

It's (not) only rock 'n' roll.

ON AIR

a cura di

Laura BONATO, Luca BELLONE, Elena MADRUSSAN



«QuadRi»

Quaderni di RiCOGNIZIONI

Volume finanziato con i fondi del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino

It's (not) only rock 'n' roll. ON AIR, a cura di Laura Bonato, Luca Bellone, Elena Madrusan, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino, Torino 2024
ISBN 978-88-7590-331-2

In copertina: l'immagine di copertina è stata realizzata con Microsoft Designer (<https://designer.microsoft.com/>)

Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese (www.bibliobear.com)

«QuadRi»
Quaderni di *RiCOGNIZIONI*
XVII
2024

I «QUADERNI DI RICOGNIZIONI»

«*Quadri*» – *Quaderni di RiCOGNIZIONI* è la collana curata dal Comitato scientifico e dalla Redazione di *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, edita online dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. La rivista e i suoi *Quaderni* nascono con l'intento di promuovere ri-cognizioni, sia trattando da prospettive diverse autori, movimenti, argomenti ampiamente dibattuti della cultura mondiale, sia ospitando interventi su questioni linguistiche e letterarie non ancora sufficientemente indagate. I *Quaderni di RiCOGNIZIONI* sono destinati ad accogliere in forma di volume i risultati di progetti di ricerca e gli atti di convegni e incontri di studio.

DIRETTORE RESPONSABILE

Paolo BERTINETTI, Università degli Studi di Torino, Carla MARELLO, Università degli Studi di Torino

COMITATO EDITORIALE

Elisa CORINO, Università degli Studi di Torino, Roberto MERLO, Università degli Studi di Torino, Daniela NELVA, Università degli Studi di Torino, Matteo REI, Università degli Studi di Torino, Paola CARMAGNANI, Università degli Studi di Torino, Vincenza MINUTELLA, Università degli Studi di Torino, Claudia Maria TRESSO, Università degli Studi di Torino

COMITATO SCIENTIFICO

Henri BÉJOINT, Université Lyon2, Jaqueline BERNDT, Japanese Language and Culture, Stockholm University, Ioana BICAN (BOT), Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca, Marguerita BORREGUERO ZULOAGA, Universidad Complutense de Madrid, Cesareo CALVO RIGUAL, Filología Italiana, Universitat de València, Elisabetta CARPITELLI, Sciences du Langage - UFR LLASIC, Université Grenoble Alpes, Rose CORRAL, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, Suranjan DAS, Jadavpur University, Ashley DAWSON, Postcolonial Studies English Department The City University of New York, Jorge DÍAZ-CINTAS, Centre for Translation Studies (CenTraS), University College London, Dmitry DOBROVOLSKY, Rossijskaja akademija nauk RAN Moscow, Tessa DWYER, Film and Screen Studies, Monash University, Angela FERRARI, Seminar für Italianistik, Universität Basel, Salvador Gutiérrez ORDÓÑEZ, Universidad de León, Thierry FONTENELLE, Linguistic Services Division at the European Investment Bank, Luxembourg., Rufus GOUWS, Department of Afrikaans and Dutch Stellenbosch University, Natal'ja GRJAKALOVA, Rossijskaja akademija nauk «Puškinskij Dom» Sankt-Peterburg, Pius TEN HACKEN, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Philip HORNE, English Department University College, London, Annette KLOSAKÜCKELHAUS, Leibniz-Institut für Deutsche Sprache, Mannheim, Michael LETTIERI, Department of Language Studies, University of Toronto Mississauga, Maria Grazia MARGARITO, Università degli Studi di Torino, Fernando J.B. MARTINHO, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Maria MAŚLANKA-SORO, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Francine MAZIÈRE, Laboratoire d'histoire des théories linguistiques, Université Paris 13, Javier MUÑOZ BASOLS, Faculty of Medieval and Modern Languages University of Oxford, Francesco PANERO, Università degli Studi di Torino, Monique PEYRIERE, CNRS École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, Loredana POLEZZI, European Languages, Literatures and Cultures Stony Brook University, Sara POOT-HERRERA, University of California Santa Barbara, Tommaso RASO, UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Michael RUNDELL, Lexicography MasterClass Canterbury UK, Elmar SCHAFROTH, Romanistische Sprachwissenschaft Universität Düsseldorf, Mikołaj SOKOŁOWSKI, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Jorge URRUTIA, Universidad Carlos III Madrid, Inuhiko YOMOTA, Kyoto University of Art & Design, François ZABBAL, Institut du Monde Arabe, Paris

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Complesso «Aldo Moro»

Via Sant'Ottavio 18, 10124, Torino

<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-Mail: rivista.ricognizioni@unito.it

ISSN: 2384-8987



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).

It's (not) only rock 'n' roll.

ON AIR

a cura di

Laura BONATO, Luca BELLONE, Elena MADRUSSAN



**UNIVERSITÀ
DI TORINO**



Dipartimento di
**LINGUE
LETTERATURE STRANIERE
CULTURE MODERNE**

I volumi pubblicati nella presente collana sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* da parte del Comitato Scientifico
che ne attesta la validità

SOMMARIO

It's (not) only rock 'n' roll. ON AIR

a cura di Laura BONATO, Luca BELLONE, Elena MADRUSSAN

- 9 Laura BONATO, Luca BELLONE, Elena MADRUSSAN • *Introduzione. It's (not) only rock 'n' roll. ON AIR*

NaRRATIVITÀ SoNORE E AuDIOVISIVE

- 13 Peppino ORTOLEVA • *La dimensione sonora nei media*
- 25 Chiara SIMONIGH • *L'esperienza audiovisiva come esperienza globale*
- 41 Carlo SERRA • *L'ascolto diasporico e l'immaginazione musicale*

ReSISTENZE, RiVENDICAZIONI, RiPRESE

- 53 Elena MADRUSSAN • *Il futuro "senza". Nostalgie e resistenze musicali tra le generazioni*
- 65 Carmen CONCILIO • *Ritratto dell'intellettuale postcoloniale in musica e parole: Edward Said e Nelson Mandela*
- 81 Luca BELLONE • *"Non studio, non lavoro, non guardo la tv": lessico e retorica del disagio giovanile nella canzone alternativa italiana. Parte II: gli anni Novanta*
- 105 Laura BONATO • *La radio "libera" la mente*
- 119 Enrico MILETTO • *Radio Singer. Storia di una fabbrica e della sua voce*

- 127 Francesca COZZITORTO • *Rock & rolla: le parole della trap*
- 139 Fabiana PIRETTI • *Sangue misto non rispetta più il confine. Suoni e parole dalla controcultura rap anni Novanta*

SuONI D'AuTORE

- 155 Matteo MILANI • *Un "Pescatore", una donna, il mare: voci in musica e modulazioni linguistiche* (Pierangelo Bertoli con Fiorella Mannoia, 1980)
- 171 Giulia BASELICA • *Tra le righe della Storia di un impiegato di Fabrizio De André. Ombre di autori e personaggi russi*
- 183 Martina MAGGI • *Fabrizio De André, "più un artigiano che un artista": le canzoni tradotte dalla lingua inglese*

ImPEGNO E ImpRESA

- 197 Damiano CORTESE • *Dalla fabbrica alle industrie culturali e creative: Torino elettronica*
- 203 Filippo MONGE • *Visione, progetto, squadra. Dinamiche imprenditoriali di un gruppo musicale di successo*
- 213 Rinaldo DORO • *"Sonador da coscrit e da quintët": come la musica si dovesse suonare per davvero!*

GeNDERAZIONI

- 219 Anna SPECCHIO, Asuka OZUMI • *This is my Queendom. Sex talk ed empowerment nella rapper giapponese Awich*
- 233 Silvia CARACCI, Angela DE MARCO, Marta PANUELE, Giorgia PASCALI, Niccolò PELLEGRINI, Lucien RICCIO, Giulia ZENI • *Performing my Identity. La musica Visual Kei, il fenomeno Vocaloid e implicazioni LGBTQ+*

INTRODUZIONE

Luca BELLONE, *Laura* BONATO, *Elena* MADRUSSAN

*Non importa chi siamo e come siamo. Nemmeno da dove veniamo.
Quello che conta, l'unica cosa che conta, è che abbiamo la musica.*
Massimo Cotto, *Decamerock*

Sono molte le modalità con le quali la musica raggiunge le nostre vite. Dalla radio al web, dalle app ai concerti, dalle riviste al cinema e alle arti visive, dai grandi eventi agli scambi interpersonali: le sonorità e i testi s'insediano nelle storie individuali e collettive "andando in onda" sia in forme codificate sia in modi inattesi.

Il Convegno di cui qui si raccolgono i contributi è la testimonianza della varietà e dell'intensità di forme d'esperienza plurali, individuali e collettive, con le quali le onde sonore convergono nel quotidiano e nella memoria, generando non solo ricordi ed emozioni sempre nuovi, ma soprattutto occasioni di studio e di riflessione che travalicano gli steccati disciplinari per intrecciarsi in prospettive ricche e complesse. È ancor più significativo, questo dispiegarsi testimoniando e generando, se si considera che quella qui documentata è stata la seconda edizione di un appuntamento ormai diventato annuale, che sta per rinnovarsi nella terza edizione (20-22 novembre 2024).

È la pluralità delle narrazioni sonore, che mutano non solo rispetto a supporti e tecnologie ma nelle forme comunicative e nei contenuti, a marcare il senso delle dinamiche mediali (Ortoleva), a favorire un pluralismo estetico capace di portare in primo piano i marginali (Simonigh), a ripensare le provenienze identitarie a partire dai rumori di fondo delle nostre esistenze (Serra).

L'idea, infatti, che suoni e musica non siano riducibili soltanto all'emozione che veicolano, ma siano un evento irradiante, che contamina e amplifica i campi d'interesse e di conoscenza di ciascuno, merita di essere sempre ri-esplorata e compresa nuovamente. La celebrazione dei cent'anni dalla nascita della radio, nell'anno corrente, è soltanto uno degli argomenti che ha attraversato i lavori: esperienze come quella di Radio Singer (Miletto) ben descrivono le atmosfere sociali e culturali che hanno visto contaminarsi forme di resistenza e di rivendicazione con forme d'espressione di realtà diversificate. Che siano quelle della controcultura rap anni Novanta (Piretti), del rock alternativo (Bellone) o della trap (Cozzitorto), quelle degli intellettuali protagonisti della cultura postcoloniale (Concilio) o quelle post-punk di ultima generazione (Madrussan), le declinazioni della "presa

It's (not) only rock 'n' roll. ON AIR

di parola” rivendicata attraverso la musica creano, oggi come ieri, alfabeti ad alta intensità comunicativa.

Non meno persistenti sono, sotto altro segno, le voci cantautorali. Dalle variazioni linguistiche dolcemare di Bertoli e Mannoia (Milani) a De André, nelle sue evocazioni implicite dell’opera di Evtušenko (Baselica) come in quelle, esplicite, dell’opera di Masters (Maggi), le canzoni d’autore rivelano sempre stratificazioni di senso la cui profondità espressiva è capace di radicarsi nell’immaginario collettivo e di germogliare nella vita individuale.

Anche gli aspetti legati all’industria musicale, al management e al consumo, che caratterizzano così radicalmente la vita di artisti e produttori, marcano un campo culturale fatto di progettualità e visione produttiva: è il caso della storia della “Torino elettronica” (Cortese) o del “fenomeno Pooh” (Monge), ma anche della musica folk che, tra Canavese e bassa Valle d’Aosta, fino a metà Novecento, ha scandito riti di passaggio e accompagnato il senso stesso della festa (Doro).

Identità di genere e generazioni è un binomio di primo piano nel dibattito culturale contemporaneo; il rapporto che tale binomio ha con la musica si rivela complesso. Se molte correnti musicali hanno visto, storicamente, una predominanza maschile, sia tra i performer sia tra gli autori di testi, negli ultimi anni si è registrata una crescente visibilità di artiste e artisti che, decostruendo gli stereotipi del senso comune, hanno promosso le culture LGBTQ+. La musica si conferma infatti un potente strumento di attivismo per i diritti umani, per affrontare temi legati all’identità di genere, alla sessualità, all’emancipazione femminile e alla lotta contro la discriminazione (Specchio); e se l’esperienza musicale promuove l’uguaglianza e l’inclusività, dà voce a questioni di giustizia sociale, offre anche uno spazio di espressione per identità diverse, per superare il loro incasellamento in strutture rigidamente binarie, e viene utilizzata dalle giovani generazioni per la costruzione della propria specificità identitaria (Studentesse e studenti di giapponese dell’Università di Torino).

Dedichiamo questo volume a Massimo Cotto, alla sua voce, per noi, sempre “on air”.

NaRRATIVITÀ SoNORE E AuDIOVISIVE

LA COMUNICAZIONE SONORA NEL SISTEMA DEI MEDIA

Peppino ORTOLEVA

ABSTRACT • *Sound Communication in the Media System.* Over the past two decades, a variety of new forms of communication, totally or predominantly sound, have emerged and are now emerging as an important part of the complex development of today's media system: these include the podcast, the audiobook, and also only apparently more 'modest' aspects such as the use of voice messages on WhatsApp or Alexa-style dialoguing voices. It is worth reflecting on them as a whole, as well as on each one in particular, because it is precisely by looking at them as a whole that we can on the one hand understand the changing presence of sound in our culture, and on the other hand insert them into the renewed media system. Before delving into the analysis, I would like to propose a few premises.

KEYWORDS • Media System; Oracy and Writing; Devices and Human Functions.

1. La dinamica dei media nell'era informatica

Si può ancora parlare, oggi, di media e (appunto) di sistema dei media? Secondo un modo di pensare che si è diffuso a partire da uno scritto di Rosalind Krauss del 2000¹, ripreso e per certi versi approfondito da Ruggero Eugeni in Italia nel 2015², sarebbe di fatto finita l'età "dei media", che ha condizionato la cultura e la vita delle persone per molti secoli stabilendo corrispondenze rigorose, uno a uno, tra singole tecnologie e singole forme comunicative, per cui si poteva dire "il cinema", "la" televisione ecc. Lo spalmarci delle tecnologie di comunicazione su tutti gli aspetti della vita, e il confluire delle diverse forme culturali³ in un numero limitato di dispositivi, a cominciare dal computer e dallo smartphone, avrebbero di fatto soppresso le distinzioni che un tempo le separavano.

¹ R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London, 2000.

² R. Eugeni, *La condizione postmediale*, La scuola-SEI, Brescia, 2015.

³ Il concetto fu definito e approfondito in particolare in *Televisione. Tecnologia e forma culturale*, De Donato, Bari, 1985.

