bloomsbury, London-New York, in uscita nel 2025.

anche dal pubblico di lingua inglese e francese¹³⁵. La sua musica, intrisa di swing, evoca atmosfere vintage, la sua voce rimanda ad altre voci “ineducate” e i suoi testi includono vocaboli che fanno parte della cultura globale, arrivando anche senza bisogno di traduzione¹³⁶. D'altronde, fu un altro illustre critico d'America, Greil Marcus, ad affermare che i dischi sono *sound* prima che parole e che nell'immediatezza preverbale sta il potere di certe canzoni. Lo prova il successo dei Maneskin, primo gruppo rock italiano a entrare nel circuito internazionale pur conservando, sebbene in parte, la lingua nativa. E lo prova il crescente gradimento di altri esponenti della nuova generazione – Mahmood, Ghali, Amir Issaa –, la cui lingua è sempre più infarcita di termini internazionali, presi a loro volta dall'universo dei social media mentre la loro musica rimanda a generi (rap, trap) ampiamente condivisi da un pubblico per il quale le frontiere non rappresentano più un problema insuperabile.

Paolo Prato

¹³⁵ Il suo *Best of* (1998) venne incluso nella lista dei cento album dell'anno da Bob Christgau, il critico più influente d'America, e i suoi tour del 2001 negli Usa e in Canada fecero registrare il tutto esaurito.

¹³⁶ Tony Mitchell ha accostato lo stile vocale di Paolo Conte a quelli di Tom Waits e Randy Newman (T. MITCHELL, *Paolo Conte, Italian 'Arthouse Exotic'*, in «Popular Music», vol. 26/3, 2007).

**«Chillo è nu buono guaglione»:
identità e alterità nei femminielli napoletani**

Nel *Vocabolario* enciclopedico Treccani si definisce disagio un «Senso di pena e di molestia provato per l'incapacità di adattarsi a un ambiente, a una situazione, anche per motivi morali, o più genericam. senso d'imbarazzo»¹³⁷. Secondo questa definizione, Pino Daniele potrebbe essere considerato un cantautore del disagio: il disagio di un'epoca, di generazioni intere, della sua città e di tutti i Sud del mondo. In questo particolare frangente andremo ad occuparci della sesta traccia del secondo album in studio dell'artista partenopeo, un brano che affronta il "disagio moralità" e quello di adattamento.

Tuttavia, prima di analizzare il brano è giusto fare un piccolo preambolo, allontanarci da Napoli e andare in Toscana: era l'estate del 1979 quando, nella notte tra domenica 20 e lunedì 21 maggio, venne ucciso a colpi di pistola Dario Taddei, un uomo di 48 anni di Santa Croce sull'Arno in provincia di Pisa. Il corpo, ritrovato in una pineta vicino a Livorno da un gruppo di ragazzi, fu riconosciuto dalla madre e dal fratello della vittima. Gli inquirenti, anche in base alle deposizioni, considerarono l'omicidio un delitto causato dall'orientamento sessuale dell'uomo. In Italia, d'altronde, non erano rari i casi di violenza contro la comunità omosessuale e transessuale, ma questo episodio in particolare generò una concatenazione di eventi segnanti. Infatti, giovedì 26 luglio, su «l'Unità», uscì un comunicato congiunto del Collettivo gay di Pisa "Orfeo" e dell'Associazione Radicale Pisana nel quale si denunciava il protratto e sempre più forte clima di discriminazione, esclusione e violenza nei confronti della comunità omosessuale del territorio pisano¹³⁸. Nello stesso

¹³⁷ Cfr. l'URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/disagio/>.

¹³⁸ Cfr. «l'Unità», 26 luglio 1979, p. 10.

si rivendicava il diritto alla libera espressione di genere e orientamento sessuale, e si chiedeva alle istituzioni di prendere una posizione chiara e concreta rispetto alla questione gay.

Alle ore 11 di giovedì 1° novembre 1979, nei locali dell'ex convento occupato in via del Colosseo 61 a Roma, si tenne una conferenza stampa che diede il via al 2° Convegno Nazionale degli/delle Omosessuali. Ad aprirla fu Felix Cossolo, operaio Fiat, attivista e giornalista del periodico del movimento di liberazione gay italiano «Lambda», illustrando gli obiettivi e il calendario degli eventi. Il convegno prevedeva dibattiti, proiezioni cinematografiche, spettacoli teatrali, mostre fotografiche, audiovisivi, letture di poesie, una giornata in omaggio a Pasolini e una marcia gay, senza la partecipazione di organizzazioni e partiti politici¹³⁹.

Nella medesima giornata del 1° novembre, a seguito della presentazione del convegno, venne aperto un dibattito relativo al documento presentato su «Lambda», che riguardava la costruzione di un organo di stampa rappresentativo del movimento omosessuale. La discussione proseguì all'interno delle commissioni nei giorni successivi e si risolse in una mozione finale dibattuta nell'assemblea di domenica 4 novembre in cui vennero proposte la creazione di una struttura capillare di collettivi e la gestione di una pagina intitolata *la pagina frocia* sul quotidiano di estrema sinistra «Lotta Continua». La marcia prevista per la domenica non venne autorizzata dalla questura e quindi la mobilitazione fu rimandata alla prevista manifestazione del 24 novembre a Pisa. *Pisa79* – questo il nome della marcia contro la violenza sugli/sulle omosessuali – è stata la prima manifestazione italiana di orgoglio omosessuale autorizzata da una questura e patrocinata da un Comune, ed è quindi annoverata come il primo Gay Pride italiano.

Il 1979 è, dunque, un anno di cambiamenti e di proteste per i diritti LGBT in Italia. Pino Daniele sembra voler dire la sua sull'argomento con un brano che – per la

¹³⁹ Cfr. «Lambda», n. 24, p. 5.

prima volta in Italia, e con diciassette anni di anticipo su Fabrizio De André e la sua *Prinçesa* – parla apertamente di transgender.

Ma ancora è necessaria un'altra parentesi al fine di comprendere al meglio la canzone. In effetti, con *Chillo è 'nu buono guaglione* non stiamo parlando di omosessualità *tout court* o di transgender, bensì di un "femminiello"¹⁴⁰. Tale termine designa una figura tipica della cultura tradizionale popolare partenopea ed è usato per riferirsi a un maschio con espressività marcatamente femminile. Spesso sovrapposto alla più diffusa realtà transgender o transessuale o all'ermafrodito, il femminiello rappresenta invece un'identità culturale e sociale molto peculiare e storicamente ancorata nel tessuto urbano napoletano¹⁴¹. In questo caso genere, differenza e identità sono tre cardini su cui ristabilire equilibri, contesti, strumenti interpretativi. L'identità è probabilmente l'elemento più ricco di ambivalenze e che appartiene a tutti i modelli interpretativi individuati. Identità imprescindibilmente legata al concetto di alterità e immediatamente ricca di articolazioni nelle quali finisce col delinearsi una delle tante differenze, quella legata al primo aspetto apparentemente biologico ovvero la differenza sessuale. Il presunto dato biologico e la costruzione sociale del ruolo si intersecano in un'inestricabile sovrapposizione che è stata a lungo ratificata dalle diverse società che storicamente si sono succedute. Diventa dunque opportuno conoscere le alterità che interagiscono con il contesto, ridefinendo identità collettive. La plasmazione di un genere "altro" che integra il maschile e il femminile è, infatti, un fenomeno presente in numerosissime culture¹⁴²: in questo processo di definizione si

¹⁴⁰ In questo articolo si sceglie di utilizzare gli articoli determinativi maschili per indicare i femminielli. La questione riguardo alla scelta dell'articolo è lunga e complessa: non essendo questo lo spazio adatto per affrontare l'argomento, si rimanda a E. ZITO, P. VALERIO, *Corpi sull'uscio, identità possibili. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*, Napoli, Filema Editore, 2010; EID., *I femminielli napoletani: un terzo genere tra alterità e deterioramento, inclusione ed esclusione sociale*, in Margherita Graglia (dir.), *Omofovia. Strumenti di analisi ed intervento*, Roma, Carocci, 2012, pp. 26-39.

¹⁴¹ A. HOCHDORN, A. ARMENTI, *L'esperienza transgender attraverso i discorsi. Un'analisi critica sulla costruzione narrativa dell'Identità*, in I. Atzeia (dir.), *Atti del IX Congresso AIP della Sezione di Psicologia sociale a Cagliari*, Torino, Grafica del Parteolla, 2009.

¹⁴² Dai Berdache dei nativi americani agli Hijira dell'India o ancora ai Kathoey thailandesi, giusto per fare qualche esempio.

apre la possibilità di un libero spazio di esistenza della diversità o meglio di ciò che non è ascritto comunemente alla “normalità” e alla presunta natura.

Nelle riflessioni di Ruth Benedict, “normale” è il comportamento culturalmente previsto e approvato dal gruppo; “anormale” è, invece, il comportamento percepito come estraneo al modello culturale di una determinata società¹⁴³. Il problema della definizione di una realtà complessa e dinamica si manifesta attraverso concetti come omosessualità effeminata, mediterraneità ed etnicità, terzo genere, transgenderismo, travestitismo, transessualismo e trans-identità. Non è corretto considerare i femminielli semplicemente come travestiti od omosessuali effeminati né come una creazione letteraria degli anni '50. Essi rappresentano piuttosto una realtà unica, un archetipo di un genere che è sia fisso che mutevole nel tempo.

I femminielli sono soggettività storicamente radicate nel contesto napoletano e sfuggono a una definizione semplice. Esprimono la propria identità sociale in una forma che non si conforma né al genere maschile né a quello femminile, incorporando entrambi con caratteristiche distintive, ma in coerenza con il contesto in cui si sviluppano: Napoli, una metropoli “euromediterranea” rivolta verso il *Mare nostrum*, simbolo di un panorama che si dispiega tra profonde radici storiche e forze dinamiche della postmodernità. Identità liminali in un contesto liminale, dunque, strettamente legate nel loro divenire. Da un corpo metamorfosato, travestito, camuffato, sublimato emerge una realtà intricata che si potrebbe definire endemica, tessuta in maniera peculiare con il tessuto urbano e la popolazione della città. Nonostante l'origine e l'evoluzione del fenomeno dei femminielli a Napoli siano ancora storicamente oscure, nel senso che manca un filo continuo e documentato che si estenda fino ai nostri giorni, non difettano comunque indizi e fonti: come riportano, infatti, Zito e Valerio¹⁴⁴, la prima fonte letteraria utile alla ricostruzione storica del fenomeno riconduce a

¹⁴³ Cfr. R. BENEDICT, *Modelli di cultura*, Milano, Feltrinelli, 1970.

¹⁴⁴ Cfr. E. ZITO, P. VALERIO, *Corpi sull'uscio, identità possibili. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*, op. cit.; EID., *I femminielli napoletani: un terzo genere tra alterità e deterioramento, inclusione ed esclusione sociale*, op. cit.

Giovanni Battista Della Porta, il quale nel suo *De Humana Physiognomonia* (1586) scrive:

nell'isola di Sicilia son molti effeminati, et io ne viddi uno in Napoli di pochi peli in barba o quasi niuno; di piccola bocca, di ciglia delicate e dritte, di occhio vergognoso, come donna; la voce debole, sottile, non poteva soffrir molta fatica; di collo non fermo, di color bianco, che si mordeva le labra; et insomma con corpo e gesti di femina. Volentieri stava in casa e sempre con una faldiglia come donna attendeva alla cucina et alla conocchia; fuggiva gli omini, e conversava con le femine volentieri, e giacendo con loro, era più femina che l'istesse femine; ragionava come femina, e si dava l'articolo femminile sempre: "trista me, amara me".



Un altro indizio viene da un'incisione riprodotta nel *Segno di Virgilio*¹⁴⁵. Sebbene il testo non fornisca nessuna fonte, indicazione sull'autore, appartenenza a collezione o datazione¹⁴⁶, la didascalia presenta un titolo molto chiaro: *Ballo di Tarantella Del'Affeminati Di Napoli*. L'incisione ritrae due individui vestiti in abiti maschili, ma, a differenza degli altri uomini presenti nella scena, sembrano adottare movenze femminili durante la danza della tammurriata. Sono

circondati da un folto gruppo di musicisti e spettatori festanti, tutti partecipi e divertiti dall'evento. L'opera conferma l'atmosfera di tolleranza popolare, evidenziando quanto il fenomeno dei femminielli, attraverso l'interazione con la tradizione, abbia trovato una sua "nicchia ecologica", diventando iconograficamente rappresentativo di una cultura e di una particolare realtà sociale.

Infatti, se vista invece in una prospettiva socio-antropologica, si può affermare che la complessa tessitura della realtà collettiva incarnata dai femminielli affonda le

¹⁴⁵ Cfr. R. DE SIMONE, *Il segno di Virgilio*, Pozzuoli, Azienda Autonoma di Cura, Soggiorno e Turismo di Pozzuoli, Sezione Editoriale Puteoli, 1982.

¹⁴⁶ Secondo ZITO e VALERIO (*I femminielli napoletani: un terzo genere tra alterità e deterioramento, inclusione ed esclusione sociale*, op. cit.), si tratterebbe di un'incisione dell'ultimo quarto del XVIII secolo facente probabilmente parte di un resoconto di viaggio o di una guida.

radici nelle origini della città: questo fenomeno richiede una disamina accurata all'interno del contesto culturale mediterraneo, essendo espressione, da un lato, di una cultura patriarcale intrisa di genderismo ed eterosessismo, che stigmatizza profondamente la femminilizzazione del maschio. Dall'altro lato, in modo alquanto paradossale, subisce l'eco di un'antica e profonda tradizione culturale mediterranea che esalta il femminile, come attestato dalle numerose raffigurazioni femminili riscontrabili nell'archeologia e nella storia dell'arte¹⁴⁷.

Durante il loro lungo percorso storico, i femminielli hanno trovato il loro habitat negli storici quartieri popolari, dove sono stati fundamentalmente accettati in quanto realtà sociale riconosciuta capace di ritagliarsi un proprio ruolo e un proprio stile di vita. Sebbene occasionalmente alcuni femminielli svolgano attività di prostituzione, sono raramente percepiti come emarginati o considerati delle presenze pericolose. Il femminiello riceve un riconoscimento da parte degli abitanti del vicolo in cui è integrato come figura partecipe di quella che potremmo definire l'economia "solidale" del medesimo vicolo.

Tuttavia, parlando oggi dei femminielli, dovremmo, forse, usare i verbi al passato. La vita nei vicoli storici di Napoli e la sue strutture socio-economiche si sono, a partire dal boom economico, notevolmente modificate; il lavoro e il conseguente benessere aggiunto al bradisismo del 1980 (e i relativi dissesti geologici che hanno reso inagibili diverse abitazioni) hanno eradicato molti degli abitanti storici di quei quartieri. Oggi si può dire che sembrano sopravvivere solo pochi femminielli, la maggior parte dei quali anziani. Tale processo di, oseremmo dire, estinzione è dovuto a diverse cause che iniziano ben prima del 1979 e che si possono dunque riassumere schematicamente con l'evoluzione in termini di moltiplicazione delle diversità identitarie, con la spinta globale all'omogeneizzazione culturale e con la metamorfosi del tessuto urbano della città di Napoli. Ed è da qui che si deve partire per comprendere e interpretare *Chillo è*

¹⁴⁷ Una rappresentazione che va dalla statuetta della Venere di Savignano (ca 30.000 a. C.) alle raffigurazioni della Madonna di Pompei, passando attraverso la Dea di Catalhoyuk (ca 6.500 a. C.) e la *Mater Matuta* dei latini.

'nu buono guaglione, un brano che dà voce alle persone del vicolo (le cui voci ispirano il titolo e fanno da ritornello) e a un femminiello che in prima persona racconta la propria storia e i suoi sogni di “normalità”. Nel 1979 il «buono guaglione» di Pino Daniele non è il femminiello del vicolo napoletano, proprio perché il vicolo napoletano dell’immaginario folcloristico non esiste più: la trasformazione è già iniziata.

Chillo è nu buono guaglione
Fà 'a vita 'e notte sott'a nu lampione
E quando arriva mezzanotte
scende e va a fatica

Chillo è nu buono guaglione
E che peccato ca è nu poco ricchione
Ha cominciato col vestito
della sorella pe pazzia

Quello è un bravo ragazzo
fa la vita sotto un lampione
e quando si fa mezzanotte
scende e va a lavorare

Quello è un bravo ragazzo
peccato che sia omosessuale
ha cominciato col vestito
della sorella per giocare

La sezione ritmica (gestita da Rosario Jermano alla batteria, Tony Cico Cicco alle Congas e Rino Zurzolo al basso elettrico) è quella di un samba-funk sudamericano a cui si aggiunge il riff di Pino Daniele che fa eco ai lick, i fraseggi della chitarra flamenca. Siamo al sud, a metà strada tra il Corcovado e l’Andalusia. Nella versione live dell’album *Sciò (Live)* (1984) si aggiungerà il sax di Gato Barbieri a rendere il viaggio latino-americano ancora più completo. Ma la voce che accompagna la musica non è in spagnolo né in portoghese: è l’idioma di un altro sud, quello del mezzogiorno Italiano.

Il chiacchiericcio degli abitanti del quartiere è musicato da Pino Daniele e sottolineato da un cantare quasi mormorato: oggetto del pettegolezzo è «una ragazzo», un «guaglione» anzi «nu buono guaglione». «Chillo è nu buono guaglione» suona come una giustificazione benevola e previene l’ascoltatore di una situazione difficile o comunque spiacevole: è un bravo ragazzo “nonostante” abbia qualcosa che va contro la moralità comune, “nonostante” le scelte non condivisibili. Il ragazzo ha una vita dura: la notte si prostituisce in strada. È un bravo ragazzo “nonostante” sia

“disgraziatamente” omosessuale, «è un bravo ragazzo» “nonostante” si travesta da donna: lo fa fin da bambino.

Chillo è nu buono guaglione
e vo' essere na signora
chillo è nu buono guaglione
crede ancora all'amore
chillo è nu buono guaglione
sogna la vita coniugale
ma per strada poi sta male
perché si girano a guardare
chillo è nu buono guaglione
s'astipa 'e sorde pe ll'operazione
non ha alternativa
solo azione decisiva.

Quello è un bravo ragazzo
e vuole essere una signora
quello è un bravo ragazzo
crede ancora all'amore
quello è un bravo ragazzo
sogna la vita coniugale
ma per strada poi sta male
perché si girano a guardare
quello è un bravo ragazzo
conserva i soldi per l'operazione
non ha alternativa
solo azione decisiva

L'ingenuità del bravo ragazzo traspare dai commenti incessanti e pietosi del vicolo: il bravo ragazzo «crede ancora all'amore », sogna il matrimonio e soffre per via della sua condizione di diverso, che attira gli sguardi altrui. Ha dunque deciso: risparmierebbe, metterebbe da parte i proventi del lavoro per operarsi, per mettere in simbiosi lo spirito e il corpo, per diventare Teresa. E lo annuncia:

E mi chiamerò Teresa
scenderò a far la spesa
me facce crescere 'e capille
e me metto 'e tacchi a spillo
inviterò gli amici a casa
a passare una giornata
senza avere la paura
che ci sia una chiamata
e uscire poi per strada
e gridare so' normale!
E nisciuno me dice niente
e nemmeno la stradale.

E mi chiamerò Teresa
scenderò a far la spesa
mi faccio crescere i capelli
e mi metto i tacchi a spillo
inviterò gli amici a casa
a passare una giornata
senza avere la paura
che ci sia una chiamata
e uscire poi per strada
e gridare sono normale!
E nessuno mi dice niente
e nemmeno la (polizia) stradale.

I pettegolezzi svaniscono, l'io lirico della canzone si trasforma in quel «buono guaglione»: il suo non è un canto, ma uno sfogo, una ribellione, l'immagine di una speranza di libertà futura, raggiungibile e reale. Il nome è già deciso, «Teresa», come Santa Teresa d'Avila o più semplicemente Santa Teresa degli Scalzi, compatrona di Napoli e protettrice delle persone malate nel corpo e delle persone in cerca di grazia¹⁴⁸.

Divenire altro, divenire altra e assaporare la libertà di sentirsi realmente sé stessa nel portare i capelli lunghi e le scarpe col tacco. «Teresa» è una donna in cerca di una femminilità negata, una femminilità dal sapore antico fatto di un ruolo predefinito che non si preoccupa di un riconoscimento femminista, anzi: le azioni tradizionalmente femminili come il «fare la spesa» sono sospirate, agognate.

Teresa si libera dunque dal disagio e da quell'incapacità «nell'adattarsi a un ambiente, a una situazione», scegliendo di diventare “normale” anche agli occhi del mondo «che si gira a guardare». Teresa vuole solo essere «normale» tra i “normali”, talmente normale da poterlo gridare, da non essere più costretto a prostituirsi, da non dover vivere nella paura costante che arrivi una chiamata della polizia stradale, e vuole potersi innamorare, perché «crede ancora all'amore».

Prima di terminare la nostra analisi è bene ricordare ancora una volta che i femminielli fanno parte di una tradizione partenopea da sempre molto presente sul territorio a tal punto da avere delle loro festività religiose: la Candelora, che si tiene il 2 febbraio al Santuario di Montevergine (Avellino), o la Tammurriata in occasione della festa per la Madonna dell'Arco.

In particolare, è molto suggestiva la storia della “juta dei femminielli” (il pellegrinaggio dei femminielli) a Montevergine che trae origine da una leggenda che risale al 1200 e racconta di due amanti omosessuali. Questi, colti in flagrante, erano stati legati a un albero e imprigionati con una lastra di ghiaccio, ma si racconta che la Madonna di Montevergine, nota anche come “Mamma Schiavona”, facendo apparire

¹⁴⁸ A Napoli il culto di Santa Teresa d'Avila è molto sentito: a lei è dedicata la chiesa seicentesca e la via in cui essa sorge. Via Santa Teresa degli Scalzi è una delle arterie principali della città, che collega Capodimonte alla zona del Museo Archeologico Nazionale. In Pino Daniele la strada sembra essere un riferimento importante: «Santa Teresa» è infatti anche uno dei brani di *Musicante* (1984).

un raggio di sole, li abbia liberati e salvati dalla morte¹⁴⁹. È per questo che ogni anno, il 2 febbraio, si celebra la festa della Candelora durante la quale i femminielli si recano al Santuario a rendere omaggio alla Madonna, cantando e danzando tammurriate. Potremmo ancora citare la tradizionale partecipazione dei femminielli a delle particolari tombolate, riservate soltanto a loro e alle donne, che si svolgono nei bassi (le tipiche abitazioni di cui si è già parlato): a estrarre i numeri è un femminiello che, mettendo insieme i significati derivanti dalla smorfia, costruisce una vera e propria storia con enfasi e volgarità varie, accolte in maniera divertita dagli astanti. Ancora, nella *Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone i femminielli hanno due momenti fondamentali: il rosario e il suicidio. Durante il rosario un circolo di femminielli dice la preghiera mentre ricama; nel suicidio, invece, il femminiello, al quale l'amato si nega, decide alla fine di uccidersi.

Tutto questo per sottolineare quanto profondo sia il legame della città vecchia con la fluidità di genere e quanto le regole a cui risponde(va) la popolazione non siano le stesse che vigono nelle altre città italiane. In quest'ottica *Chillo è nu buono guaglione* non è solo espressione della personale visione delle cose di Pino Daniele, ma è il ritratto di una tradizione ben radicata nella cultura partenopea.

Giuliano Scala

Bibliografia:

- R. BENEDICT, *Modelli di cultura*, Milano, Feltrinelli, 1970;
M. CECCARELLI, *Mamma Schiavona. La Madonna di Montevergine e la Candelora. Religiosità e devozione popolare di persone omosessuali e transessuali*, Perugia, Gramma, 2010;
R. DE SIMONE, *Il segno di Virgilio*, Pozzuoli, Azienda Autonoma di Cura, Soggiorno e Turismo di Pozzuoli, Sezione Editoriale Puteoli, 1982;
A. DI NUZZO, *La Città Nuova: dalle antiche pratiche del travestitismo alla riplasmazione del femminiello nelle nuove identità mutanti a Napoli*, in F. Scalzone (dir.) *Perversione, perversioni e perversi*, Roma, Borla, 2009;
G. CARRANO, P. SIMONELLI, *Un mariage dans la baie de Naples*, in «Masques. Revue des Homosexualities», n. 18, 1983, pp. 105-15;
G. GALASSO, *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Napoli, Guida, 1982;

¹⁴⁹ Cfr. M. CECCARELLI, *Mamma Schiavona*, Perugia, Gramma, 2010.

- D. FERNANDEZ, *Madre mediterranea*, Milano, Mondadori, 1967;
A. HOCHDORN, A. ARMENTI, *L'esperienza transgender attraverso i discorsi. Un'analisi critica sulla costruzione narrativa dell'Identità*, in I. Atzeia (dir.), *Atti del IX Congresso AIP della Sezione di Psicologia sociale a Cagliari*, Torino, Grafica del Parteolla, 2009;
M. MIANO BORRUSO, *Muxé et femminielli: genre, sexe, sexualité et culture*, in «Journal des Anthropologues», 124-25, 2011, pp. 179-98;
L. SAVONARDO, *Nuovi linguaggi Musicali a Napoli: il rock, il rap, le posse*, Napoli, Edizioni Oxiana, 1999;
E. ZITO, P. VALERIO, *Corpi sull'uscio, identità possibili. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*, Napoli, Filema Editore, 2010;
EID., *I femminielli napoletani: un terzo genere tra alterità e deterioramento, inclusione ed esclusione sociale*, in Margherita Graglia (dir.), *Omofobia. Strumenti di analisi ed intervento*, Roma, Carocci, 2012, pp. 26-39.

Discografia:

- P. DANIELE, *Pino Daniele*, EMI Italiana 1979: 3C 064 18391 (LP);
F. DE ANDRE, *Anime Salve*, Ricordi 1996: 74321392352 (CD).

L'“italiano vero”: tra identità e cultura

L'evoluzione dell'identità culturale italiana tramite l'analisi delle canzoni Brividi, La Famiglia e La Dolce Vita

Nella società italiana di oggi, in quale contesto socioculturale si collocano le canzoni *Brividi* di Mahmood, vincitrice del festival di Sanremo 2022; *La Famiglia* di Rhove, successo rap dello stesso anno, e il tormentone dell'estate 2022 *La Dolce Vita* di Fedez? Analizzando i testi e i video di questi brani, usciti tutti nello stesso anno a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro, ci si pone l'obiettivo di dimostrare quanto la musica pop italiana sia specchio dell'evoluzione della società italiana odierna.

Nelle canzoni di Mahmood e Rhove si incrociano temi come inclusione, integrazione, diversità, identità e multietnicità tra gli italiani, mentre la canzone di Fedez è una rappresentazione classica, a volte anche stereotipata, della nostra cultura. Nel panorama musicale nazionale queste realtà identitarie e culturali coesistono e aprono finestre inaspettate: un'Italia legata alle proprie origini, ma aperta al cambiamento, multiculturale e inclusiva.

Obiettivo del seguente intervento è, altresì, quello di analizzare la lingua utilizzata nelle canzoni. È interessante notare che l'unico dei tre artisti presi in considerazione che abbia scritto un testo interamente in italiano è Mahmood. Nato in Italia, di origini marocchine, rappresenta gli italiani di seconda generazione che si stanno confrontando con i problemi di integrazione e di inclusione nella nostra società. Dall'altro lato, Fedez e Rhove, dei quali nessuno ha mai messo in discussione l'italianità, usano in queste canzoni l'inglese, il francese, l'arabo e lo spagnolo. Considerando tutti questi elementi di analisi, chi rappresenta oggi “l'italiano vero”, quello cantato da Toto Cutugno nella sua nota canzone?