Io credo che invece di media si possa e si debba ancora parlare, perché a. la storia continua a procedere nel suo modo complesso e largamente imprevedibile a differenza da quanto fa pensare una raffigurazione che la scandisce in fasi lineari e irreversibili come sembra implicare la (per altro abusata) particella post-, b. soprattutto, il concetto di medium non si esaurisce in quella corrispondenza uno a uno, e non è inscindibile dalla specificità e separatezza di singole tecnologie. Ogni forma di comunicazione (o “forma culturale” per riprendere la formula di Raymond Williams) è in realtà un punto di incontro fra molte componenti diverse, che non sono mai fissate una volta per tutte: tecnologie, rapporti con i sensi e con la percezione, abitudini di uso, modelli produttivi, regole anche istituzionali. Tutti i media, anche nella fase precedente a quella attuale, sono stati attraversati storicamente da mutamenti nell’uno o nell’altro di questi aspetti, e quindi caratterizzati da un ininterrotto gioco di scomposizione e ricomposizione delle diverse componenti del medium stesso. Basta pensare, per limitarci agli aspetti tecnici, all’avvento del sonoro nel cinema (con la congiunzione della tecnologia dell’immagine in movimento con quella allora agli albori della registrazione sonora); o al passaggio dal dagherrotipo alla fotografia negativo-positivo (con il distacco della tecnologia inventata da Daguerre dall’“oggetto unico” per connettersi alle tecniche della stampa), o per restare al suono, alle varie trasformazioni che si sono susseguite nella storia della fonografia, e che hanno visto prima procedure di incisione, poi magnetiche, infine digitali, ciascuna delle quali connessa a un diverso universo, non solo tecnologico ma anche culturale: l’incisione apparentata alla logica della stampa, le tecniche digitali al mondo informatico, mentre la registrazione magnetica ha dato vita a un proprio sistema di supporti e metodo di conservazione, che si sarebbe poi esteso all’audiovisivo a partire dagli anni Cinquanta.

Se ragioniamo in questi termini, se pensiamo ai media come insieme di componenti che si disgregano e riaggregano nel tempo, e che fanno di ciascuno di essi una tessera di un *puzzle* tecno-culturale in continuo smontaggio e rimontaggio, capiamo meglio che cosa è effettivamente cambiato e sta continuando a cambiare nel quadro attuale. Negli ultimi trent’anni, lo scomporsi e ricomporsi dei diverse elementi che costituiscono i media ha in effetti subito prima di tutto un’accelerazione, anche per la fluidità consentita da dispositivi che per certi versi sembrano sempre gli stessi (computer, rete, poi smartphone) ma per altri cambiano anch’essi di continuo, e molto, anche per il moltiplicarsi della loro potenza e quindi della quantità d’informazione che sanno veicolare: un potenziamento che sarebbe un errore leggere in termini troppo banalmente quantitativi, anche perché è dovuta a questo potenziamento la capacità che i PC, la rete, e poi anche gli smartphone, hanno via via acquisito di “assorbire” in sé forme comunicative e pratiche un tempo fisicamente separate, come la posta e la fotografia, la registrazione sonora e il montaggio filmico.

E poi, si sono verificati nell’universo dei media molti *spostamenti*: un termine che possiamo intendere in termini più letterali, fisici, come relativo al passaggio di una forma culturale da un supporto a un altro; ma anche ripensando all’uso che del concetto propose Sigmund Freud in *L’interpretazione dei sogni*, in termini psichici, a designare un’operazione psichica (spesso inconsapevole) che muove l’attenzione, e la ricerca di senso, da un oggetto a uno differente. Per lo spostamento materiale, pensiamo a come è cambiata la fruizione audiovisiva anche sul piano tecnico negli ultimi quarant’anni, al passaggio dalle tecnologie videomagnetiche a quelle informatiche, e dai supporti esterni alla circolazione

in rete. Per l'aspetto psicologico, pensiamo all'uso che si è sempre più diffuso della fotografia "come messaggio", cioè come complemento o sostituzione di contenuti verbali (orali o scritti), dove il ruolo dell'immagine è in parte modificato rispetto all'idea di fotografia più tradizionalmente radicata: è stato reso insieme più soggettivo e più dialogante, capace di nuovi sottotesti e implicazioni. E anche di nuovi malintesi.

Dire che i media non esistono più significa prendere alla lettera l'idea di digitalizzazione, come se la tecnica con cui l'informazione viene compressa e circola esaurisse la presenza, psichica e sociale, e la complessità comunicativa, delle forme culturali. In realtà, il continuo a disgregarsi e riaggregarsi dei modelli comunicativi è sempre più rapido ma non per questo riducibile a una sorta di unico grande, "liquido", crogiolo. E va considerato in termini sistemici, comunque, perché tra di loro resta un gioco di interdipendenze, semmai rafforzato rispetto a quando parlavo di sistema dei media alla fine del secolo scorso. Nella percezione sociale e anche nei modelli organizzativo-istituzionali si continua comunque a rappresentare le attività comunicative in termini di forme distinte, cioè appunto di una varietà di media: la fotografia e l'audiovisivo, per fermarci a un esempio evidente, possono essere diventati più contigui, possono essere prodotti addirittura da uno stesso dispositivo e si può passare dall'uno all'altro con il semplice tocco di un dito, ma almeno per ora attribuiamo loro compiti differenti, li *pensiamo* diversamente. Per restare più vicini al tema di questo mio intervento, il podcast e la radio possono essere veicolati da uno stesso computer, ma si legano ad abitudini di consumo in parte diverse, seguono logiche produttive e distributive sicuramente diverse. La fluidità non ha dissolto la loro distinta esistenza, ma ha certo condizionato i modi del loro relazionarsi e trasformarsi. Il fatto che attribuiamo nomi diversi non deriva da un'illusione, indica invece presenze diverse. Dire che si tratta di un sistema dei media instabile più che in passato, che da rivoluzioni mediatiche ogni mezzo secolo circa si è passati a un mutare ininterrotto, è addirittura ovvio. Dire che siamo in una fase, o imitando Lyotard in una "condizione", postmediale rischia di essere un gioco di parole. I media sonori di cui parlerò sono parte di questo sistema velocemente mutevole e vanno anch'essi classificati, distinti e insieme letti nelle loro reciproche relazioni.

2. Esperienza ambientale

Per la seconda premessa mi rifarò a un mio saggio di quasi vent'anni fa, *La registrazione sonora e la coscienza del Novecento*⁴, scusandomi per l'autocitazione, perché credo che alcune delle ipotesi là esposte siano ancora utili. Dicevo allora: "In sostanza la riflessione teorica e storiografica del Novecento ha finito con il trattare l'avvento dei media acustici, e le loro implicazioni immediate e di lungo periodo, culturali e psicosociali, con

⁴ In *La memoria dei suoni*, numero monografico di Archivi e Cultura: rassegna dell'Associazione nazionale archivistica italiana, Vol.XL, N. 2, 2006, a cura di P. Ortoleva, B. Scaramucci.

la stessa distrazione con cui percepiamo, senza realmente ascoltarlo, il flusso di suoni che accompagna la visita a un supermercato, o la musica che esce dalla radio nell'abitacolo dell'auto". Nell'articolo cercavo di spiegare i motivi di questo fenomeno, a cominciare dal visio-centrismo di molta della nostra cultura, ma anche dalla presenza massiccia di consumi sonori quotidiani e che fanno per così dire da sfondo del nostro vivere, come l'ubiquità delle canzoni e l'onnipresenza (allora e ancor più oggi) del telefono, che non casualmente rimane uno dei media meno approfonditamente studiati in termini storici culturali e sociali di tutto il sistema.

La pena di riprendere in proposito un'osservazione formulata nel 1966 da Glenn Gould in uno scritto che in Italia è rimasto poco noto⁵: "la musica capace in teoria di raggiungere una massa di ascoltatori senza precedenti, porta di fatto a un numero illimitato di atti di ascolto privati... Da artistica, l'esperienza della musica si trasforma in ambientale". Proprio questo carattere *ambientale* di molta comunicazione sonora, non solo musicale, si lega a una moltiplicazione, nel corso decenni, dei modi e delle forme della sua presenza sensoriale: dall'amplificazione delle grandi casse che fanno vibrare il terreno nelle discoteche come nei concerti rock, agli auricolari sempre più sofisticati che veicolano oggi molti dei podcast o degli audiolibri. In molte di queste forme comunicative (e culturali) il suono ci raggiunge non solo nelle orecchie ma in tutto il corpo, a ricordarci che i media acustici non si limitano all'udito: un aspetto questo a cui non potrò dedicare molta attenzione ma che va tenuto presente.

In ogni caso, tanta è stata l'attenzione culturale alla musica, non solo "classica", tanta è stata ed è tuttora la disattenzione ai media che la veicolano, trattati in generale o come puro vettore con il solo dovere della "fedeltà" o come semplice parte, appunto, dell'ambiente. Per non parlare della comunicazione acustica non (o non strettamente) musicale, che spesso è del tutto ignorata. Quanta ricerca e quanta riflessione sono state dedicate ad esempio a come gli annunci istituzionali, e quelli pubblicitari, condizionano l'esperienza di chi si trova in ambienti come le stazioni o gli aeroporti? Anche per questa diffusa disattenzione fare emergere l'universo dei media sonori dallo sfondo, e oggi dall'apparente appiattimento "digitale", e individuare la sua collocazione e il ruolo della sua evoluzione nella dinamica del sistema dei media, è più difficile rispetto ad altre forme culturali.

3. Una ricognizione

Eppure, se l'osserviamo in modo meno distratto ci rendiamo conto di quanto stia crescendo e si stia diversificando quell'universo.

Una parte, almeno, dei media sonori non solo si sottrae al predominio ossessivo del rapporto visivo-tattile con gli schermi, ma sembra avere tra le loro qualità più apprezzate

⁵ Si tratta di *The Prospects of Recording*, l'originale apparve in "High Fidelity", aprile 1966. È reperibile ora in vari siti web, in particolare in https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/AudioMedia/Readings/Alphabetical/Gould-Prospects_of_Recording.pdf.

proprio quella: permetterci per un poco di non stare attaccati ai *display*, al continuum schermo-tastiera. È questa la funzione, in particolare, di tanta messaggistica vocale, il cui uso spesso viene motivato con la fretta ma che sta assumendo valenze comunicative/espressive sue proprie. Lo si sente nell'uso crescente di questi messaggi nell'informazione televisiva o via web: dove le voci registrate senza immagini assumono una funzione drammatica e un'immediatezza espressiva che troppe immagini hanno perso. Per non parlare di tante voci artificiali tipo Alexa, che ovviamente devono il loro successo anche al loro agire come interfacce "solo" sonore mentre gli occhi, e gli arti, sono impegnati in altro.

Prima di ragionare, però, su che cosa connette tra loro queste e altre forme di comunicazione sonora che si stanno affermando, e su che cosa le distingue, e sulle loro interdipendenze sistemiche⁶, passiamole in rassegna.

La diffusione dei *podcast*, in associazione con le testate giornalistiche ma anche con altre linee editoriali (i blog, l'offerta di alcune piattaforme audio come audible, e poi in Italia RAI Play Sound che è oggi uno dei massimi produttori) è tra le nuove forme di comunicazione sonora quella che gode forse di maggiore visibilità e successo. In quanto forma di comunicazione in un primo tempo il podcast è stato percepito come una sorta di diretta continuazione della radio, quasi come una radio on demand, ma poi se ne sono cominciate a capire le specificità, che sono legate alle condizioni di ascolto ma anche agli stili espressivi e al diverso patto comunicativo (si parla in questo senso di *engagement*) che viene stabilito con il pubblico. È un rapporto generalmente più personalizzato: quello che conta è il podcaster più che la stazione emittente. Anche quando esiste un gruppo che produce e mette in circolazione una varietà di offerte (un esempio da noi è GEDI One) queste si presentano prevalentemente nella forma di un bouquet tra cui scegliere a partire soprattutto dal titolo della specifica serie e dal nome dell'autore/conducente in voce, non in forma di una programmazione (come è caratteristico della radio) e neppure in forma di un mosaico, com'è tipico delle pagine dei giornali.

Inoltre, ci sono stili tipici di questa forma comunicativa che si sono affermati nel tempo⁷ e che può valere la pena di notare. Tra questi ricorderemo l'uso quasi ovunque di

⁶ Farò riferimento al concetto di "sistema dei media" quale ho cercato di perimetrarlo (sulla scorta di idee anche di molto precedenti) in *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Il Saggiatore, Milano, 2002. Credo possa essere utile accostare a quel volume il più recente *Media. Per una storia*, in *Cos'è un medium oggi*, a cura di A. Miconi e P. Giovannetti, Carocci, Roma, in corso di stampa. Nel ragionare sul quadro sistemico dei media sonori in questa sede mi fermerò quasi esclusivamente alle inter-relazioni tra loro, senza allargare lo sguardo alle interdipendenze con altre forme comunicative: cosa che richiederebbe uno spazio assai maggiore.

⁷ Anche se c'è chi vuole attribuire l'"invenzione" di questo tipo di comunicazione a un singolo giornalista o conduttore, si deve piuttosto parlare del frutto di un processo evolutivo, cominciato nei primi anni Duemila ma tuttora in corso. Riprendiamo l'articolo di Ben Hammersley *Audible Revolution* apparso su "The Guardian" il 12 febbraio 2004, al quale spesso si fa risalire l'origine

musiche che accompagnano il parlato e gli fanno da sottofondo. Nella tradizione radiofonica le parole e la musica restano separate, spesso in programmi diversi (tipicamente, le news separate dalle trasmissioni di canzoni), se non decisamente in linee produttive e di programmazione diverse. Anche quando sono all'interno di uno stesso programma, generalmente musica e parole si alternano, per cui il conduttore parla, o dialoga al telefono con gli ascoltatori, per poi lasciare spazio alle canzoni, e viceversa. Invece nella maggioranza dei podcast di maggiore successo, dagli USA al nostro paese, al posto di un parlato "nudo" si sta affermando una comunicazione fatta di parole con musica. E questo ci dice qualcosa dei modi di ascolto: sembra si senta il bisogno di "colorare" e ritmare per mezzo della musica parole che sarebbero altrimenti percepite, forse, come troppo aride, o troppo didascaliche. Così l'oralità dei podcast è prevalentemente quella che possiamo chiamare un'oralità "accompagnata", e nel piacere dell'ascolto il seguire un discorso è spesso inscindibile dal lasciarsi portare, o guidare, da una musica. Va poi notato anche che ora i podcast sono sempre più spesso associati con canali YouTube, che però (almeno per adesso) non li trasformano tanto in audiovisivi nel senso tradizionale, ma possono integrare il parlato con funzioni di ulteriore "accompagnamento" o di servizio/approfondimento.

Altre caratteristiche del podcast come forma di comunicazione sono individuate (soprattutto "per differenza" rispetto ai programmi radiofonici) in uno dei pochi lavori che la analizzano in modo sistematico⁸. Ricordiamo in particolare: la possibilità di fermare lo scorrere del discorso e riascoltare, il che riduce il ruolo di quel flusso definito già da Williams come caratteristico del broadcasting; il fatto che si tratta di una forma di comunicazione definibile come *push-pull*, in questo intermedia tra la forma-broadcast e la forma-libro; la minore dipendenza dei podcast dalla collocazione geografica di chi li offre, che condiziona invece la radiofonia tradizionale (ma che si sta comunque attenuando con la congiunzione radio-web); la modificabilità e possibilità di revisione: per cui un podcast può restare anche a lungo nel tempo, ma può essere rivisto, aggiornato, corretto tenendo conto, tra l'altro, delle reazioni del pubblico.