L'Italiano è una canzone che si è classificata quinta al festival di Sanremo nel 1983, ma che ha in seguito avuto un grande successo nazionale e internazionale. Rappresenta un vero e proprio spaccato dell'Italia degli anni '80: «un partigiano come presidente», con riferimento a Sandro Pertini che fu partigiano e ricoprì la carica di Presidente della Repubblica dal 1978 al 1985; «la moviola la domenica in tv», a sottolineare la sfrenata passione degli italiani per il calcio; «gli spaghetti al dente, il caffè ristretto», emblemi indiscussi dell'italianità; «le calze nuove nel primo cassetto, una 600 giù in carrozzeria», che rimandano al boom economico italiano del secondo dopoguerra¹⁵⁰.

Una canzone simbolo, questa, anche e soprattutto per gli italiani all'estero, nata a quanto pare proprio per loro. Toto Cutugno la scrisse di getto dopo un concerto in Canada. È stato lo stesso Toto Cutugno a raccontare che, quando si accesero le luci sul pubblico a fine concerto, riconobbe inequivocabilmente delle “facce da italiano”. Ed è così che nacque l'ispirazione per la canzone, che avrebbe voluto intitolare proprio “con quella faccia da italiano”, a sottolineare il riconoscimento dell'appartenenza a una nazione, avallato da una fisionomia riconoscibile, canonizzata. Il suo autore gli suggerì di chiamarla solo *L'Italiano* e la canzone venne proposta, sul set del film *Il bisbetico domato*, a Celentano, che si rifiutò di cantarla perché la considerò troppo presuntuosa. L'artista giustificò il proprio diniego affermando: «Non c'è bisogno di dire che sono un italiano vero, lo sanno tutti. Fatemi una canzone per il finale del film dove io salto sul letto»¹⁵¹. Fu così che Toto Cutugno decise di cantarla di persona, portandola al Festival di Sanremo.

A quasi quarant'anni di distanza dal successo della canzone, durante un'intervista nel 2019, dopo un concerto in Slovacchia, gli fu posta la seguente domanda: «Era il 1983. Se oggi dovessi riscrivere questa canzone, vedresti l'italiano

¹⁵⁰ Cfr. L. BUSON, *Canzone per te: dentro il testo de 'L'Italiano' di Toto Cutugno*, in «Recensiamo Musica», 30/07/2019; cfr. l'URL: <https://recensiamomusica.com/canzone-per-te-dentro-il-testo-de-litaliano-di-toto-cutugno/> (ultima consultazione: 22/06/2023).

¹⁵¹ G. BAGLIO, *Toto Cutugno: 'Ho fatto terra bruciata per colpa del mio carattere'*, in «RollingStone Italia», 19/01/2019; cfr. l'URL: <https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/toto-cutugno-ho-fatto-terra-bruciata-per-colpa-del-mio-carattere/441979/> (ultima consultazione: 22/06/2023).

nello stesso modo?». «Solo musicalmente. Col testo no. L'italiano di oggi non va più in giro con l'autoradio nella mano destra. Ma ha sempre la stessa faccia... da italiano»¹⁵², la sua risposta.

Ma è davvero la stessa faccia o piuttosto si tratta di “Un italiano cittadino del mondo vero”, come invece ha cantato Jovanotti al Jova Beach Party in una tappa del suo tour a Roccella nel 2019? In quell'occasione Jovanotti si è esibito proprio con Toto Cutugno davanti a una folla di giovani che cantavano a squarciagola *L'Italiano*, a conferma di quanto questa canzone abbia attraversato molteplici generazioni. Jovanotti, però, ha cambiato a sorpresa il finale, rendendolo più attuale: «Sono un italiano. Un cittadino del mondo vero». Il nuovo finale è stato accolto con grandissimo entusiasmo, segno che il pubblico si rispecchiava, sì, nel valore tradizionale incarnato dalla canzone originale, ma allo stesso tempo si sentiva rappresentato anche dall'immagine suggerita: una società nuova, più aperta ed evoluta.

Un'altra attualizzazione dell'*Italiano*, che riporta al concetto della “nuova faccia da italiano”, è espressa nella canzone *Immigrato*, in cui 8BLevrai ha campionato il ritornello della canzone di Toto Cutugno, cambiando solo una parola (da “italiano” a “immigrato”), spostando quindi interamente il focus della canzone e rendendola portatrice di un forte messaggio di protesta: «Lasciatemi cantare (Cantare) perché ne sono fiero (Ne sono fiero) / Lasciatemi cantare la vita che fa un immigrato vero». Questa canzone tratteggia inequivocabilmente la condizione di un immigrato di seconda generazione in Italia, sottolineandone le emozioni, le difficoltà, le paure e le speranze:

La speranza galleggia, di avere oltremare una vita diversa
Morire in pace o vivere in guerra, non c'è futuro nella mia terra
Tanta miseria, mhm-mhm, il nostro cibo va a chi ci governa
L'Europa è un sogno, tipo leggenda, c'è chi la vede grazie ad un'antenna
Anche mio pa' non aveva un profilo

¹⁵² F. PIZZIGALLO, *Intervista a Toto Cutugno: L'italiano di oggi è diverso, ma ha la stessa faccia... da italiano!*, in «Buongiorno Slovacchia», 6/05/2014; cfr. l'URL: <https://www.buongiornoslovacchia.sk/> (ultima consultazione: 22/06/2023).

Senza documenti, era solo un marocchino
Ha fatto famiglia qua ed ha mandato a casa il cibo
Ha cambiato il destino di un povero clandestino, eh

Sono passati quasi quarant'anni e, nel panorama pop musicale di oggi, quale sarebbe la faccia da italiano ideale? Esiste una sola faccia, come quella raccontata negli anni Ottanta da Toto Cutugno? La storia italiana degli ultimi decenni ha generato una moltitudine di "facce da italiano" altrettanto autentiche ed è per questo motivo che l'analisi di *Brividi*, *La Famiglia* e *La Dolce Vita*, tre canzoni musicalmente così diverse tra loro, può far luce su alcune delle diverse sfaccettature della società italiana odierna.

Ma chi sono Mahmood, Blanco, Rhove, Fedez e gli artisti che hanno collaborato con loro in queste canzoni?

Mahmood è nato e cresciuto a Milano, da madre sarda e padre egiziano. Il suo successo è arrivato con la partecipazione al Festival di Sanremo 2019, che ha vinto con il brano *Soldi*. Egli stesso definisce il proprio genere musicale "marocco pop": «Il mio è un pop strano, l'ho definito "marocco-pop" perché nei miei pezzi c'è un'influenza araba»¹⁵³. Come sostiene Ferrari,

Il Marocco-pop in lingua italiana di Mahmood esprime l'eterogeneità delle culture e delle influenze musicali che in lui convivono: «Sono cresciuto con mamma che ascoltava i cantautori: Battisti, De Gregori, Carboni e Antonacci erano i suoi preferiti. Nei viaggi in macchina papà metteva le cassette delle cantanti arabe, soprattutto marocchine, come Shirine» (Corriere della Sera, 11/02/2019). Ma, oltre all'eredità genitoriale, c'è spazio anche per l'attitudine personale e l'attrazione per i suoni «hip hop e il rap che ho sempre amato»¹⁵⁴.

Blanco è nato a Brescia, da genitori italiani. Da piccolo seguiva i gusti musicali del padre e ascoltava Lucio Battisti, Lucio Dalla e Pino Daniele nonché gran parte del

¹⁵³ Mahmood, *italiano vero*: "La mia musica senza rancore nasce all'incrocio di due mondi", in «La Stampa», 23 dicembre 2018; cfr. l'URL: <https://www.lastampa.it/topnews/tempi-moderni/2018/12/23/news/mahmood-italiano-vero-la-mia-musica-senza-rancore-nasce-all-incrocio-di-due-mondi-1.34068959/>.

¹⁵⁴ J. FERRARI, *Parole, storie e suoni nell'italiano senza frontiere – Vol 7. Il Marocco-pop di Mahmood*, 2020; cfr. l'URL: <https://air.unimi.it/bitstream/2434/714738/2/Parole.pdf>.

pop radiofonico; durante l'adolescenza, si è avvicinato al mondo dell'hip hop e del rap. Anche Mahmood ha scoperto l'hip hop in età adolescenziale e nelle sue collaborazioni artistiche intreccia trap, rap e pop. È interessante notare come l'influenza del cantautorato italiano sia stata determinante per entrambi gli artisti, di origini diverse, ma legati dalla stessa appartenenza musicale, anche se poi in età adolescenziale si sono allontanati dai canoni della musica italiana, seguendo il filone dell'hip hop e del rap.

Rhove (Samuel Roveda) è un rapper italiano, nato a Rho, in provincia di Milano. Il suo nome d'arte rappresenta un gioco di parole tra il suo cognome (Roveda) e la città in cui è cresciuto (Rho). La scelta del nome d'arte denota la sua forte appartenenza alla provincia; infatti, si definisce “un ragazzo di provincia”, non di periferia: «perché Rho non è la periferia, ma la provincia». Il suo genere è hip hop trap, ed è molto influenzato dalla musica rap francese. Gli artisti con cui collabora nella canzone *La Famiglia* sono tutti rapper emergenti: 8Blevrai, Kassimi, Yunes LaGrintaa, Sisco, Nésa e Nabi. Tra questi rapper, 8Blevrai e Kassimi hanno entrambi origini marocchine. Kassimi nasce in Marocco e arriva a 15 anni in Italia, mentre 8Blevrai è nato in Italia (a Sarnico sul Lago d'Iseo) da genitori marocchini.

Fedez è un rapper, influencer e personaggio televisivo italiano nato a Milano. Nella *Dolce Vita*, collabora con Tananai e Mara Sattei, che hanno partecipato al Festival di Sanremo 2023, a solo un anno di distanza dai loro esordi in campo musicale. Per Tananai il Festival 2022 non era stato un grande successo, dato che era finito ultimo in classifica, mentre Mara Sattei proprio allora aveva appena proposto il suo primo album: *Universo*.

Continuando ad analizzare le diverse prospettive dell'italianità oggi, non possiamo non menzionare il venir meno della figura del macho-maschio rubacuori che per decenni ha affascinato il mondo e che ritroviamo anche nel video dell'*Italiano* di Toto Cutugno (quando ammicca in maniera provocante alla cameriera che gli porta «gli spaghetti al dente»). Questo cambiamento di prospettiva è evidente già dalla prima esibizione al Festival di Sanremo di Mahmood e Blanco. La loro interpretazione di *Brividi* ha provocato innumerevoli reazioni sulle maggiori testate giornalistiche

italiane, che hanno inneggiato alla sensualità dell'esibizione: «la coppia infiamma l'Ariston e conquista il pubblico, Blanco si presenta con mantello e maglia trasparente, Mahmood elegantissimo in giacca. Si guardano, cantano, sorridono e si abbracciano. La loro *Brividi* conferma le previsioni facendo impazzire pubblico, critica, social»¹⁵⁵.

La performance, effettivamente inusuale per la kermesse sanremese, ha però riscosso molto successo presso il pubblico e ha rappresentato un'evoluzione del modello di esibizione canora classica del Festival di Sanremo. In effetti il duetto di voci maschili di Mahmood e Blanco ha sfumature così intense e ricche di passione da riportare alla memoria un altro duetto storico del festival, quello di *Ti Lascero* di Fausto Leali, da lui cantata con Anna Oxa al Festival di Sanremo del 1989. Entrambe le canzoni sottolineano la libertà dell'amore e la possibilità di sbagliare:

Ti lascerò crescere
Ti lascerò scegliere
Ti lascerò
Anche sbagliare
Ti lascerò
[...]
Ti lascerò vivere
Ti lascerò ridere
Ti lascerò

Per quanto concerne *Brividi*, sono stati gli stessi artisti a sottolineare in un'intervista quanto l'amore per loro trascenda i limiti; Mahmood in particolare ha spiegato: «In *Brividi* due ragazzi, appartenenti a due generazioni, amano con lo stesso trasporto e gli stessi timori – la paura di sbagliare e di sentirsi inadeguati, incapaci di riuscire a trasmettere ciò che si prova – e con la voglia di amare in totale libertà, dando

¹⁵⁵ *Brividi per Mahmood e Blanco: la coppia infiamma l'Ariston e conquista il pubblico*, video di «Repubblica.it», 2/02/2022; cfr. l'URL: <https://video.repubblica.it/dossier/sanremo-2022/brividi-per-mahmood-e-blanco-la-coppia-infiamma-l-ariston/407165/407875> (ultima consultazione: 23/06/2023).

tutto di sé»¹⁵⁶ («E ti vorrei amare ma sbaglio sempre, / E ti vorrei rubare un cielo di perle»). Di conseguenza, *Brividi* si pone fin dalla prima esibizione come rappresentazione di un amore libero, romantico, passionale, inclusivo; alcuni hanno pensato che fosse il manifesto del coming out di Mahmood, proprio da un palco che ha sempre rappresentato l'amore eteronorme e raccontato l'amore omosessuale solo come proprio di una natura diversa e fragile. Ma in realtà è stato lo stesso Mahmood a smentire in una diretta Instagram, per la rivista «Grazia»:

coloro che ritengono che *Brividi* abbia portato l'amore gay a Sanremo ci distruggono tutto quello che vogliamo raccontare. Noi vogliamo portare la libertà universale di sentirsi liberi di poter esprimere qualsiasi tipo di amore. In generale, nella totalità. Non vogliamo incasellare l'amore. Vogliamo dargli uno sfogo libero al 100%¹⁵⁷.

Altra conferma che in questa canzone gli interpreti si riferiscano a un amore universale, al di là del dualismo amore eteronorme/amore omosessuale, arriva da un'analisi del testo di Davide Misiano: «Quando ciascuno dei due cantanti si riferisce alla persona amata, non usa mai marche di genere: non c'è un aggettivo declinato o declinabile, non c'è maschile o femminile; non c'è omosessualità o eterosessualità, e non c'è neppure la negazione dell'una o dell'altra»¹⁵⁸. In conclusione, Mahmood e Blanco con il testo della canzone e il loro abbigliamento ambiguo, corollario di un'esibizione fuori dai canoni di un festival così popolare, ma anche successivamente con il video della canzone, così provocante e seducente, hanno portato alla luce una nuova “faccia da italiano”, fuori dalle norme di genere, aperto a nuove rappresentazioni

¹⁵⁶ G. GOBO, *Blanco e Mahmood: il video di 'Brividi' è un inno alla libertà di amare*, in «Today Spettacoli e TV», 2/02/2022; cfr. l'URL: <https://www.today.it/tv/news/sanremo/blanco-mahmood-coming-out-video-brividi.html>

(ultima consultazione: 23/06/2023).

¹⁵⁷ Intervista a Mahmood e Blanco di «Grazia», Festival di Sanremo 2022, Diretta Instagram del 3/03/2022; cfr. l'URL: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&app=desktop&v=Hz8lRB8YNC8> (ultima consultazione: 23/06/2023).

¹⁵⁸ D. MISIANO, *Testo & Contesto: Mahmood & Blanco, Brividi, una canzone che usa moduli antichi per raccontare un amore nuovo*.

dell'amore, che si allontana sempre di più dalla nozione dell'uomo italiano *latin lover*, etero e *macho*.

Per quanto riguarda l'aspetto linguistico, a una prima analisi del testo di *Brividi*, quello che colpisce è che la canzone sia stata scritta interamente in italiano. Questa scelta di Mahmood è interessante, considerando che in molte altre sue canzoni usa l'arabo, l'inglese, il francese e lo spagnolo. Ed è, altresì, interessante notare, dall'altro lato, come nelle canzoni di Fedez e Rhove ci siano lemmi o frasi in altre lingue, usi del dialetto e del gergo della periferia. In definitiva, fra i tre artisti analizzati, quello a scrivere interamente in italiano è proprio colui che agli esordi è stato considerato il "non italiano vero", perché, sì, nato in Italia, ma da padre egiziano. E infatti, quando ha vinto Sanremo con *Soldi*, si è parlato di vittoria dell'integrazione, sebbene Mahmood sia italiano: «Ha rappresentato la vittoria dell'integrazione degli immigrati in Italia, quando in realtà non c'era niente da integrare»¹⁵⁹.

Relativamente a questo aspetto, se torniamo indietro di quarant'anni, al duetto di Fausto Leali e Anna Oxa quando vinsero il Festival di Sanremo con *Ti Lascero*, in quegli anni chi ha inneggiato alla vittoria dell'integrazione e dell'inclusività sul palco di Sanremo? Dopotutto, anche Anna Oxa non ha origini italiane. Il padre è albanese, lei è nata in Italia e proprio come Mahmood ha una mamma italiana, ma nessuno ha mai messo in discussione la sua italianità, nonostante il padre non fosse italiano. Che ruolo ha giocato l'aspetto fisico di questi artisti a loro vantaggio o svantaggio, il loro genere, ma anche il momento storico in cui sono arrivati al successo? Negli anni Ottanta, infatti, non faceva notizia che la figlia di un albanese arrivasse alla vittoria di uno dei festival più prestigiosi della musica pop italiana, ma nel 2019 sì. L'aspetto di Anna Oxa non fa pensare a niente di straniero, esotico, mentre Mahmood ha tratti tipicamente mediorientali; ancora, Anna Oxa durante la sua carriera ha giocato molto con la propria immagine, ma nessuno ha discusso la sua sessualità, mentre, quando

¹⁵⁹ OIZA Q. OBASUYI, *Mahmood è semplicemente un italiano. Nessun nato a Gratosoglio ha bisogno di integrazione* in «Vision», 11/02/2019; cfr. l'URL: <https://thevision.com/attualita/mahmood-sanremo-integrazione/> (ultima consultazione: 22/06/2023).

Mahmood è salito sul palco di Sanremo con un duetto maschile, si è parlato subito della sua identità sessuale e di quello che ha voluto comunicare con la sua esibizione.

La conferma che i tratti somatici ancora oggi per molti sono il segno dell'appartenenza a una determinata nazione si evince da un post su X del 10 febbraio 2024, a seguito dell'esibizione al Festival di Sanremo di Ghali¹⁶⁰: «Anche se #Ghali è italiano di cittadinanza, è evidente che i suoi tratti somatici non rappresentano l'italianità. Il mondo al contrario». Il cantautore Eral Meta, albanese ma naturalizzato italiano, ha risposto in difesa di Ghali: «Anch'io sono italiano di cittadinanza. I miei tratti somatici la rappresentano meglio l'italianità? Gli artisti rappresentano se stessi e le proprie idee. Ma ce la fate?»¹⁶¹. Eral Meta fa riferimento all'insensatezza del suo essere somaticamente più rappresentativo dell'italianità, rispetto a Mahmood e Ghali, perché di origine albanese (non tunisina o marocchina), così come Anna Oxa a suo tempo.

La seconda canzone presa in considerazione per questo studio è *La Famiglia* di Rhove, un artista che si è distinto nel panorama musicale rap italiano perché, a differenza del mainstream rap, la sua musica è portatrice di messaggi positivi e anche leggeri, superando i luoghi comuni della musica urban e rap. Della propria musica ha detto: «La mia musica è fatta di energia, scrivo per dare motivazioni ai ragazzi. La definirei grintosa ed energica [...]»¹⁶²; «stiamo cercando di mandare un messaggio positivo a tutti i ragazzi di provincia e non. Faccio parte di questa realtà che finora è sempre stata ignorata»¹⁶³.

¹⁶⁰ Ghali è un rapper italo tunisino, nato in Italia, a Milano, da genitori tunisini. Ha partecipato a Sanremo 2024 con la canzone *Casa Mia*, portando sul palco della kermesse sanremese la questione palestinese e facendosi portatore del messaggio *Stop al Genocidio*.

¹⁶¹ E. META, @MetaEral, Post, 11/02/2024, X; cfr. l'URL: https://x.com/MetaEral/status/1756811670037401889?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1756811670037401889%7Ctwgr%5Ea3d872b20f693bf729dc9e00b1dfb0f935c717d7%7Ct_wcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.fanpage.it%2Fspettacolo%2Fpersonaggi%2Feral-meta-difende-ghali-dopo-sanremo-anche-io-sono-italiano-di-cittadinanza%2F

¹⁶² A. MURARO, *Rhove: testo e audio di "Jungle", nuovo singolo dell'artista che sta portando una ventata di freschezza nel rap italiano*, in *All Music Italia*, 14/10/2021; cfr. l'URL: <https://www.allmusicitalia.it/news/rhove-testo-jungle.html>.

¹⁶³ S. CASONE, *LAPROVINCE #2, Rhove: testo, video, significato della canzone*, in *soundsblog*, 24/05/2022; cfr. l'URL: <https://www.soundsblog.it/post/laprovince-2-rhove-testo-video-significato>.

In questa canzone parla di sé stesso e di tutte quelle persone che fanno parte della sua vita. Nel video ufficiale appaiono gli amici dell'artista, la sua vera e propria famiglia, che si alternano con lui nel rappare. Le scene della piscina di quartiere si alternano a scene allo stadio, in un tripudio di fratellanza che va al di là delle origini e dei legami familiari, e che deriva dall'essere i protagonisti del video semplicemente ragazzi di provincia e non di periferia, come lo stesso Rhove ha tenuto a sottolineare spesso in diverse occasioni, e fuori dagli schemi del rap. Tutti i rapper che hanno collaborato a questa canzone sono accomunati, infatti, dall'appartenenza alla provincia, senza alcuna distinzione tra italiani, italiani marocchini o immigrati. Ed ecco, quindi, un'altra "faccia da italiano vero": l'italiano rapper della provincia.

Da un punto di vista linguistico, la canzone è un alternarsi di italiano, arabo, inglese e francese; difatti, un aspetto importante del linguaggio inclusivo nelle canzoni rap è proprio l'uso delle lingue straniere. All'inizio della canzone si nota l'ampio uso dell'arabo e del francese:

Ah ah Ah ah
Eh, ah, *wesh la fami*
La mafia, *l'Italie*
Petit sotto i palazzi neri come le Audi, *allez*
È *mon gars* la sola famiglia
E *allez*, è *mon gars* la sola famiglia, ah

La parola "*wesh*" deriva dall'espressione dialettale algerina "*wesh arak*" che vuol dire: 'com'è? Come Stai?'. Si tratta di una forma colloquiale di saluto, molto popolare su Tik Tok e quindi nel gergo giovanile; è presente non solo nella canzone di Rhove, ma anche in altre canzoni rap italiane. Inoltre, Rhove è molto influenzato anche dalla musica rap trap francese, che lo porta a un largo uso del francese nei suoi testi: *L'Italie petit* ('la piccola Italia'), *mon gars* ('i miei ragazzi'), *allez* ('andiamo, dai').

Dopo l'introduzione di Rhove, in cui descrive chi è la sua famiglia e chi sono i suoi ragazzi, il primo a raccontarsi è 8Blevrai. Il video si sposta sulle rive del Lago

d'Iseo e si vede il nome della sua città, Predore. Il rapper parla del suo passato turbolento, facendo riferimenti al gioco d'azzardo e alla vendita di droga, accusa da cui però sembra essere stato assolto: «Cresciuto così, malamente, perché lo Stato non ci sfama [...] Ma mi hanno assolto, se vuoi ti offro da bere, mh». Si conferma così, ancora una volta, la volontà di questo filone rap di trasmettere un messaggio positivo, con un lieto fine, quasi di redenzione dalla scena violenta del mainstream rap.

Segue Kassimi, nato in Marocco; nel video gli fa da sfondo il quartiere torinese Barriera di Milano, uno dei quartieri storicamente più proletari della città piemontese. Anche nella sua storia ci sono diverse espressioni tratte sia dal francese, come *gardez la street* ('proteggi la strada'), *mon poto* ('amico mio'), *frères* ('fratelli'), sia dallo spagnolo, come *la plata o plomo*:

Oh, *gardez la street, mon poto*
Regole, *la plata o plomo*, eh-eh
La plata o plomo, oh, ma be'
Sto chiuso in studio coi miei *frères*

L'espressione *la plata o plomo*, portata alla popolarità anche dalla serie Netflix *Narcos*, giunge dallo slang colombiano ed è usata principalmente per istigare ad accettare una tangente, *la plata*, poiché, in caso contrario, si rischia di perdere la propria vita con una pallottola, *plomo*.

Altro aspetto interessante del testo di questa canzone, non estraneo al mondo del rap, è l'ampio uso di onomatopee appartenenti a diverse lingue, dall'inglese "*pow pow pow*" all'italiano "pa pam-pam-pam", al francese "*tu-tu-tu-tu-tut, les mitraillettes*" per gli spari; oppure «piego in curva come Valentino vrom vrom vrom» (per il motore della moto), «tic tac il tempo non aspetta» (per le lancette dell'orologio).

Allontanandosi dal mondo del rap e dalla nuova concezione di famiglia espressa da Rhove, *La Dolce Vita* di Fedez si propone, invece, come un inno spensierato alla Dolce Vita degli anni Sessanta, alla leggerezza e al sentimento di speranza dell'Italia

del boom economico. La descrizione di Mara Sattei fornisce un'idea chiara del messaggio della canzone: «La dolce vita è un brano che ha la capacità di portarti altrove, uno spiraglio su un'epoca che tanto ci affascina. Racconta dell'amore e di quello che la sua attesa può farci provare e di un'estate che non vuoi dimenticare»¹⁶⁴.

Il video comincia con Tananai che intona quello che sembra il preludio di una *ballad* sentimentale dal sound anni Sessanta, poi qualcuno seleziona dal jukebox proprio *La Dolce Vita*, ed è così che parte una canzone ritmata da ballare. Sul jukebox si intravedono le altre canzoni di successo dell'epoca, come *Sapore di Sale* di Gino Paoli o *It's now or never* di Elvis Presley, che richiamano quell'atmosfera di spensieratezza, innovazione e rivoluzione degli anni '60. Nel video ambientato a Miramare, una delle spiagge più popolari di Rimini, davanti alla storica Colonia Bolognese, fitta di bagnanti dai costumi sgargianti corredati di cappelli e cuffiette per capelli, si vede Fedez che sfreccia in sella a una lambretta sul bagnasciuga tra due ali di persone che danzano al suo passaggio. Fedez, Tananai e Mara Sattei indossano abiti che la maison Gucci ha creato proprio per loro in stile Vintage anni Sessanta¹⁶⁵.

Altra prospettiva interessante è lo spiccato revival del sound della musica anni Sessanta, elemento ricorrente della scena musicale italiana del 2022:

ce lo ha detto Madame col suo singolo *L'eccezione*, ce lo dicono i terzinati e i giri del Do che spuntano dovunque come funghi, ce lo diceva Gianni Morandi a Sanremo, con la complicità di Jovanotti. Ma lui con quegli anni ha un suo segreto patto del diavolo, e poi I love you babe, i cieli in una stanza, il flower power, Beatles, juke box e cremini»¹⁶⁶.

¹⁶⁴ A. MURARO, *Fedez annuncia l'inizio dell'estate con il tormentone 'La Dolce Vita', insieme a Tananai e Mara Sattei* in *All Music Italia*, 26/05/2022; cfr. l'URL: <https://www.allmusicitalia.it/news/fedez-la-dolce-vita-testo-significato-tananai-mara-sattei.html#:~:text=Mara%20Sattei%3A%20%E2%80%9CLa%20dolce%20vita,estate%20che%20non%20v%20uoi%20dimenticare%E2%80%9C> (ultima consultazione: 23/06/2023).

¹⁶⁵ S. ZAVAGLI, *Fedez e "La Dolce Vita" in salsa Romagnola, la spiaggia di Rimini spopola nel nuovo video della canzone*, in *RiminiToday*, 15/05/2024; cfr. l'URL: <https://www.riminitoday.it/social/fedez-dolce-vita-canzone-tormentone-estate-2022-video-spiaggia-rimini.html>.

¹⁶⁶ G. CASTALDO, *Fedez, 'La Dolce Vita' e quella pazza nostalgia degli anni '60*, in «Repubblica», 2/06/2022; cfr. l'URL: https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2022/06/02/news/fedez_la_dolce_vita-352249019/ (ultima consultazione 22/06/2023).