Spinelli e Lance, inoltre, danno molta importanza all'ascolto dei podcast per mezzo di *earbud*, gli auricolari inseriti nell'orecchio, che secondo loro comportano una modalità

della stessa parola podcast. In realtà l'autore si poneva la domanda "But what to call it? Audio-blogging? Podcasting? Guerrilla media?", e faceva notare che alla base di questa novità c'era il convergere di vari esperimenti di diversa origine: nella radio o nel web. Riprendendo il titolo del celebre *La radio cerca la sua forma* di Rudolf Arnheim (Hoepli, Milano, 1937) quell'articolo si sarebbe potuto intitolare "un nuovo modello di comunicazione cerca la sua forma, e cerca anche un nome". Da allora, il nome sicuramente l'ha trovato: nel 2005 il New Oxford American Dictionary definì podcast "parola dell'anno; ed è un nome curioso, perché è legato a un tipo di dispositivo, l'I-pod della Apple, che ha avuto sì un notevole successo soprattutto nel primo decennio del secolo, ma la cui fortuna è andata poi calando fino al definitivo ritiro dal mercato nel 2022. Per cui la parola "podcast" rischia di essere l'ultimo ricordo di un oggetto scomparso. La forma, in parte, questo modello di comunicazione la sta ancora cercando.

⁸ M. Spinelli, D. Lance, *Podcast. Narrazioni e comunità sonore*, Minimum fax, Roma, 2021.

di accesso più intima e interiore rispetto ad altre. È possibile che l'uso degli *earbud* in effetti un modello prevalente nel caso statunitense, ma non è detto sia lo stesso altrove. A quanto mi risulta non disponiamo ancora sufficientemente di ricerche su questi aspetti, e anche sulla differenza effettiva che le persone percepiscono tra ascolto per mezzo di auricolari personalizzati (e al loro interno tra *earbud* e cuffia), ascolto in auto, ascolto direttamente da computer ecc. Tenendo conto che andrebbe effettuato un confronto con l'accesso anche a tutti gli altri media sonori inclusa la radio; e che le modalità di ascolto possono essere soggette nel tempo a cambiamenti anche molto rapidi, per cui se legare l'identità di un medium a singole tecnologie è sempre rischioso, tanto più lo è ora e per media così in continua evoluzione.

Accanto ai podcast ha un peso sempre maggiore anche la diffusione degli *audiolibri*. Notevole, e crescente, è la varietà di offerte: si va da letture relativamente "di servizio", che erano state pensate in primo tempo soprattutto per non vedenti e ipovedenti e oggi sono disponibili per un mercato assai più ampio, a quelle che non si limitano a leggere ma "collocano" i testi, aiutandosi a volte con effetti sonori e sotto la guida di una vera e propria regia, dando all'audiolibro caratteristiche in parte simili a quelle dei classici sceneggiati radiofonici. E in questa varietà di audiolibri la presenza di attori famosi può avere una decisiva funzione non solo di promozione, ma anche di vera e propria identificazione del prodotto. C'è poi, per completare il quadro, la diffusione anch'essa crescente dei programmi che automatizzano la lettura, e che si possono applicare a molti tipi di documento, tra cui appunto i libri: gli audiolibri "fai da te", per così dire.

Ma che tipo di comunicazione propone l'audiolibro? Il termine stesso sembra ancillare: un libro, solo "audio", quasi si trattasse della semplice "traduzione" di un medium noto e antico, il libro appunto, non tanto in un diverso linguaggio quanto in un diverso modello di fruizione. Accanto ai libri di carta, accanto ai digitali che si leggono su interfacce (diverse tra loro) come il *kindle* o lo schermo di tablet o computer, ecco ora i libri sonori. È vero naturalmente che spesso si sceglie di ascoltare un audiolibro quando non si è in condizione (per vari motivi) di leggerlo visivamente, su carta o su schermo, ma questo non significa che l'audiolibro vada concepito semplicemente come un supporto funzionale/sostitutivo, "tanto il contenuto è lo stesso". Un'enfasi esclusiva sui contenuti, in generale, è uno degli errori capitali per chi si occupa di media; in questo caso poi si arriverebbe addirittura al punto da non tenere conto, a parte i dispositivi, neppure dei diversi sensi che vengono messi in gioco. Per capire l'audiolibro, invece, occorre porlo in una relazione dialettica con le trasformazioni dell'idea stessa di libro.

Da un lato l'affermarsi dell'audiolibro, parallelamente alle versioni digitali, al moltiplicarsi dei supporti di lettura e dei tanti servizi in rete che possono fornire i testi ma anche in molti casi proporre sintesi, reti di riferimenti, citazioni scelte ecc., non si capisce se non si considera che la forma-libro, apparsa a lungo una delle più salde e durature della cultura occidentale almeno dalla nascita della stampa (fino a diventare, di quella cultura, l'emblema), sta letteralmente esplodendo, moltiplicandosi in varie direzioni, in diversi tipi di relazione con l'oggetto: gli audiolibri sono tra questi. Dall'altro lato possiamo dire che si assiste all'inizio, quanto meno, del rovesciamento di un grande passaggio che ha rappresentato una delle novità più caratteristiche del mondo moderno, quello dalla lettura sonora a quella silenziosa: un passaggio che è cominciato con la stampa secondo molti,

intorno all'XI secolo secondo altri⁹, ma che si è pienamente affermato in occidente solo con l'alfabetizzazione di massa, cioè in occidente poche generazioni fa, e in altre parti del mondo è ancora in corso. Il carattere personale/privato del testo è stato a lungo legato al silenzio del leggere, ma ora è il concetto stesso di lettura che sta cambiando mentre la forma-libro perde la sua centralità nel sistema dell'informazione. La circolazione del sapere si sta facendo sempre più sin-estetica: può mettere in gioco insieme gli occhi e le orecchie e sempre di più anche le mani, in quanto le dita diventano esse stesse strumenti di accesso ai testi come a tutti gli altri canali di conoscenza.

Arriviamo poi ad altri fenomeni apparentemente più laterali ma che integrano comunque il quadro delle comunicazioni sonore. Uno tocca proprio il canale *on demand* per definizione, YouTube, che continua ad allargare la sua offerta al ritmo di diversi milioni di nuove immissioni al giorno e dove una percentuale dei "video" che è venuta crescendo nel tempo (nei diciannove anni da quando YouTube esiste) è costituita da canzoni, trasmissioni radiofoniche, registrazioni di discorsi e altro. Sono, prima di tutto o quasi esclusivamente, suoni, a volte accompagnati da immagini in movimento, a volte da montaggi di fotografie o altre icone, a volte da immagini fisse, anche banali (un disco sul piatto, un titolo) perché è a farsi ascoltare, non a farsi guardare, che quei "video" mirano principalmente, se non esclusivamente.

Tempo fa avevo scritto¹⁰ che YouTube era diventata, in poco tempo, la videoteca del mondo (oltre che una possibile rappresentazione del mondo sotto forma di videoteca): ora possiamo dire che questo immenso archivio in continua espansione si propone anche, sempre più, come una parallela audioteca. E potremmo anche aggiungere che in You Tube sono presenti i materiali per costruire un'enciclopedia acustica del nostro tempo (e di gran parte dell'ultimo secolo), e le tessere, quasi, di un possibile immenso audio-puzzle, di una mappa che compone insieme gli infiniti paesaggi sonori del mondo. D'altra parte, come si accennava, si sta stabilendo una crescente complementarità tra YouTube e l'universo dei podcast: a indicare che tra il sistema dei media sonori e quello video esiste un terreno di scambio e di confine, dove non casualmente ha un ruolo centrale una forma di comunicazione i cui contenuti sono audiovisivi, mentre le modalità di accesso sono quelle di un motore di ricerca.

Un fenomeno più umile, ma solo apparentemente, è l'affermarsi in WhatsApp dei "messaggi vocali". Un imporsi spontaneo, è il caso di sottolinearlo, come del resto è stata spontanea l'affermazione anche degli altri fenomeni fin qui discussi: che non sono stati introdotti da qualche "invenzione" dichiarata e promossa come tale ma sono emersi, per così dire, da una varietà di prove ed esperimenti per imporsi poi nelle abitudini di consumo. La possibilità di inviare messaggi vocali via WhatsApp risale al 2013, subito prima dell'acquisizione da parte di Facebook (ora Meta) che avrebbe favorito una diffusione

⁹ Come è noto, la lettura silenziosa è strettamente associato all'avvento della stampa nell'analisi classica di Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma, 1976, mentre la anticipa a una fase anteriore Ivan Illich, *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Cortina, Milano, 1996.

¹⁰ *You Tube e l'iconosfera on line, in Estetica dei media* a cura di R. Diodato, A. Somaini, Il Mulino, Bologna, 2011.

universale della piattaforma (oltre che la gestione congiunta dei dati delle persone reperibili in diversi social network e appunto in WhatsApp). La messaggistica sonora ha preso poi piede in modo graduale, ma probabilmente il periodo che ne ha segnato il definitivo successo è stato quello del Covid-19, una fase nella quale tutta la comunicazione a distanza è stata modificata in modi che la storiografia non ha ancora fatto in tempo ad analizzare.

Se interroghiamo noi stessi sul perché tendiamo sempre più di frequente a schiacciare l'icona del microfonino invece dei tasti delle lettere, ci daremo probabilmente risposte che ci sembrano ovvie e semplici: la fretta, si è già ricordato; ma anche il fatto che registrare un parlato può sembrare una forma di comunicazione più diretta, mentre la messaggistica scritta tende a essere più stereotipata. In realtà sono spiegazioni solo parziali. La comunicazione per messaggi orali può essere interpretata anche come uno dei vari tipi di scomposizione/ ricomposizione che si verificano nel campo dei media. In questo caso, possiamo parlare di un incontro tra la tradizione ormai consolidata dei messaggi scritti, nata nel 1992 con i primi SMS, e la registrazione sonora, ma possiamo anche parlare di un telefono che diventa dilazionato e on demand. In un universo comunicativo nel quale sta diventando più difficile che in passato attuare quella simultaneità dialogante che è da quasi un secolo e mezzo caratteristica essenziale della comunicazione telefonica, a causa di un uso del tempo non solo sempre più frettoloso ma anche e soprattutto sempre più frammentario e segmentato, questo tipo di strumento fa comunicare tra loro, a voce, persone che avrebbero difficoltà a ritrovarsi nello stesso momento all'apparecchio. Possiamo definirli come messaggi non scritti ma orali quindi, ma anche come schegge telefoniche, e quanto pesi di più l'uno o l'altro di questi aspetti dipende dalla soggettività delle persone. Comunque è un modello comunicativo ancora in fieri, che forse si fisserà in un modello più stabile, forse continuerà a oscillare tra diversi stili e modelli.

Diverso, ma in parte convergente, è poi il caso degli apparecchi che rispondono "oralmente" ai comandi vocali: interfacce trasformate, potremmo dire, in "intervoci". Sono il segno che il mondo "post-mediale" dell'informatica per parlarci tende a dotarsi di suoni umani, distinti e sempre più autonomi dal gioco tastiera-schermo. E a rispondere ai nostri suoni.. A quanto pare, prima dell'introduzione di Alexa sul mercato ci fu un'intensa discussione ai vertici di Amazon. La scelta di dotare sempre il dispositivo di una voce femminile, anziché maschile, è stata presto criticata, perché corrispondeva allo stereotipo per cui è una donna a farci da cameriera o, per usare un termine più elegante, da "assistente". L'ipotesi di dotare l'apparecchio di diverse voci per diverse funzioni, sebbene suggerita dal potentissimo Jeff Bezos, il patron di Amazon, è stata scartata, perché si voleva che dotare l'apparecchio di una sua espressione, quasi-umana, dell'apparecchio : una macchina, una voce. L'equivalente sonoro del volto di un robot. È stato quindi deciso di introdurre una possibilità di scelta, per cui ogni utente può personalizzare la sua Alexa anche con voci maschili, volendo. Certo, comunque, l'intonazione resta studiata per sembrare comunque servizievole e insieme amichevole. Gli apparecchi a comando vocale sono uno dei frutti più sorprendenti di quella "schizo-fonia" che secondo R. Murray Schafer caratterizza il nostro universo acustico¹¹. Il suono registrato prima, il suono

¹¹ Faccio riferimento, naturalmente, a *Il paesaggio sonoro*, Unicopli, Milano, 1985.

sintetizzato poi, possono farci ascoltare voci “personali” ma anche la voce di tutti e di nessuno. Quella di Alexa, Siri, o altro è l’espressione sonora di un apparecchio digitale che finge di essere qualcuno.

4. In conclusione

Proviamo ad arrivare a qualche elemento di sintesi.

Prima di tutto, l’oralità e la scrittura. Siamo ancora in una cultura nella quale per secoli non solo l’autorevolezza e la persistenza nel tempo, ma anche l’autonomia e la separatezza della scrittura (medium capace come nessun altro di agire in *absentia*) hanno avuto un ruolo culturale e anche istituzionale decisivo: basta pensare al ruolo dei documenti scritti nel diritto e nella vita delle burocrazie, e anche alla funzione sociali dell’alfabetizzazione. Molti dei fenomeni che qui ci interessano sono connessi a media un tempo tipicamente se non esclusivamente scritti che vengono *spostati* in forma sonora. Questo è ovviamente vero per gli audiolibri, ma è vero in qualche misura anche per i podcast: che devono gran parte della loro fortuna al presentarsi come diretta continuazione dell’editoria informativa e del discorso giornalistico. Nella varietà di *format* dei podcast su cui qui non ci possiamo soffermare molti di quelli di maggior successo possono essere definiti “testi detti”: proiezione diretta di editoriali, servizi di attualità e di costume e altro, spesso più letti che propriamente parlati. In questi casi (come in quello sempre più frequente degli articoli che in rete offrono un servizio di lettura automatica in voce) si può parlare di scrittura oralizzata. L’avvento dei nuovi media sonori ci parla di un mutato rapporto tra l’orale e lo scritto: più intercambiabili che mai in passato, e sempre più sullo stesso piano. Una tendenza che potrà essere accelerata e rafforzata dalle applicazioni dell’intelligenza artificiale. Nonostante le differenze che, comunque, persistono.

In secondo luogo, dobbiamo ricordare che per circa ottant’anni, a partire dagli anni Venti del secolo scorso, la radio, il medium che “organizza il mondo per l’orecchio”, secondo la definizione che ne diede Arnheim, ha occupato una posizione a parte, e a suo modo privilegiata nonostante l’apparente subalternità alla TV, sua prepotente sorella minore. Tempo fa avevo definito questa collocazione della radio¹² con l’espressione “solo il suono, tutto il suono”, per sottolineare che mentre l’altro principale medium sonoro, la fonografia, rimaneva essenzialmente concentrata solo sulla parte dell’universo acustico rappresentata dalla musica, la radio deteneva una sorta di monopolio, dato dall’essere l’unico medium capace di captare e diffondere tutte le dimensioni del mondo sonoro: il parlato, i rumori, la dimensione acustica dei grandi eventi, eccetera. Ora, è proprio quel monopolio che viene messo in discussione: ora diverse parti dello spettro che prima la radio occupava per intero hanno preso altre strade. D’altra parte anche il ruolo dell’altro medium sonoro, la fonografia, si è largamente ridefinito per la possibilità di accedere

¹² Si veda *Un mondo di suoni. La radio e il resto in La radio*, a cura di E. Menduni, Baskerville, Bologna, 2002.

gratuitamente ai contenuti musicali per altri canali, largamente gratuiti o pagati con sistemi detti freemium: come You Tube o Spotify o altro. Radio e fonografia sono stati per così dire centrifugati nel mondo della rete, scomposti e in parte ricomposti sotto forma di altre, e molteplici, forme di comunicazione attualmente in fase di gestazione.