Per quanto riguarda il contenuto, rispetto a *Brividi*, inno all'amore libero, al di là delle classificazioni di genere, ma anche alla paura di amare e di soffrire, *La Dolce Vita* parla di un amore eteronorme e dell'insensatezza della vita senza amore, ma anche della leggerezza di un amore semplice e spensierato:

La vita senza amore dimmi tu che vita è
Oh, dove sei andata, oh mi sei mancata
Mi perdo dentro al taxi che mi porterà da te
La vita senza amore non mi farà mai bene
Perché non so dirti di no quando
Vivo solo per noi, chiamami se vuoi
Diglielo agli altri che stasera non puoi
Sei tutto per me

Il testo, però, a un certo punto vira dalle ambientazioni anni '60 e giunge a parlare dell'*Oktoberfest* in un breve momento rap condotto da Tananai: «Ah, Oktoberfest, mi piace fare la fest (festa) / Tutti nel back, tutti nel back a far festa».

Da un punto di vista linguistico, *La Dolce Vita* è un giusto compromesso tra *Brividi* e *La Famiglia*. In effetti, l'unica parte della canzone che cede ad alcune parole in inglese è proprio quella rap cantata da Tananai e c'è un solo verso con espressioni gergali: «E se ci beccano stica». La parte rap in una canzone dal sound così classicamente pop italiano sottolinea la compresenza di queste realtà musicali così diverse tra loro, fungendo da cartina di tornasole della convivenza tra le diversità etniche e culturali della società italiana odierna.

Il successo di queste tre canzoni ben rappresenta "l'italiano vero", quello che non ha una sola faccia, la "faccia da italiano" di cui parlava Toto Cutugno, ma che possiamo riconoscere in questa varietà di stili musicali e tendenze sociali: l'amore libero raccontato da Mahmood e Blanco in *Brividi*, la famiglia multiculturale e non di sangue raccontata da Rhove nella *Famiglia*, e l'amore spensierato della *Dolce Vita* di Fedez. Una moltitudine di tendenze e identità culturali che, come nel panorama pop italiano, anche a livello sociale stanno imparando a convivere, pur rimanendo legate

alle proprie origini e tradizioni, ma con uno sguardo verso l'apertura e il cambiamento, verso un paese multiculturale e inclusivo.

Valentina Sorbera

Bibliografia:

- D. MARTINELLI, *Lasciatemi Cantare and Other Diseases. Made in Italy: Studies in Popular Music*, 2013, pp.209-211;
- J. FERRARI, *La lingua dei rapper figli dell'immigrazione in Italia* in *Lingue e Culture dei Media*, 2018, Vol. 2(1) pp. 155-172;
- J. TOMATIS, *Radici lunghe e confini mobili: gli ultimi vent'anni del Novecento. Storia culturale della canzone italiana*. Il Saggiatore, 2019, pp. 556-559;
- L. BARRA; G. MANZOLI; M. SANTORO; M. SOLAROLI, *Un marziano all'Ariston. Mahmood tra televisione, musica, politica e identità*, in *Studi Culturali*, Il Mulino, 2019, pp. 329-343;
- R. A. GRASSO, *Cara Italia: l'Espressione Dell'identità Multiculturale nella Musica Rap e Trap Italiana*, Georgetown University ProQuest Dissertation Publishing, 2020.

Sitografia:

- G. BAGLIO, *Toto Cutugno: 'Ho fatto terra bruciata per colpa del mio carattere'*, in «RollingStone Italia», 19/01/2019; cfr. l'URL: <https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/toto-cutugno-ho-fatto-terra-bruciata-per-colpa-del-mio-carattere/441979/> (ultima consultazione: 22/06/2023);
- Brividi per Mahmood e Blanco: la coppia infiamma l'Ariston e conquista il pubblico*, video di «Repubblica.it», 2/02/2022; cfr. l'URL: <https://video.repubblica.it/dossier/sanremo-2022/brividi-per-mahmood-e-blanco-la-coppia-infiamma-l-ariston/407165/407875> (ultima consultazione: 23/06/2023);
- L. BUSON, *Canzone per te: dentro il testo de 'L'Italiano' di Toto Cutugno*, in «Recensiamo Musica», 30/07/2019; cfr. l'URL: <https://recensiamomusica.com/canzone-per-te-dentro-il-testo-de-litaliano-di-toto-cutugno/> (ultima consultazione: 22/06/2023);
- S. CASCONI, *LAPROVINCE #2, Rhove: testo, video, significato della canzone*, in *soundsblog*, 24/05/2022; cfr. l'URL: <https://www.soundsblog.it/post/laprovince-2-rhove-testo-video-significato> (ultima consultazione: 23/06/2023);
- G. CASTALDO, *Fedez, 'La Dolce Vita' e quella pazza nostalgia degli anni '60*, in «Repubblica», 2/06/2022; cfr. l'URL: https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2022/06/02/news/fedez_la_dolce_vita-352249019/ (ultima consultazione 22/06/2023);
- J. FERRARI, *Parole, storie e suoni nell'italiano senza frontiere - Vol 7. Il Marocco-pop di Mahmood*, 2020; cfr. l'URL: <https://air.unimi.it/bitstream/2434/714738/2/Parole.pdf>;
- G. GOBO, *Blanco e Mahmood: il video di 'Brividi' è un inno alla libertà di amare*, in «Today Spettacoli e TV», 2/02/2022; cfr. l'URL: <https://www.today.it/tv/news/sanremo/blanco-mahmood-coming-out-video-brividi.html> (ultima consultazione: 23/06/2023);
- Intervista a Mahmood e Blanco di «Grazia», Festival di Sanremo 2022, Diretta Instagram del 3/03/2022; cfr. l'URL: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&app=desktop&v=Hz8IRB8YNC8> (ultima consultazione: 23/06/2023);
- Mahmood, italiano vero: "La mia musica senza rancore nasce all'incrocio di due mondi"*, in «La Stampa», 23 dicembre 2018; cfr. l'URL: <https://www.lastampa.it/topnews/tempi-moderni/2018/12/23/news/mahmood-italiano-vero-la-mia-musica-senza-rancore-nasce-all-incrocio-di-due-mondi-1.34068959/>;
- D. MISIANO, *Testo & Contesto: Mahmood & Blanco, Brividi, una canzone che usa moduli antichi per raccontare un amore nuovo*, 27/04/2022; cfr. l'URL: <https://www.allmusicitalia.it/testo-contesto/testo->

[contesto-mahmood-blanco-brividi-una-canzone-che-usa-moduli-antichi-per-cantare-un-amore-nuovo.html#google_vignette](#) (ultima consultazione: 23/06/2023);

A. MURARO, *Rhove: testo e audio di “Jungle”, nuovo singolo dell’artista che sta portando una ventata di freschezza nel rap italiano*, in *All Music Italia*, 14/10/2021; cfr. l’URL: <https://www.allmusicitalia.it/news/rhove-testo-jungle.html>;

ID., *Fedez annuncia l’inizio dell’estate con il tormentone ‘La Dolce Vita’, insieme a Tananai e Mara Sattei* in «All Music Italia», 26/05/2022; cfr. l’URL: <https://www.allmusicitalia.it/news/fedez-la-dolce-vita-testo-significato-tananai-mara-sattei.html#:~:text=Mara%20Sattei%3A%20%E2%80%9CCLa%20dolce%20vita,estate%20che%20non%20v uoi%20dimenticare%E2%80%9C> (ultima consultazione: 23/06/2023);

OIZA Q. OBASUYI, *Mahmood è semplicemente un italiano. Nessun nato a Gratosoglio ha bisogno di integrazione* in «Vision», 11/02/2019; cfr. l’URL: <https://thevision.com/attualita/mahmood-sanremo-integrazione/> (ultima consultazione: 22/06/2023);

F. PIZZIGALLO, *Intervista a Toto Cutugno: L’italiano di oggi è diverso, ma ha la stessa faccia... da italiano!*, in «Buongiorno Slovacchia», 6/05/2014; cfr. l’URL: <https://www.buongiornoslovacchia.sk/> (ultima consultazione: 22/06/2023);

S. ZAVAGLI, *Fedez e “La Dolce Vita” in salsa Romagnola, la spiaggia di Rimini spopola nel nuovo video della canzone*, in «RiminiToday», 07/06/2022; cfr. l’URL: <https://www.riminitoday.it/social/fedez-dolce-vita-canzone-tormentone-estate-2022-video-spiaggia-rimini.html>. (ultima consultazione: 22/06/2023);

E. META, @MetaErmal, Post, 11/02/2024, X;

cfr. l’URL: https://x.com/MetaErmal/status/1756811670037401889?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1756811670037401889%7Ctwgr%5Ea3d872b20f693bf729dc9e00b1dfb0f935c717d7%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.fanpage.it%2Fspettacolo%2Fpersonaggi%2Fermal-meta-difende-ghali-dopo-sanremo-anche-io-sono-italiano-di-cittadinanza%2F (ultima consultazione 17/05/2024).

***Pensieri stupendi, pensieri frequenti:
quello che le cantanti (non) dicevano***

*I'm interested in anything about revolt, disorder, chaos,
especially activity that appears to have no meaning.
It seems to me to be the road toward freedom.*

Jim MORRISON

L'idea secondo cui il testo di una canzone possa essere considerato e analizzato come un testo letterario, nello specifico di tipo poetico, passibile, pertanto, di interpretazioni, trova concordi molti studiosi. Fra i tanti, è proprio uno scrittore, Pier Vittorio Tondelli, a riconoscergli questa legittimità affermando:

Il bisogno di poesia, bisogno assoluto e struggente negli anni della prima giovinezza è stato soddisfatto da intere generazioni mandando a memoria parole e strofe di canzoni: ballate pop, testi psichedelici, neofuturisti, intimisti, sentimentali, onirici, politici, ironici, demenziali, mentre la poesia colta rimaneva territorio di interpretazioni, esegesi, svolgimenti noiosi sui banchi di scuola¹⁶⁷.

All'interno di questo contesto, nonostante sia troppo spesso snobisticamente definita "canzonetta", un ruolo molto importante è riservato alla musica pop, per l'enorme impatto e potenzialità che questa ha nella vita quotidiana. Come, infatti, Gino Castaldo, critico musicale della «Repubblica», sottolinea: «Da chiunque venga immaginata, una canzone prende vita solo quando dalla bocca del cantante discende in mezzo alla gente, quando viene amata, usata, sgualcita, imbrattata di realtà, reinventata nei rigagnoli delle mille occasioni quotidiane e dalla potenza del sentimento

¹⁶⁷ P. V. TONDELLI, *Quel bisogno di poesia*, in «L'Espresso», 30 giugno 1985.

collettivo»¹⁶⁸. Le canzoni, dunque, come sostiene Lorenzo Coveri, fungono «da “traduttori culturali”, in grado di filtrare esperienze letterarie e novità linguistiche e di trasmetterle al pubblico di massa, [...] [e sono] sempre più specchio, sempre meno modello, della complessa realtà linguistica e culturale dell’Italia di oggi»¹⁶⁹.

Fatta questa breve premessa, vorrei spendere due parole sul *corpus* – per ragioni di spazio certamente limitato – delle canzoni scelte: si tratta, per lo più, di hit di successo, con il denominatore comune di essere state eseguite, talvolta scritte, da artiste. E questo non solo perché le cantanti italiane, analogamente a quanto avviene in altri ambiti artistici, sono meno studiate e meno presenti, per esempio nei volumi che riguardano la storia della canzone italiana, ma anche per i particolari spunti che offrono per l’analisi in questione. Come afferma il paroliere Gianfranco Baldazzi, «alla donna che canta è delegato il ruolo di cartina di tornasole dei mutamenti di costume. Più spesso di quanto faccia l’interprete maschile, la donna aggiunge, alla canzone che canta, un’immagine che tende a evidenziarsi come unica: è portatrice, anche a livello gestuale, di novità»¹⁷⁰. Gli fa eco, ancora, Coveri che asserisce: «la canzone ha a che fare, più che con un atto di comunicazione orale, con un atto di comunicazione teatrale»¹⁷¹. La canzone, dunque, non è solo un atto linguistico, musicale o vocale ma anche gestuale.

Sempre con l’obiettivo di restringere il campo, mi riferirò essenzialmente al periodo musicale a cavallo fra gli anni ’70 e ’80, periodo in cui, in un’Italia senza governi stabili e nel pieno di un’intensa crisi economica, ci si misura con gli anni di piombo, l’assassinio di Aldo Moro, la tragedia di Ustica, lo scandalo P2 e i numerosi omicidi di mafia. C’è bisogno di svago e lo si trova nelle nuove emittenti televisive e radiofoniche private, inizialmente regionali, poi anche nazionali, nelle prime televisioni a colori, nel moltiplicarsi delle discoteche.

¹⁶⁸ G. CASTALDO, in F. LIPERI, *Storia della Canzone Italiana*, Roma, Rai Eri, 2016, pp. 8-9.

¹⁶⁹ L. COVERI, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*, Novara, Interlinea, 1996, p. 8.

¹⁷⁰ G. BALDAZZI, *La canzone italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1989, p. 113.

¹⁷¹ L. COVERI, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*, op. cit., p. 15.

Anche la musica si colora e fa il suo percorso. Comincia, infatti, un rinnovamento musicale che accompagna costumi, consumi e abitudini di una consistente fetta d'Italia, nello specifico quella al femminile, stanca di madri, mogli o amanti in eterna attesa di mazzi di rose. In particolare, dal 1977 si sviluppano, sulla scia della tradizione anglo-americana e in rottura con la tradizione melodica italiana, il *punk-rock* e il rock demenziale, in cui, tra provocazione e ironia, prendono corpo forme musicali che alla verbosità cantautorale e al sentimentalismo diffuso oppongono ritmi incalzanti ed esibizioni provocanti, non prive di ammiccamenti erotici e sensuali.

In questo processo vengono coinvolte, soprattutto, le cantanti: del resto, se le donne appaiono fra i soggetti più interessati dalla liberazione dei costumi sessuali, ciò accade proprio perché a loro la vecchia morale aveva sempre negato un rapporto sereno con il corpo. Osserva Emiliano Longo, autore di un illuminante saggio sulla poetica di Donatella Rettore:

In particolare la donna, che subito dopo la guerra era stata relegata entro le mura domestiche, confinata in ruoli tradizionali all'interno della famiglia e sostanzialmente esclusa dalle attività professionali, accelerando bruscamente un processo già in atto da almeno due secoli, cambia "drammaticamente" il proprio modo di pensare e il proprio atteggiamento, ingaggiando una sfida al "maschio dominante", al fine di ottenere un riposizionamento equilibrato del proprio ruolo¹⁷².

Saltato il tappo, troppo compresso fino ad allora, è un pullulare di esibizioni musicali, veramente degne di spettacoli teatrali: avvenenza fisica, presenza scenica, abbigliamento stravagante, stile disinibito, modi anticonformisti, carica erotica si coniugano con un'inedita capacità di giocare in modo dissacratorio con le parole e con il corpo. Di qui i numerosi travestimenti, non solo come una moda del tempo, ma come un'esigenza interiore, personale, di non fissarsi, direbbe Pirandello, in forme stabili, rimettendosi continuamente in discussione, attraverso la fantasia e l'immaginazione

¹⁷² E. LONGO, *Rettore specialmente. I testi e le canzoni dell'ultima strega della musica italiana*, Roma, Arcana, 2018, p. 11.

creativa e contro l'appiattimento o i problemi della vita quotidiana. In una celebre conferenza-radio del 1966, Michel Foucault, interrogandosi sulla relazione fra corpo e spazio in vari ambiti, scorge nel travestimento un modo per entrare in comunicazione, attraverso l'“altro”, con il soprannaturale:

Mascherarsi, truccarsi, tatuarsi non significa, come ci si potrebbe immaginare, acquistare un altro corpo, un po' più bello, più decorato, più facilmente riconoscibile; tatuarsi, truccarsi, mascherarsi è certamente un'altra cosa, è fare entrare il corpo in comunicazione con poteri segreti e forze invisibili. La maschera, il segno tatuato, il trucco, depositano sul corpo tutto un linguaggio: tutto un linguaggio enigmatico, tutto un linguaggio cifrato, segreto, sacro, che richiama su quel corpo la stessa violenza del Dio, la potenza sorda del sacro o la vivacità del desiderio. La maschera, il tatuaggio, il trucco mettono il corpo in un altro spazio, lo fanno entrare in un luogo che non ha immediatamente luogo nel mondo e fanno di quel corpo il frammento di uno spazio immaginario che comunicherà con l'universo delle divinità o con l'universo altrui. Saremo afferrati dagli dei o dalla persona che abbiamo appena sedotto. Comunque la maschera, il tatuaggio, il trucco sono operazioni con cui il corpo viene strappato al proprio spazio e proiettato in un altro¹⁷³.

Certo, già a metà degli anni '60, Caterina Caselli non mostrava nessuna esitazione, in *Nessuno mi può giudicare*, a scegliere fra due l'uomo a cui “abbracciarsi”: «Se sono tornata a te / Ti basta sapere che / Ho visto la differenza fra lui e te ed ho scelto te».

Dieci anni dopo, Loredana Bertè lanciava sul mercato *Streaking*, un concept album dalla copertina censurata, sulla sessualità vissuta in maniera libera e provocatoria, dato che il termine indica la pratica esibizionista di irrompere completamente nudi in manifestazioni pubbliche; e, naturalmente, Mina che, in *L'importante è finire* (1975) e *Ancora Ancora Ancora* (1978), canzoni di Cristiano Malgioglio entrambe censurate, fa riferimento esplicito a un amplesso amoroso:

Io ti chiedo ancora
La tua bocca ancora
Le tue mani ancora

¹⁷³ M. FOUCAULT, *Il corpo, luogo di utopia*, Conferenza Radio, 1966 (cfr. l'URL: [Il Corpo - luogo di utopia - Michel Foucault.pdf \(archive.org\)](https://www.archive.org/details/Il_Corpo_-_luogo_di_utopia_-_Michel_Foucault.pdf); ultima consultazione: 31 marzo 2024).

Sul mio collo ancora
Di restare ancora
Consumarmi ancora
Perché ti amo ancora

Il ruolo della donna è, tuttavia, quello tradizionale dell'amante innamorata e tentata, che chiede e cede a un uomo dominatore: di certo un legame ben diverso da ciò che già nel 1973, in *Pazza Idea*, cantava Patty Pravo, ovvero la scabrosa situazione del far l'amore con un uomo, pensando a un altro:

Pazza idea di far l'amore con lui
pensando di stare ancora insieme a te
Folle, folle, folle idea di averti qui
mentre chiudo gli occhi e sono tua
Pazza idea, io che sorrido a lui
sognando di stare a piangere con te
Folle, folle, folle idea sentirti mio
se io chiudo gli occhi vedo te.

È tuttavia nel 1978 con *Pensiero Stupendo*, scritto da Ivano Fossati, brano di triangolo amoroso, scambi di amanti, ebbrezza e di amplessi "inconsueti", che la cantante veneziana lascia una traccia indelebile: «E tu, e noi, e lei fra noi; / le mani, le sue / e poi un'altra volta noi due...». L'artista, infatti, la interpreta con sublime perversione, mostrandosi anche con una nuova immagine futurista e *fetish*: increstata in testa, occhi bistrati, sguardo stralunato, scollature vertiginose, un *look* con cui scandalizzerà le prime serate televisive italiane. Dello stesso album si potrà anche apprezzare il delirio lascivo di Johnny, in cui si canta di una donna che decide di ricorrere ai "servizi" di un gigolò:

Johnny fammi la festa
vai mio bel gigolò

e a dispetto di me stai implorando
e con il senno del poi stai desiando.

Un anno dopo, nel 1979, la senese Gianna Nannini raggiungeva il successo con *America*, scritta da lei stessa:

per oggi sto con me,
mi basto e nessuno mi vede
e allora accarezzo la mia solitudine
ed ognuno ha il suo corpo
a cui sa cosa chiedere chiedere chiedere chiedere.
Fammi sognare lei le mani sui fianchi come fosse l’America
Fammi volare lui che scende e che sale e si sente l’America
Fammi l’amore lei che pensa ad un altro e si inventa l’America
Fammi l’amore forte sempre più forte ed io sono l’America.

La canzone, naturalmente, non aveva nulla a che fare con l’America e, su un ritmo molto solido sottolineato da chitarre rock vagamente distorte, era un chiaro inno alla masturbazione. Non a caso, la copertina del disco mostrava la statua della libertà che, invece di tenere in mano la fiaccola, reggeva un vibratore, un chiaro attacco al perbenismo e agli americani.

Le farà eco, sullo stesso tema, Fiorella Mannoia che, nel 1981, sull’austero e tradizionalista palco di Sanremo, si esibirà con la canzone *Caffè Nero Bollente*, su testo di Mimmo Cavallo:

Ma io come Giuda so vendermi nuda
da sola sul letto mi abbraccio mi cucco
malinconico digiuno senza nessuno
Io non ho bisogno di te perché io non ho bisogno di te
io non ho bisogno di te perché io non ho bisogno delle tue mani
mi basto sola.

Quattro anni dopo, in *L'Aiuola*, la Mannoia rivolgendosi all'amato, gli chiederà perché «fai morir l'aiuola?». L'allusione sessuale sembra lecita, dal momento che, anni dopo, con lo stesso titolo, ritroveremo l'aiuola in una canzone di Gianluca Grignani come chiaro simbolo sessuale.

Tornando al repertorio al femminile, sempre nel 1978, ancora Fossati scrive per Anna Oxa *Fatelo con me* con un testo di sottomissione sadomaso prima sussurrato, poi sempre più aggressivo.

Normalmente è facile perché non grido
Dura a lungo è garantito perché non mi muovo
Provate con me ciò che volete fare
Provate con me smettete di sognare
Fatelo con me... su di me!

Ma la lista di canzoni “ardite”, in questo periodo, non finisce qui: da Viola Valentino, che in *Comprami* (1979) si propone a un uomo particolarmente sfortunato in amore, a Raffaella Carrà che, in veste di cantante, in *Tanti Auguri* (1978) esalta il sesso in tutte le sue forme, «in campagna ed in città», come soluzione a odio e guerre. E ancora: *Ti sento* dei Matia Bazar (1985); *Ti Voglio* di Ornella Vanoni (1977); *Violentami sul metrò* di Jò Squillo (1981); *Cocktail d'amore* di Stefania Rotolo (1979), *Ho fatto l'amore con me* (1980) di Amanda Lear, le ultime due scritte da Cristiano Malgioglio.

Un posto a parte merita, però, Rettore. Reduce dal successo di *Splendido Splendente*, in cui la cantautrice veneta fa riferimento, con straordinario anticipo sui tempi, a concetti di fluidità di genere («come sono si vedrà, uomo o donna senza età, senza sesso crescerà, per la vita una splendente vanità») nel 1980 incide *Kobra*, brano in cui, probabilmente, l'ironia e l'ostentazione della tematica sessuale trovano l'espressione più completa e audace, trattandosi di una canzone che, più delle altre, contiene ben più che un'allusione.

Qui, infatti, si parla dell'organo sessuale maschile identificato con il kobra e definito: «un pensiero frequente che diventa indecente» e «un nobile servo che vive in prigione». “Servo” e “Pensiero frequente” di chi? Dell'io narrante o, meglio, dell'“io cantante” e, più in generale, della donna che apertamente rivendica così il suo ruolo attivo nella sessualità. Ma la canzone, vincitrice del popolarissimo *Festivalbar*, va oltre, descrivendo, nel ritornello, la dinamica di un rapporto sessuale:

Il kobra si snoda
Si gira, mi inchioda
Mi chiude la bocca
Mi stringe e mi tocca...

Ma non basta. Nello stesso LP, *Magnifico Delirio* dello stesso anno, abbondano i richiami alla sessualità, anche in altri brani: da *Gaio*, in cui si fa riferimento a una *transgender*, a *Benvenuto*, dedicata al sesso orale il cui videoclip, inizialmente previsto come sigla di *Domenica In*, è stato censurato per eccesso di “ammiccamenti”. Non a caso il critico musicale Gianni Borgna osserva a proposito dell'artista: «La Rettore sa esibire l'osceno con tanta arguzia da apparire quasi innocente»¹⁷⁴.

Riprendendo le parole di Paola Tirone e Paolo Giovannetti, si potrebbe identificare nelle canzoni di queste artiste una certa «eterodizione consumistica»¹⁷⁵ in cui, cioè, dietro una facciata astrattamente massificata che inevitabilmente le canzoni pop presentano, si ravvisa un'innegabile potenzialità eversiva. In tal modo, normalità e protesta, conformismo e antagonismo sembrano avvicinarsi e, ad ogni istanza conformistica e omologante, si accompagna sempre un empito di trasgressione disordinata degli equilibri esistenti nell'immaginario collettivo.

E questo non vale solo per i testi: va, infatti, detto che, per quasi tutte le interpreti citate, il pubblico, oltre che dalle parole e dall'orecchiabilità dei pezzi, è attratto anche

¹⁷⁴ G. BORGNA, *Storia della Canzone Italiana*, Milano, Mondadori, 1992, p. 349.

¹⁷⁵ Cfr. L. COVERI, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, op. cit., pp. 115-42.

dalla personalità delle cantanti, dai costumi, dalle acconciature stravaganti, dai travestimenti e dalle trovate sceniche, dalle copertine dei dischi sempre fantasiose e innovative che hanno fatto di queste artiste delle vere icone. Nelle loro poliedriche e multiformi esibizioni, infatti, non vi era una mera esecuzione vocale di un brano, ma questa si armonizzava con mimica e gestualità, facendo in modo che cantare significasse anche recitare, muoversi sul palco, fare teatro: autentico spettacolo.

Tutto questo, però, sembra bloccarsi a metà degli anni '80. Per alcune di queste artiste il successo, probabilmente per poca accondiscendenza alle nuove esigenze del mercato discografico, diminuisce, come avviene per Rettore¹⁷⁶ e Anna Oxa; altre, come Nannini, si accostano a una più rassicurante melodia all'italiana; altre, ancora, come Mannoia, addirittura rinnegheranno quelle canzoni, eliminandole dal repertorio e rivolgendosi a una produzione più cantautorale e più rassicurante. Si citi, ad esempio, quella che è forse considerata la canzone-manifesto di Fiorella Mannoia, *Quello che le donne non dicono*, in cui l'artista, nel testo firmato da Enrico Ruggeri, canta:

Ma potrai trovarci ancora qui
Nelle sere tempestose
Portaci delle rose
Nuove cose
E ti diremo ancora un altro "sì"¹⁷⁷

¹⁷⁶ In verità, al contrario di altre colleghe, Rettore non ha mai abbandonato i temi menzionati. Nella sua lunga e ricca attività di autrice, mai interrotta, coerentemente con la sua poetica, ha continuato a scrivere e interpretare testi audaci con espliciti riferimenti sessuali. Cito, a solo titolo esemplificativo, *Konkiglia* (2005), da lei stessa definita la risposta femminile a "Kobra", in cui la "K" si impone come un elemento grafico di continuità. Qui l'artista veneta, con un'evidente allusione all'organo sessuale femminile, rivendica ancora una volta il diritto all'autodeterminazione, urlando: «questa sera mi chiudo a konkiglia e guai a chi mi sveglia!». I tempi erano, però, cambiati e con essi anche la percezione del pubblico. La canzone, dunque, non ebbe lo stesso impatto delle precedenti. Bisognerà, infatti, aspettare fino al 2022 per rivederla nel popolarissimo palco di Sanremo. Canterà, con la giovane artista Ditonellapiaga, *Chimica*, ancora una volta un inno all'amore fisico su quello sentimentale, a cui seguirà *Faccio da me* (con Tancredi) un'ironica esaltazione della masturbazione, entrambe in sintonia con le provocazioni dei suoi principali successi. L'atmosfera era evidentemente, di nuovo, cambiata: agli inizi della seconda decade degli anni 2000, infatti, in concomitanza con una pandemia che impone forti restrizioni alla libertà, una nuova generazione di cantanti – da Achille Lauro ai Maneskin, dalla Rappresentante di Lista a Rosa Chemical – sentono viva la necessità di trasgredire e ripropongono, in esibizioni a elevato tasso di spettacolarità, seppure in stili e modalità diverse, motivi fortemente legati a tematiche di genere, sia nei testi che nell'immagine. Per questo motivo, negli ultimi anni, per molti/e di loro, Rettore è diventata un'autentica fonte di ispirazione.

¹⁷⁷ Solo nel novembre del 2023, nel corso di un'esibizione, la cantante romana decise di cambiare quel "sì" in

Siamo solo nel 1987, a pochissimi anni dalle maliziose *Caffè Nero Bollente* e *L'Aiuola*, e ritroviamo la cantante ad aspettare ancora le rose. D'altro canto, la nascente generazione di artiste che si affermava negli anni '90 – da Giorgia a Laura Pausini, per intenderci – puntava, per lo più, su testi incentrati sui sentimenti, mirando più a virtuosismi vocali che a esibizioni spettacolari o trasgressive. Si affermava un prototipo di cantante-ragazza “acqua e sapone”, il cui repertorio, salvo rarissimi casi, era privo di empito provocatorio.

Non la stessa cosa succede, però, ai colleghi maschi. Con l'affermazione prima del *rap*, poi del *trap*, vengono incise canzoni in cui gli interpreti cadono, spesso, nella più becera e violenta volgarità. Accade. Ad esempio, in numerose canzoni di Skioffi, come *Yolandi* (2017). Qui, fra numerosi insulti, si canta:

Quando il sole cala, sfogo le mie voglie su una piccola Yolandi
La sbatto contro il muro, tolgo il fondotinta con la forza dei miei schiaffi
Se lo vuole forte, io glielo do forte
Forse anche più del dovuto
Le allargo le cosce e spalanco le porte

Il sesso è dunque ampiamente presente ma cessa di essere un'allusione erotica per divenire strumento di violenza e sopraffazione maschile, come i videoclip mostrano apertamente. Ma, lasciando da parte questi esempi, per così dire, estremi, gli artisti sono certamente più liberi di esprimersi come vogliono quanto ad appetiti sessuali. È ciò che avviene in *Che coss'è l'amor* del 1992 di Vinicio Capossela:

Che coss'è l'amor
è la Ramona che entra in campo
e come una vaiassa a colpa grosso
te la muove e te la squassa
ha i tacchi alti e il culo basso,

“no”.

la panza nuda e si dimena
scuote la testa da invasata col consesso dell'amica sua fidata

Più recentemente, in *Non amo più* (2007), Roberto Vecchioni, facendo riferimento al tema dell'invecchiamento del corpo, dice alla compagna ventenne:

Sarà colpa dello specchio che riflette l'altro uomo che vedevo allora
quello che mi ha fatto un mucchio di promesse e non è stato di parola
Sarà il libro che leggevo, la canzone che credevo mia
o sarà semplicemente che il mio pene non ha più nessuna fantasia

In verità gli esempi, tratti dalla discografia degli artisti che usano questa tipologia di linguaggio e immaginario, sono molteplici e non necessariamente concentrati in un'epoca specifica. A noi servono come punto di partenza per una riflessione che ci porta a evidenziare questa controversia: perché la produzione dei cantanti, contrariamente a quella delle cantanti, ha continuato in questi anni a cantare la sessualità, nei più diversi toni, come un "normale" tema fra altri? E ancora: come suonerebbe oggi – applicando l'elementare regola del *Gender role reversal*, dell'inversione di genere – per una donna di 60 anni cantare al proprio compagno ventenne: «la mia vagina non ha più nessuna fantasia»? È, certamente, un fatto che, nel 1983, Marcella Bella, forse non rivolgendosi a un ventenne, cantava, in *Nell'Aria*, scritta da Mogol: «la mia gatta è ancora lì, non parla ma dice sì». Ma sempre in quegli anni. E poi?

Peraltro, facendo riferimento al panorama femminile internazionale, come non citare Madonna, che, in quattro decenni di successo, non ha mai smesso di giocare con la propria sessualità, scardinando convenzioni e convinzioni contro il perbenismo americano e di cui qui, solo a titolo di esempio, cito *Erotica* del 1992:

*Let my mouth go where it wants to
Give it up, do as I say
Give it up and let me have my way
I'll give you love, I'll hit you like a truck
I'll give you love, I'll teach you how to... ah
I'd like to put you in a trance, all over
Erotic, erotic, put your hands all over my body
Erotic, erotic*

Lascia che la mia bocca vada dove desidera
Arrenditi, fa come dico
Arrenditi e lasciami fare a modo mio
Ti darò amore, ti colpirò come un carrarmato
Ti darò amore, ti insegnerò a... ah
Mi piacerebbe farti andare in trance, del tutto
Erotico, erotico, toccami dappertutto
Erotico, erotico

E con lei altre star internazionali del calibro di Rihanna, Beyoncé, Kate Perry, Lady Gaga, Britney Spears o Miley Cyrus. Perché queste cantanti, che hanno attraversato le ultime cinque decadi del pop mondiale, non hanno mai rinunciato, sia nella poetica delle proprie canzoni che nelle proprie esibizioni, a quella maliziosa sensualità, in qualche modo tralasciata, per oltre 40 anni, dalle colleghe italiane? Perché, a un certo punto, grosso modo a metà degli anni '80, tutte le trasgressioni sono scomparse da testi ed esibizioni canore di cantautrici e interpreti italiane?

Appare, oggi, evidente che anche nella musica – come in buona parte dell'industria culturale italiana –, piuttosto che rischiare formule nuove o audaci, si sia preferito scegliere un prodotto neutro, monocorde e non troppo marcato che, non urtando nessuna sensibilità, potesse garantire successi sicuri e immediati. Solo per fare un esempio, l'artista italiana più popolare del 2017 è risultata, secondo la classifica ufficiale della FIMI (Federazione Industria Musicale Italiana), Laura Pausini con il CD *Fatti Sentire*. Sul brano di punta, di cui è peraltro autrice, scrive sui social: «*Non è detto* è un brano che sottolinea l'esigenza di comunicare, di liberare il cuore per permettere alla vita di sorprenderci».

Questi, alcuni fra i versi della canzone:

E non è detto che non provo niente
se tengo gli occhi sul tuo sguardo assente
e se mi fido della forza di un ricordo caso mai
Prenditi l'ombrello
che sia il riparo sotto la tempesta
se quello che ti devo, è avere il cuore dalla parte giusta.

Ora, fermo restando che le canzoni d'amore sono un genere prevalente nella storia della musica pop nazionale, va detto che, sempre più in Italia, soprattutto negli anni '90, queste spesso si sono ridotte a un assemblaggio di luoghi comuni – ritmico-stilistici e concettuali – trasferiti da una canzone all'altra, restando nella sostanza immutati ed evidenziando spesso un lessico povero, in cui i sentimenti dominano sul sesso, l'anima sul corpo, l'amore angelicato sulla passione, l'amore sognato sulla carnalità.

Nei pochi casi in cui questo non è successo si è gridato allo scandalo. Si ricordi, per esempio, l'indimenticata Milva, che nel 1993 a Sanremo – curiosamente lo stesso anno in cui Laura Pausini stravincedeva con *La Solitudine* – cantava in *Uomini addosso*:

Vai che scatta lo scandalo
Tutti pronti coi flash
Cameriere una camera
Uomini sempre pronti
Sono qua!

O, ancora, nel 2009, Iva Zanicchi, sempre al festival che, in *Ti voglio senza amore*, diceva:

Ti voglio senza amore
Perché mi fa più effetto
Averti dentro un letto
Che pensarti con falso pudore

Però ti tengo stretto
Finché non mi farai gridare sì, sì

In entrambe le circostanze, le due voci storiche della musica italiana, rivendicando il loro diritto al piacere e al sesso, indipendentemente dall'età, furono bersaglio di feroci critiche¹⁷⁸ che ne decretarono addirittura l'eliminazione.

In questo senso è possibile parlare di un'asessualizzazione o, meglio, di una desessualizzazione del modo di porsi delle cantanti e dei loro testi. Dalla metà degli anni '80 in poi, infatti, è molto difficile trovare una cantante pop italiana che giochi col proprio corpo, in scena, e con la propria sessualità nelle canzoni. Chiosa Ivano Fossati: «Ci si preclude la possibilità di mettere tutto questo al centro della canzone. E forse anche della vita. Niente corpi, niente rughe, ma neanche un po' di sensualità»¹⁷⁹.

In taluni casi, addirittura, la bellezza o il corpo sono occultati, dando spesso luogo a performance asettiche con l'obiettivo di perseguire un ideale di cantante-ragazza della porta accanto, in cui eccentricità o creatività sono viste come elementi di poca credibilità. Come afferma il giornalista e critico musicale Michele Monina,

il fatto che l'estetica sia stata messa da parte potrebbe essere letta come un passo avanti. Se non fosse che siamo passati direttamente all'opposto, essere bella, esibire il proprio aspetto fisico, giocare con la sensualità, è diventato *out*. C'è un'intera generazione di cantanti e cantautrici che si sono ingoffite, inseguendo una sorta di anonimato che un po' cozza con l'idea di *popstar*¹⁸⁰.

Questo paradossalmente succede molto nella musica, meno nel cinema e per nulla nella televisione, dove per una *showgirl* sarebbe assurdo il contrario. E non è un

¹⁷⁸ Si ricordi, in particolare, che Roberto Benigni, ospite del Festival, dedicò 4 minuti e mezzo di un suo monologo alla canzone di Iva Zanicchi, allora eurodeputata di Forza Italia, ancor prima che la cantante emiliana si esibisse, ironizzando ferocemente sull'età. Successivamente, Benigni, si dovette scusare.

¹⁷⁹ I. FOSSATI, *Oggi nelle canzoni si parla solo di un amore da ragazzini. Niente corpi, rughe e sensualità. Eppure invecchiare è una conquista*, in «Il Fatto Quotidiano», 16 dicembre 2016.

¹⁸⁰ M. MONINA, *Venere senza pelliccia. Quando il pop italiano s'è infilato le mutande*, Milano, Skira, 2017, p. 8.

caso che tale opposta evoluzione (o involuzione) si sia verificata in una televisione che, proprio nello stesso periodo, a partire dagli anni Ottanta, subiva l'avvento del berlusconismo, televisivo ancor prima che politico. Si tratta di una coincidenza o di una possibile spiegazione?

Dal “velinismo” delle trasmissioni televisive, tipo *Drive-In*, fino alle conversazioni private – da *bunga bunga* – rese poi pubbliche fra il Cavaliere e le “olgettine”, se per un verso si è perfettamente compiuta l’oggettificazione, soprattutto televisiva, della donna, dall’altro, per indignazione e come presa di distanza, proprio per evitare di essere confusi con quella realtà, si è determinata, in ambienti artistico-intellettuali, una sorta di auto-censura, procedendo a un vero e proprio annullamento del corpo, all’eliminazione, anche ironica, di qualsiasi allusione che potesse includere la sessualità o la semplice sensualità della donna. Osserva ancora Monina: «Si è voluta inventare una contrapposizione tra chi usa l’intelletto e chi lavora, produce, come se l’una cosa fosse alternativa all’altra»¹⁸¹.

Elettra Deiana, esponente del pensiero femminista, identifica proprio in questo fossilizzarsi in due posizioni così opposte un punto di forza per il berlusconismo e, parimenti, l’origine di una reazione fragile da parte della società davanti al problema:

il berlusconismo ha nutrito e si è nutrito – in una misura patologica che non conosce sosta – di quel grande spostamento di senso, che possiamo definire come un vero e proprio passaggio antropologico, dall’accettazione del “limite”, come misura del vivere, accettazione di ciò che mediamente è (o era) percepito come terreno “permesso”, all’affanno bulimico del “tutto e subito”; dal fare cioè i conti con il limite della norma all’insofferenza, all’indifferenza, alla messa in mora e alla derisione della norma, di cui sbarazzarsi¹⁸².

¹⁸¹ Ivi, p. 17.

¹⁸² E. DEIANA, *Sesso e Potere. La notte della Repubblica riguarda tutti*; cfr. l’URL <http://www.universitadelledonne.it/altri%203.pdf> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

Anche in musica, le autrici e le interpreti evidentemente non hanno identificato questo limite, questo spartiacque, e, piuttosto che osare, hanno preferito non ribellarsi a questa visione manichea sta: donne “perbene” e donne “permale”.

Ancora una volta, dunque, seppure in modo opposto rispetto a ciò che succede nel mondo televisivo, il corpo, la sessualità, la sensualità della donna ne escono sconfitti, diventando un tabù, come lo stesso Monina senza giri di parole osserva: «il berlusconismo ha privato le donne, comprese quelle dello spettacolo, della libertà di essere donne senza per questo diventare immediatamente oggetto (del desiderio, dello sfizio o della voglia di dominio), uniformandole tutte a pezzi di figa più o meno pregiati»¹⁸³.

Gaspare Trapani

¹⁸³ M. MONINA, *Venere senza pelliccia. Quando il pop italiano s'è infilato le mutande*, op. cit., pp. 18-19.

Storia dell'editoria

Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A

Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi
- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate
- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

La fortuna di Spoon River

Può esserci l'*instant book* che quando dura alcuni mesi, un anno, ha svolto in modo egregio la sua funzione e può essere dimenticato. Un libro di cultura dura anche più di dieci anni: può durare decenni e secoli. Ci sono libri che sono delle intuizioni, delle scoperte, passaggi segreti del pensiero, e che servono ad altri libri: generano e influenzano per un decennio altri libri¹.

È stato il tempo a dare ragione al valore e al contenuto sempreverde dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, a renderlo un *long seller*: a partire dalle innumerevoli riedizioni e ristampe di Einaudi, in collane quali i «Millenni», a partire dal 1947, e la «Nuova Universale» (dal '62), sviluppata con la nota sovraccoperta bianca a righe rosse di Munari. E poi nei «Supercoralli» (dal '65), negli «Struzzi» (dal '71), e nei «Tascabili» (dal '93), fino ad approdare ad altre case editrici, dalla Mondadori alla Rizzoli e a Feltrinelli, e fino alle rinnovate traduzioni di Letizia Ciotti Miller nel '74, Alberto Rossatti nell'86, Antonio Porta nell'87, Luigi Ballerini nel 2016 ed Enrico Terrinoni nel 2018. Quest'ultimo, grazie all'*Antologia*, ha vinto il Premio Gregor Von Rezzori-Città Di Firenze 2019 per la migliore traduzione di un'opera narrativa straniera; di seguito un estratto della motivazione:

La “Antologia di Spoon River” di Edgar Lee Masters è in Italia un classico tra i classici, uno di quei testi sacri e – apparentemente – intoccabili che sembrano resistere impavidi all'avvicinarsi delle generazioni e all'inevitabile modificazione degli orizzonti e dei riferimenti. [...] Non fu estranea a questa bizzarra “fortuna” del testo la figura, tanto antiautoritaria quanto a propria volta autorevole, della traduttrice, Fernanda Pivano, che all'opera garantì la stessa aura “rivoluzionaria” che sarà il punto di forza delle sue versioni dei poeti della beat-generation. [...] Di tutto questo ha dovuto tenere conto Enrico Terrinoni quando, inseguendo un dèmone che conosce bene, quello della sfida al limite del possibile, ha deciso di gettarsi in quest'impresa. [...] E sempre e fino in fondo consapevole della grande responsabilità etica del traduttore che ri-traduce un classico: la responsabilità di condurre l'opera attraverso il tempo, il proprio e quello che verrà; di lavorare, come avrebbe detto Gregor von Rezzori, per una “effimera eternità”².

¹ S. CESARI, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2007, p. 135.

² «Festival degli Scrittori. Premio Gregor von Rezzori-Città di Firenze»; cfr. l'URL: <http://premiogregorvonrezzori.org/premio/> (ultima consultazione: 11/02/2024).

Come dichiarava Porta, chiedendosi nella sua *Postfazione* la ragione della sua scelta editoriale, la «risposta che occorre dare si riferisce [...] alla necessità di rilanciare la “sfida della comunicazione” [...] la *Spoon River Anthology* si presta anche e soprattutto come *occasione* di confronto e di arricchimento [...]»³.

Numerosi furono gli allestimenti e i rifacimenti artistici dell'opera non solo in America, tra programmi radiofonici e musical, ma anche in Italia: il primo fu di Mario Peragallo, compositore della *Collina*, un madrigale drammatico per coro e piccola orchestra, atto unico con protagoniste sette liriche di *Spoon River*, andato in scena prima a La Fenice di Venezia nel '47, poi alla Scala di Milano nel '51.

A conoscere una popolarità tuttora granitica, però, è stato Fabrizio De André con la sua trasposizione musicale: l'album *Non al denaro non all'amore né al cielo*.

Non al denaro non all'amore né al cielo

Dell'*Antologia* De André ha detto:

Avevo letto Edgar Lee Masters a diciotto anni, con la mediazione di Fernanda Pivano che, fra il '37 e il '41, aveva iniziato la sua carriera traducendo il libro di un libertario mentre la società italiana aveva tutt'altra tendenza. Poi lo rilessi [...] e non lo trovai invecchiato per niente. Riscontrai in quei personaggi qualche cosa di noi, mi parve che, in quella collina popolata di morti, si parlasse il linguaggio di una verità che i vivi non possono esprimere. E che Lee Masters, con una lucidità insieme cronistica e profetica, avesse dato voce ai mille scheletri che la società d'allora, ma anche quella di oggi, nasconde nei propri armadi. Armadi che erano, naturalmente, anche i miei⁴.

E, riguardo all'album di De André ispirato a Lee Masters, Fossati ha ricordato:

De André è stato influente per la tua educazione musicale? Lo ascoltavi molto quand'eri ragazzo?

³ A. PORTA, *Postfazione. Edgar Lee Masters poeta per la verità*, in E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, a cura e con una postfazione di A. Porta, Milano, Mondadori, 1987, p. 529.

⁴ C. G. ROMANA, *Amico fragile Fabrizio De André*, prefazione di F. Pivano, Milano, Sperling paperback, 2002, p. 80.

[...] Mi è esploso letteralmente tra le mani quando avevo già una ventina d'anni, con quell'album famoso tratto dall'*Antologia di Spoon River* [...]. Lì, sì, lì mi ha veramente colpito e segnato. [...] Ricordo benissimo quell'epoca [...] ci affascinava molto la direzione letteraria che prendeva ma eravamo catturati anche da quella fantasia, da quella nuova ricerca musicale che cominciava a fare capolino nei suoi dischi [...]⁵.

La dittatura fascista era conclusa da più di vent'anni, quanti ne passarono dalla prima edizione italiana delle poesie di Masters, ma il miracolo economico e la pace sociale, conquistati nel dopoguerra, a cavallo fra gli anni '60 e '70 conobbero un grave momento di difficoltà. Quando De André rilesse Masters, all'incirca nel '70, in un'edizione economica regalata dalla moglie Puny⁶, e lo trovò ancora moderno, era già esploso il Sessantotto. La generazione del *Baby boom*, nata e cresciuta nel privilegio e nella consapevolezza, aveva contestato le rigidità delle classi dirigenti e l'autoritarismo delle accademie, non riconoscendosi nelle contraddizioni di una società borghese in crescita e consumista, ma arretrata, ancorata ai valori tradizionali.

In Italia, com'è noto, la lotta studentesca e operaia culminò nell'"autunno caldo" del '69, segnale di una politica incapace di ascoltare e capire i cambiamenti di una società più moderna ed esigente. La radicalizzazione⁷ di questi scontri sociali sfociò nella strage di Piazza Fontana, l'attentato alla Banca Nazionale dell'Agricoltura del 12 dicembre 1969, e nell'inizio della cosiddetta "strategia della tensione", volta a seminare paura e a creare un argine autoritario alle proteste sessantottine.

Vittima e capro espiatorio eccellente fu l'anarchico Giuseppe Pinelli, il ferroviere, trattenuto in stato di fermo e ucciso il 16 dicembre nei locali della Questura di Milano. Al riguardo Fernanda Pivano avrebbe commentato: «Chi me l'avesse detto, quando traducevo l'«Antologia di Spoon River», che quelle fragili, intense, fasciose poesie avrebbero fatto da epitaffio a Pinelli [...]»⁸. Ironico che Pinelli, poco tempo

⁵ I. FOSSATI, *Intervista a Ivano Fossati*, in *Belin, sei sicuro? storia e canzoni di Fabrizio De André Nuova edizione ampliata*, a cura di R. Bertonecelli, Firenze, Giunti, 2012, p. 141.

⁶ L. VIVA, *Non per un Dio ma nemmeno per gioco: vita di Fabrizio De André*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 151.

⁷ G. BALBIS, G. AMORETTI, V. BOGGIONE, *La cultura del terzo Novecento*, in *Storia e Antologia della Letteratura. Novecento e Oltre. Tomo 6*, dir. da G. Barberi Squarotti, Bergamo, Atlas, 2006, p. 657.

⁸ F. PIVANO, «*Spoon River*» parla ancora, in «Corriere della Sera», 16 gennaio 1979, p. 3.

prima, avesse regalato proprio *Spoon River* a Calabresi⁹, in risposta al *Mille milioni di uomini* di Emanuelli donatogli dal commissario.

La lirica che fu scelta per la lapide di Pinelli, simbolo di un'identica tragedia, è, infatti, quella dedicata a *Carl Hamblin*, anarchico accusato con altri di una bomba esplosa nel corso di un comizio operaio a Chicago nel 1886¹⁰, e punito per aver pubblicato, sul «Clarion» *alias* «Lewistown News», una descrizione agghiacciante della dea bendata che “dovrebbe” rappresentare la giustizia:

Io vidi una donna bellissima, con gli occhi bendati / ritta sui gradini di un tempio marmoreo. [...] Poi un giovane col berretto rosso / balzò al suo fianco e le strappò la benda. / Ed ecco, le ciglia eran tutte corrose / sulle palpebre marce; le pupille bruciate da un muco latteo; la follia di un'anima morente / le era scritta sul volto. Ma la folla vide perché portava la benda¹¹.

In quel clima politico e culturale, dopo *La buona novella*, ispirato alla vita di Gesù narrata nei *Vangeli* apocrifi e dedicato al «più grande rivoluzionario di tutti i tempi»¹², De André, rileggendo l'*Antologia* tradotta da Pivano, scelse, con l'aiuto del paroliere Giuseppe Bentivoglio e del giovane arrangiatore Nicola Piovani, nove poesie da musicare e rendere più contemporanee, più aderenti alla condizione della borghesia del suo tempo. «*Non al denaro non all'amore né al cielo* nel 1971 è forse il lavoro in cui l'anarchismo spirituale di De André e la sua attenzione agli strati emarginati della società trovano il più coerente punto di confluenza con gli slanci di contestazione esplosi tre anni prima»¹³, ha affermato, infatti, Carlo Bianchi.

⁹ A. SCANZI, *Pinelli, Calabresi, Sofri*, in «Il Fatto quotidiano», 3 aprile 2012; cfr. l'URL: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/04/03/pinelli-calabresi-sofri/202026/> (ultima consultazione: 11/02/2024).

¹⁰ L. BALLERINI, *Note* a E. L. MASTERS, *Antologia di Spoon River*, introduzione, traduzione e commento di L. Ballerini, Milano, Mondadori, 2016, p. 628.

¹¹ E. L. MASTERS, *Carl Hamblin*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura di F. Pivano, Torino, Einaudi, 1971, p. 128.

¹² S. SANNA, *Fabrizio De André. Storie, memorie ed echi letterari*, Roma, Effepi libri, 2009, p. 22.

¹³ C. BIANCHI, *Lo sguardo della contestazione De André, Spoon River e il vento del Sessantotto*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XLVI, n. 3/2012, p. 356.

Il disco fu registrato agli studi Ortophonic di Roma, e fu prodotto da Sergio Bardotti e da Roberto Dané, che ha commentato: «Fabrizio era un insicuro [...] E il mio primo lavoro era quello di stimolarlo, di fargli vincere quell'ansia originaria. Poi era un esigente. Voleva il massimo del massimo [...] Fabrizio voleva a tutti i costi essere un poeta»¹⁴. Al riguardo anche Bardotti ha dichiarato: «Fabrizio è la persona più civile e affabile del mondo, ma non è facile lavorare con lui. È pieno di paure, un autocritico per il quale pubblicare è una responsabilità morale e culturale molto sentita»¹⁵.

Questo suo atteggiamento sorprese anche Fernanda Pivano al loro primo incontro, organizzato con Dané a casa di lei il 13 maggio '71, per discutere sul *concept album* in via di realizzazione. Per lei il cantautore era già un'icona, fin dal suo primo ascolto casuale da un jukebox, nel '64, della *Guerra di Piero* e delle «ballate contestatarie e pacifiste»¹⁶ che l'avevano conquistata. L'americanista aveva inviato alla sua casa discografica di allora, la Karim, delle lettere, a lui mai inoltrate, per chiedergli di poter inserire le sue canzoni nell'*Antologia della pace*¹⁷ in cantiere per la Feltrinelli. Al riguardo De André ha dichiarato:

Quando finalmente trovai il coraggio di incontrare Nanda Pivano per chiederle il permesso di saccheggiare lo *Spoon River* di Edgar Lee Masters, mi apparve nel controluce dell'ingresso una giovane squaw dal sorriso felice e dagli occhi dolcissimi sovrastati da una fascia multicolore che le ornava la fronte: più bella, più gentile, più luminosa di quanto avessi tentato anche solo di immaginarla¹⁸.

De André, frenato dalla timidezza, e Pivano, tremolante per l'emozione, cominciarono a parlare dell'*Antologia* e della decisione di farne un album musicale. La consulente

¹⁴ Intervista a Roberto Dané, in *Belin, sei sicuro? storia e canzoni di Fabrizio De André Nuova edizione ampliata*, a cura di R. Bertoncelli, op. cit., p. 91.

¹⁵ S. BARDOTTI, *In via dei matti numero zero*, Roma, Edizioni Associate, 1997, pp. 116-17.

¹⁶ F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, a cura di E. Rotelli con M. Bricchi, Milano, Bompiani, 2008, p. 1469.

¹⁷ F. PIVANO, *Prefazione* a C. G. ROMANA, *Amico fragile Fabrizio De André*, op. cit., p. IX.

¹⁸ F. DE ANDRÉ, *Una goccia di splendore, un'autobiografia per parole e immagini* a cura di Guido Harari, Milano, Rizzoli, 2007, in R. DE MICHELE, *Fernanda Pivano e l'altra America*; cfr. l'URL: <https://archive.org/details/FernandaPivano-LaltraAmerica> (ultima consultazione: 11/02/2024).

Einaudi ha ricostruito: «Erano nove i personaggi evocati quel giorno dai miei ricordi di adolescente, dalla mia passione di pacifista. E poi, più incredibile dell’immaginabile, Fabrizio ha “accennato”, per usare la sua parola, l’aria che aveva dato a uno di loro»¹⁹. Proseguiva Pivano nei propri *Diari*: «Fabrizio, tanto era intimidito, cantò a cappella perché aveva lasciato la sua chitarra sul pianerottolo: a Fernanda, incredula, disse che aveva “paura di disturbare”»²⁰. Fu l’alba di un’amicizia profonda tra due anime affini, fiorita tra riduzioni musicali e durata fino alla morte del cantante:

Più avanti la invitai in sala di registrazione per farle ascoltare qualche provino di quella che sarebbe diventata la volgarizzazione cantata di alcune poesie [...]; quando le si inumidirono gli occhi credetti di aver visto male, ma dopo essermi accorto che si trattava di lacrime vere, mi girai verso il mixer vergognandomi di farle notare le mie²¹.

La celebre intervista stampata sul retro della copertina fu, in verità, “rubata”: Dané la richiese a Pivano e, consapevoli che De André non si concedeva a tali colloqui, i due si servirono di un sotterfugio. Fernanda incontrò Fabrizio nella stanza di un albergo romano dove egli stava, allora, alloggiando e nascose un registratore sotto il letto:

Nanda: Cioè, tu hai sentito in queste poesie che nella vita non si riesce a “comunicare”? Quella che a me pare la denuncia più precorritrice di Masters, la ragione per la quale queste poesie sono ancora attuali, specialmente tra i giovani?