Una terza novità sta nel fatto che le macchine ci parlano. Il nuovo universo sonoro evidenzia la tendenza alla “personalizzazione” degli apparati che è strettamente legata al trasferimento ai dispositivi di funzioni umane. Ed è interessante notare che la voce forse personalizza gli apparecchi anche più delle fattezze più o meno antropomorfe che essi possono assumere. Del resto che si possa stabilire un rapporto affettivo con la voce di una macchina più e prima che con il suo aspetto visivo lo aveva capito già quasi 40 anni fa, con il film *I love you*, un regista visionario come Marco Ferreri.

PEPPINO ORTOLEVA • Former Professor of Media History and Theory at the University of Turin, where he chaired the CdL in Communication Sciences and the Giorgio Bocca Master in Journalism. He has taught courses and carried out research periods in Sydney, Paris, Lisbon and Bogota. He has published over 200 scholarly works, most notably: *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America* (1998); with B. Scaramucci, *The Encyclopaedia of Radio* (2003); *Il secolo dei media* (2009, Castiglioncello Prize for Communication, 2009), new enlarged edition *Il Saggiatore*, Milano, 2022; *Miti a bassa intensità* (2019); *Sulla viltà* (2021).

E-MAIL • peppino.ortoleva@unito.it

L'ESPERIENZA AUDIOVISIVA COME ESPERIENZA GLOBALE

Chiara SIMONIGH

ABSTRACT • *Audiovisual Experience as Global Experience.* Audiovisual media can be a key factor in developing a global consciousness through cultural and aesthetic pluralism. Audiovisual works that artistically employ images and music can amplify the understanding of the other, even of those marginalised by globalisation: the migrant.

KEYWORDS • Audiovisual Medium; Aesthetics Experience; Intercultural Comprehension; Global Consciousness.

1. La globalizzazione come sfida culturale

Globalizzazione: mai prima d'ora l'umanità si è trovata dinanzi a una sfida più grande.

L'età planetaria porta in sé rischi e opportunità inediti per qualità e ampiezza: il pericolo di distruzione totale oppure la possibilità di generazione e diffusione mondiale di una condizione umana migliore.

Questa ambivalenza ha come sua causa prima l'interdipendenza globale.

Problemi fondamentali di vita e di morte sono comuni a tutti gli esseri umani, i cui destini sono ormai inestricabilmente intrecciati e reciprocamente dipendenti.

Non esiste alcun individuo indipendente dalla mondializzazione, né alcun gruppo umano che siano in grado di gestire in modo autonomo la propria condizione né, a maggior ragione, quella dell'intera specie umana, unita ormai in una medesima "comunità di destino"¹.

Il dato di fatto della reciproca dipendenza fra persone e popolazioni ancora stenta a trasformarsi in una coscienza globale, in una *global mind*: pesa il retaggio di secoli vissuti in micromondi separati e in radicamenti territoriali circoscritti.

¹ E. Morin, A.-B. Kern (1993), *Terra-Patria*, Raffaello Cortina, Milano 1994.

L'annientamento delle distanze, dato dai transiti sulla superficie terrestre e dalla connessione mediale, produce in seno alla comunità umana mondiale, da un lato, un senso di vicinanza socioculturale e di condivisione del medesimo spirito del tempo, dall'altro lato, per compensazione, la diffusione transnazionale di vetero e "neo tribalismi"² culturali ed economici.

La coscienza globale si sta sviluppando in maniera ritardata, discontinua, casuale e incerta tra fissazioni particolaristiche, percezioni parcellari, visioni unilaterali e focalizzazioni provincialistiche, che ignorano la dimensione globale dell'odierna condizione umana.

Le attuali mescolanze polietniche e policulturali, pur inedite per quantità e qualità, sono improntate generalmente a giustapposizioni e gerarchizzazioni più che a inclusioni ed egualitarismi.

I progressi della globalizzazione, nella prima parte del XXI secolo, paiono manifestarsi in modo frammentario, discontinuo, accidentale.

Tecnologie all'avanguardia, tanto nei conflitti bellici quanto nelle comunicazioni medialità, sembrerebbero coniugarsi per lo più alle antiche "strategie antropofagiche e antropoemiche" di omogeneizzazione o di allontanamento dell'altro, già analizzate da Lévi-Strauss³.

Eppure, il sogno della globalizzazione è profondamente radicato nella storia dell'umanità, a partire dagli antichi universalismi, benché questi siano rimasti per secoli talora astratti e incapaci di riconoscere e accogliere in modo concreto la diversità.

L'aspirazione allo sviluppo di una coscienza globale non è dunque la manifestazione di una necessità storica inevitabile o la prova di una presunta verità umana eterna inerente alla biologia della specie, accomunata da un medesimo patrimonio genetico oppure alla sua moralità, da assumersi come fattore antropologico innato.

Nessuna riflessione che si occupi del presente può prescindere dal fatto che, proprio in forza dell'interdipendenza, le popolazioni e le culture subiscano oggi, come sostiene Peter Sloterdijk, una concreta "costrizione di conciliazione"⁴ e che il punto da cui prendere le mosse per lo sviluppo di una coscienza globale consista nel pensare la condizione umana in termini di unità nella molteplicità e al contempo di molteplicità nell'unità.

Dopo decine secoli di storia, è forse venuto il momento di un nuovo paradigma, capace di riconoscere la diversità come *conditio sine qua non* dell'evoluzione umana, in quanto fattore di promozione di scambi, simbiosi, mutualità e reciprocità generative.

La principale minaccia a instaurare una relazione con la diversità deriva dall'abitudine a pensare in modi riduttivi e semplificatori o in termini monolitici, uniformanti, monoprospettici, incapaci di riconoscere l'esistenza di possibilità e alternative.

Il pluralismo appare pertanto la sfida sempre più stringente per lo sviluppo di una coscienza globale: esso accetta la resistenza della complessità del mondo alla semplificazione e accoglie la coesistenza e la ricchezza di visioni, sensibilità e interpretazioni molteplici, considerandole non necessariamente esclusive né conflittuali.

² M. McLuhan (1964), *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2015.

³ C. Lévi-Strauss (1955), *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 2015.

⁴ P. Sloterdijk, *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione*, Carocci, Roma 2002.

Il pluralismo presuppone il riconoscimento della finitezza di ogni conoscenza e del senso insito anche nell'indeterminatezza. Esso assume la diversità dei modi di intelligibilità e di comprensione come fattore utile ad affrontare i medesimi fenomeni o i loro differenti aspetti. Implica la consapevolezza critica circa l'irriducibilità fattuale e perciò l'incomparabilità dei sistemi di conoscenza, inclusi quelli improntati all'oggettività o considerati univoci ed esaustivi.⁵

Il pluralismo comporta la necessità di un dialogo tra conoscenze e sensibilità espresse da culture diverse, che può svilupparsi nella dimensione non solo del *logos*, preminente nella storia delle culture occidentali e occidentalizzate, ma anche del *mythos*, inteso nell'accezione originaria come manifestazione del senso che non opera per concettualizzazioni analitiche quanto per sintesi simboliche e mitologiche, radicate nelle strutture cognitive profonde, individuali e collettive.

Un dialogo improntato al pluralismo non può affidarsi esclusivamente alla razionalità dialettica che distingue, differenzia e separa, operando in nome dell'*aut aut*, col rischio degradare nell'antagonismo e nella persuasione tesi a *convincere* l'altro, cioè a sconfiggerlo – nel senso etimologico già richiamato da Montaigne. Un dialogo dialettico è utile a dissentire, provocare l'intelletto a uscire dal solco delle conoscenze più consolidate, segnare differenze ineludibili, confrontare le diversità, talora valorizzando le specificità e marcando i confini culturali, in una dimensione definibile come orizzontale. Si tratta di un dialogo fondato sull'idea, l'astrazione e la deduzione, che procedere per analisi e spiegazioni deduttive e che privilegia, per lo più, la comunicazione verbale e la parola.

Un dialogo pluralista presuppone un lavoro simbolico e può proficuamente fondarsi sul pensiero simbolico e mitologico, che opera per analogie e similarità tramite l'*et et*, nella ricerca di un senso antropologicamente condivisibile. Questo senso può sorgere da una tensione verso l'ignoto, l'altrove e l'altro, che presuppone la disponibilità a trascendere i confini culturali, verso una dimensione umana comune definibile come verticale, in quanto ricade all'interno della medesima sfera antropologica e riguarda la condizione umana condivisa.⁶ Un dialogo pluralista, o se si vuole, una relazione dialogica interculturale, può avvalersi della percezione sensoriale dei fenomeni e dell'esperienza empirica che chiamano in causa la soggettività e la sensibilità, nei processi psicologici ed emozionali di *transfert* e nelle molteplici sfere cognitive ed espressive della *mimesis*.

La dimensione mimetica più propria e nella quale opera il pensiero analogico, simbolico e mitologico, è l'estetica, intesa nel significato originario di *aisthesis*, che designa la facoltà del percepire-sentire-comprendere, ossia dell'esperienza e della conoscenza sensibile o comprensione.

La comprensione estetica, che dallo storicismo tedesco all'ermeneutica e alla filosofia della complessità è considerata come modo di conoscenza complementare alla spiegazione logico-razionale e scientifica, poggia su processi intersoggettivi, che permettono di

⁵ R. Panikkar, *Pluralismo e interculturalità* (a cura di M. Carrara Pavan), Jaca Book, Milano 2009.

⁶ M. Augé, *Condividere la condizione umana*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

riconoscere al contempo la propria diversità e la propria similarità rispetto all'altro. Nell'esperienza estetica, l'altro – un *ego alter* – diviene un altro se stesso – un *alter ego* –, mentre tutto ciò che è troppo soggettivamente sentito – se stessi – diviene oggettivamente concepibile, e al contempo ciò che è troppo oggettivamente inteso – l'alterità dell'altro e del mondo – diviene soggettivamente avvertito.

La più alta forma di esperienza, intesa nei termini di nei termini di John Dewey, è data dall'arte, grazie alla quale le percezioni sensoriali, i sensi e l'intera sensibilità raggiungono il loro massimo potenziale di formazione e trasformazione dell'essere umano.⁷

L'esperienza estetica è oggi una delle pratiche più diffuse e al contempo più misconosciute: dinanzi ai nostri schermi di smartphone, tablet, pc, tv, ecc., la maggior parte dei contenuti si presenta come immagine e suono, sollecitando in noi la percezione sensoriale e la conoscenza sensibile o comprensione. Ciò può costituire in potenza, ma non certo in maniera automatica, una risorsa per lo sviluppo della coscienza globale.

2. La relazione dialogica interculturale come relazione estetica audiovisiva

I media possono costituire un fattore-chiave per affrontare la sfida della globalizzazione nei termini di un dialogo pluralista.

Le tecnologie hanno sempre cambiato gli assetti sociali e culturali, generando ovunque trasformazioni inarrestabili e modificando il modo di vivere e pensare sé stessi e la relazione col mondo.

La sfida della globalizzazione richiede di saper interpretare e gestire l'innovazione tecnologica.

Il grande balzo storico d'inizio millennio può compiersi evolvendo la società dell'informazione in una società della comprensione.

La "mediatizzazione", se ricondotta al senso originario di "mediazione" delle funzioni sociali superiori – cultura, ideologia, politica, arte, etica, ecc. –,⁸ può essere intesa come la dimensione propria dello sviluppo del dialogo pluralista interculturale nel "villaggio globale" preconizzato da un pioniere dei *media studies* come Marshall McLuhan.⁹

Da oltre un secolo, i media visivi sono l'infrastruttura tecnologica non solo di circolazione di informazioni e nozioni, ma di condivisione di un orizzonte di comprensibilità e di partecipazione alla trasformazione globale, in forma di una relazione interculturale via via maggiormente dialogica.

Ciò in forza dello sviluppo del linguaggio universale delle immagini e dei suoni, che si esprimono all'interno dell'audiovisivo in una sorta di esperanto naturale, vera e propria

⁷ J. Dewey (1934), *Arte come esperienza*, (a cura di G. Matteucci), Aesthetica, Milano, 2020.

⁸ R. Debray (2000), *Introduzione alla mediologia* (a cura di A. Ceccherelli, E. Ilardi), Meltemi, Milano 2024.

⁹ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit.; Id., B.R. Power (1989), *Il villaggio globale*, Sugarco, Milano 1998.

koinè mondiale, in grado di creare narrazioni, miti, simboli trasversali e talora universali, articolando contaminazioni, sincretismi e reciprocità culturali.

Lo sviluppo di una relazione dialogica interculturale si concretizza sempre più nella condivisione di una medesima noosfera estetica globale, una sfera del pensiero umano che si esprime e si esplica nelle forme estetiche, prevalentemente iconiche e musicali, tramite il simbolico e il mitologico.

L'immagine audiovisiva risulta statisticamente la forma culturale ed estetica sempre più impiegata e diffusa al mondo.¹⁰

Una delle principali cause dell'ascesa dell'audiovisivo come *medium* globale è l'intensità dell'esperienza estetica – percettivo-sensoriale, visiva e uditiva –, ch'esso suscita, mobilitando l'intera sensibilità, con il correlato pensiero analogico, simbolico e mitologico, dal quale scaturisce la comprensione.

Marshall McLuhan, nell'elaborare intorno alla metà del XX secolo, la nozione di villaggio globale per definire la società e la cultura formatesi con la diffusione mondiale dei media, aveva già colto un progressivo avvicinamento fra la cultura occidentale e le altre culture, proprio nello sviluppo dell'audiovisivo e di una relazione sensoriale più equilibrata fra la percezione visiva e uditiva.¹¹

Il privilegio culturale assegnato, lungo la storia europea e occidentale, al senso della vista è stato via via controbilanciato, in un secolo di storia mondiale dei media audiovisivi, dalla rilevanza assegnata anche alla dimensione orale, acustica, sonora e musicale, tradizionalmente più sviluppata presso le culture orali e uditive.¹²

Più recentemente, un neuroscienziato, filosofo e letterato come Ian McGilchrist, riflettendo sulle contrapposizioni culturali instaurate dall'Occidente rispetto al resto del

¹⁰ Secondo Data Reportal Global Overview, il più autorevole sito internazionale di indagini statistiche relative ai comportamenti mediali nel mondo, nel 2023, gli audiovisivi risultano il tipo di contenuto culturale online più acquistato in assoluto; l'utilizzo di internet è effettuato nel 49,7% dei casi per assistere a video, tv, spettacoli o film; YouTube si presenta, dopo Google, come la seconda piattaforma online più utilizzata a livello internazionale; YouTube e TikTok risultano essere le applicazioni più utilizzate a livello globale. Data Reportal Global Overview (2023), *Digital 2023: Global Overview Report* <https://datareportal.com/reports/digital-2023-global-overview-report>. La medesima tendenza è già delineata in T. Mirrelees, *Global Entertainment Media*, Routledge, New York-London 2013.

¹¹ M. McLuhan, *Il villaggio globale*, op. cit., in part. Cap. 4 *L'Oriente incontra l'Occidente negli emisferi*, pp. 71-95; Id., *The Brain and the Media: the "Western" Emisphere*, in "The Journal of communication", n. 28, 1978, pp. 54-60.

¹² M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1994; L-U. Marks, *Touch, Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002; R. Schmäzle, C. Grall, *The Coupled Brains of Captivated Audiences. An Investigation of the Collective Brain Dynamics of an Audience Watching a Film*, in «Media Psychology», n. 32, october 2020, pp. 187-199.

mondo, ha non caso scritto che «esiste forse la possibilità che la musica e le immagini, che ci hanno uniti prima che esistesse la lingua, anche oggi possano dimostrarsi efficaci nel rigenerare un senso di comunanza».¹³

A partire dalle evidenze di ricerche neuroscientifiche, McLuhan definisce già a metà del XX secolo “consapevolezza comprensiva” o anche emblematicamente “coscienza globale” gli esiti dell’evoluzione di un equilibrio dinamico fra le funzioni dell’emisfero cerebrale sinistro, improntate alla dimensione visiva e maggiormente sviluppate in Occidente, e le funzioni dell’emisfero cerebrale destro, relative alla sfera sonora e più sviluppate, ad esempio, in estremo Oriente, ma anche nell’Africa settentrionale e centrale.