Fabrizio: Sì, decisamente sì. [...] ho cercato di adattare questo Spoon River alla realtà in cui vivo io. Perché [...] non le ho addirittura inventate io, queste storie? Dal punto di vista creativo, visto che c’era stato questo signor Lee Masters che era riuscito a penetrare così bene nell’animo umano, non vedo perché avrei dovuto riprovarmici io²².

¹⁹ F. PIVANO, *I miei amici cantautori*, a cura di S. Sacchi e S. Senardi, Milano, Mondadori, 2005, p. 68.

²⁰ F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, op. cit., p. 1470.

²¹ F. DE ANDRÉ, *Una goccia di splendore, un’autobiografia per parole e immagini*, a cura di G. Harari, op. cit.

²² F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, op. cit., p. 1471.

Furono scelti due temi per la conversazione: l'invidia, «molla» e «ignoranza» con cui l'uomo esercita il potere sugli altri e compete per vincerli; e la scienza, «prodotto del progresso» ed elemento di «contrasto» tra le aspirazioni dei ricercatori e un sistema che le soffoca, al servizio di chi vuole dominare l'uomo invece di servirlo.

Malgrado l'ottima riuscita finale, all'inizio il lavoro sull'album causò disaccordi: Bentivoglio, «marxista romano»²³, propendeva per portare avanti un discorso politico; il cantautore, «anarchico genovese»²⁴, uno essenzialmente umano, non volendo nessuno dei due uscire fuori dai binari della poesia.

Riguardo a Lee Masters De André aveva affermato:

F.: [...] denuncia i difetti di gente attaccata alle piccole cose, che non vede al di là del proprio naso, che non ha alcun interesse umano al di fuori delle necessità pratiche.

N.: Cioè più che la sua contestazione politica ti ha interessato la sua contestazione umana?

F.: Sì, secondo me il difetto sostanziale sta nella natura umana²⁵.

La canzone d'apertura, nella prima parte, non poteva, dunque, che essere dedicata a *La collina*, la presentazione-manifesto dell'*Antologia* di Masters:

Dove se n'è andato Elmer / che di febbre si lasciò morire, / dov'è Herman bruciato in miniera. / Dove sono Bert e Tom, / il primo ucciso in una rissa / e l'altro che uscì già morto di galera. / E cosa ne sarà di Charley / che cadde mentre lavorava / e dal ponte volò e volò sulla strada. / Dormono, dormono sulla collina / dormono, dormono sulla collina²⁶.

²³ C. G. ROMANA, *Amico fragile Fabrizio De André*, prefazione di F. Pivano, op. cit., p. 82.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, op. cit., p. 1475.

²⁶ F. DE ANDRÉ, *La Collina*, in ID., *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Milano, Produttori associati, 1971.

Sia la poesia sia la trasposizione musicale mantengono, oltre all'incalzante ritornello, un simile schema tripartito²⁷; presentano una galleria di personaggi maschili e femminili dall'esistenza drammatica, altri distrutti dalla guerra, e infine il vecchio "suonatore Jones", che non pensò «né al denaro, né all'amore, né al cielo»²⁸.

Nell'album seguono i primi tre personaggi vittime, ognuno in modo diverso, dell'invidia: *Un matto, alias Frank Drummer*, per tutti lo scemo del villaggio, su cui scaricare le frustrazioni e che per rivalsa imparò «la Treccani a memoria» ma morì in manicomio; *Un giudice, alias Selah Lively*, il quale, una volta «arbitro in terra del bene e del male», si vendicò e umiliò chi l'aveva bullizzato per il suo nanismo; e *Un blafemo, alias Wendell P. Bloyd*, esegeta²⁹ dell'invidia che, ricercando la "mela" della conoscenza, venne ucciso da due «guardie bigotte». L'Eden e il sistema poliziesco sono, infatti, come «il cinema dei telefoni bianchi al tempo del fascismo, un mondo di sogni nel quale rinchiuderci per non permetterci di vedere la realtà»³⁰.

A chiudere la prima parte e a dominare il vizio capitale è *Un malato di cuore, alias Francis Turner*, il ragazzo costretto a vivere da spettatore finché non morì dando il suo primo bacio «e l'anima d'improvviso prese il volo». Al riguardo si riporta il relativo scambio di battute fra Pivano e De André, registrato nei *Diari dell'americanista*:

N.: Possiamo dire che ha scavalcato l'invidia perché a spingerlo non è stata la molla del calcolo ma è stata la molla dell'amore?

F.: Ma sì, l'avrei detto io se non lo avessi detto tu.

N.: E allora possiamo concludere con la vecchia proposta di Masters, che a trionfare sulla vita è soltanto chi è capace di amore?

F.: Sì, a trionfare sono i "disponibili"³¹.

²⁷ R. MONTESANO, "E nemmeno un rimpianto". Dall'Antologia di Spoon River a Non al denaro non all'amore né al cielo, Tagnavacco, Edizioni Segno, 2012, pp. 63-64.

²⁸ E. L. MASTERS, *La collina*, in ID., *Antologia di Spoon River*, a cura di F. Pivano, op. cit., p. 4.

²⁹ F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, op. cit., p. 1472.

³⁰ C. G. ROMANA, *Amico fragile Fabrizio De André*, prefazione di F. Pivano, op. cit., p. 82.

³¹ F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, op. cit., p. 1473.

Nella seconda parte, invece, come anticipato, sono protagoniste le vittime della scienza: *Un medico, alias Siegfried Iseman*, che utopicamente voleva guarire «i ciliegi malati in ogni stagione», ma finì succube di un sistema opportunist; *Un chimico, alias Trainor, il farmacista*, «morto in un esperimento sbagliato» dopo essersi rifugiato nel rigore scientifico della chimica e aver evitato l'instabilità dell'amore; e *Un ottico, alias Dippold*, una sorta di spacciatore d'allucinogeni che si vendeva come «mercante di luce» per evadere dalla realtà e far sognare gli occhi.

Nel finale, a salvarsi nel gruppo è *Il suonatore Jones*, omonimo dell'*Antologia*, che non fece della musica un mestiere, ma rimase disponibile a suonare poiché non fu ossessionato dal guadagnare, ma semplicemente lo fece per piacere e per regalare emozioni, non rinunciando mai alla propria libertà:

E poi se la gente sa, / e la gente lo sa che sai suonare, / suonare ti tocca / per tutta la vita / e ti piace lasciarti ascoltare. / Finì con i campi alle ortiche, / finì con un flauto spezzato / e un ridere rauco / e ricordi tanti / e nemmeno un rimpianto³².

L'*alter ego*³³ del musicista è chiaramente il medesimo De André: il cantautore, infatti, come Jones, abbandonò i campi per la propria vocazione e lasciò l'università per seguire un sogno. Nonostante ciò, il parallelismo con Jones è stato da lui vissuto con difficoltà, sentendosi Fabrizio «un professionista della musica»³⁴ e faticando a proiettare l'esempio del flautista nel quotidiano:

N.: [...] Qual è il messaggio di questo *Spoon River*?

F.: Direi, tutto sommato, che siamo usciti all'atmosfera della morte per tentare un'indagine sulla natura umana, attraverso personaggi che esistono nella nostra realtà, anche se sono i personaggi di Masters³⁵.

³² F. DE ANDRÉ, *Il suonatore Jones*, in ID., *Non al denaro non all'amore né al cielo*, op. cit.

³³ R. MONTESANO, "E nemmeno un rimpianto". Dall'*Antologia di Spoon River* a *Non al denaro non all'amore né al cielo*, op. cit., p. 88.

³⁴ F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, op. cit., p. 1476.

³⁵ Ivi, p. 1473.

De André si discostò in alcuni passaggi³⁶ sia dal testo originale sia dalla traduzione di Pivano: ad esempio, nella *Collina* il tema della guerra, presentissimo nella discografia del cantautore, ha un’accezione negativa più critica; *Frank Drummer*, breve come epitaffio, in musica si arricchì di versi; e «l’Enciclopedia Britannica» venne italianizzata nella «Treccani»; da *Il giudice Selah Lively* vennero, inoltre, eliminati i riferimenti a fatti e persone per restare sul generico e per dare spazio a trovate anche ardite come «un nano / è una carogna di sicuro / perché ha il cuore troppo / troppo vicino al buco del culo». De André – ha rivelato Piovani – «pensava che bisognasse farla approvare dalla Pivano, ma temeva che lei la bocciasse. Così gli dissi: cantala un po’ sottovoce, che non si capisca troppo. Venne Fernanda, lui iniziò a cantare, cercammo di restare impassibili e lei rimase a sua volta impassibile. Solo più tardi, a cena, chiese: a proposito, com’è venuto fuori quel buco di culo? Poi si mise a ridere: era fatta»³⁷.

Ancora: in *Wendell P. Bloyd* l’«infermiere cattolico» fu sostituito da due «guardie» e, mentre Masters aveva pensato alla crocefissione di Gesù come rimedio al «brutto pasticcio» dell’Eden, De André, come si è detto, si focalizzò sulla «mela proibita» e sulla questione religiosa, l’“oppio dei popoli”:

F.: Non mi bastava il fatto traumatico che il blasfemo venisse ammazzato di botte: volevo anche dire che forse è stato il blasfemo a sbagliare, perché nel tentativo di contestare un determinato sistema, un determinato modo di vivere, forse doveva indirizzare il suo tipo di ribellione verso qualcosa di più consistente che non un’immagine così metafisica.

N.: [...] il giardino incantato non è più quello divino dove secondo Masters l’uomo non avrebbe dovuto sapere che oltre al bene esiste il male.

F.: Sì, in realtà per il blasfemo il giardino incantato non è stato creato da Dio ma è stato addirittura inventato dall’uomo e comunque la “mela proibita” è ancora sulla terra e noi non l’abbiamo ancora rubata. A questo punto hai capito che cosa voglio dire io per sognare: voglio dire pensare nel modo in cui si è costretti a pensare dopo che il sistema è intervenuto a staccarci decisamente dalla realtà³⁸.

³⁶ Cfr. R. MONTESANO, “E nemmeno un rimpianto”. *Dall’Antologia di Spoon River a Non al denaro non all’amore né al cielo*, op. cit.

³⁷ C. G. ROMANA, *Smisurate preghiere: sulla cattiva strada con Fabrizio De André*, Roma, Arcana, 2009, p. 66.

³⁸ F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, op. cit., p. 1474.

Infine, da ricordare che in *Francis Turner*, e in *Trainor, il farmacista*, il contenuto fu ampliato; in *Siegfried Iseman* fu eliminato il riferimento alla morale cristiana, forse per non ripetersi dopo *Un blasfemo*, e fu creata la potente immagine dei ciliegi feriti; *Dippold, l'ottico* fu paragonato a Timothy Leary³⁹ o ad Aldous Huxley; e, in conclusione, *Il suonatore Jones*, per ragioni di metrica, non fu più violinista, ma divenne flautista.

Non al denaro non all'amore né al cielo entrò in classifica nel gennaio del '72, ci restò per otto mesi⁴⁰ e arrivò a occupare il primo posto, replicando, persino in campo musicale, il consenso di pubblico ottenuto da *Spoon River*. Fernanda Pivano ha ricordato al riguardo:

Quel disco intitolato con le parole di un verso di Edgar Lee Masters aveva accresciuto ancora, anche se pareva impossibile, la mia ammirazione per il suo talento, perché le poesie di Fabrizio erano molto più belle dell'originale americano, immerse com'erano nell'umanità e nello stupore che hanno accompagnato sempre le sue poesie e le sue canzoni⁴¹.

All'assegnazione della Targa Tenco nel 1997, è stata proprio Fernanda a consegnare il premio all'amico fraterno:

Mentre io parlavo lui mi ascoltava con un'ironia che solo la mia devozione mi ha permesso di sopportare. Ma quando gli ho detto: «Dicono che Fabrizio è il Bob Dylan italiano. Oh, nel dargli questo premio, d'amore più che di potere, vorrei che fosse Bob Dylan a venire chiamato il Fabrizio americano», la sua ironia per un istante era finita e ci siamo abbracciati con gli occhi un po' troppo lucidi⁴².

Francesco Gualini

³⁹ Ivi, p. 1473.

⁴⁰ E. DEREGIBUS, *Traccia biografica*, in *Belin, sei sicuro? storia e canzoni di Fabrizio De André Nuova edizione ampliata*, a cura di R. Bertoncelli, op. cit., p. 56.

⁴¹ F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, op. cit., p. 1477.

⁴² F. PIVANO, *I miei amici cantautori*, a cura di S. Sacchi e S. Senardi, op. cit., p. 70.

Recensioni

Franco DI MARE, *Le parole per dirlo. La guerra fuori e dentro di noi*

Milano, Sem, 2024, pp. 112, eu 15

ISBN 9788893906166

Fibra, assenza, resilienza, memoria, amore, storia, amici: sono i temi trattati nell'ultimo libro del compianto giornalista, conduttore televisivo e scrittore Franco Di Mare, intitolato *Le parole per dirlo. La guerra fuori e dentro di noi* (Sem 2024). Ed è proprio per questa ragione che tutte le suddette sezioni che compongono il volume sono bipartite: la prima parte riguarda “la guerra fuori di noi”, e racconta vivide e commoventi scene di vita quotidiana nella cornice del contesto bellico vissuto dall'Autore; mentre la seconda ha per oggetto “la guerra dentro di noi”, e riprende con singolare delicatezza d'animo le vicende relative alla sua battaglia contro il mesotelioma, affrontate con grande coraggio, consapevolezza di sé e dei propri limiti, serenità d'animo. L'unica sezione non bipartita è l'ultima, “amici”, poiché vuole essere una particolare forma dei canonici ringraziamenti di fine volume, che enumera in ordine sparso (o forse “affettivo”?) le persone che hanno accompagnato l'Autore nell'estenuante lotta contro la malattia, evocando brevemente dettagli e particolari che glieli hanno fatti sentire in comunione d'animo; tutto ciò nell'ambito della cornice programmatica del libro, annunciata nella breve e intensa prefazione, che non vuole in nessun modo generare senso di pietà o, peggio, commiserazione nei lettori.

Moltissime e disseminate nel testo sono le citazioni letterarie, che a chi scrive sembrano avere una funzione simile a quelle delle note a piè di pagina in un saggio scientifico, cioè di corroborare e avvalorare “*aliunde*” le asserzioni proferite e le storie raccontate, ma con una grande differenza: in questo testo è il cuore (di certo unitamente alla testa) a parlare, e dunque le citazioni adatte al contesto non potevano che essere poetiche e letterarie. Autori più antichi, autori più moderni, ma tutti capaci di

interpretare il senso della guerra (esteriore e interiore all'uomo, che comunque la vive e la combatte) con sguardo maturo e costruttivo.

Colpisce particolarmente chi scrive il pensiero dell'Autore, collocato alla fine della seconda parte della sezione "assenza", secondo cui «ci confermiamo comunità umana ogni volta che riusciamo a leggere il bisogno negli occhi di un altro, e lo aiutiamo a sottrarsi alla propria assenza»: ciò è valido, nell'economia della suddetta sezione testuale, per combattere sia il male che ci circonda sia quello che ci attanaglia interiormente. E dà il la all'Autore per parlare di una piaga silenziosa che attanaglia tutta la Comunità umana, senza distinzioni, quasi invisibile, ma indelebile: lo stigma sociale che purtroppo ancora oggi accompagna coloro che sono affetti da molte delle patologie conosciute e diagnosticabili, spesso foriero di abbandono, isolamento, chiusura fisica e mentale.

Lo stile dell'intero testo risulta essere piano e terso, figlio della serenità e della libertà d'animo che hanno accompagnato Di Mare nella carriera di inviato di guerra prima, e di paziente oncologico poi, mantenute fino alla fine. Una lettura davvero caldamente consigliata, che si lascia assaporare tutta d'un fiato, ma che al contempo invita il lettore a profonde riflessioni su cosa sia e su come funzioni la vita organizzata in Comunità, su cosa sia necessario per preservarla e svilupparla, su come questa si riverberi e incida sul "micro-io" interiore di ogni individuo.

Pierluigi Mascaro

Antonio SANGES, *Les jeux sont faits: la cultura della superficie*

Beckett e il teatro della crisi,

a cura di Marino A. Balducci,

Monsummano Terme (PT), Carla Rossi Academy Press, 2023

pp. 113, eu 60, ISBN 9788860650047

Beckett e l'interpretazione secondo Sanges

Come se la passa Beckett ai nostri giorni? Apparentemente bene. Gli hanno fatto un bel volume dei «Meridiani» Mondadori dal titolo *Romanzi, teatro e televisione*, che contiene anche testi poco noti e quindi aiuta la conoscenza complessiva dell'autore; gli hanno fatto anche un biopic, *Prima danza, poi pensa*, del regista Premio Oscar James Marsh, che lo presenta al grande pubblico delle sale cinematografiche. Però quest'ultimo omaggio – puntato com'è necessariamente sulla biografia – dice molto poco dell'opera e la diluisce tra rimpianti e rimorsi. Insomma, Beckett sta così così: per forza, perché deve essere messo in offerta a un pubblico “popolare” che ormai non ha più alcuna cognizione di quella “modernità radicale” che ha rappresentato nelle forme dello svuotamento e della verbigerazione del nulla.

Ben venga dunque uno studio serio e filosoficamente agguerrito come quello che a Beckett ha dedicato Antonio Sanges: *Les jeux sont faits: la cultura della superficie*, Carla Rossi Academy Press. Un saggio di dibattito e di polemica, che ha il merito di seguire – con coerenza e scansando tutte le influenze, anche le esimie – una sua ipotesi, che potremmo condensare nella parola “superficialità”. Vi aveva accennato Savinio, nella sua *Nuova Enciclopedia*, là dove affermava: «Scopro l'inesistere della profondità», e: «Anche la ‘profondità’ è una ‘superficie’». Sanges ne fa la base di un approccio che tiene in sospetto l'imperversare dell'interpretazione. *Against interpretation*, aveva detto la Sontag: e nel caso di Beckett la questione si fa ancor più

spinosa perché tanto più lo scrittore si batte contro il Senso con la maiuscola, cercando di impedire che si coaguli (per fallire sempre meglio, cioè peggio), e tanto più si fa alta la tentazione di ricondurlo indietro, in più “spirabil aure”, attribuendoglielo questo Senso, volente o nolente. La tentazione metafisica (nel Godot tradotto quale *deus absconditus*), la tentazione esistenziale (la negazione del senso come crisi dell’affettività), oltre che, ovviamente, la versione psicoanalitica, perché l’oltranzismo di voler continuare a dire il nulla da dire è ideale per l’analista che trae indizi proprio dall’inessenziale, basta che continui a parlare.

Tutte queste “riconversioni” però violano quella “superficialità” che Beckett ha assiduamente perseguita. Nel farlo, devono ogni volta aggiungere qualcosa dall’esterno a quanto si trova nel testo. La contromossa deve essere allora quella di attenersi “alla lettera”, «tornare alla lettera nuda del testo di Beckett, dove inizia e finisce la parola che si fa azione drammatica che non agisce». Questa la dichiarazione d’intenti di Sanges:

In questo senso, la superficialità esposta della lingua beckettiana e la sua scarnificazione stilistica assumono una pregnanza logica e, solo dopo, culturale, i cui esiti non sono ancora valutabili *in toto*, ma si dovrà notare che il dramma che si ha davanti non significhi niente se non sé stesso, altrimenti ogni valutazione culturale sulla sua opera prescinderebbe dallo scopo di questo lavoro che è non quello di restituire il senso dell’opera beckettiana, o interpretarlo ermeneuticamente, e nemmeno antagonisticamente criticare l’interpretazione, bensì quello di notare la superficialità del testo stesso, ridotto ad azioni inutili, espressioni inutili, all’ascolto di una Musa epidermica.

A partire da tali premesse, che sembrerebbero tagliare le gambe a qualsiasi discorso critico, Sanges opera sul suo testo d’elezione, che è *Endgame, Finale di partita*, seguendone meticolosamente i passi e mostrando come la parola e l’azione non debbano essere riportate ad un contenuto nascosto, ma valgano per se stesse, nell’attività meramente ostensiva del mostrare la *tabula rasa*.

La scelta del teatro da parte di Beckett e anche di Sanges nel ruolo purtuttavia di critico si può spiegare allora proprio perché il teatro è il luogo per eccellenza della

presenza e del dialogo e quindi lì maggiormente risalta l'anomalia beckettiana. Facendo riferimento alla teoria degli atti linguistici, Sanges indica bene gli aspetti per i quali Beckett nel mettere in scena la conversazione contravviene alle buone norme socio-linguistiche. I personaggi, per esempio Hamm e Clov, da un punto di vista formale parlano l'uno con l'altro, però in realtà non rispondono a tono, oppure si contraddicono, oppure ancora inibiscono il *pathos* che potrebbe formarsi dalla loro condizione distopica. Quindi, l'annullamento è ancora più forte dall'interno della situazione che dovrebbe essere cooperativa (anche secondo la "buona volontà" dialogica dell'ermeneutica) che non nel soliloquio, per esempio dell'*Innommable*.

Il dispositivo beckettiano riceve, nel discorso di Sanges, diversi nomi, quale "scarnificazione" («scarnificazione della lingua e dello stile»), disinnesco («è un'azione disinnescata in sé stessa che non porta ad alcuno sviluppo drammatico») e soprattutto disattivazione. Così, a proposito della scena in cui si inserisce anche il personaggio del padre:

Anche in questa scena, per l'ennesima, estenuante volta, non accade assolutamente niente: l'azione è disattivata, la narrazione è disattivata, il *pathos* è disattivato, non c'è alcuna sostanza, ciò che resta è null'altro se non la successione fonica delle parole inutili, idiote, vuote se non perché emesse da un organo fonatorio, e delle corrispondenti azioni a loro volta inutili.

E ancora:

Così, tutto ciò che resta, disattivata l'azione che non porta ad una progressione drammatica o epica interpretabile dal pubblico o dal critico, è il dramma da "vedere" e non da "interpretare", e il punto fermo sulla scena è lo small talk, il parlare di niente, laddove anche quando vengono toccati i temi "universali" dell'Occidente, come il dolore, oppure si sfiorano toni lirici e patetici (la natura!), essi vengono disattivati, in un appiattimento dell'*ethos* dei personaggi nonché del *pathos* completamente escluso dalla scena.

Insomma, questo eroico autore del “forse”, che più d’ogni altro è rigoroso nel mettere e nel togliere, viene tradito se è inteso (come oggi si è propensi a fare) secondo un modello espressivo del sé, oppure attraverso le facili allegorie della storia (sia pure quale antitesi al capitalismo) e ne va invece preservato il meccanismo, nel suo girare a vuoto.

Concludendo,

Il dramma *Finale di Partita* è una successione di conversazioni laddove le parole sono, per convenzione letteraria, funzionali ad un’azione che a teatro deve necessariamente esserci, ma tale azione non porterà a niente, così come le parole che non hanno nessun significato tangibile, ovvero interpretabile dal pubblico secondo le regole del gioco sociale; esse hanno invece senso nell’ambito di un gioco che sia stato creato *ad hoc* dall’autore che presenta sulla scena personaggi che parlano del niente, laddove quel niente s’intende in senso tematico; [...].

Il che non significa che di Beckett non si possa parlare, ma che occorre diffidare delle “sovrinterpretazioni” che eccedano nello spiegarlo su altri piani non giustificati dalla lettera del testo e non si presentino al modo aperto dell’ipotesi. Di Beckett si può sempre, anzi si deve, discutere ed è quello che Sanges fa con adeguati riferimenti ai grandi precedenti critico-filosofici (Adorno, Deleuze ecc.), ma senza timori reverenziali e senza scorciatoie intuizioniste, bensì “secondo logica”.

Francesco Muzzioli

Arripizzari. Tessitrici di storie. 14 scrittrici italiane contemporanee

a cura di Alma Daddario

Roma, Le Commari Edizioni srls, 2023, pp. 178, eu 18

ISBN 9791281362000



Personalmente, ho un ben preciso ricordo del momento in cui, nello studio della storia della letteratura greca antica, si passa dalla trattazione della poesia cantata dagli aedi a quella relativa ai testi recitati dai rapsodi⁴³. Lo rammento soprattutto per i toni sufficienti riservati in svariati manuali (anche universitari) a queste figure di cantori

⁴³ Si propone il testo – riadattato – della presentazione al pubblico dell’antologia in data 19 aprile 2024 e presso il Caffè letterario di Roma Horafelix: si ringrazia Roberta Fidanzia per il coinvolgimento nell’evento.

“tardi”, se così si può dire. Com’è noto, il rapsodo – così si legge *ad vocem* nell’*Enciclopedia Treccani* – è l’

Antico recitatore professionale dell’epica greca. Omero adopera il nome di aedo (*ᾠοιδός*, ‘cantore’) sia per il poeta sia per il recitatore; solo dal 5° sec. a.C. è usato il termine *ῥαψωδός*, inteso poi dai moderni come recitatore di canti altrui in opposizione ad aedo, il vero e proprio poeta. Tale contrapposizione, però, non sembra accettabile, perché in Omero *ῥάπτω* vale anche «escogitare con arte» [...]. Infatti, i rapsodi divennero semplici recitatori solo in seguito, col sorgere dell’elegia, del giambo e della prosa, che con nuove problematiche rispondevano alle nuove esigenze civili e politiche dei Greci. Dapprima i rapsodi avevano probabilmente domicilio fisso: a Chio, per esempio, erano organizzati in una specie di gilda e si chiamarono *Omeridi* [dal gr. Ὀμηρίδης]⁴⁴; poi dal 5° sec. a.C. andarono errabondi di paese in paese prendendo parte agli *agoni rapsodici* nelle feste (per es., nelle Panatenee), in cui recitavano Omero in modo drammatico, accompagnando il canto, e i gesti, col suono della lira. In età più recente presero a recitare tenendo un bastone in mano (da tale circostanza deriverebbe la falsa etimologia della parola da *ῥάβδος* «verga»)⁴⁵.

Perché aprire con una digressione sulla figura del rapsodo, che spesso viene raccontata come meno illustre rispetto a quella dell’aedo? Poiché i “rapsodi” erano i recitatori, ma erano anche i “cucitori di storie”.

Da un passo di Pindaro (precisamente il primo verso della seconda Ode *Nemea*) si ricava l’etimologia del termine, che è ricollegabile al verbo *ῥάπτειν* (‘cucire’), per cui il rapsodo – appunto – sarebbe il ‘cucitore di canti’. In base a questa etimologia, alcuni studiosi hanno dedotto che il rapsodo, a differenza dell’aedo, si limitasse a ripetere ciò che gli era stato trasmesso dalle generazioni precedenti (da qui i toni di sufficienza, se non di disprezzo, verso questa figura, da parte di alcuni specialisti). Altri, invece, ritengono che anche i rapsodi intervenissero sul repertorio tradizionale, talora arricchendolo; in entrambi i casi, comunque, resta fondamentale il loro ruolo nel tramandare il patrimonio mitico greco.

Venendo al titolo della silloge uscita per Le Commari Edizioni nel 2023, “*arripizzari*” in siciliano sta per ‘rammendare’ o ‘ricucire’: se, dunque, trasliamo la

⁴⁴ Nell’antica Grecia, “omerida” sta proprio per rapsodo seguace di Omero, che recitava o imitava i suoi poemi; nell’isola di Chio, in particolare, gli omeridi avevano costituito una sorta di casta e affermavano di discendere da Omero, tramandando la loro professione di padre in figlio.

⁴⁵ Cfr. l’URL: [rapsodo nell’Enciclopedia Treccani - Treccani - Treccani](#) (ultima consultazione: 18 aprile 2024).

metafora del “tessuto” nell’ambito della pratica scrittoria, otteniamo il “testo” (*textum*, *i* o *textus*, *us*, a seconda della declinazione prescelta). Le storie che in questo volume sono raccolte, infatti, parlano tutte di arte del “rappezzo” e insieme del drappeggio; per adoperare anche una metafora musicale, di variazioni su tema e insieme di virtuosismi da solista. La scrittura, dunque, come tessitura e/o come ricamo; e la scrittrice come abile sarta: non solo esperta dell’arte del cucito, ma anche creativa orditrice di trame del tutto inedite e originali.

Con queste premesse, di certo, alla sapienza organizzativa della curatrice Alma Daddario non può essere sfuggito che scelta vincente sarebbe stata quella di porre nella posizione forte dell’*explicit*, e di chiudere la silloge, con un delizioso racconto intitolato *L’uovo di legno* (il n. 14), che appunto allude al “rammendacalzini” adoperato dalle nostre nonne, di cui l’autrice all’inizio ignora l’utilità, concentrandosi sulla valenza simbolica dell’oggetto, che la rimanda idealmente alla fertilità, alla rinascita, all’«essenza femminile» (p. 154); e focalizzandosi sulla sua forma, che le risveglia «il bisogno di qualcosa di essenziale, mi conduceva in un percorso di pulizia dal superfluo, dall’arzigogolio mentale, dall’inutile. [...] mi riportava all’atmosfera metafisica dei dipinti del mio amatissimo Giorgio De Chirico e ai suoi manichini che per anni ho tentato di imitare» (pp. 155-56). Il passaggio dall’arte pratica del rammendo a un suo significato ulteriore è inevitabile: «Chi sa rammendare più, chi rammenda ancora calzini bucati? – chiede all’implicito lettore Luisa Stagni – Chi perde tempo a ricucire uno strappo, un buco? Nessuno» (p. 157). Quell’oggetto diviene per la protagonista della narrazione un vero e proprio simbolo: «raccontava di una lunga resistenza alla consunzione, di atti di volontà per riparare ciò che si era rotto o, appunto, consumato» (p. 158). Di questo passaggio sottolineerei il concetto di “resistenza alla consunzione” che, per varie ragioni – perlopiù intuibili –, mi pare caratteristico soprattutto dell’approccio femminile alla vita.

Devo confessare che questo racconto mi ha molto coinvolta e commossa, forse perché anch’io mi sto trovando nella difficile condizione emotiva e mentale di dover affrontare la durissima prova di decidere cosa conservare e cosa dare via degli abiti e

degli oggetti di mia madre, scomparsa da poco; e perché anche la mia adorata nonna materna, solare e piena di energia, aveva un uovo di legno, che adoperava sempre per rammendare le calze di mio nonno e che m'incuriosiva tanto, quando ero bambina; confesso anche che, appena ho terminato di leggere il racconto, mi sono precipitata a cercarlo, perché mi è venuta voglia di porlo in mostra su uno scaffale della libreria, come decide di fare istintivamente la protagonista dell'opera prima di venire a sapere qual è la reale funzione di quell'oggetto così misterioso e pieno di fascino. Si può agevolmente individuare almeno un messaggio (implicito ed esplicito) nel testo: «Il mio uovo di legno mi costringeva a guardare i tanti buchi che non avevo riparato, i tanti secchioni del non riciclabile che avevo riempito di storie lise dal tempo, bucate da strappi di noia, gettate via perché attratta da nuove, luccicanti, promesse» (p. 158). E alla fine la voce narrante, in un bilancio piuttosto confortante, conferma: «Ho imparato a raccogliere i punti smagliati, a unire i lembi di uno strappo. [...] so distinguere i buchi non aggiustabili da quelli che possono essere invece riparati» (pp. 158-59). Il che, in realtà, non delinea una netta differenza di genere, non traccia una linea di demarcazione rigida, ma a mio parere riguarda uomini, donne e anche chi non si riconosce nei due generi citati. La forza di questi testi, infatti, consiste proprio nel fatto che, nonostante le voci siano femminili e raccontino punti di vista apparentemente solo femminili, in realtà, nella maggior parte dei casi, le sensazioni, gli stati d'animo, le emozioni, le esperienze vissute risultano condivisibili e facilmente comprensibili per un pubblico di lettori eterogenei.

Aggiungo che, in tutta onestà, non sono proprio certa che si possa nettamente identificare una “via femminile alla scrittura” o che si possano descrivere con precisione le caratteristiche di un approccio femminile alla narrazione. Dalla notte dei tempi sembrerebbe che la narrazione sia appannaggio particolare delle donne (si pensi, ad esempio, alla Sherazade delle *Mille e una notte*, che ne fa addirittura una ragione di vita, anzi uno strumento per scampare alla morte, per allontanarla, per rimandarla il più possibile, fino al lieto fine). Però, sono convinta che un grande scrittore e una grande scrittrice siano egualmente capaci di immergersi talmente in profondità nell'animo

umano da riuscire a empatizzare e a comprendere, quasi allo stesso modo, le emozioni e le ragioni di chiunque, senza distinzioni di genere; mi piace immaginare il mio scrittore/scrittrice ideale come dotato/a di una sensibilità talmente spiccata e di una capacità di immedesimazione talmente istintiva da riuscire a calarsi perfettamente nei panni sia di una donna sia di un uomo (o di un sasso, un animale, una pianta...). Si potrebbe obiettare che la com-passione (in senso etimologico) per l'Altro alberghi più spesso in animi femminili (sarà vero?); il che, forse, potrebbe concedere alle donne anche un vantaggio nella scrittura di finzione (sempre in senso etimologico). Ad ogni modo, sono anni che continuo a interrogarmi sulla differenza – se esiste (non ne sono così convinta) – di approccio alla scrittura fra una donna e un uomo; e questa antologia mi ha regalato suggestioni, mi ha suscitato altre domande, mi ha innescato altri dubbi, mi ha fornito qualche altra risposta, mi ha emozionato, mi ha dis-tratto, mi ha intrattenuto, mi ha indotto a riflettere ancora e ancora. Ha svolto, dunque, egregiamente il compito precipuo di ogni testo letterario.

Mi pare, in generale, che le narrazioni raccolte in questa silloge sappiano fotografare situazioni e ambienti diversi con uno sguardo sempre disponibile verso l'Alterità, aperto a comprenderla e curioso della Vita. Per tali ragioni ritengo che la lettura di questi racconti possa egualmente affascinare e coinvolgere lettori di tutte le età e di diversa esperienza, anche perché le scrittrici sono state molto attente a elaborare testi che possano essere interpretati a vari livelli.

Persino la più dura di queste storie, *Schiave* di Susanna Schimperna (n. 12), che è un vero e proprio pugno nello stomaco, racconta di una condizione che purtroppo ancora oggi è prettamente femminile, ma che talora è condivisa anche da bambini e giovani uomini, sebbene la situazione delle donne sia quasi sempre di gran lunga più difficile e problematica rispetto a quella maschile. Nel caso di *Schiave*, la scrittura non può essere risarcimento alla violenza gratuita, all'ingiustizia, alla rabbia, al dolore fisico e morale provato e subito dalle donne rapite, picchiate, torturate, sfruttate, stuprate, terrorizzate e rese succubi psicologicamente da uomini senza scrupoli, ma si fa strumento di denuncia e, dunque, in qualche modo, di liberazione almeno ideale:

invito alla resistenza, monito, richiamo alla coscienza di chi vive in condizioni di agiatezza e, dandolo erroneamente per scontato, può decidere liberamente del proprio corpo e del proprio destino, come ovviamente sarebbe giusto per ogni creatura vivente.

Questo racconto rappresenta il picco tragico della raccolta, quello che ha meno possibilità di risarcimento, ma le note presenti nella silloge sono varie e le tonalità di colore molto diversificate: dalla cupezza plumbea di *Schiave* si passa all'appello alla razionalità implicitamente contenuto in *La lettera ai nipoti* (n. 8) di Toni Maraini, un'impetosa descrizione del mondo contemporaneo (è ambientato nel 2020), della società odierna e delle sue contraddizioni, dei pericoli imminenti (tra guerre e minaccia nucleare), del cambiamento antropologico in atto, dell'emergenza ambientale, della degenerazione di certi rapporti umani *etc.* In un ideale passaggio di consegne, di generazione in generazione, del Mondo che stiamo vivendo e contribuendo a creare o, forse, soprattutto a distruggere, la *Lettera* di Toni Maraini, che ovviamente è implicitamente indirizzata a tutti i lettori, ha la delicatezza di chiudersi riallacciandosi a un'arte sorella della letteratura, la musica, sulle note di *Blowing in the wind* di Bob Dylan, e in particolare della sua seconda strofa:

Per quanti anni può esistere una montagna
Prima che sia lavata dal mare?
Sì, e quanti anni possono vivere alcune persone
Prima che sia permesso loro di essere libere?
Sì, e quante volte un uomo può girare la testa
Fingendo di non vedere?
La risposta, amico mio, sta soffiando nel vento
La risposta sta soffiando nel vento.

Ma in questo florilegio sono ben rappresentati anche la *levitas* e il senso di magia: ad esempio in *Ali*, di Lia Migale (n. 9), in cui domina la scena una quasi salvifica apparizione di un miracoloso uccello dal variopinto piumaggio, che incanta un intero paese con i suoi colori e la promessa di felicità che sembra incarnare. Un omaggio al valore e al potere vivificante della Bellezza in senso lato che, però, contiene *in cauda*

venenum, con la sua chiusa fulminante, spiazzante e malinconica: quasi a ricordarci che purtroppo, laddove si manifesta la Bellezza, a volte si vengono a creare e si palesano, come vortici sorti all'improvviso dal più arido deserto, forze che mirano solo a soffocarla, a imbrattarla, a spegnerla e a distruggerla.

«Cosa sapeva Lei della notte, della noia, dell'abisso? Nulla. Oppure molto, molto di più di tutti noi»: questa, la chiusa criptica e ambigua del decimo racconto, a firma di Valeria Moretti, dal titolo emblematico *Altrove*, che rievoca le suggestioni regalate dalla sua modella Teha'amana al pittore Paul Gauguin, noto per i colori squillanti e le ambientazioni lussureggianti. Il sogno esotico (ed erotico) dell'*Altrove*, il «desiderio di fuga» (p. 116) che, prima o poi, accomuna tutti nella perpetua lotta contro il grigiore della reiterazione dei gesti quotidiani, sembra nascondere, però, in queste pagine, una qualche insidia. Oltre a comunicare un concetto assai interessante, specie nel mondo attuale (in cui sembrano contare solo la performance, il profitto, il risultato), ovvero quello di «tempo non tempo» (p. 117):

quello che desideriamo va trovato nel tempo non tempo, solo unicamente in quello. Nel tempo lasciato a se stesso, nel tempo lasciato andare... Ho rincorso tempi "svogliati". È quel tipo di tempo che ho inseguito andandomene lontano. Sì, è quel tempo che volevo conquistare. Solo ed unicamente quello: il tempo non tempo. (*Ibidem*).

Struggente è anche la fragile figura dell'ex professoressa di italiano protagonista di *Dove finiscono i palloni* (n. 11) di Veronica Passeri, in bilico fra realtà e follia, passato e presente, pensieri e ricordi: un matrimonio fallito alle spalle, un figlio a Londra a fare carriera oppure morto, secondo certe voci. Come nei migliori racconti di Buzzati o nel suo capolavoro, *Il deserto dei Tartari*, nella quotidianità all'improvviso irrompe il mistero: una declinazione molto tangibile del fantastico, in questo caso, perché si tratta di palloni da gioco. «Fu allora che li vide» (p. 127): una decina di palloni persi nel raggio di anni, «sulla loggia sotto la sua terrazza» (p. 127), da ragazzini che giocavano nel cortile. La sua reazione è prima di confusione e poi di partecipazione al

dolore del Mondo: «Li guardò una seconda volta e sentì tutto lo strazio di cui sono capaci le cose minime. Un senso di perdita inspiegabile» (p. 131) che, però, verrà chiarito in parte nel corso della narrazione, rievocando un episodio del passato in cui il figlio Giacomo, a nove anni, aveva perso un adorato «pallone del Paris Saint Germain ai giardini del centro» (p. 131).

Sempre alla musica si torna con *Yesterday* (n. 13) di Orsola Severini, emblematico titolo di una storia che riguarda ancora una volta un'eredità materiale e culturale assieme: una scatola di cd appartenuta a Esther, nata da una famiglia ebraica in Francia nel 1942 e poi inviata a vivere presso dei contadini svizzeri per scampare ai rastrellamenti di Hitler. La sceglie un'adolescente fra gli oggetti appartenuti a un'amica appena scomparsa della madre, Esther appunto, cui era affezionata: un cofanetto nero con l'intera collezione degli album dei Beatles, selezionato solo per curiosità e quindi per caso, ma che innescherà un'autentica passione senza tempo per il quartetto londinese e la sua travolgente musica. La chiusa del racconto: «[...] la musica ha sconfitto la morte». Torna – foscolianamente – il *Leitmotiv* dell'Arte eternatrice, strumento di dilatazione del tempo terreno e di nutrimento vivificante per l'anima.

Altri rimandi interni collegano i racconti della prima metà del volume agli ultimi sette sin qui velocemente passati in rassegna e analizzati: ad esempio, per affinità tematica *La lettera ai nipoti* (n. 8) di Toni Maraini si può idealmente assimilare al secondo racconto, *La Ribelle* di Daniela Bertulu; *Ali* di Lia Migale (n. 9) può essere affiancato per il tono a *L'angel sulla collina* (n. 3) di Maria Antonietta Coccanari de'Fornari, che personalmente mi richiama alla memoria *La Lupa* di Verga a causa del nome e del portamento della sua protagonista; *Altrove* (n. 10) di Valeria Moretti ha in comune con *Fughe e ritorni* di Maria Rosa Cutrufelli (n. 4) alcune parole-chiave (come, appunto, “altrove” e “fuga”). In vari racconti come in *Agamennone* (n. 5) di Alma Daddario, che orbita intorno a un amato cagnone, ricorre il motivo della resistenza alla morte tramite il ricordo, della mancata resa all'oblio grazie alla memoria e alla testimonianza; *Kill me* di Katia Ippaso (n. 6), che introduce una coppia di una notte nata da un fugace incontro, nella cornice della seducente Lisbona, fra un uomo

passionale e travolgente e una donna non più giovanissima e alle prese con la malinconica constatazione dell'appassire della propria bellezza, è ricollegabile, anche nel sottile erotismo affiorante dalle pagine, al già ricordato *Altrove*; infine, il tema dell'emancipazione femminile e della ricerca della libertà è il filo teso fra il racconto-testimonianza di Dacia Maraini *Africa: una bambina e il suo maestro* (n. 7) e il crudo *Schiave*.

Come alcuni sanno, il tema della scrittura come “riparazione” mi è molto caro, almeno fin dai tempi della prima edizione di *Guarire il disordine del mondo*, una raccolta di saggi che nel 2012 ho dedicato a una serie di prosatori a mio avviso accomunati dall'intento di mettere ordine nel caos del mondo attraverso la fissazione su carta, nero su bianco, di parole. Il “filo rosso” che lega quei saggi, incentrati su romanzieri, saggisti, critici letterari italiani (come Manzoni, De Sanctis, Pellico, Bini, Settembrini, Graf, Croce, Capuana, Serra, Alvaro, Buzzati, Morselli, Bufalino, Sciascia) è l'idea che «la scrittura rappresenti, in qualche modo, un espediente per cercare di dare forma al Caos, un modo di fare ordine, di arginare l'entropia che governa il mondo» (dalla *Premessa*). Vi si indagava la scrittura come *phàrmacon*, nella sua duplice accezione greca di ‘rimedio’ e di ‘veleno’; e la prosa come «consapevole scelta stilistica e formale, in quanto specchio di un pensiero che è sempre anche emozione» (*ibidem*). Pure per queste ragioni, non sarà difficile credere che ho trovato molto interessante e coinvolgente la lettura di questi testi.

Inoltre, l'affermazione di Maria Vittoria Vittori, nella *Prefazione*, che «le parole sono tra gli strumenti più efficaci a nostra disposizione per cercare di ricucire e riparare, rendendo ciò che si ripara ancora più prezioso» (pp. 5-6) mi ha fatto pensare immediatamente – e il mio è un omaggio anche a Fosco Maraini e alle sue figlie, che il Giappone lo hanno conosciuto bene – alla nobile arte giapponese del *Kintsugi*, termine che letteralmente significa ‘riparare con l'oro’ e che indica una tecnica di restauro ideata alla fine del 1400 da ceramisti giapponesi per restaurare tazze in ceramica per la cerimonia del tè, *Cha no yu*. Secondo tale pratica, le linee di rottura

delle ceramiche, ricongiunte tramite la lacca *urushi*, non vengono camuffate ma vengono lasciate visibili e, anzi, enfatizzate ed evidenziate con della polvere d'oro. Gli oggetti riparati tramite il *Kintsugi* diventano, dunque, vere e proprie opere d'arte, perché la tecnica di impreziosirli con la polvere d'oro accentua la loro bellezza, rendendo la fragilità un punto di forza e di perfezione, anziché una debolezza o una mancanza. Ogni ceramica restaurata, inoltre, presenta un diverso intreccio di linee dorate, irripetibile per via della casualità con cui la materia può frantumarsi, dando vita a disegni unici. Questa pratica nasce, quindi, dall'idea che dall'imperfezione e dalle ferite possa nascere una forma ancora maggiore di perfezione estetica e interiore; e trovo che questa immagine ben si adatti alla raccolta curata da Alma Daddario.

Da ultimo, mi fa piacere sottolineare che la maggior parte delle autrici raccolte in questa silloge ha a che fare, in qualche modo, con il mondo del teatro (la drammaturga, attrice e sceneggiatrice Chiara Alivernini addirittura lo cita nel racconto d'esordio *A cena da Anne e William*, riferendosi a Shakespeare), un dato che colpisce ma non sorprende perché a mio avviso rappresenta la perfetta quadratura del cerchio per il ragionamento fin qui condotto: anche il teatro, infatti, è – se così si può dire – un'arte di riparazione. Tramite il teatro, ad esempio in vari progetti scolastici in cui sono stata coinvolta parecchi anni fa – primo fra tutti il magnifico “Laboratorio Teatrale Integrato Piero Gabrielli” del Teatro di Roma –, ho visto “guarire” tanti ragazzi: adolescenti inquieti che hanno scoperto il valore della disciplina o timidi impacciati che sono riusciti a liberare la propria creatività; giovani sbandati che si sono sentiti, forse per la prima volta nella loro vita, accettati e accolti; o, infine, ragazzi disabili, che hanno potuto sperimentare la vera inclusione, sentendosi parte di un gruppo e di un progetto comune. Il teatro rappresentato, infatti, guarisce: al pari della scrittura. E, in questa antologia, l'arte di combinare le parole ha una pulizia di linee e di sguardo, una schietta concretezza e una delicatezza di tocco che forse, in particolar modo, appartengono soprattutto alle voci femminili e le caratterizzano.

Non sarà un caso, infine, che abbia deciso di sostenere questo progetto di sole donne una casa fondata e gestita da due editrici: Cristina Anichini e Maria Corona

Squitieri. La copertina scelta per il volume è di Lavinia Faggioli, un'altra donna: la sua gioiosa illustrazione ha al contempo un sapore di sfrenate danze etniche, chiacchiere franche e gonne vaporose, che ben si adatta alla vivacità di toni dei testi proposti.

Maria Panetta

Azar NAFISI, *Quell'altro mondo: Nabokov e l'enigma dell'esilio*,

traduzione di Valeria Gattei,

Milano, Adelphi, 2022, pp. 448, eu 26

ISBN 9788845937026

Azar Nafisi raggiunse la fama soprattutto grazie al romanzo autobiografico *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books*, pubblicato nel 2003 negli Stati Uniti, dove la studiosa si era rifugiata in seguito al trasferimento dall'Iran fondamentalista. Nel libro Nafisi ripercorreva gli anni di docenza all'università Allameh Tabatabaei della capitale iraniana, dove insegnava letteratura americana e dedicava le proprie lezioni soprattutto all'opera di Nabokov, uno scrittore per lei oltremodo interessante. Eppure, la sua prima opera sull'autore russo risaliva a quasi un decennio prima, quando aveva scritto in farsi il suo primo studio su Nabokov, *Ân donyâ-e digar: ta'ammol-e dar âsâr Vladimir Nabokov* [lett. *Quell'altro mondo: riflessione sull'opera di Vladimir Nabokov*], pubblicato a Teherân nel 1994.

Il volume ebbe una florida circolazione in Iran e andò presto esaurito, entrando poi nel mercato nero fino a esaurimento delle scorte, come spiega l'autrice nella prefazione all'edizione inglese. Infatti nel 2019, venticinque anni dopo la prima edizione in farsi, Azar Nafisi licenziò l'edizione inglese, *That Other World: Nabokov and the Puzzle of Exile*, tradotta da Lotfali Khonji e uscita per i tipi della Yale University Press (New Haven). Nella nuova edizione in inglese l'autrice aggiungeva appunto un'importante premessa, intitolata *Volodja* (il nome con cui in famiglia era chiamato Nabokov), nella quale rifletteva sul ruolo svolto dall'opera dello scrittore russo sulla sua carriera di docente e lettrice. Su questa nuova edizione è condotta la traduzione di Valeria Gattei uscita per Adelphi nel 2022.

Tornando al proprio lavoro in farsi dopo venticinque anni, Nafisi spiega il motivo dell'importanza di Nabokov per lei e molti altri iraniani. Non solo nella sua opera, ma anche nella sua esperienza biografica lo scrittore russo ha riflesso, infatti, il

destino di diversi persiani costretti all'esilio a seguito dell'istituzione della Repubblica Islamica in Iran, che limitò drasticamente la libertà di espressione e la dignità di molte classi sociali. La stessa Nafisi fu costretta a ritirarsi dall'insegnamento universitario perché donna.

In particolare, la studiosa identifica il lascito più importante dell'opera dello scrittore russo nei suoi romanzi. In essi è riscontrabile in sordina un sottile tono ironico che smorza quelli della più triste tragedia:

Quel silenzio doloroso, espresso nei romanzi, genera una forte empatia. Le opere di Nabokov, più di qualunque altro romanzo moderno, sono variazioni sui mali del solipsismo. Tuttavia, sia nei romanzi non politici che in quelli politici, e perfino nei più tragici come *Lolita*, si trova sempre una vena di assurdo, una presa in giro sprezzante, quasi una parodia di qualche forma di crudeltà; il pathos è sempre accompagnato dalla discesa nel ridicolo. (P. 23)

Nonostante Nabokov abbia sempre tenacemente rigettato l'idea che le sue opere potessero contenere elementi ideologici e politici, Azar Nafisi, sulla scorta di altri specialisti nabokoviani (è il caso di menzionare almeno la lettura di Connolly e, in tempi più recenti, il lavoro del 2007 di Leland de la Durantaye) insiste sulla presenza di un fondo morale e di una finalità pedagogica in tutti i suoi romanzi:

Non critica un governo specifico in un'epoca specifica; il bersaglio dei suoi libri è la mentalità totalitaristica, che si tratti di opere distopiche come *Invito a una decapitazione* e *Un mondo sinistro* o, su un piano più personale, della cecità di Humbert verso Lolita quale essere umano separato e distinto, con ambizioni proprie e sentimenti propri. Alla fine il crimine peggiore di Humbert non è l'assassinio di Quilty, ma la confisca della vita di una bambina, trasformata in un prodotto della sua immaginazione disturbata, in un oggetto di desiderio. (P. 25)

L'attenta lettura dei suoi libri non rivelerebbe dunque, secondo Nafisi, solo uno scrittore attento all'aspetto formale e alla resa impeccabile del congegno narrativo: in essi emergerebbe invece con forza la visione del mondo dell'autore e quindi il suo

messaggio positivo ed essenzialmente ottimista al lettore. I suoi personaggi disturbati e perversi, i suoi mondi distopici e infelici, sono creati allo scopo proporre una pedagogia in negativo:

Libro dopo libro, *Pnin*, *Lolita*, *Invito a una decapitazione*, *Un mondo sinistro*, *Fuoco pallido* e *Ada*, scopriamo che i cattivi sono i solipsisti, coloro che, per una ragione o per l'altra, diventano troppo egocentrici per udire, vedere ed essere capaci di empatia; coloro che impongono a esseri umani vivi, reali, non soltanto la loro volontà, ma immagini e idee prefabbricate. Questi nuovi, affascinanti mostri sono tra i grandi contributi di Nabokov alla narrativa moderna. (Pp. 37-38)

Azar Nafisi, nonostante ciò, si professa una lettrice e una critica «formalista» (p. 28), fedele a una lettura tradizionale della macchina narrativa, senza però tralasciare quella portata metaforica e attualizzante che la rende significativa per il lettore. Lo scopo del libro *ab origine* era quello di «parlare del rapporto fra la nostra realtà e le opere di Nabokov, un modo che definii metaforico» (p. 26).

Il libro, esclusa la premessa, è rimasto immutato dal 1994 ad eccezione di qualche piccolo ritocco dovuto all'aggiornamento degli studi. Esso si compone di sette capitoli, il primo dei quali è essenzialmente introduttivo e narra in breve la vita dello scrittore russo, concentrandosi sugli eventi più importanti e attingendo ampiamente al fondamentale lavoro biografico e critico di Brian Boyd sugli anni russi (1990) e quelli americani (1991) di Nabokov. Più precisamente, Nafisi dà ampio spazio al racconto dell'infanzia tra San Pietroburgo e la tenuta di Vyra, dove Vladimir crea il suo immaginario poetico, mentre gli anni del college a Cambridge e quelli nei quali si conquista progressivamente il ruolo di più grande scrittore dell'emigrazione russa di Berlino sono narrati più sbrigativamente per dar maggior risalto agli anni americani, nei quali Nabokov compone le opere di cui le pagine successive tratteranno quasi esclusivamente (ad eccezione del *Dono*). In questo primo capitolo biografico è presente anche un cappello introduttivo che riflette sull'importanza del tema del tempo, presente in quasi tutti i romanzi nabokoviani, seppur declinato in maniere differenti: «Uno dei

temi principali di Nabokov è la lotta sofferta per mantenere intatto ogni momento vissuto, sia come scrittore sia come uomo che condivide un'esperienza universale. Ma alla fine questa lotta deve fare i conti con il fluire del tempo, che si fa beffe persino delle nostre ambizioni più salde» (p. 43). E poco più oltre:

Le idee di Nabokov prendono forma alla luce di questo metatema del “tempo come prigioniero”, che getta le basi della sua intera opera e ne scolpisce ogni meandro. In questo libro mi propongo di esplorare a fondo l'evoluzione dei temi ricorrenti in Nabokov. L'esilio, la realtà contrapposta al sogno, la crudeltà e il dolore, l'arte e l'amore (o l'amore e l'arte): sono i mattoni con i quali l'autore costruisce il suo mondo narrativo. (P. 44)

Nei capitoli che seguono sono oggetto di analisi i seguenti romanzi: nel capitolo II *Il dono*, *Guarda gli Arlecchini* e *La vera vita di Sebastian Knight*, che trattano «il tema delle associazioni nascoste e dell'interdipendenza di tutte le cose» (p. 95); nel III, *Invito a una decapitazione* e *Un mondo sinistro*, romanzi di carattere distopico; *Pnin* nel IV, *Fuoco pallido* nel V, *Lolita* nel VI capitolo e *Ada* nel VII e ultimo. La scelta di queste opere tra l'ampia produzione narrativa di Nabokov si deve a un principio tematico che collega, appunto, il motivo del rapporto tra arte e vita al tema dell'esilio e a quello del tempo contro cui la memoria (e l'arte) ingaggia una lotta per la sopravvivenza: «L'unico modo di sopravvivere, allora, è trasformare per mezzo dell'arte la “realtà” intollerabile: il mondo reale diventa un mondo di ombre, così che la memoria e l'immaginazione possano ottenere lo status di “realtà”. I romanzi di Nabokov ci insegnano come vivere nel vuoto» (p. 98).