Questa consapevolezza comprensiva costituisce, dal punto di vista sensoriale ed estetico, una condizione preliminare favorevole per lo sviluppo della *global mind*, della coscienza globale, intesa nell’accezione più ampia.

L’esperienza estetica audiovisiva consiste infatti in una sinestesia dinamica, che comporta l’insorgenza concomitante di sensazioni uditive e visive, la cui generatività semantica è interdipendente: la musica attraversa l’immagine modificandone il senso; e, reciprocamente, la musica, attraversata dall’immagine, muta il proprio significato.

Lungo il tempo dell’esperienza estetica dell’audiovisivo, di continuo la visione diventa ascolto e l’ascolto visione, in una costante e reciproca trasformazione sensoriale e semantica che origina una “comprensione trans-sensoriale”,¹⁴ capace di suscitare potentemente sensazioni ed emozioni amplificate, grazie alla moltiplicazione del portato di memoria e di immaginazione correlato ai singoli sensi della vista e dell’udito.

Questa amplificazione data dalla sinestesia corrisponde a un’intensità dell’esperienza estetica che può potenziare la comprensione dell’altro, come dimostrano le recenti ricerche neuroscientifiche, condotte sperimentalmente con il *neuroimaging* sul cervello e sui sistemi neuronali *mirror*, appunto durante l’esperienza estetica audiovisiva, in rapporto ai fenomeni empatici di mimetismo psichico.

Antonio Damasio definisce le immagini e i suoni dell’audiovisivo come due fra i più potenti stimoli sensoriali “emotivamente competenti”, cioè capaci di sollecitare emozioni e sentimenti complessi.

Immagini e musiche di intensità patemica e di qualità drammatica particolare sono in grado di sollecitare, secondo le sperimentazioni cliniche compiute in questo ambito, le regioni del lobo frontale del cervello, che sono di più recente evoluzione e che si correlano a fenomeni emozionali complessi quali l’empatia e la compassione.¹⁵

¹³ I. McGilchrist (2009), *Il padrone e il suo emissario. I due emisferi del cervello e la costruzione dell’Occidente*, UTET, Torino, 2022, p. 913.

¹⁴ C. Simonigh, *Il sistema audiovisivo. Estetica e complessità*, Meltemi, Milano 2020, in part. Cap. VIII *Il complesso sensorium-medium e il mutuo ausilio*, pp. 179-185.

¹⁵ A. Damasio, *Cinema, mente ed emozione. La prospettiva del cervello*, in A. D’Aloia, R. Eugeni, *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 153-164. Id. (2017), *Lo strano ordine delle cose. La vita. I sentimenti e la creazione della cultura*, Adelphi, Milano 2018.

Queste sperimentazioni costituiscono altrettante dimostrazioni scientifiche dei processi di identificazione, proiezione e transfert indagati a proposito dell'esperienza audiovisiva nel corso del XX secolo tramite apporti interdisciplinari e transdisciplinari. Si è verificata un'ampia mobilitazione –, *in primis*, negli ambiti psicologici, psicoanalitici, estetici, antropologici –, per lo studio dei processi di rispecchiamento e di empatia promossi dall'audiovisivo che attesta come, nell'esperienza audiovisiva, chi si trova al di qua e al di là dello schermo, possa instaurare una relazione dialogica di tipo estetico-simbolico, con importanti e concrete implicazioni comportamentali.¹⁶

Soprattutto in forza dell'*iconic turn*, che a livello internazionale ha determinato dagli anni Novanta del XX secolo il sorgere del campo transdisciplinare d'indagine dei *visual culture studies*, anche a proposito dell'audiovisivo, le indagini sul dialogo estetico tra l'io e l'altro, sono in genere state incentrate per lo più sull'immagine dinamica e sulla percezione visiva, relegando la sfera musicale a sottofondo.

La comprensione dell'altro nell'esperienza audiovisiva si avvale tuttavia non solo del rispecchiamento visivo, ma anche della risonanza sonoro-musicale. D'altronde, una relazione dialogica pluralista non può prescindere dallo sviluppo della più ampia sollecitazione della sensibilità e della multidimensionale capacità di ascolto dell'altro.

Nell'esperienza estetica dell'audiovisivo, la musica favorisce il superamento di ogni visione superficiale dell'altro, eventualmente incentrata sull'aspetto esteriore, e permette di ascoltarne anche l'interiorità, condividendone in modo spontaneo sensazioni, stati emotivi e pensieri.¹⁷

Nell'audiovisione, la dimensione musicale può assumere una funzione espressiva inerente sensazioni ed emozioni e una funzione informativa riguardante elementi utili a compiere una contestualizzazione culturale per l'interpretazione dell'altro.

¹⁶ L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema Embodiment and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000; R. Pepperell, M. Punt (a cura di), *Screen Consciousness. Cinema, Mind and World*, Rodopi, Amsterdam-New York 2006; G. Rizzolatti, C. Sinigaglia (2006), *Mirrors in the Brain. How We Share our Actions and Emotions*, Oxford University Press, Oxford 2008; C. Plantinga, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, University of California Press, Berkeley-London 2009; S. Shaviro, *Post-Cinematic Affect*, 0 Books, Winchester 2010; D. Freedberg, V. Gallese, *Empathy, motion, emotion in aesthetic experience*, in "Trends in cognitive Sciences", n.11/5, 2007, pp. 197-203; V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015; A. D'aloia, (a cura di), *Neurofilmology, Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience*, in "Cinéma&Cie International Film Studies Journal", n. 22-23, 2014; T. Laine, *Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies*, Continuum, New York-London 2011.

¹⁷ M. Chion (1991), *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1999; Id. (2003), *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino 2007; Id., *Le son au cinéma*, Éditions des Cahiers du cinéma, Paris 1985; Id. (1982), *La voce al cinema*, Pratiche, Parma 1990; L. Jullier (2006), *Il suono nel cinema. Storia, regole, mestieri*, Lindau, Torino 2007; Id. (1997), *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino 2006.

L'esperienza audiovisiva può favorire lo sviluppo della coscienza globale, specialmente quando si creano le condizioni di un dialogo verticale sulla condizione umana, in grado di superare i confini storico-geografici dati da una prospettiva culturale ego-etno-centrica.

3. La musica nell'audiovisivo e la comprensione interculturale

Una delle condizioni primarie per realizzare una dialogica estetica interculturale e pluralista attraverso l'esperienza audiovisiva consiste nel trascendere i propri confini etno-culturali.

L'Italia è uno dei Paesi maggiormente affetti dalla sindrome della chiusura nella "camera dell'eco culturale", come attestano anche le statistiche relative ai consumi audiovisivi: il 47,8% degli audiovisivi scelti dal pubblico è nordamericano, il 40,7% europeo, mentre l'8,6% è asiatico, il 2,3% centro o sudamericano e lo 0,2% africano.¹⁸

Uscire dall'autoreferenzialità culturale significa aprire una relazione dialogica estetica e accogliere la prospettiva dell'altro, anche attraverso un'esperienza estetica pluralista, sempre più necessaria per lo sviluppo della coscienza globale.

Uscire dall'autoreferenzialità culturale, inoltre, comporta soprattutto la possibilità di vivere un'esperienza audiovisiva nella quale poter vedere l'invisibile e ascoltare l'inaudito del villaggio globale. L'altro, che normalmente non ha visibilità né ascolto nel sistema internazionale dei media, è anche colui che subisce le conseguenze peggiori dal punto di vista sociale, economico e culturale, dei processi della mondializzazione.

Vige infatti un'equazione implicita e implacabile fra emarginazione sociale ed esclusione mediale, che rende invisibile e muto qualcuno nel villaggio globale. Si tratta del fenomeno dell'alterizzazione mediale, da decenni analizzato negli ambiti di *media studies*, *visual anthropology* e *post-colonial studies*.¹⁹

¹⁸ M. Scaglioni (a cura), *Cinema e made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Carocci, Roma 2020; Ministero della Cultura, *Studio sull'industria audiovisiva italiana nei mercati internazionali*, Italian Trade Agency, Roma 2021; MPA, 2020 THEME Report, *Motion Picture Association*, Brussels 2021.

¹⁹ Cfr., tra gli altri, S. Hall, M. Mellino, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali postcoloniali*, Meltemi, Milano 2016; Id., J. Evans, S. Nixon (a cura di) (1983), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE, London 2013; Id., *Selected Writings on Visual Arts and Culture. Detour to the Imaginary*, (a cura di G. Tawadros), Duke University Press, Durham 2024; B. Hooks (1992), *Sguardi Neri. Nerezza e rappresentazione*, Meltemi, Milano 2024; C. Chavez, *Reinventing the Latino Television Viewer. Language, Ideology and Practice*, Rowman&Littlefield, Lanham 2015; A.N. Valdivia, *Latina/os and the Media*, Polity, Cambridge 2010; M. Banks, H. Morphy (a cura di), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven 1999; F. Fanon (1952), *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, Tropea, Milano 1996; E.W. Said (1978), *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2013; K. Bhabha (1994), *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001.

L'altro della società-mondo è oggi, per antonomasia, in ogni continente, il migrante, il rifugiato. E lo è anche sotto il profilo simbolico: la cosiddetta crisi dei migranti è la crisi di un'umanità che, nonostante le divisioni, è accomunata dalla medesima comunità di destino e dalla stessa cultura mediale del villaggio globale. Eppure, specie tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, proprio i migranti sono coloro che stanno riorganizzando l'umanità sotto il profilo sociale, culturale, antropologico, politico ed economico.

Da oltre vent'anni, artisti, film maker, documentaristi offrono, in maniera crescente, visibilità e ascolto al migrante, interrogando con le loro opere il villaggio globale e ponendosi come avanguardia rispetto alla prevalente noosfera estetica mediale, ancora etno-centrata.

È interessante, in questa prospettiva, prendere in esame alcune sequenze musicate di documentari audiovisivi – pur senza addentrarsi nei territori della musicologia, dell'etnomusicologia o dei *sound studies* – per indagare certi tipi di relazione reciproca fra immagine e musica, in rapporto alla comprensione interculturale dell'altro e alla creazione di una dialogica estetica pluralista.²⁰

Il documentario *Human* è stato realizzato nel 2017 da Ai Weiwei, artista fra i più importanti del panorama mondiale contemporaneo. Perseguitato politico in Cina, dove è stato deportato e torturato, Ai Weiwei ha trovato rifugio dapprima negli USA e poi in Germania.

Le riprese di quest'opera sono state realizzate in ventidue Paesi dei diversi continenti durante un periodo di due anni per documentare la portata del fenomeno migratorio nel mondo intero, come conseguenza di crisi dell'umanità globale.

Ai Weiwei ha esplicitato l'intento sotteso a questo vasto lavoro nel libro *Umanità*, correlato al film: "Il silenzio di 65 milioni di rifugiati nel mondo è un'umiliazione per coloro fra noi che hanno una voce. Se volti lo sguardo sei complice. Ho cercato di restituire la voce a questi rifugiati: credo che non abbiano solo bisogno di soldi, ma di essere compresi nelle loro aspirazioni umane. D'altronde siamo tutti in qualche momento e in qualche modo, nelle nostre vite, dei rifugiati".²¹

La condizione di rifugiato diventa nel film, *in extenso*, la condizione umana stessa. L'esperienza di cercare rifugio – la fatica, la speranza, le privazioni, i sogni – è l'esperienza estetica che l'autore propone di vivere al pubblico in forma audiovisiva.

Le musiche sono state composte dal danese Karsten Fundal, che ha scritto per il cinema documentario e a soggetto numerose opere orchestrali e da camera ed è riconosciuto per il suo lavoro all'interno di molti stili, generi e combinazioni strumentali.

La musica di Fundal appare particolarmente efficace nella parte dell'opera di Ai Weiwei che è incentrata sulla rotta migratoria balcanica e che significativamente presenta un rallentamento del ritmo del flusso audiovisivo, specie in una scena dedicata alla manifestazione di un folto gruppo di rifugiati, che seduti a terra, urlano in coro: "Respect".

²⁰ L. D'Amico, *Filmare la musica. Il documentario e l'etnomusicologia visiva*, Carocci, Roma 2012.

²¹ A. Weiwei, *Umanità*, (a cura di L. Warsh) (2018), Damocle, Venezia 2019, p. 15.

In questa scena, dapprima si ascoltano le voci e i rumori in presa diretta dell'ambiente aperto in cui si svolge la manifestazione dei richiedenti asilo, poi questi suoni sfumano e prevale la composizione musicale di Fundal che, pur sobriamente e senza enfasi drammatica, suscita una partecipazione emozionale nel pubblico, sollecitando l'identificazione e la proiezione psicologiche con le persone i cui volti sono ripresi in una lunga e lenta carrellata di primi piani.

Le qualità particolari di ritmo, tono e fraseggio impiegate in questa musica extradiegetica – che segue convenzioni espressive ampiamente condivise e note al pubblico occidentale –, offrono la possibilità di condividere gli stati emozionali di chi è rappresentato, nonché generare nei suoi riguardi le emozioni complesse della compassione e comprenderne l'umiliazione.

La relazione sinestetica audiovisiva assume, in tal modo, una funzione espressiva e patemica, soprattutto in quanto opera per il pubblico come sorta di rallentatore psicologico. La transizione progressiva nella dimensione sonora dell'audiovisivo dai rumori alla musica corrisponde a una sorta di salto mentale coadiuvato dalla ripresa in primo piano che muove dalla sfera esterna dell'ambiente a quella interiore e psicologica più intima. Attraverso l'introduzione di un ritmo lento, la musica di Fundal crea le condizioni temporali utili sia a provare un'emozione come la tristezza, sia a suscitare la riflessione.

La musica assume inoltre la funzione di temporalizzazione dell'immagine, poiché altera la percezione dell'immagine stessa, distaccandosi dal suo ritmo interno originario. La musica così dispone potentemente l'interpretazione della condizione dell'altro, del suo stato psicologico e del suo status sociale di emarginato nel contesto del villaggio globale.

La musica e l'immagine offrono voce qui ai migranti, facendo appello al rifugiato che è in ogni essere umano. Ogni essere umano, d'altronde, urla in silenzio chiedendo di essere interpretato diversamente, ossia di essere compreso.

Il documentario del 2014 *Io sto con la sposa* è stato realizzato da Gabriele Del Grande, giornalista e inviato di guerra per RAI e per la rivista "Internazionale", nonché fondatore di "Fortress Europe", osservatorio sulle vittime della frontiera. Tra gli autori figurano anche Khaled Soliman Al Nassiry, poeta e direttore editoriale di Kana'an, casa editrice araba distribuita in tutto il mondo che pubblica le più note firme della letteratura araba contemporanea, e Antonio Augugliaro, regista *freelance* per televisioni come Sky e Discovery.