In molti romanzi di Nabokov, inoltre, la narrazione si concentra su intrecci tragici, ma queste storie, come nota Nafisi, possiedono una forza polisemica proprio in virtù della loro capacità di non esaurirsi in un'unica tonalità e di contenere molto spesso elementi parodici e ironici che smorzano la visione tragica di molti protagonisti: «*Lolita*, come la maggior parte dei romanzi di Nabokov, combina la tragedia con la

parodia della tragedia, cosicché la trama procede, inevitabilmente, lungo due linee diverse» (p. 304).

Avvalendosi dei contributi di altri critici, Azar Nafisi ricostruisce la struttura e i temi principali dei romanzi trattati senza uniformarli a una visione parziale e particolare tipica di molte monografie. Il *fil rouge* dell'esilio, che dà il sottotitolo anche alla traduzione italiana (*L'enigma dell'esilio*), è infatti illustrato all'interno della costellazione tematica dei romanzi e si riconnette all'importante premessa scritta nel 2019.

Vale la pena ricordare in chiusura che questa traduzione è tanto più preziosa in quanto rappresenta una delle pochissime monografie presenti in italiano sull'opera narrativa di Nabokov, con la sola eccezione del sintetico *Invito alla lettura di Nabokov* di Andrea Carosso (Milano, Mursia, 1999) e di *I romanzi russi di Vladimir Nabokov* di Gabriella Schiaffino (Milano, Arcipelago, 2004). La pubblicazione di questa traduzione di Azar Nafisi sembra inoltre aver anticipato due importanti volumi su Nabokov usciti in italiano nel 2023: *Strange opinions? Le lezioni di letteratura di Vladimir Nabokov* a cura di Cinzia De Lotto, Susanna Zinato e Manuel Boschiero (Liguori), che si concentra sull'opera critica dello scrittore; e *Il clan Nabokov* di Chiara Montini (Mimesis), che studia il rapporto tra Vladimir e il figlio Dmitri nell'ambito della versione in inglese dei romanzi russi, di cui Dmitri fu spesso volte traduttore.

Giuseppe Candela

Lorenzo GRAZIANI, *Che cos'è la fiction?*

Roma, Carocci, 2021, pp. 128, eu 12

ISBN 9788829011070

Che cos'è la fiction?, pubblicato nella collana «Le bussole» di Carocci, è un importante volume che indaga il concetto di finzione narrativa attraverso la differenza di significato che intercorre tra il reale, l'immaginario e la menzogna. Lorenzo Graziani propone una ricognizione delle principali teorie romanzesche, approfondendo questioni metodologiche, strutturali ed estetiche che caratterizzano un romanzo e non mancando di porre l'accento su quelle che sono le possibili reazioni psicologiche dei lettori. Rifacendosi alle “teorie universaliste” di Aristotele, l'autore afferma che «l'attività di finzione viene presentata come coestensiva all'essere umano, come una delle caratteristiche che lo distinguono dagli altri animali» (p. 19).

In particolare, per spiegare la compartecipazione del lettore alla narrazione fittizia, lo studioso concentra particolarmente la propria attenzione su *Anna Karenina* di Lev Tolstoj e *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, sottolineando il fatto che le loro vicende, seppur immaginarie, creano grande coinvolgimento nel lettore che finisce per immedesimarsi nella storia di queste “eroine-vittime”. Perciò, se da una parte, «quando si prova un'emozione per qualcosa, si ritiene che quel qualcosa esista» e «nel momento in cui si comprende che non c'è nulla, anche l'emozione svanisce» (31), dall'altra parte, per quanto concerne la *fiction*, il coinvolgimento empatico esiste malgrado la consapevolezza dell'irrealtà romanzesca.

In ambito analitico, considerando le principali intuizioni della “teoria artifattualista” di Van Inwagen, prima, e Saul Kripke dopo, «le entità finzionali si distinguono da quelle reali in quanto oggetti che non esisterebbero senza le opere reali che li rappresentano» (p. 43) per cui, alla domanda se Anna Karenina esiste – come

nota intuitivamente Graziani – «si può rispondere negativamente o affermativamente in base all'uso che si fa del linguaggio: nel primo caso si utilizzano le sue attitudini referenziali in senso stretto ("là fuori" non esiste alcuna Anna Karenina), mentre nel secondo si sfrutta la sua capacità di far da supporto a un'ontologia di oggetti inventati (Anna Karenina esiste in quanto "là fuori" c'è un romanzo intitolato *Anna Karenina*) che ne narra le vicende» (p. 43).

Inoltre, rifacendosi al pensiero di Hamburger, secondo il quale «la narrativa finzionale si distingue dall'enunciato di realtà poiché organizza un sistema spazio-temporale la cui origine non è più ancorata al presente dell'autore» (p. 27), Graziani si concentra sull'atemporalità della fiction, che aiuta a delineare una pluralità di punti di vista espressi in forma prospettica del romanzo moderno. Pertanto, dal momento che l'illusione di realtà scaturisce da varie strategie, è necessario parlare di una «categoria del reale» piuttosto che di un «contenuto del reale» (p. 31).

Conducendo un'analisi di tipo teorico, lo studioso tenta di risolvere tale contraddizione di credere all'irrazionale e si rifà (tra gli altri) agli studi di Kendall Walton, per il quale le sensazioni reali che percepisce il lettore sono dovute all'obiettivo che si pone il romanzo di simulare empiricamente la realtà. Inoltre, l'autore – rievocando il celebre pensiero di Leibniz – precisa che esistono più mondi possibili dove individuare numerose realtà che interagiscono con il mondo reale ed empirico. Sulla scia della teoria leibniziana, Graziani cita anche David Lewis, esponente della filosofia analitica del secondo Novecento, secondo il quale «il mondo di cui facciamo parte non è che di un'immensa pluralità di mondi concreti, abitati da individui altrettanto concreti [...] che per qualche motivo, si assomigliano abbastanza da essere considerati controparti l'uno dell'altro» (p. 67). Ancora una volta l'autore pone attenzione all'uso del linguaggio, che «non ci obbliga in alcun modo a considerare i modi alternativi come concretamente esistenti» ma come «speculazioni controfattuali, ovvero compiute contro fatti del mondo reale, riguardanti i modi in cui quest'ultimo avrebbe potuto essere» (p. 68).

L'attenta disamina proposta da Graziani arriva all'epoca contemporanea, nella quale si attuano legami complessi tra realtà e finzione, enunciati finzionali, fattuali e controfattuali la cui contrapposizione è solo apparente, dal momento che «un mondo finzionale è sempre un mondo possibile, ammobiliato prelevando ampio materiale dal mondo attuale» (p. 79). Infatti, i mondi controfattuali, benché suggeriscano una deviazione, mantengono tuttavia «un certo grado di continuità con la realtà fattuale» poiché tali mondi, anche se differiscono da quello attuale, «vengono però creati attraverso l'elaborazione di informazioni, strutture e conoscenze maturate in esso» (p. 81).

La parte finale del volume è dedicata allo studio della narratologia con una distinzione fra approccio classico e moderno. Il primo, affermatosi negli anni Sessanta e Settanta, evidenzia il primato della *fabula* con attenzione alla sequenza logica e lineare del racconto rispetto alla dislocazione dell'intreccio finalizzata a creare *suspense*. Il secondo si prefissa lo scopo di prestare attenzione alle molteplici realtà prodotte da opere letterarie. In questo caso Graziani, approfondendo le ricerche cognitive degli ultimi anni, spiega il significato intrinseco al termine “controfattuale”, nozione fondamentale per comprendere la natura della *fiction*, con cui s'intende «una versione alternativa del mondo costruita modificando un certo elemento di quella che si suppone essere la successione reale degli eventi» (p. 87). In questi termini, l'immaginazione permetterà al lettore di vedere realtà possibili simulate attraverso il mondo fattuale della narrazione. In altre parole, se da una parte i mondi di invenzione incorporano numerosi materiali attuali, resta il fatto che «la conformità della fiction all'attualità è solamente l'orizzonte di partenza dal quale il lettore è disposto ad allontanarsi nella misura in cui le regole interne al mondo di invenzione contraddicono quelle attuali» (p. 90). Viene, dunque, attribuita importanza non solo alla temporalità ma anche a relazioni di natura spazio-temporale fra i testi.

Oltre che al processo di immedesimazione, Graziani fa riferimento al concetto di “transfinzionalità” adottato dalla studiosa Marie-Laure Ryan, con riferimento alla condizione che si crea quando un ecosistema letterario viene sviluppato da più autori;

si pensi, tra gli altri, al caso di *Game of Thrones* di George R. R. Martin, vero e proprio caso editoriale che ha dato vita a una vastità di prodotti culturali differenti, «dalla serie televisiva ai videogiochi, dalle *fanfiction* ai *remakes* porno che ampliano o approfondiscono alcuni aspetti del mondo originale» (p. 97). Con questo esempio, tra i più efficaci, Lorenzo Graziani dimostra che «più il mondo rappresentato appare indipendente dall'autore che lo ha creato e dalla forma dell'espressione che lo proietta, più facilita l'immersione» (p. 97), contraddizione solo apparente, dal momento che la richiesta di evasione rivolta alle opere finzionali è molto forte.

Infine, lo studioso si pone una domanda che provocatoriamente rilancia ai lettori, chiedendosi il motivo per il quale si leggono storie inventate. Sulla scorta di M. Vargas Llosa, secondo cui «l'interpretazione di un'opera letteraria offre un'immagine della vita in cui tutti gli esseri umani possono riconoscersi» (p. 110), Graziani sembra concludere il proprio lavoro con un grande omaggio appassionato alla letteratura, ossia con la consapevolezza che «i concetti e le idee mediante cui si comprende la realtà vengono espressi a parole» (p. 111), parole che ci permettono costantemente di entrare «in relazione emotiva con personaggi e situazioni finzionali» (p. 113), immaginando, simulando, identificandoci. Forse proprio per questo abbiamo bisogno di leggere storie inventate e – perché no? – d'inventare storie.

Marianna Scamardella

RECENSIONI DI EVENTI

Troppo rumore per nulla
Qualche nota sulle canzoni del Festival di Sanremo 2024

In occasione dei funerali di Vittorio Emanuele di Savoia, il 10 febbraio 2024, una cronista del canale televisivo La7 così commentava: «Fa un po' strano sentir parlare di titoli nobiliari ancora nel 2024». Casualmente, la giornata coincideva con la finale del Festival di Sanremo. Il caso ha spesso una sorridente ironia, e lo dimostra mettendo in atto un principio esoterico fra i più enigmatici e suggestivi: "Riunire ciò che è sparso". Cosa si può indovinare, o dedurre, dal presentarsi di una simile coincidenza? Forse una fatto piuttosto semplice e sotto gli occhi di tutti: la tradizione è finita. O almeno tende a scomparire. A nascondersi. O a dissimulare il proprio aspetto sotto mentite spoglie.

La giornalista, piuttosto giovane, che si stupisce sentendo ancora parlare di titoli nobiliari, oggi, rivela una certa ingenuità. E sicuramente uno scarso senso della storia – ma è l'assenza di consapevolezza che atterrisce. La medesima assenza di consapevolezza che traspare dai motivi festivalieri, e che si avverte ancor prima dell'ascolto iniziale, nella lettura dei testi delle canzoni; verrà confermata, successivamente, dopo che i brani in gara sono stati interpretati, ripetuti, registrati e trasmessi più e più volte, da ogni mezzo di comunicazione, sempre più ossessivamente.

Come insegna a fare Michel Foucault, sento l'esigenza di definire chi è l'autore di questo discorso, a scanso di equivoci. Si tratta di una persona non più giovane, nata all'inizio degli anni Sessanta, che forse può almeno in parte compensare la propria ignoranza di tecnica musicale con un'assidua attenzione durata sei decenni per la manifestazione canora; tale persona è comprensibilmente in grado di valutare più i testi

dei brani che le loro forme melodiche, e comunque solo da appassionato e dilettante. A sua discolpa può dire di conoscere almeno un poco la tradizione poetica occidentale e (anche solo per motivi anagrafici) la storia recente del costume italiano; è da queste premesse che si accinge a tentare una breve analisi, sapendo già quanto potrebbe apparire azzardata.

Sempre chi scrive qui fa appello a una generosa *epoké*, la sospensione del giudizio che sola può rendere libera ogni valutazione.

Un meraviglioso storico dell'arte come Roberto Longhi amava la canzone popolare e Marcel Proust la difese con parole celebri:

Detestate la cattiva musica, non disprezzatela. Dal momento che la si suona e la si canta ben di più, e ben più appassionatamente, di quella buona, molto di più di quella buona si è riempita a poco a poco del sogno e delle lacrime degli uomini. Consideratela per questo degna di venerazione. Il suo posto, nullo nella storia dell'Arte, è immenso nella storia sentimentale della società. Il rispetto, non dico l'amore, per la cattiva musica non è soltanto una forma di quel che si potrebbe chiamare la carità del buon gusto, o il suo scetticismo, è anche la coscienza dell'importanza del ruolo sociale della musica. Quante melodie, di nessun pregio agli occhi di un artista, fanno parte della schiera dei confidenti preferiti dai giovanotti sentimentali e dalle innamorate! Quante "Anelli d'oro", quante "Ah! resta a lungo addormentata", le cui pagine vengono sfogliate ogni sera, tremando, da mani giustamente celebri, bagnate dagli occhi più belli del mondo con lacrime di cui il più puro maestro invidierebbe il malinconico e voluttuoso tributo – confidenti ingegnose e ispirate che nobilitano il dolore ed esaltano il sogno e che, in cambio del segreto ardente che viene loro confidato, offrono l'illusione inebriante della bellezza! Come il popolo, la borghesia, l'esercito, la nobiltà, hanno gli stessi postini, portatori del lutto che li colpisce o della felicità che colma i loro cuori, così hanno gli stessi messaggeri d'amore, gli stessi confessori prediletti. Sono i cattivi musicisti. Un certo ritornello insopportabile, che ogni orecchio nobile e raffinato si rifiuta all'istante di ascoltare, custodisce dentro di sé i tesori di migliaia di anime, conserva il segreto di migliaia di vite, di cui fu la viva ispirazione, la consolazione sempre pronta, sempre aperta sul leggio del pianoforte, la grazia sognante e l'ideale. Certi arpeggi, una certa "ripresa" hanno fatto risuonare nell'anima di chissà quanti innamorati, di chissà quanti sognatori le armonie del paradiso o la voce stessa dell'amata. Uno spartito di mediocri romanze, consumato per aver troppo servito, ci deve commuovere come un cimitero o come un villaggio. Che importa che le case non abbiano stile, che le tombe spariscano sotto le iscrizioni e gli ornamenti di cattivo gusto. Da questa polvere può levarsi in volo, davanti a una immaginazione abbastanza benevola e rispettosa per mettere a tacere un istante la sua alterigia estetica, lo stormo delle anime recanti nel becco il sogno ancora verde che faceva loro presentare l'altro mondo, e le induceva a gioire o a piangere in questo⁴⁶.

⁴⁶ M. PROUST, *Les Plaisirs et les jours* [1896], trad. it. e cura di Mariolina Bertini e Giuseppe Girimonti Greco, *I piaceri e i giorni*, premessa di Anatole France, introduzione di Mariolina Bertini, note e commento di Luzius Keller, illustrazioni originali di Madeleine Lemaire, Milano, Mondadori, 2022, pp. 178-80.

A dar ragione a Proust è Mathilde Bauchard, indimenticabile protagonista del film di Truffaut *La Femme d'à côté*, interpretata da Fanny Ardant, quando, in ospedale e in preda a una grave depressione, riceve la visita dell'uomo che ama disperatamente, Bernard Coudray (un inarrivabile Gérard Depardieu). «Non faccio niente tutto il giorno», dice Mathilde, trasognata e dolente. «Ascolto solo le canzoni. Sono stupide, ma dicono la verità: 'Ti amo, non posso perderti. Non posso vivere senza di te'. Che altro c'è da dire?»⁴⁷.

Possiamo concordare ancora? Le canzoni “dicono la verità”? La dicono sinceramente, interpretando il nostro sentire odierno o del passato? E come la dicono?

Prendiamo un brano a caso, quello proposto dal cantante Alfa:

Mi han detto che il destino te lo crei soltanto tu
Vai a tempo col respiro e se corri ne avrai di più
[...] Mi han detto se ti senti così vivo
Non guardarti indietro mai e vai uh uh⁴⁸

Un certo ottimismo americaneggiante è all'origine di queste concezioni, di abbagliante superficialità e di profonda pericolosità. Quindi, se ti va male, puoi incolpare solo te stesso; se «vai a tempo col respiro e corri», ne avrai di più: ma di cosa? Di destino, di tempo, di respiro? L'inserito affannoso («Uh uh») farebbe propendere per la terza ipotesi, ma, in sostanza, che cosa vuole dirci Alfa?

Mi han detto tempo al tempo
E non avere fretta più

⁴⁷ F. TRUFFAUT, *La Femme d'à côté*, Francia, 1981, soggetto e sceneggiatura di François Truffaut, Suzanne Schiffman e Jean Aurel, produzione Les Films du Carrosse, in italiano *La signora della porta accanto*; con Véronique Silver, Fanny Ardant, Gérard Depardieu, Henri Garcin, Roger Van Hool *et al.*

⁴⁸ Il brano di Alfa si intitola *Vai!* ed è scritto da A. De Filippi (in arte Alfa, rapper ventitreenne), I. B. Scott, M. A. Jackson, A. De Filippi. La fonte più autorevole per quanto riguarda la trascrizione dei brani è il settimanale «Sorrisi e Canzoni TV», che da decenni pubblica i testi dei motivi sanremesi nella loro versione ufficiale, corretta e depositata (numero 7, 6 febbraio 2024, p. 24).

Ricordo che cantavo disteso nel letto
Sognandomi cantare ma dentro un palazzetto⁴⁹

Una considerazione che in parte contraddice le precedenti: ora c'è un saggio richiamo alla calma, al dominio dell'irrequietezza: «Tempo al tempo, non avere più fretta». Ma l'affermazione successiva è più interessante, in quanto mitopoietica: il successo, il destino agognato, è l'esibizione «in un palazzetto» (si suppone: dello sport). Il cantante sogna sé stesso acclamato da un pubblico, mentre fa quel che sta facendo in quello stesso momento sul palco dell'Ariston: metascrittura? O addirittura *mise en abyme*? Qualcosa induce a supporre che l'autore ignori simili concetti: la letteralità del suo messaggio, che disdegna le sfumature, per esempio.

Il brano si conclude con un monito piuttosto sensato: «Se stai via dalla strada e via dai guai / Tu non guardare indietro mai e vai». In questa filosofia contemporanea “un po' d'accatto”, risuona dopotutto il buonsenso dei nonni.

Alfa, che invita a «non guardare indietro», sarebbe il primo a stupirsi di questa considerazione, che troverebbe forse offensiva. Ma il perbenismo dei nostri tempi è reso evidente dal confronto con un altro invito, quello offerto dalla star nazionale e internazionale Loredana Bertè, che in passato spronava proprio a confrontarsi con “la strada”:

Mentre la chitarra suona ancora un po'
Esci per la strada e scendi giù in metro
Così scoprirai
Che
Rinchiusi in una stanza non si vince mai⁵⁰

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Il brano è *Movie*, di O. Avogadro e B. M. Lavezzi (1981).

Quest'anno, proprio la cantautrice ha ottenuto il Premio della Critica per il brano *Pazza*, interpretato come un inno alla libertà individuale e a un'idea di gran moda: l'autodeterminazione femminile. Niente di male, anzi. Forse si potrebbe obiettare che però questo fondamentale messaggio è espresso con una certa corrività facilona che caratterizza anche un film di successo basato su temi analoghi: *C'è ancora domani* di Paola Cortellesi (2023). Ecco l'esordio della canzone premiata:

Sono sempre la ragazza
Che per poco già s'incazza
Amarmi non è facile
Purtroppo io mi conosco
Ok ti capisco
Se anche tu te ne andrai via da me
Col cuore che ho spremuto come un dentifricio
E nella testa fuochi d'artificio
Adesso vado dritta ad ogni bivio
Va bene sono pazza che c'è che c'è⁵¹

Il testo è annoverabile fra i peggiori di Loredana Bertè, che ha interpretato e anche composto, invece, dagli anni Settanta del Novecento, canzoni intelligenti e visionarie, dotate di una certa ispirazione lirica scabra e fantasiosa, con caratteri di originalità molto frequenti, che riaffiorano qui solo sporadicamente, in immagini non ancora del tutto viete ma certo più pallide e prevedibili di un tempo: «Io cammino nella giungla / Con gli stivaletti a punta / E ballo sulle vipere»⁵². Si nota però, e questo va detto, una certa attenzione per la metrica che rende il testo – anche solo scritto e non cantato – apprezzabile da un punto di vista ritmico, ma niente di più: si tratta di un manifesto sociopolitico, un elenco di slogan, privo di una qualsivoglia ricerca stilistica; un tipo di discorso piattamente “denotativo” che ha ben poco di “connotativo” (e questo vale, purtroppo, per la quasi totalità delle canzoni sanremesi di quest'anno).

⁵¹ Da *Pazza*, di L. Bertè, A. Bonomo, L. Chiaravalli, A. Pugliese, in «Sorrisi e Canzoni TV», op. cit., p. 36.

⁵² Ivi, p. 37.

Quando, anzi, si ricerca un tipo di linguaggio più metaforico, si frana facilmente, e disperatamente, nella goffaggine. L'esempio tipico è quello di uno fra i brani più osannati, e incredibilmente fatti oggetto di qualche riflessione esegetica, cioè *Tuta gold* di Mahmood:

Soffrire può sembrare un po' fake
Se curi le tue lacrime ad un rave
Maglia bianca, oro sui denti, blue jeans
Non paragonarmi a una bitch così
Non era abbastanza noi soli sulla jeep
Ma non sono bravo a rincorrere
5 cellulari nella tuta gold
Baby non richiederò

Ballavamo nella zona nord
Quando mi chiamavi fra
Con i fiori fiori nella tuta gold
Tu ne fumavi la metà
Mi passerà
Ricorderò i gilet neri pieni di zucchero
Cambio numero

[...] Dov'è la fiducia diventata arida
È come l'aria del Sahara
Mi raccontavi storie di gente senza dire mai il nome nome nome
Come l'amico tuo in prigione ma
A stare nel quartiere serve fottuta personalità
Se partirai dimmi tua madre chi la consolerà

[...] Mi hanno fatto bene le offese
Quando fuori dalle medie le ho prese e ho pianto
Dicevi ritornatene al tuo paese
Lo sai che non porto rancore
Anche se papà mi richiederà
Di cambiare cognome⁵³

⁵³ Da *Tuta gold*, di J. Ettore, A. Mahmood, F. Catitti, J. Ettore, A. Mahmood, *ibidem*. A proposito di esegesi del testo: all'ascolto «gilet pieni di zucchero» suonava come «cileni pieni di zucchero», e molto si è disquisito circa l'enigma di questa immagine criptica, ma più che altro grottesca.

L'acclamatissimo brano ha senza dubbio, all'ascolto, un ritmo incalzante, al punto da diventare fastidioso. Il linguaggio, però, è davvero imperdonabile. Certo alcune allusioni alla strettissima contemporaneità, agli ambienti della tossicodipendenza, al mondo dei rave e in generale alla socialità giovanile possono apparire trasparenti alle nuove generazioni, comunicare con loro e persino affascinarle (come diceva Paul Valéry, «*le moderne se contente de peu*»). Si teme però che, una volta decriptato, questo artificioso linguaggio non si mostri in grado di esprimere altro che situazioni piuttosto scontate. Dietro le espressioni più lambiccate, la canzone reitera temi tipici affrontati dall'interprete fino a rischiare la monotonia. Il difficile rapporto con il padre, le preoccupazioni per la madre, la sensazione di estraneità a un mondo che esclude. Davvero, non si è già abbastanza sentito? E chi “non le ha prese, fuori dalle medie”? Per un motivo o per l'altro, alzi la mano chi non è stato vessato nel momento più drammaticamente conflittuale della vita di ciascuno (bianco o nero, etero oppure omosessuale, maschio o femmina, indigeno o straniero, asino o secchione, ce n'è sempre stato per tutti, e per i motivi più disparati).

Affiora un problema critico molto attuale in questi tempi: un messaggio viene apprezzato in quanto tale, e mai per l'aspetto stilistico che assume per la sua trasmissione (“se” arriva ad assumerla). Non si discute qui dell'importanza sociale di rivendicazioni, afflatti libertari, proclamazioni di diritti, ricerca di giustizia collettiva e individuale, espressioni di problemi sommersi, anche molto gravi. No. Si deve considerare – se consideriamo la canzone popolare una forma d'arte – il suo aspetto artistico, formale, lirico, in una parola: “poetico”. Un canto popolare italiano divenuto internazionale come *Bella ciao*⁵⁴, per intenderci, ha un suo valore stilistico dato dall'intreccio delle immagini, dal tono accorato che lo contraddistingue, dall'emozione che suscitano i suoi versi semplici, diretti, ma anche “formalmente” significativi,

⁵⁴ Per quanto riguarda la misteriosa e controversa storia di questa canzone, cfr., tra i contributi più recenti: C. PESTELLI, *Bella ciao: la canzone della libertà*, Torino, Add, 2016; C. BERMANI, *Bella ciao: storia e fortuna di una canzone dalla Resistenza italiana all'universalità delle resistenze*, Novara, Interlinea, 2020; M. FLORES, *Bella ciao*, Milano, Garzanti, 2020; R. GIACOMINI, *Bella ciao: la storia definitiva della canzone partigiana che dalle Marche ha conquistato il mondo*, Roma, Castelvechi, 2021.

proprio per la sobrietà con cui viene espressa la situazione drammatica del motivo, ormai divenuto emblematico degli aneliti alla libertà, alla pace, alla speranza di ogni popolo oppresso.

Le canzoni sanremesi dell'edizione 2024 appaiono, da tale punto di vista, estremamente povere. Un esempio è il brano proposto da BigMama, che andrebbe citato per intero:

Se potessi andare indietro ti darei una casa vera in cui dormire
Se anche fossi solo vetro ti coprirei per strada e mi farei colpire
Spalle larghe, la testa sopra ma i sogni ancora più in alto
Parole tante, ma poi strappate da ciò che diceva un altro
Pochi anni ma tanti sbagli che manco facevi tu
Li nascondevi tra lacrime d'odio che riempiva i tuoi occhi blu
Coi pugni stretti e i pensieri fragili, guardati adesso
Crollavi sempre anche con basi stabili, ma ora detesto
Pensare a me come a una di quelli lì, che ci hanno perso
Pezzi di loro per darne agli altri
Pezzi di cuore come gli scarti
Guarda me
Adesso sono un'altra
La rabbia non ti basta
Hai cose da dire
Se ti perdi segui me
Quel vuoto non ti calma
È il buio che ti mangia e non ti fa dormire
Animo buono ma riempito d'odio
Per far testa a quello degli altri
Più di un colpo d'arma da fuoco
E ti restava solo incassarli⁵⁵

Il resto procede su questo tono, in frasi quantomeno abborracciate, metafore oscure, parecchie catacresi, ovvietà a dismisura, lessico da verbale dei carabinieri (quei «colpi d'arma da fuoco») o da testo pubblicato presso “case editrici” a pagamento

⁵⁵ Da *La rabbia non ti basta*, di M. L. Lazzerini, M. Mammone, E. Botta, E. Brun, in «Sorrisi e Canzoni», op. cit., p. 27.

(perché nemmeno in un tascabile offerto come allegato di «Confidenze» sarebbe più ammissibile una frase come «Tra lacrime d'odio che riempiva i tuoi occhi blu»).

Fatto sta che la canzone è stata dapprima selezionata e poi santificata perché dovrebbe esprimere rabbia e coraggio, nonché la rivincita di una ragazza sovrappeso che riesce finalmente ad accettare il proprio corpo (e non vuole sottoporsi all'umiliazione di una dieta). Il tema è fra i più attuali e, di nuovo, la rivendicazione più che legittima: la costrizione capitalistica alla magrezza ha dato luogo a disturbi non solo alimentari ma anche psicologici e psichiatrici di ogni tipo; ma questo non basta: il testo della canzone, in sé, è scadente.

E si salva ancora rispetto ad altri brani, nemmeno giustificati da un qualunque intento ideologico:

Serve un'idea
Continental
Vorrei parlarti e mi vergogno come un cane
Tu aspetti il treno
Io al cellulare
Non trovo l'asso da giocare
Ma ormai, ai, ai
Lo sai che quando pensi di star bene poi ci rimani sotto
E lo sai, l'amore non si può cantare in una strofa da otto
È uguale, però sento la pelle bruciare, eh
Tanto con te rischio male, eh
Ma se mi guardi così
Se mi guardi così
(Sempre la stessa storia)

Chi non avesse riconosciuto la canzone, individuerà sicuramente il nuovo successo dei Kolors dal martellante ritornello, che ci perseguita ormai da mesi con la sua vacuità:

Un ragazzo

Incontra una ragazza
La notte poi non passa
La notte se ne va⁵⁶

Qui non c'è neanche più il trovarobato psichedelico, tecnologico, malinconicamente urbano del goffo testo di Mahmood, i cascami di altri brani più o meno “rivoluzionari” misti a lacerti di frasi e citazioni risapute dal cantautorame più epigonico (come nella ballata di Fiorella Mannoia), il *nonsense* poco riuscito di *Governo punk* del gruppo BNKR44, ma poco più di un intarsio di parole a caso, posticce, grezze, che sembrano scelte apposta per apparire ancora più insignificanti. Al confronto, si direbbe studiata una freddura contenuta in *Onda alta* di Dargen D'Amico: «Non lo conosci Noè? / No, eh?»⁵⁷.

Un'immagine ricorre curiosamente in due canzoni, a suggellare la sofferenza che provoca l'ascolto dei testi “intonati” sul palco: «Una corona di arancio e di spine» (Fiorella Mannoia); «Una corona di spine sarà il dress-code per la mia festa» (Angelina Mango).

Il brano vincitore della scorsa edizione del Festival si intitola significativamente *La noia*. Potrebbe assumere una dimensione simbolica:

Quanti disegni ho fatto
Rimango qui e li guardo
Nessuno prende vita
Questa pagina è pigra
Vado di fretta
E mi hanno detto che la vita è preziosa
Io la indosso a testa alta sul collo
La mia collana non ha perle di saggezza
A me hanno dato le perline colorate
Per le bambine incasinate con i traumi
Da snodare piano piano con l'età

⁵⁶ Da *Un ragazzo una ragazza*, di D. Petrella, An. Fiordispino, F. Catitti, D. Petrella, An. Fiordispino, Al. Fiordispino, ivi, p. 43.

⁵⁷ Ben cinque autori si sono impegnati per raggiungere l'altezza di questa composizione: Cheope, J. M. L. D'Amico, G. Fazio, S. Marletta, E. Roberts. Ivi, p. 29.

Eppure sto una pasqua guarda zero drammi
Quasi quasi cambio di nuovo città
Che a stare ferma a me mi viene
A me mi viene
La noia
La noia
La noia
La noia
Muio senza morire
In questi giorni usati
Vivo senza soffrire
Non c'è croce più grande
[...] È la cumbia della noia
È la cumbia della noia
Total
[...] Quanta gente nelle cose vede il male
Viene voglia di scappare come iniziano a parlare
E vorrei dirgli che sto bene ma poi mi guardano male
Allora dico che è difficile campare
Business parli di business
Intanto chiudo gli occhi per firmare contratti⁵⁸

Si potrebbe se non altro riconoscere agli autori del testo una certa preveggenza, se non si ascoltassero le voci diffuse che ogni anno considerano i giochi già fatti in partenza: la figlia del vero, grande cantautore Pino Mango, autore – lui sì – di testi delicati e intensi, è destinata almeno per l'anno in corso a numerose comparsate in svariati programmi televisivi, ma anche a furoreggiare sui social media per un periodo che sarà breve o lungo a seconda del suo grado di resistenza e testardaggine.

Su tutti gli altri testi il silenzio è carità: non ci resta che azzardare qualche considerazione generale. La lunga storia del Festival della canzone italiana, giunto quest'anno alla sua settantaquattresima edizione⁵⁹, ha conosciuto momenti migliori e versi più suggestivi, escludendo il periodo della conduzione da parte di Amadeus, che dal punto di vista estetico ha toccato le punte più basse. Un giovanilismo diffuso e

⁵⁸ *La noia*, di Angelina Mango, è firmata da Madame, A. Mango, D. Faini, Madame, A. Mango. Ivi, p. 25.

⁵⁹ Si possono consultare, sul passato festivaliero, alcuni volumi, fra cui S. FACCI, *Il Festival di Sanremo: parole e suoni raccontano la nazione*, Roma, Carocci, 2011; C. M. LO MARTIRE, *Festival: l'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 2012; L. CAMPUS, *Non solo canzonette: l'Italia della ricostruzione e del miracolo attraverso il Festival di Sanremo*, Firenze, Le Monnier, 2015.

piuttosto scriteriato ha guidato la scelta di motivi pacchiani, presentati con più attenzione per la stravaganza degli abiti dell'interprete che per la resa artistica; in sostanza, contavano molto meno i brani in sé rispetto all'esigenza spettacolare di far esplodere infime polemiche e risibili scandali.

Per concentrare l'attenzione sui testi, invece, partendo soltanto da quelli della presente edizione, si può dire che sono espressione diretta della diffusa "disabitudine alla poesia" che caratterizza i tempi odierni; questo tema viene affrontato con solerzia, e con il coraggio tipico dell'autentica ispirazione critica, da un saggio raro per acume e pugnace sprezzo del pericolo: *Se una notte d'inverno*, di Carlo Donà (2022).

L'autore delinea un panorama complesso e articolato di un fenomeno allarmante quale "il tramonto della cultura del libro", e del valore letterario in genere, in cui l'incapacità di comprendere e apprezzare il testo poetico svolge un ruolo determinante e perciò non trascurabile. Donà cita – fra le più eterogenee fonti – le divertentissime pagine dei *Diari minimi* di Umberto Eco, in cui si immaginava una conferenza sulla letteratura italiana del XX secolo, tenuta in un futuro lontanissimo sulla scorta di pochi frammenti dispersi di una civiltà cancellata:

Troviamo un senso di disperazione, di lucida coscienza della crisi, come in questa spietata rappresentazione della solitudine e della incomunicabilità che forse, se dobbiamo credere a quanto l'*Enciclopedia britannica* dice di questo autore, dobbiamo ascrivere al drammaturgo Luigi Pirandello: "Ma Pippo Pippo non lo sa / che quando passa ride tutta la città"⁶⁰.

Carlo Donà commenta: «Certo, l'idea che fra qualche secolo i frammenti delle canzoni più corrive e commerciali [...] possano essere scambiati per versi di poesie ci fa sorridere»⁶¹. Forse c'è poco da sorridere; forse succederà di peggio. Forse le composizioni che oggi possiamo considerare deteriori diventeranno un modello per

⁶⁰ U. ECO, *Diari minimi*, Milano, Bompiani, 1963, p. 21.

⁶¹ C. DONÀ, *Se una notte d'inverno*, Roma, WriteUp Books, 2022, p. 81.

l'arte di domani, perché, se questi sono gli unici esempi di "poesia" offerti alle generazioni che verranno, le speranze di formare il gusto del futuro si riduce al minimo.

«Possiamo innanzitutto dire che il valore letterario di un testo è, almeno in parte, una funzione storica, al pari di altri suoi caratteri, come il valore documentario o sacrale»⁶². Di certo però, come spiega Donà nelle pagine iniziali del suo saggio, non si può far dipendere questa caratteristica peculiare del testo dal suo successo commerciale: tale visione concepisce qualunque opera come un semplice – e spesso trito – prodotto dell'industria culturale; questo meccanismo ormai ampiamente consolidato premia abitualmente esemplari conformisti, preconfezionati e scadenti di malintesa "letterarietà". In sintesi, spiega l'autore, se è il pubblico a decretare il valore di un'opera, per poter considerare "oggettivo" tale valore, bisognerebbe prima valutare le capacità di scelta del pubblico medesimo (dato che la critica sembra voler rinunciare progressivamente all'esercizio di tale potere).

Per ricondurci alle nostre responsabilità di adulti, non ci dovremmo, in sostanza, arrendere all'idea che "questa canzone piace anche ai bambini", specialmente se non siamo più bambini. Manca oggi, come spiega Donà, una precisa educazione al gusto (letterario, poetico) che consenta di distinguere certi tratti irrinunciabili del testo lirico, primo fra tutti la sua intrinseca musicalità: «Se leggiamo, a caso, qualche composizione di poeti italiani contemporanei, non possiamo non notare, credo, come di tutto ciò che dava alla poesia una dimensione propriamente musicale si sia persa *ogni* traccia»⁶³.

L'autore di *Se una notte d'inverno* aggiunge: «Far poesia oggi in Italia significa sfornare testi caratterizzati dal fatto di vertere su temi di adolescenziale drammaticità, in cui il discorso lirico procede, con un imbarazzante sfoggio di sentimenti 'alti', al di fuori di ogni vincolante congruenza logica»⁶⁴.

Se questi sono gli esempi che propone attualmente l'orizzonte poetico nazionale, non possiamo certo aspettarci dalle canzoni sanremesi scintillii lirici o ardimenti

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Ivi, p. 133.

⁶⁴ Ivi, p. 134 (si vedano, al riguardo, anche le pagine successive).

sperimentali; il discorso, ovviamente, vale per “queste” poesie come per “alcuni” autori contemporanei molto pubblicizzati, che hanno se non altro il merito di affrontare le diffidenze degli editori che – coralmemente – trascurano la poesia, con le rare eccezioni di alcune collane dal prestigio ormai consolidato («Lo specchio» mondadoriano, la «Collana bianca» Einaudi ecc.).

Se autori classici come Francesco De Gregori, Ivano Fossati, Francesco Guccini si ispiravano spesso, più o meno apertamente, alla migliore tradizione poetica occidentale, oggi i parolieri sanremesi non ritengono opportuno farlo; oppure non sanno a chi appellarsi? La poesia svanisce dagli scaffali delle librerie e, di conseguenza, dall’attenzione di un pubblico sempre più distratto. D’altra parte, come spiega Carlo Donà,

scrive poesia, oggi, chi *scrive strano*, andando a capo in modo incongruo, o affastellando frasi dalla sintassi incerta e dai nessi scardinati, in cui sia evidente ed esibita una forte soggettività espressiva. Il fenomeno della scomparsa della lirica dal panorama culturale medio a me pare dei più imponenti: anche se, come tutte le cose davvero importanti, è avvenuto nascostamente e in silenzio. La poesia, e la lirica in particolare, è stata, in una tradizione millenaria, il deposito sacro della bellezza della parola, il tesoro del senso, il piacere del gioco, la nostalgia di una lingua pura e perfetta, in cui forma e contenuto si cristallizzano in unità assoluta e limpida, per dispiegarsi nel canto [...]. Anche la tradizione popolare e dialettale aveva un patrimonio lirico altrettanto ricco e, a suo modo, non meno illustre, che senza dubbio per millenni ha svolto tra gli indotti la stessa funzione che la poesia lirica ricopriva tra i pochi lettori di libri [...]. Mezzo secolo di società (televisiva) dei consumi è bastato per fare piazza pulita di cinque millenni di bellezza e di grazia [...]. Personalmente, ritengo che la poesia sia scomparsa anche perché non sappiamo più leggere i testi poetici; e non sappiamo farlo appunto perché non abbiamo più, nei loro confronti, la giusta dose di attenzione⁶⁵.

In un diorama di rovine culturali come quello così dolorosamente descritto, forse è stata data, qui, fin troppa importanza a fenomeni caduchi e insignificanti come i tesi delle canzoni di un festival che verrà presto dimenticato. Ma rileggere le parole di Proust sulla musica popolare del passato, e pensare al loro significato profondo, non può che far riflettere su certi aspetti anche minori e trascurabili di un tempo che

⁶⁵ Ivi, pp. 226-27. Questo richiamo finale all’attenzione non può che richiamare alla memoria le pagine penetranti che scriveva, al riguardo, Cristina CAMPO (cfr. *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987).

dopotutto ci appartiene e non può fare a meno di condizionarci. Sono piccoli segnali che richiedono l'attenzione a cui ci richiama l'autore di *Se una notte d'inverno*. Che è più che mai, per chi riesce ancora a essere consapevole del presente, *the winter of our discontent*.

Massimo Scotti

La magia dell'ukulele incontra il fascino di Monopoli: Musica, Bellezza e Comunità al Monopolele 2024

Si vocifera negli ambienti ukulelistici che l'idea del Monopolele sia nata in una serata vacanziera nella quale Salvo Mc Graffio e Mauro Minenna, ideatori e organizzatori del festival, videro nella città di Monopoli la location perfetta per una manifestazione musicale con protagonista lo strumento hawaiano per antonomasia.

Si dice, inoltre, che ad accendere in loro l'entusiasmo fu una discreta quantità d'alcool, e sinceramente non stento a crederlo, perché suppongo che per pensare di mettere in moto una macchina così complessa ci vogliano determinazione sì, coraggio certamente, intraprendenza senza dubbio, ma soprattutto pochi freni inibitori.

La kermesse entra nel vivo il 30 maggio 2024, ma la presenza di un gruppo di folli irlandesi, Ukulele Tuesday, ukulelisti dublinesi fortissimi nell'animare le jam session, la fa cominciare "con il botto" già dalla sera del 29 con una coinvolgente esibizione che fa entrare nel clima festaiolo che caratterizzerà tutte le giornate e serate a seguire. Sì, perché nei festival di ukulele di tutto il mondo le persone non vogliono solamente godersi le performance di straordinari musicisti, ma suonare il più possibile, con chiunque, a qualsiasi ora del giorno e della notte e in qualsiasi luogo.

L'organizzazione parte dall'accoglienza, e a Palazzo Palmieri c'è l'*Info point* del Monopolele, uno stand dove trovare gadget, merchandising, il *Songbook* con le canzoni da suonare insieme alle jam session, il programma dei concerti e dei workshop, tutto gestito con cordialità e gentilezza da un team molto simpatico, sorridente e disponibile.

Il pomeriggio del giovedì è animato dall'*Open mic*, gestito con grande maestria da Giulia Nervi, attrice, comica, cantante, amante dell'ukulele e per l'occasione Maestra di cerimonie di uno dei momenti più attesi in tutti i festival. Gli ukulelisti fremono per far ascoltare la propria musica: non importa il livello di preparazione; la

gioia di ognuno nel suonare davanti a un pubblico per la maggior parte composto da suonatori di ukulele, e che quindi comprende la tua passione per questo strumento, è immensa.

Si continua con l'*Ukulele beach Party* a Porto Rosso, una location di una bellezza indescrivibile, con gli inglesi Peter Moss e George Elmes. Uno, una leggenda dell'ukulele (non per niente conosciuto come "Ukulele Man"), e l'altro un giovane musicista dal futuro radioso, con un talento straordinario e una tecnica sopraffina. Si prosegue con Feng E, un talentuosissimo sedicenne di Taiwan che suona da virtuoso già da qualche anno. Una performance, la sua, all'insegna della sperimentazione: l'uso del distorsore o del *wah wah*, effetti tipici della chitarra elettrica, può far storcere il naso ai puristi, ma è fuori da ogni dubbio che questo ragazzo ha una tecnica e un'affinità con l'intrattenimento del pubblico invidiabili, degne dei performer più datati.

Concludono la serata i Veeble, un progetto musicale che da quanto ho capito nasce appositamente per Monopolele. La Party Band porta in spiaggia un sound molto coinvolgente che passa dal reggae alle atmosfere balcaniche e al rock con disinvoltura e grande maestria; l'uso dell'ukulele in questo contesto può sembrare un po' forzato, ma la versatilità di questo strumento non smette mai di stupirmi ed è una delle caratteristiche che in lui apprezzo di più.

Si arriva a un altro dei momenti più desiderati da coloro che, ukulele a tracolla, si sono goduti il concerto: la Jam session. Alla Perla Nera di Monopoli, bellissimo locale in riva al mare, ecco che le corde si scaldano, le uole si infiammano e si inizia a suonare e a cantare a squarciagola fin quando ce n'è!

Il venerdì partono i workshop: a rompere il ghiaccio con un workshop dal titolo *The magic of Major Scale* sono proprio io, Vincenzo Vona, ukulelista proveniente dal Nord Italia, docente di ukulele certificato da JHUI (*James Hill Ukulele Initiative*) e promotore del metodo internazionale *Ukulele in the class room*, ideato dal didatta e performer canadese James Hill.

Seguono George Elmes con *Magic Strumming!*, Peter Moss con *The summer wind* e Feng E con *More Rhythm*.

La partecipazione ai seminari è ampia e sentita: c'è molta voglia di imparare cose nuove da parte del pubblico, che si mette costantemente in gioco per approfondire lo studio dello strumento. C'è spazio anche per chi non ne ha mai imbracciato uno, e addirittura per chi non lo possiede, grazie ad Alessandra Scaraggi e a Irene Aliverti. Le due ukuleliste, infatti, offrono nella chiesa di San Pietro lezioni gratuite e ukulele a chi non lo ha: una bellissima iniziativa che permette ai curiosi di approcciarsi allo strumento e di iniziare a suonare i primi semplici accordi.

Inoltre, non può assolutamente mancare in ogni festival che si rispetti la Parata: si parte da Piazza Palmieri e si arriva suonando al Porto vecchio, dove Adriano Bono, frontman dei Reggae Circus, arriva su una barchetta a remi suonando il proprio ukulele, anche se purtroppo la bellissima iniziativa viene bruscamente interrotta dalla pioggia (ma sarà recuperata alla Jam notturna!).

I concerti del venerdì sera si tengono in piazza Palmieri, luogo fulcro del festival. È il turno di Evan J. De Silva, da Singapore: nonostante sia anch'egli un giovanissimo e talentuoso ukulelista, ciò che mi ha colpito di lui è la sua profonda musicalità. Evan ha un grande senso ritmico, melodico e di *interplay*, un gusto musicale e una delicatezza nella performance che mi hanno piacevolmente sorpreso.

Ed ecco apparire uno dei primi strumenti ibridi: Victor Jofre, musicista e liutaio cileno, porta sul palco il proprio ukulele tahitiano, dal suono allegro e vivace, che evoca atmosfere esotiche e lussureggianti. Ritmi caraibici e del Sudamerica si mescolano a musiche di diverse provenienze e sottolineano la natura da *Globetrotter* di Jofre.

Ad un certo punto un fuori programma: tre personaggi bislacchi tentano un'incursione sul palco principale e ci riescono! Sono Marco Tregambi, Alessandro Pedroni e Frank Impudent dell'OrcheStrafottente. L'improvvisato trio fa divertire, ma anche pensare; notevole, infatti, e a tratti geniale è il brano di Amanda Palmer *Ukulele Anthem* tradotto e riadattato in italiano: una vera e propria poesia sull'ukulele.

Li hanno definiti “orchestra”, “ensemble”, “band”: i Sinfonico Honolulu possono rientrare in ognuna di queste definizioni e sono di sicuro la miglior formazione ukulelistica che abbiamo in Italia. I loro arrangiamenti sono ricchi, preparati con rara sapienza; il repertorio di successi pop rock è una vera e propria bomba esplosiva e hanno una presenza sul palco che riesce a coinvolgere tutti. I concerti della seconda serata non potevano concludersi in modo migliore.

La Jam notturna si sposta al Caffè mezzopieno e qui la faccenda si fa ancora più godereccia: non troviamo solo ukulelisti, ma tutta la città. Turisti, monopolitani e chiunque passi di lì si uniscono alla festa.

Il sabato 1° giugno è stata forse la giornata più intensa del festival: abbiamo avuto la sessione mattutina dei workshop a Palazzo Palmieri con Vincenzo Gioia e il suo workshop dal titolo *Get started on improvisation*, Aldrine Guerrero con *These are a few of my favorite riffs* e Calico con *The magic technique-SWAY*; e quella pomeridiana con Davide Donelli e il suo *Strumming! Idee per un'esecuzione storicamente informata*, Cathy Fink con *Clawhammer Ukulele* e Marcy Marxer con *Motown Jam*.

L'immane Parata del sabato ha un itinerario diverso, partendo da Piazza Garibaldi per arrivare al teatro Radar, dove ci aspetta il concerto di Giovanni Albin, straordinario performer di musica classica interpretata con l'ukulele nonché docente di teoria, ritmica e percezione musicale (dobbiamo ringraziare Albin se l'ukulele è entrato al Conservatorio); e Francesco Verginelli, liutaio romano che costruisce ukulele dal suono elegante e dalla grande personalità.

Arriviamo all'apice della manifestazione, almeno dal mio punto di vista, con una scaletta di artisti, per il concerto in piazza, superlativa. Il duo Cathy Fink & Marcy Marxer delizia con un mix di atmosfere country, bluegrass e jazz, il tutto arricchito da una delle tecniche più interessanti e purtroppo meno eseguite sull'ukulele per la sua oggettiva difficoltà: il *Clawhammer*. Questa tecnica arriva dal banjo e la sua particolarità è quella di sfruttare, proprio come fa il banjo appunto, la corda di Sol dell'ukulele, che in gergo è definita “rientrante” perché accordata un'ottava sopra

rispetto a come ci si aspetterebbe in uno strumento a corde con quegli intervalli di note, per eseguire ritmi e melodie tipiche del Traditional Folk Americano.

Jedbalak, secondi solo in ordine di scaletta, offrono al pubblico un raffinato *pot-pourri* di melodie dal sapore mediterraneo che colloca il festival in una dimensione propria, che gli appartiene. Le musiche, sapientemente interpretate dalla band calabro-marocchina, sono un'immersione totale nell'*habitat* del Sud Europa. Il frontman della band inebria con i suoi vocalizzi da brividi e il suono del guembri, strumento a tre corde di origine nordafricana, un basso percussivo che sa di terra, di radici, che suona all'altezza del primo *chakra* e muove i nostri istinti primordiali.

Il gran finale è affidato a quello che per me è il miglior ukulelista al mondo (assieme a James Hill), Aldrine Guerrero, che, accompagnato dal suo "*Partner in Crime*" Aaron Nakamura, offre uno show semplicemente straordinario. Tecnica, interpretazione, *timing*, Aldrine ha tutto, persino una bellissima voce: soave, delicata, che arriva al cuore. E poi Aaron Nakamura! Che chitarrista! l'ho definito a fine concerto, andando a dirglielo di persona, un "metronomo umano" per la sua capacità di tenere il tempo. Si sa, dal vivo succede: i musicisti tendono a velocizzare o rallentare la velocità dei brani; e invece lui procede dritto come una freccia! I due artisti concludono il loro spettacolo invitando sul palco i due giovani prodigi Evan J. De Silva e Feng E, e il finale è da fuochi d'artificio. Poi di nuovo una Jam session al Mezzopieno a Monopoli, e le ore si fanno sempre più piccole.

L'ultimo giorno di festival inizia con un'altra serie di interessantissimi workshop: Patricia Lestre (P I S C O) con *One hour, one flower, one song, una sorpresa!*, Francesco Verginelli con *Exploring Ukulele Acoustics: Understanding Your Instrument* e Victor Jofre con *South pacific ukulele*.

Quasi in contemporanea nella Chiesa di San Pietro avviene una delle cose meno prevedibili, il progetto *Organetto a cUkù*, un altro riuscitissimo esperimento di mescolanza di musiche e culture con lo scopo di far ballare a tutti, ma proprio a tutti (me compreso!), una serie di danze popolari, in coppia e in cerchio, delle tradizioni di tutto il mondo.

Ammetto di essermi poi posto la domanda: “Si può fare un Open Mic di quattro ore?” La risposta è sì: al Monopolele si può! Incredibile! La lista dei nomi per prenotare i propri 7 minuti era lunghissima e le esibizioni davvero interessanti. Dalle 14 alle 18 nella stessa chiesa l’ultimo palco aperto del festival è stato un successo! E c’è stato spazio anche per un laboratorio di ukulele rivolto ai più piccoli a Palazzo Palmieri, *Ukulele for Kids*.

Arriva il tempo dell’ultima parata e, mentre si attendono i ritardatari in loco, c’è l’uomo giusto, nel posto giusto, al momento giusto: Lorenzo Vignando, in Arte Ukulollo, che intrattiene il pubblico con la sua straordinaria verve da vero showman, con canzoni semplici, con pochi accordi che possono suonare tutti, e ci conduce al Porto Vecchio per l’ultimo grande ritrovo e la foto di rito.

La serata finale di concerti apre con i Rhomanife, un piacevole fuoriprogramma: infatti, la band non era in scaletta. Una sorpresa che gli organizzatori hanno voluto fare ai Monopolitani, probabilmente per via della loro provenienza. La Reggae Band, infatti, vanta un glorioso passato nell’underground barese e suona musica energica, fatta di testi profondi e ricercati; hanno una grande personalità, la cosa che personalmente apprezzo di più in un collettivo musicale.

Tiene alta l’energia della piazza il duo Pisco dal Portogallo, ukulele e fisarmonica che allietano con musiche evocative della loro terra, con quel velo di malinconia propria della musica portoghese, ma anche piena di ritmi suadenti. Una voce calda, profonda e penetrante, ricca di basse frequenze fa vibrare le membra e accompagna in un viaggio ai confini del mondo!

Ci spostiamo a Est e andiamo in Georgia con il Trio Mandili, gruppo prettamente vocale che si accompagna con il Panduri, strumento a tre corde originario del Caucaso che si utilizza nella musica folk e nelle canzoni popolari. Ed è proprio questa la caratteristica principale del gruppo tutto al femminile: l’esecuzione di brani popolari tipici del loro paese del quale, a giudicare dall’outfit e dalla presenza di alcuni loro conterranei con bandiere sventolanti, vanno particolarmente fiere. Il loro sound è unico,

le loro voci toccano tutti i registri e alcune coreografie appena accennate hanno tantissima affinità con la nostra tarantella e la pizzica.

Si chiude in bellezza come si è aperto, con il dinamico duo inglese Peter Moss-George Elmes di cui si è già parlato, anche se questa volta la performance raggiunge livelli di tecnicismo notevoli e molto apprezzati dalla folla: una chiusura degna di un festival praticamente perfetto. L'ultima Jam ha il sapore amaro degli addii, anche se rimane comunque una festa.

Il Monopolele si candida, e forse lo è già, ad essere uno dei migliori festival di ukulele in Europa. Non solo, ma aver accolto quest'anno altri strumenti cordofoni, parenti dell'ukulele, ha portato la manifestazione a un altissimo livello. Mi sento di dire che non ha nulla da invidiare ad altri festival musicali non settoriali.

E poi c'è l'aspetto più importante, a mio modo di vedere, che è quello di aver dato, attraverso le tantissime iniziative, quel senso di Community che è proprio del mondo dell'ukulele italiano, anzi europeo. Ho avuto la possibilità da una decina d'anni a questa parte di vedere alcuni *uke Fests* in Italia e in Europa, e quello che ti rimane quando torni a casa è quel senso di appartenenza, di fratellanza, di coesione e di non competizione che sta dietro all'universo di questo piccolo grande strumento.

Una volta un tizio abbastanza famoso disse più o meno così: «Ognuno dovrebbe avere e suonare un ukulele, è così semplice che puoi portarlo con te ed è uno strumento che non puoi suonare senza ridere! È molto dolce e anche molto antico. [...] Io lo adoro – più siamo, meglio è –. Chiunque io conosca che possiede un ukulele è un “matto”. Quindi prendetene un po' e divertitevi».

Quel tizio si chiamava George Harrison.

Vincenzo Vona

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Univ. S. Tommaso d’Aquino - Rm)

Vicedirettrice:

PhD Maria Panetta (ASN come Professoressa di II fascia in 10/F2, 10/F3, 10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido

Rappresentante legale: Ing. Salvatore Panetta, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 17284251000

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni

«Diacritica» aderisce dal 2017 al Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura (CRIC).

Dal 2022 è socia dell’USPI (Unione Stampa Periodica Italiana).