I tre autori appaiono nel film, in quanto aiutano cinque profughi siriani e palestinesi, arrivati a Milano da Lampedusa, a raggiungere la Svezia senza essere arrestati dalle autorità. Il gruppo inscena un corteo nuziale con la speranza che, come viene esplicitamente affermato nel film, "nessuno oserebbe mai fermare un corteo nuziale", nemmeno alle frontiere. Dopo aver attraversato diversi Paesi europei, essi effettivamente approderanno infine in Svezia.

La musica è composta dal collettivo Dissói Lógoi che in greco significa "discorsi contrastanti" e che si riferisce alla trasversalità stilistica e all'interculturalità di un progetto musicale fondato sulla contaminazione e il sincretismo. La colonna sonora intreccia stilemi e melodie dell'area mediterranea e del Medio Oriente con linguaggi più vicini alla specificità europea contemporanea, impiegando strumenti, scale, strutture ritmiche e tecniche esecutive, legati al Mediterraneo e al Medio Oriente.

In una sequenza musicata centrale del film, spicca il brano intitolato *Tariq Manar* – che in arabo significa “la strada di Manar” –, frutto della collaborazione fra il collettivo Dissói Lógoi e il giovanissimo *rapper* McManar, nipote del poeta Khaled Soliman Al Nassiry.²²

La scena si svolge all'interno di un affollato locale di Marsiglia in cui McNamar improvvisa un brano accompagnato da musicisti lì incontrati e attorniato dai nonni, nonché dal resto del gruppo che è diretto verso la Svezia.

Il testo e la performance vocale sono del giovane, l'esecuzione è ripresa dal vivo con chitarra acustica, chitarra elettrica e fisarmonica, oltre a due strumenti della musica sia indiana sia mediorientale come il *sarangi* e la *tabla* e due strumenti mediorientali a fiato come il piffero e la zurna.

Si tratta di una musica diegetica, che costituisce parte integrante della narrazione del documentario, in quanto offre informazioni importanti sul vissuto precedente dei rifugiati che non è rappresentato nel documentario, ma che è appunto qui evocato e raccontato nella forma di uno spettacolo musicale dalla funzione *in primis* informativa.

L'improvvisazione musicale appare particolarmente emblematica sotto il profilo diegetico, in quanto il ragazzo, nel corso del viaggio, è l'unico del gruppo a non esprimersi mai a parole e a rimanere chiuso in un silenzio impenetrabile di timidezza infantile. La sua *performance* irrompe pertanto del tutto inaspettata a svelarlo insospettatamente maturo, arrabbiato, fiero e anticonformista.

Il ritmo sincopato proprio del *rapping* e il testo arabo tradotto nei sottotitoli – con rima, discorso ritmico e linguaggio della strada o vernacolare tipicamente *rap* –, fanno assumere alla musica in questo audiovisivo una funzione non solo informativa ma anche espressiva.

La voce di Manar è quella di tutti i rifugiati e, più ampiamente, dei reietti e dei marginalizzati che hanno trovato nel *rapping* una forma espressiva universalmente comprensibile nel villaggio globale. La musica dei Dissói Lógoi e di Manar, da un lato, denuncia la discriminazione e l'indifferenza, mentre, dall'altro, enuncia il riscatto sociale e, più ampiamente, la dignità umana e l'armonia sociale e culturale come orizzonti possibili non solo in senso musicale ed estetico.

I ripetuti richiami incrociati al passato e al futuro del testo trovano precisa espressione musicale *rap* nel ritmo, cioè in quella dimensione originaria del tempo vitale. Il ritmo del cuore (tanto richiamato nel testo: “Ho il cuore che mi scoppia [...] Ho una ferita nel cuore”), del respiro, del sonno e della veglia, della vita e della morte, che sono in gioco in modo estremo e continuo nell'esperienza migratoria, chiedono di non essere una semplice successione di istanti destinati a morire uno di seguito all'altro, ma di diventare una storia, di dar vita a un senso, o meglio, di dare senso a una vita.

Un nesso profondo pare instaurarsi tra questa scena e una sequenza di *Fuocoammare*, documentario che è stato realizzato da Gianfranco Rosi nel 2017 e che ha acquisito

²² D. Del Grande, K.S. Al Nassiry, A. Agugliaro, *Io sto con la sposa*, Feltrinelli, Milano 2014.

notorietà internazionale soprattutto in quanto è stato premiato con l'Orso d'oro al Festival di Berlino nel 2017, specie per aver introdotto modi inediti di documentare la migrazione in Europa.

La cecità e la separazione rispetto all'altro, che pur vigono nel villaggio globale, sono simbolicamente espresse nell'opera tramite la patologia oculistica del bambino protagonista e un montaggio che interpola il vissuto degli autoctoni e degli stranieri senza farli mai incontrare nella medesima inquadratura, nonostante i fatti rappresentati si svolgano nello spazio minuscolo dell'isola di Lampedusa.

La musica è diegetica e l'immagine rappresenta una performance dal vivo, ripresa all'interno di un campo profughi a Lampedusa.

Analogamente a quanto accade nella scena di *Io sto con la sposa*, la musica ha una funzione prevalentemente informativa: permette la conoscenza del precedente vissuto dei rifugiati che non è rappresentato nel documentario, ma appunto sonoramente evocato attraverso il canto.

Nel buio dell'hangar dove sono ammassati i superstiti di un naufragio al largo delle coste di Lampedusa, si intravedono appena le sagome di un gruppo di uomini dell'Africa Centrale, alcune delle quali spiccano avvolte dalle coperte termiche dorate ricevute dai soccorritori durante il naufragio.

La musica, non strumentale ed esclusivamente vocale, è eseguita a cappella, con solista e coro, e intreccia riferimenti al *rap*, allo *spoking word* e all'arte dei *griot*, gli antichi cantori e narratori dell'Africa occidentale, tradizionali depositari della cultura orale-sonora e progenitori degli attuali *rapper*.

Il canto assume una funzione informativa, costituendosi innanzitutto come la testimonianza dei momenti più drammatici di quasi ogni recente esodo migratorio dall'Africa verso l'Europa: la fuga dalla Nigeria in guerra, la traversata del deserto del Sahara senza viveri né acqua, le torture, gli stupri e le morti nelle prigioni in Libia, il naufragio nel Mediterraneo con il decesso della quasi totalità dei passeggeri.

In una lirica cruda trova espressione, in specie, il vissuto più profondo dei rifugiati: "Abbiamo più volte pianto in ginocchio: che cosa faremo? [...] La gente non ci nascondeva [...] Nella vita è rischioso non rischiare, perché la vita stessa è un rischio". La funzione espressiva della musica, qui, è prevalentemente concentrata nell'urlo di lamento, che coniuga tensione e sfinimento nell'*hangar* oscuro.

Se l'altro, per intraprendere un dialogo e per essere ascoltato, deve ricorrere al grido, allora la forma sonora stessa del grido diviene, in sé, una domanda sollevata sulla sordità, oltre che sulla cecità del villaggio globale. È significativo, a tale riguardo, che questo sia l'unico momento del film in cui appare la musica ed anche è rilevante che la musica si presenti nella forma primaria del grido di dolore.

In questa sequenza, anche la sobrietà audiovisiva assume un portato simbolico: i volti affiorano a malapena dall'ombra, come in una sorta di astrazione dallo spazio-tempo concreto, che li lascia sospesi in una dimensione indefinita, in un altrove della coscienza e della storia sia individuale sia collettiva.

Al canto, già privo di accompagnamenti strumentali, viene sottratto ogni compiacimento melodico.

Su ogni sonorità prevale l'urlo, crudo e stridente, riportato alla sua funzione originaria, pre-concettuale e pre-verbale, di atto fondativo del dolore e al contempo della comunità umana. Le più antiche società, come ha ricordato Carlo Severi, si raccoglievano nel grido di lamento che, attraverso l'espressione dell'esperienza del dolore, intrecciava i primi fili di una storia umana comune.²³

In epoca di effetti speciali visivi e sonori iper-tecnologici, questa sobrietà musicale e iconica, è disarmante, con la sua primitiva e potente essenzialità.

Ma disarmare la dimensione razionalizzatrice diviene indispensabile per aprire una relazione dialogica pluralista e verticale, incentrata sulla condizione umana. In questo modo, diviene possibile riprendere il filo simbolico di quella conoscenza sensibile o sentita, detta comprensione, pur ancora così scarsamente sviluppata nella cosiddetta società della comunicazione.

Un analogo ricorso alla forza primigenia della musica e dell'immagine, per aprire un dialogo verticale, interculturale ed estetico sulla condizione umana, si trova anche nella versione del 2020 del documentario di Yann Arthus-Bertrand intitolato *Human*, il primo film della storia ad essere proiettato (nel 2017) dinanzi all'Assemblea delle Nazioni Unite.

L'opera, benché non affronti la questione migratoria in modo esplicito, è stata realizzata su commissione dell'UNESCO nel contesto di *Human Migration*, una delle più grandi mostre internazionali dedicate alla migrazione umana del XXI secolo e alle sue molteplici cause.

Le musiche sono di Armand Amar, compositore nato a Gerusalemme e vissuto in Marocco e a Parigi, specializzato nelle colonne sonore e noto per la sua World Music o Global Music, nella quale coniuga sincreticamente avanzate tecniche elettroniche con stili e strumentazioni musicali propri delle tradizioni musicali più antiche e diverse del mondo non occidentale. Le evidenti relazioni di questo tipo di musica con i processi migratori costituiscono uno dei fenomeni sociali e culturali salienti della storia globale degli ultimi due secoli.

I rumori di passi in un terreno acquoso sfumano lentamente lasciando spazio alla musica extradiegetica, eseguita dall'Orchestra Filarmonica di Praga e dal cantante blues yemenita Ravid Kahalani. Il brano inizia con il canto di una voce roca che articola sonorità simili a quelle liturgiche degli Imam e che via via si trasforma in una sorta di canto rituale di lavoro, lento e solenne, sul quale si innesta, nel finale, un altrettanto lento inserto orchestrale, dominato dai toni bassi degli archi.

La sequenza contemporaneamente mostra in ripresa ravvicinata al rallenti il dettaglio dei piedi scalzi di un uomo che affondano nella terra fangosa percorsa dall'aratro spinto faticosamente tra zolle e acqua. A poco a poco, il campo visivo dell'inquadratura si amplia, mostrando lentamente la vastità del campo lavorato dall'uomo e svelando, in seguito, un

²³ C. Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino 2004; C. Sini, *Il gioco del silenzio*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

grande campo limitrofo, in cui appare un altro uomo di colore che spinge nel fango un aratro trainato da due buoi e realizzato con i resti della ruota di un camion. Dopo uno stacco di montaggio, appare un terzo uomo anch'egli intento a spingere un aratro trainato da buoi in un vicino campo fangoso.

La sinestesia audiovisiva assume qui una funzione potentemente espressiva che coniuga il canto rituale, inteso come rimando alla memoria culturale, con l'immagine documentaristica di denuncia dei mali di civiltà dell'epoca globale.

Il ritmo lento della musica interagisce con la cadenza dell'immagine data sia dall'uso del ralenti, per riprendere in primo piano i gesti del lavoro, sia dalla durata dell'inquadratura e dal dinamismo altrettanto lento della macchina da presa, che si solleva a poco a poco, mostrando aree sempre più vaste e simili di territorio allagato.

La lentezza audiovisiva costituisce in questa sequenza il fattore-chiave per render conto della durezza del lavoro più antico della storia umana, che qui pare sopravvivere ai millenni intatto, nella sua fatica, e per di più immerso nelle conseguenze peggiori della globalizzazione: i resti di un camion con cui è costruito l'aratro trainato dai buoi ricordano come intere popolazioni vivano solo degli scarti del mondo benestante, mentre i piedi scalzi degli uomini sprofondati nel terreno acquoso, segnalano come l'innalzamento delle acque costituisca una delle prime cause delle migrazioni climatiche.

La sinestesia audiovisiva esprime la pena interminabile di una condizione nella quale l'umanità pare vivere il peggio dell'interdipendenza globale in un'insanabile scissione storico-geografica e socio-culturale, sospesa tra un duro e arcaico passato e un futuro già ipotecato da uno sviluppo economico totalmente squilibrato.

Le migliori espressioni estetiche della cultura mediale globale fanno delle immagini audiovisive un catalizzatore di esperienze di comprensione interculturale di sé e dell'altro, permettendo a individui e popolazioni di osservarsi, conoscersi e aprire un dialogo estetico pluralista, immaginario ma con concrete implicazioni cognitivo-comportamentali nel pubblico.

Sono queste le condizioni estetico-culturali per riconoscere l'essenza unitaria e molteplice dell'umanità e concepire la condizione umana globale in termini dialogici di rispecchiamento, reciprocità e interdipendenza.

La coscienza globale si costruisce anche nei termini estetici di visione, ascolto, esperienza, sensibilità, capaci di nutrire e generare una comprensione evoluta ed evolutiva della molteplicità umana.

D'altronde, un'immagine e una musica non iniziano forse ad essere interessanti – e non iniziano ad esistere esse stesse – se non quando si danno come un'immagine e un suono del nuovo, dell'ignoto, dell'altro?

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Appadurai A. (1996), *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

Augé M., *Condividere la condizione umana*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

Augé M. (1997), *La guerra dei sogni. Esercizi di etnofiction*, Elèuthera, Milano 2016.

- Banks M., Morphy H. (a cura di), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven 1999.
- Bhabha K. (1994), *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001.
- Chavez C., *Reinventing the Latino Television Viewer. Language, Ideology and Practice*, Rowman&Littlefield, Lanham 2015.
- Chion M. (1991), *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2021.
- Chion M. (1982), *La voce al cinema*, Pratiche, Parma 1990.
- Chion M., *Le son au cinéma*, Éditions des Cahiers du cinéma, Paris 1985.
- Chion M. (2003), *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino 2007.
- D'aloia A., (a cura di), *Neurofilmology, Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience*, in "Cinéma&Cie International Film Studies Journal", n. 22-23, 2014.
- D'Aloia A., Eugeni R., *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- D'Amico L., *Filmare la musica. Il documentario e l'etnomusicologia visiva*, Carocci, Roma 2012.
- Damasio A. (2017), *Lo strano ordine delle cose. La vita. I sentimenti e la creazione della cultura*, Adelphi, Milano 2018.
- Data Reportal Global Overview (2023), *Digital 2023: Global Overview Report*, <https://datareportal.com/reports/digital-2023-global-overview-report>.
- Debray R. (2000), *Introduzione alla mediologia*, (a cura di A. Ceccherelli, E. Ilardi), Meltemi, Milano 2024.
- Del Grande D., Al Nassiry K.S., Agugliaro A., *Io sto con la sposa*, Feltrinelli, Milano 2014.
- Dewey J. (1934), *Arte come esperienza*, (a cura di G. Matteucci), Aesthetica, Milano, 2020.
- Fanon F. (1952), *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, Tropea, Milano 1996.
- Freedberg D., Gallese V., *Empathy, motion, emotion in aesthetic experience*, in "Trends in cognitive Sciences", n.11/5, 2007, pp. 197-203.
- Gallese V., Guerra M., *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- Hall S., J. Evans, S. Nixon (a cura di), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE, London 2013.
- Hall S., Mellino M., *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali postcoloniali*, Meltemi, Milano 2016.
- Hall S., *Selected Writings on Visual Arts and Culture. Detour to the Imaginary*, (a cura di G. Tawadros), Duke University Press, Durham 2024.
- Hooks B. (1992), *Sguardi Neri. Nerezza e rappresentazione*, Meltemi, Milano 2024
- Jay M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1994.
- Jullier L. (1997), *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino 2006.
- Jullier L. (2006), *Il suono nel cinema. Storia, regole, mestieri*, Lindau, Torino 2007.
- Laine T., *Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies*, Continuum, New York-London 2011.
- Lévi-Strauss C. (1955), *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 2015.
- Marks L-U., *Touch, Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002.
- Marks L.U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema Embodiment and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000.
- McGilchrist I. (2009), *Il padrone e il suo emissario. I due emisferi del cervello e la costruzione dell'Occidente*, UTET, Torino, 2022.
- McLuhan M. (1964), *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2015.

- McLuhan M., *The Brain and the Media: the "Western" Emisphere*, in "The Journal of communication", n. 28, 1978, pp. 54-60.
- McLuhan M., Power B.R. (1989), *Il villaggio globale*, Sugarco, Milano 1998.
- Ministero della Cultura (2021), *Studio sull'industria audiovisiva italiana nei mercati internazionali*, Italian Trade Agency, Roma 2021;
- Mirrelees T., *Global Entertainment Media*, Routledge, New York-London 2013.
- Morin E., A.-B. Kern (1993), *Terra-Patria*, Raffaello Cortina, Milano 1994.
- Morin E., *Sul cinema, un'arte della complessità* (a cura di M. Peyrière, C. Simonigh), Raffaello Cortina, Milano 2021.
- MPA, *2020 THEME Report*, Motion Picture Association, Brussels 2021.
- Panikkar R. *Pluralismo e interculturalità* (a cura di M. Carrara Pavan), Jaca Book, Milano 2009.
- Pepperell R., Punt M. (a cura di), *Screen Consciousness. Cinema, Mind and World*, Rodopi, Amsterdam-New York 2006.
- Plantinga C., *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, University of California Press, Berkeley-London 2009.
- Rizzolatti G., Sinigaglia C. (2006), *Mirrors in the Brain. How We Share our Actions and Emotions*, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Said E.W. (1978), *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2013.
- Scaglioni M. (a cura), *Cinema e made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Carocci, Roma 2020.
- Schmälzle R., C. Grall, *The Coupled Brains of Captivated Audiences. An Investigation of the Collective Brain Dynamics of an Audience Watching a Film*, in «Media Psychology», n. 32, october 2020, pp. 187-199.
- Severi C., *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino 2004
- Shaviro S., *Post-Cinematic Affect*, 0 Books, Winchester 2010.
- Simonigh C., *Il sistema audiovisivo. Estetica e complessità*, Meltemi, Milano 2020.
- Sini C., *Il gioco del silenzio*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- Sloterdijk P., *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione*, Carocci, Roma 2002.
- Valdivia A.N., *Latina/os and the Media*, Polity, Cambridge 2010.
- Weiwei A. (2018), *Umanità*, (a cura di L. Warsh), Damocle, Venezia 2019.

CHIARA SIMONIGH • Full Professor of Media Theory and Visual Culture Studies at the University of Turin. His research concerns the relationship between audiovisual studies and the philosophy of complexity, as the foundations of an audiovisual aesthetics. Among his recent works: *Il sistema audiovisivo. Estetica e complessità*, Meltemi Milano 2020; with M. Peyrière (ed.), Edgar Morin, *Le cinéma, un art de la complexité*, Nouveau Monde, Paris 2018 (italian edition Raffaello Cortina, Milano 2021); *Cosa fanno le immagini?*, in C. Wulf, *Gli esseri umani e le loro immagini*, Meltemi, Milano 2023.

E-MAIL • chiara.simonigh@unito.it

L'ASCOLTO DIASPORICO E L'IMMAGINAZIONE MUSICALE

Carlo SERRA

ABSTRACT • *Diasporic Listening and Musical Imagination.* There are sounds that make us feel at home, acoustic backgrounds that suggest an identity of belonging. They work as indexes: they can divide the phases of the day or the notes, creating practical and affective horizons together. Steven Feld, in his *Cosmopolitan Jazz in Accra*, has worked in depth on these tracks and the meaning of these encounters, using patterns from the study of the relationships that bind sound and sentiment together. What happens when the same process, the same perceptual process, is understood by two cultures?

KEYWORDS • Steven Feld; Philosophy of Music; Deep Listening; Diasporic Nostalgia; Ghanian Urban Culture.

1. L'ascolto come stratificazione

Esistono incontri musicali che possano fissare forme identitarie? Sembra una domanda bizzarra: l'ascolto viene spesso considerato una pratica passiva, si viene posti di fronte ad un processo che è costruito secondo regole proprie: porgere attenzione al suono sembra implicare soprattutto una capacità di orientamento in una struttura dinamica, saper dare il nome giusto ai processi che vanno prendendo forma attorno a noi, dato che il suono ha la caratteristica dell'aleggiarci intorno, di muoversi secondo regole proprie.

Provando a intendere la cosa così, sembra che il parlare d'acquisizione di identità dell'ascoltatore viri nelle regioni di un discorso quasi insensato: che identità dovrei prendere, nell'ascolto? Ascolto e basta, al massimo nel farlo cerco di capire come sia articolato il flusso sonoro, cosa lo abita, come si organizza: il suono è certamente attorno a me, devo solo trovare le parole e i nomi, per saperne scandire le fasi, individuarne le componenti formali, le trame in cui i suoni sono organizzati, e le specifiche qualità che ogni componente di quel flusso va mostrando, esattamente nel momento in cui emerge dall'ambiente. Eppure, l'apparente aproblematicità del flusso sonoro, impatta spesso col fatto che, mentre ascoltiamo, stiamo di fatto cercando una logica interna a qualcosa che si dà progressivamente, che non si mostra nella totalità, come accade per gli oggetti che occupano il campo visivo, ma stanno scorrendo, sfilando a grande velocità, e impegnandoci, nell'ascolto, in una forma sospesa, che si definisce e si chiude, non permettendoci mai un

atteggiamento contemplativo. Il suono scorre, passa, ci costringe a seguirlo, momento per momento. Ecco perché è frequente, nella pratica di ascolto, la possibilità di condividere assieme giudizi con chi stia partecipando alla stessa avventura sonora. E questi giudizi, o le sottolineature degli aspetti che ci colpiscono di più, sono singolarmente efficaci nel farci capire come stiamo ascoltando, cosa caratterizza il nostro mettere a fuoco questo o quel dettaglio, in un atto proiettivo, che continua a mettersi alla prova, rispetto a qualcosa che riconosce, ed organizza, sul piano dello stile forme di come su quello delle forme di affettività.

In quei momenti, o da questo punto di vista, l'ascolto dice molto su come siamo, e il confronto con le forme d'ascolto degli altri, spesso mostra forme descrittive e artifici linguistici che raccontano in modo diversi la stessa percezione. Modi diversi, perché, ascoltiamo, di fatto, gli stessi processi sonori, attribuendo però loro forme di organizzazione diverse: le attese percettive e le forme di riconoscimento, che vanno saturandole, fanno da velo a quanto stiamo scoprendo, creando un circolo estremamente interessante, quando ci volgiamo verso qualcosa di nuovo. Spesso l'ascolto di musiche diverse, rispetto a quelle a cui siamo abituati, ci fa incontrare stili e modi di organizzazione, che valorizzano aspetti non prevedibili, non riconducibili agli schemi a cui ci appoggiamo, e valorizzano aspetti che non avevamo individuato in una fase precedente: la percezione sonora è stratificata.

Forse questo è il motivo per cui si parla così volentieri di quello che si ascolta, e perché questa esperienza, intima e pubblica assieme, si colori quasi immediatamente di registri affettivi forti: condividiamo mondi di attese, spiazzamenti, conferme. E questa cosa si fa particolarmente interessante, quando lo facciamo condividendo con qualcuno l'ascolto di una fonte sonora.

Cosa può cambiare? Un modo di organizzare gerarchicamente i rapporti fra fonti sonore, ad esempio. Oppure delle valorizzazioni di senso, con cui cerchiamo di marcare i caratteri che si danno a quel qualcosa che ci sta attraversando. E allora la domanda da cui siamo partiti, quanto di noi venga raccontato nel modo in cui descriviamo un processo sonoro, diventa stimolante. È come se l'ascolto attivasse una serie di risorse interne, di modi di sentire, di forme sentimentali così profondamente interni, che l'ascolto lascia emergere. La creazione di questi mondo descrittivi e sentimentali è estremamente interessante, ma, per molti versi, ancora poco studiato. Vorremmo affrontarne almeno un esempio, tratto dalle ricerche di Steven Feld. Le sue indagini ruotano da molti anni attorno alla valorizzazione musicale e acustica degli ambienti sonori, alla ricerca di configurazioni sonore ambientali, che possano fungere da criterio identificatorio per una persona, o per una comunità.

2. Incontri diasporici

Vi sono sonore che si prestano particolarmente bene, alla identificazione di un mondo di valori che fa capo alla ricchezza imprevedibile dell'immaginario culturale. Le campane, ad esempio, nelle loro infinite incarnazioni e parodie, dal campanaccio al campanello, sono una sorta di tessuto identificatorio per le comunità europee.

Alle volte, tuttavia, accadono sorprese, che mettono alla prova la profondità di un ricercatore, e la sua capacità di orientamento teorico. Provo a raccontare una piccola storia d'ascolto, come la chiama Feld. Tratto da un libro particolarissimo, *Jazz Cosmopolita ad Accra*, qualcosa che si muove fra il racconto picaresco, il romanzo di formazione, ne riparleremo, e il saggio antropologico. Il libro cerca di fissare la ricchezza intraducibile delle interazioni fra suono e immaginazione, descrivendo il particolarissimo rapporto che si va creando fra Feld e i musicisti ghanesi, con cui ha approfondito un denso rapporto musicale e umano. Il testo cerca di preservare l'originalità della voce narrante dei protagonisti, un colore narrativo assolutamente specifico, in una cultura in cui il senso dell'esperienza passa attraverso la messa in forma dei registri affettivi del racconto. Ma come parlare di musica? Cosa succede quando ci esponiamo nella descrizione di un processo sonoro, con un'altra cultura? Ecco una situazione interessante.

Ma prima che potessi sentire anche una sola campana o incontrare anche un solo musicista o fabbro di Accra, ho incontrato un altro indice cronotopico di eccezionale presenza acustica: il gracidio notturno del rospo comune, identificato attraverso le mie registrazioni come *Bufo regularis* dal biologo svizzero Mark-Oliver Rödel, il cui *tomo Herpetofauna of West Africa, vol. 1, "Amphibians of the West African Savanna"* è l'ultima parola sul soggetto. Le voci dei rospi, che si levano da due canali di scolo in cemento profondi sessanta centimetri lungo le strade cittadine, sono amplificate potentemente dalle pareti di quel fetido anfiteatro, e quel suono stridente si propaga per ogni dove. Forse quei canali di cemento trasformano i rospi in rock star che attraggono torme di groupie? Forse il successo evolutivo corrisponde a un eccesso sessuale, favorito dalla potenza dell'amplificazione?

Domande interessanti, ma questa batracologia acustica, più che per l'eccessiva amplificazione, mi attirava per le interazioni sonore ritmicamente complesse che sentivo camminando accosto agli scolari e che si accentuavano quando, dal centro della strada, ascoltavo i vocalizzi simultanei dei rospi che s'incrociavano da un lato all'altro. Una volta, a notte alta, stavo registrando questi suoni quando mi è venuto in mente che un giorno o l'altro avrei potuto riprodurre quelle registrazioni lì, in loco, e aprire un dibattito sulla percezione sensoriale del luogo nell'acustemologia urbana di Accra. Mi sono domandato se per gli abitanti di Accra il canto dei rospi fosse come una serie di lampioni acustici a segnare la strada, e se i rospi avessero un qualche rapporto con il rito, come le campane (Feld, 2021, p. 161) in Europa, o con il ritmo, come gli uccelli lo hanno con le melodie nella foresta di Papua nuova Guinea.

E questa la lunga e falotica storia che mi ha condotto al primo incontro con Nii Otoo nel 2004, a sentirlo suonare con Nii Noi Nortey e poi, nel 2005, al mio ritorno ad Accra per studiare la tecnica delle campane e i principi ritmici in occasione della registrazione del suo (e di Nii Noi) omaggio a *A Love Supreme* di John Coltrane. Quando un anno dopo sono tornato in Ghana per suonare con la band e riprendere le lezioni con Nii Otoo, ho voluto fargli ascoltare un paesaggio sonoro di *Bufo* creato da me per un concerto a New York alcuni mesi prima. Quando si è tolto le cuffie, ha emesso un giudizio lapidario ma rivelatore che sto ancora cercando di afferrare in tutta la sua portata: Hai sentito, Prof? E un po' quello che ti ho mostrato della nostra musica. I grilli cantano dappertutto come la campana, tengono il tempo con precisione, e i *kɔkɔdene* [«rospo» in ga, la lingua madre

di Nii Otoo] sono maestri di tamburo, e producono tanti ritmi che sopra s'incrociano e sotto, siedono (*ivi*, p. 162).

La descrizione di Feld è certamente precisa, ben orientata in senso antropologico, e, assieme, poetico. Il contesto è assolutamente peculiare, e interno all'oggetto di ricerca: si parla, facendo musica assieme, immersi nella produzione di una forma musicale, e delle sue regole. Ma la risposta di Nii Otoo Annan è spiazzante, per molti motivi. Il primo andrebbe ricondotto a quanto ci ha insegnato McLuhan: il medium è il messaggio, o, meglio ancora, un contenuto è un effetto. Il montaggio sonoro di Feld ha già il carattere di una composizione, è quindi filtrato attraverso uno strumento culturale sofisticatissimo, che ci dice che la fonte è già un prodotto, che ha connotati estetici, e non solo documentali. Banalità, certo, ma fanno da cornice al fatto che un prodotto tanto stratificato, e connotato culturalmente, possa essere immediatamente *attraversato* dall'altro, compreso e, soprattutto, *sentito*. Ma questo "sentire" è anzitutto un fattore stilistico, un modo diverso di valorizzare i dati percettivi, di articolare nessi. Non so quanto tutto questo abbia a che fare col mondo delle tribalizzazioni e ritribalizzazioni mediali di cui parlava, con finezza, McLuhan, già negli anni '60, ma indubbiamente questa immediatezza verso la configurazione, e le sue forme articolatorie, è feconda sul piano della creazione di concetti. Al tempo stesso, anche se nulla di più lontano della percezione del piano del linguistico, il linguaggio è rivelatorio.

Ci si fa incontro un'espressione immaginosa, e perfetta, per disegnare il parallelismo fra percezione musicale e percezione ambientale del suono. Esso si presenta, assieme, come emergenza e come contrasto. Una splendida illustrazione del costituirsi dello spazio sonoro, nelle sue forme direzionali. Ma non basta: la relazione ne coglie i movimenti irradianti: sopra, sotto, a destra e a sinistra (incrocio) mentre i suoni siedono, porta alla luce la profondità inclusiva dell'orizzonte da cui quegli stessi suoni emergono.

Ecco una formidabile lezione di ascolto, che Feld documenta attraverso un montaggio del canto dei rospi, che funga a modello per l'elaborazione musicale di quella Gestalt multidirezionale. La natura non sarà più un mezzo o un fine, ma un vero e proprio soggetto, in cui la specie animale viene implacabilmente in primo piano come forma di coesistenza, che ci definisce, e cresce con noi. Ma come lavorare, in questa situazione? Tale descrizione muta il modo di guardare al fenomeno sonoro, lo intende diversamente, mostrando una dialettica figura/sfondo molto più dinamica:

"Cantano dappertutto", "s'incrociano sopra", "sotto, siedono": in che modo i concetti spaziotemporali metaforici usati da Nii Otoo potrebbero dare forma a forze di immaginazione musicale? Una prima illuminazione mi è venuta dal modo in cui Nii Otoo ha complicato il mio ascolto. Io mi stavo concentrando sui livelli ritmici (in movimento da sinistra a destra, dal primo piano allo sfondo, dal palese all'occulto) che riuscivo a cogliere nelle interazioni dei rospi; lui, invece, giustapponeva tutto ai livelli aggiuntivi dall'alto al basso della pulsazione dei grilli. In effetti, quella sua modalità d'ascolto ingrandiva in 3D l'immagine acustica e rivelava così che la relazione di figura e sfondo che io avevo creduto di discernere poteva dissolversi tutta in un'altra figura, contro un altro sfondo (*ibidem*).

Il percussionista ha ascoltato i grilli come orizzonte di provenienza e come scansione, cui si sono sovrapposte le strutture ritmico-proliferative dei disegni ritmici dei rospi: tesaurizzare il contrasto modifica il senso della percezione, perché gli regala uno sfondo

dinamico e, di conseguenza, una plasticità spaziale in cui le strutture d'ascolto prendono diverso spessore. Quanto era irrelato, il canto dei grilli, viene fuso sul piano percettivo. Feld ascoltava senza cogliere quella relazione. Ora che l'ha colta, comprende il senso di una immagine mitica, quella della poliritmia ghanese: i grilli e i rospi sono un set di percussioni tradizionali.

3. I processi acustici e la visualizzazione del suono come metafora

Si apre un tema ecologico ed epistemologico assieme, legato come è al chiedersi come si organizzino, in queste situazioni, l'ascolto nell'ambiente. Siamo immersi in un contesto urbano, dove i rospi cantano nei canali che scorrono lungo le strade, in una ricostruzione mediologica, che si affida al montaggio della registrazione delle figurazioni sonore dei rospi e a quanto emergerà dalla valorizzazione musicale che Otoo saprà trarne: l'apertura collaborativa del gioco linguistico spiega così lo svilupparsi di una geografia musicale, di un modo di concettualizzare la sovrapposizione ritmica come forma articolatoria della costituzione di relazioni spaziotemporali nell'ascolto, e di forme interculturali.

Il focus si sposta così sul rapporto musicale interspecifico, sulla dimensione acustica animale, e ambientale, che segna e organizza il mondo che l'umano condivide con le altre specie. Il montaggio della traccia, d'altra parte, è essa stessa una prassi compositiva, che verrà documentata nella registrazione di un disco straordinario, *Bufo Variations*, in cui l'intera registrazione del canto di rospi e grilli varrà come tema per un set di variazioni. Nell'ascolto di una fonte concreta come forma musicale, opera già una prassi compositiva, una forma di ascolto, volta verso la creatività.

Ricorrere a simili procedure riorienta il piano percettivo, accentuando la tensione dinamica verso ascolto e sintonizzazione, che permettono di raccogliere in modo diverso i due strati percettivi, letteralmente esibiti nell'ascolto: raccogliere significa fare una sintesi, che è passiva, legata come è al modo in cui grilli e rospi interagiscono. La sintesi accade proprio in un raggruppamento: ascoltiamo moltissimi punti sonori, molte voci, l'attacco di suono sfasato di decine di rospi o di grilli, come se fossero due strati, ognuno con una propria organizzazione timbrica, spaziale, ambientale, melodica. Tali molteplicità vengono colte come una struttura unitaria, che cattura la nostra attenzione. Potremmo parlare di una sintesi, in cui il modo in cui sono organizzati i materiali prevale sulla puntualità dello stimolo, secondo una classica prospettiva fenomenologica: ma la dimensione percettiva non può bastare.

Potremmo dire che la sintesi passiva articola i nessi, ma che cultura e immaginazione li tesaurizzano come sanno e possono. La struttura ritmica legata alla stratificazione prende così nuova consistenza, imponendo aspetti di modalizzazione incombenti e divaricati fra Feld e il percussionista: il fenomeno è lo stesso, ma la distanza crea la forma della massima intensità dell'incontro, o dello scontro, visto che nessuna traduzione disambiguerà completamente il senso delle immagini narrate dal percussionista ghanese.

Cercare di esaurire il senso di una proiezione così potente fino in fondo, sarebbe un compito impossibile, e inutile: di fatto, ritrovo, nella elaborazione dell'altro, un differente stile di ascolto, a partire dall'identico che l'esperienza ci ha offerto. La traccia è la stessa, ma il modo in cui si raccordano le strutture sonore emergenti, cambia radicalmente, e

sull'altro ha un effetto così potente, da rimandare al linguaggio affettivo della lingua madre. Come un fossile affettivo, vivido come l'emozione di un musicista che si ritrova in qualcosa, l'occorrenza in lingua Ga racconta uno strato profondo e intraducibile: quel colore affettivo non si lascia scotomizzare, e questa è una fortuna, ma io lo colgo, e per quanto posso, lo faccio mio. La via del senso si articola per differenza, lontananza e somiglianza, e si dispiega in tutta la sua forza logica e descrittiva. E, questo, vale in generale, per molti prodotti dell'immaginazione musicale: l'ascolto vive di andate e ritorni, e, forse, anche di intenzioni significanti, che vengono riempite ora da linguaggio, ora da flussi percettivi. E se tutto il mondo percussivo della tradizione ghanese sembra prendere vigore nelle forme compositivo-improvvisatorie messe in movimento dall'immagine dei maestri del tamburo, vale la pena osservare che Feld ci segnala immediatamente un problema comune, messo in risalto dall'insospettabile ritorno delle espressioni immaginose che commentano il linguaggio polifonico delle *Variazioni Goldberg*, a cui l'etnomusicologo ha introdotto Otoo, in un ambito piuttosto lontano da quella prospettiva ecologica. È una traccia interessante e, in generale, poco rilevata, e parla della condivisione del senso di una struttura musicale in un monumento meraviglioso della nostra tradizione.

Peter Williams, in *The Goldberg Variations*, mette in luce molti dei pattern che ricorrono nell'opera; parte della sua terminologia può benissimo trovare posto nel lessico descrittivo della giocosità improvvisativa di Nii Otoo: linee angolari e inversione, anticipazione nel basso, a cascata (*cascading*) e sparizione che diventa riapparizione, pattern che s'incrociano, s'inseguono e s'incontrano, linee che paiono procedere per conto proprio, molte note legate oltre le stanghette di battuta (sulle *Variazioni 18 e 19*), linee effervescenti che mettono alla prova la posizione delle mani e linee che ricadono l'una sull'altra, si rispondono o si contraddicono, sia salendo sia scendendo (*ivi*, p. 170).

Nel linguaggio rimane la traccia di una procedura condivisa, la possibilità di rendere descrittivamente, attraverso immagini che sappiano confortare il lettore, il movimento delle linee polifoniche o dei loro innesti ritmici. L'immagine traduce un pensiero, secondo la tradizione aristotelica delle fantasie nella percezione: l'immaginazione condensa processi, e rende descrivibili strutture mentali o ideative, attraverso metafore, che traducano bene il senso di quelle relazioni in immagini. Ha senso rilevare che questo accada in un contesto tecnico estremamente evoluto. Per raccontare il modo in cui la polifonia di Bach incontra l'orizzonte dell'ascoltatore, dobbiamo accettare un gioco fra sensi dell'immagine.

Si fa avanti così un'autentica convergenza fra regioni immaginative che si sviluppano dallo stesso terreno e affrontano un tema delicato, e intimo, quale è la descrizione del musicale. Le descrizioni si avvicinano, e non si sovrappongono, scivolando una sull'altra, illuminando, da lati diversi, un problema comune e insuperabile, la resistenza del materiale percettivo allo sciogliersi nella analisi linguistica: in quest'area, dove si e tutti ugualmente indifesi, ci si muove alla pari. È, in fondo, un mondo precario, legato alla logica interna del senso con cui i materiali musicali vengono percepiti. Stiamo davvero tornando al punto di partenza, la stratificazione, o qualcosa, nello stratificarsi del senso, sta prendendo uno spessore diverso?

4. La percezione e la nostalgia

Inutile osservare quanto questi processi cadano sotto il segno di una empatia che, proprio perché non fusionale, risulta intensissima. La nozione di nostalgia diasporica è stata elaborata da Svetlana Boym nel suo bellissimo *The Future of Nostalgia*: si tratta di una forma legata allo straniamento, alla perdita del proprio, ad uno spaesamento che si muove alla ricerca dell'Altro, e sa di poterlo toccare solo tramite lacune, infiltrazioni.

Ci si incontra nello sradicamento, nella consapevole perdita che un esule riscontra rispetto al proprio mondo di origine, alla propria casa, quando cerca di ricostruirla in un altro contesto culturale o geografico. Ma ci si scopre, ad esempio, trovando parti decontestualizzate del nostro mondo in altre culture, sentendole proprie, proprio perché immerse in altro, tradotte, e quindi non immediatamente proiettive, ma ricostruite in modo intimo e progressivo.

Lo straniamento passa per la lingua, la mediazione culturale, lo stupore per il diverso: ma trova, fenomenologicamente, un diverso senso di appartenenza, proprio grazie alla separatezza e al senso incerto, ma implacabile della narrazione. Se il contatto non può essere diretto, sarà il lavoro della distanza nella somiglianza a far percepire il baluginare di una intimità trovata, non posseduta, rigiocata nella sua precarietà, e arduamente conquistata. Sono aspetti delicatissimi, che tornano consapevolmente nel testo di Feld. Nelle parole della studiosa, riportate dall'etnomusicologo in *Jazz Cosmopolita*:

All'intimità diasporica ci si può avvicinare soltanto per vie traverse, per allusione, tramite racconti e segreti. È espressa in una lingua straniera che mette a nudo le inadeguatezze di una traduzione. L'intimità diasporica non promette una fusione emotiva non mediata ma solo un affetto precario, non meno profondo ma al tempo stesso consapevole della propria fugacità. In contrasto con le immagini utopiche d'intimità come trasparenza, autenticità e infine appartenenza, l'intimità diasporica è per definizione distopica: ha radici nel sospetto di una casa singola. Prospera in incontri casuali, imprevedibili, nella speranza nella comprensione umana, ma una speranza che non è utopistica. L'intimità diasporica non si limita alla sfera privata ma riflette strutture collettive della memoria che incapsulano anche i sogni più spiccatamente individuali (Boym, 2001, p. 211).

Allusivo, raggiungibile solo tramite racconto o segreto, sono caratteri che parlano di una intimità precaria, esattamente come lo scacco del venir espresso in lingua straniera, o l'aver l'impressione di cogliere a fondo una espressione, coglierla intensamente ma dispersa in un panorama linguistico troppo denso per esser compreso. Allora quell'elemento emerge come da un fondo opaco, ma viene forzato, è umano farlo, per provare a intendersi. Profondità e precarietà ci tengono sospesi, proprio come nella percezione del processo sonoro.

La stessa situazione si fa evidente anche nel tradurre aspetti del vissuto da un senso ad un altro, attraverso una metafora, che funga come ancoramento per aprire ragionamenti complessi. Sono effetti di approssimazioni nella distopia, capaci di creare affettività profonde, avvertendo l'altro e i suoi vissuti in una irraggiungibile lontananza. O il piano di quanto ascoltiamo, mediante immagini.

Allo stesso tempo, emerge una dimensione comune, in cui si entra con difficoltà. Le forme di riconoscimento passano per le strettoie di stili culturali distinti: ma proprio questo

fa emergere un elemento comune, non solo esperito assieme, ma visto con gli occhi dell'altro, che trova quanto io cerco. Una parte di me è in lui, nella serena consapevolezza che non saremo mai lo stesso.

Gli incontri, allora, non potranno che essere imprevedibili, pena, paradossalmente, la perdita del proprio, che si attiva nella forma straniante: alla stessa necessità, alle stesse condizioni di contorno, risponde l'idea del sospetto per la casa singola, conchiusa, coltre soffocante e impermeabile. È davvero una definizione paradossale? Per definirne i registri, nel suo libro Feld ricorre agli ossimori che vivono ne *La poetica dello spazio* di Gaston Bachelard, in particolare all'idea di una infinità intima, qualcosa che risuoni dentro a un provenire da lontano, straniante e vicino come la percezione di un suono che ci tocchi dalla profondità acustica di un bosco, o di una foresta. Infinito e intimo, come qualcosa che parta da noi e si disperda nell'infinito, o si raggrumi nella presenza puntuale di questo contatto.

Arriva da lontano, ma colpisce, assorbe: lo si avverte come presenza intima, che incombe sulla soggettività: il suo risuonare è il prodotto della lontananza. Precaria, e condivisibile con altri, solo se anche l'identità degli altri sia estranea e precaria. Ma questo, ancora, non basta: la fatica delle metafore musicali di un accademico come Peter Williams, che, traducendo in immagini, diciamo buone immagini, le strutture sonore delle *Goldberg* trovano eco nella parole, perfettamente comprensibili, ma, per loro natura fuggenti di Otoo. Il problema è comune, e il linguaggio immaginoso, lo racconta bene: sono specchi che descrivono processi di approssimazione ad un nucleo di senso irrisolto e appagante, per entrambe le prospettive culturali, che abitano, varrebbe la pena di ricordarlo, persone.

Espresso così, il concetto sembra ancora troppo ambiguo, poco manovrabile: tuttavia, poco righe dopo, Boym spiega a fondo i caratteri di questa esperienza radicale.

L'intimità diasporica che mi interessa non è né l'imperativo della pubblicità dell'altro fresco né il calore fraterno/sociale di un gruppo di minoranza. L'intimità diasporica non promette un recupero confortante dell'identità attraverso la nostalgia condivisa della casa e della patria perduta. Anzi, è il contrario. Potrebbe essere vista come l'incanto reciproco di due immigrati provenienti da diverse parti del mondo o come il senso di fragile coabitazione mondo o come il senso di fragile intimità di una casa straniera. Proprio come si impara a convivere con l'alienazione e ci si riconcilia con il mondo circostante e con la stranezza del contatto umano, arriva una sorpresa, una fitta di riconoscimento intimo, una speranza che si insinua dalla porta di servizio, punteggiando l'abituale straniamento della vita quotidiana all'estero.

Una genealogia culturale dell'intimità diasporica ci porta lontano dalla storia della vita privata. Dobbiamo cercare i suoi inizi moderni nelle esperienze alienanti e illuminanti della metropoli, nella doppia coscienza dei vagabondi urbani, al tempo stesso estranei e impegnati nella vita circostante.

L'intimità non vive nel chiuso, e nemmeno nelle sintesi identitarie della appartenenza. Un po' come il concetto husserliano di terra, che si conquista solo passando di terra in terra, per ritrovare una provenienza, essa nasce in una coabitazione fragile, precaria, ma possibile, proprio perché tutta attraversata dai fasci di riconoscimento e differenza che vivono nell'alter ego.

Al tempo stesso, la fitta di riconoscimento intimo, la speranza che si insinua dalla porta di servizio, punteggiando l'estraneità di una vita quotidiana all'estero, ci pone nella condizione del vagabondo, estraneo e impegnato nella vita circostante. È un rapporto di riconoscimento, o quello che Feld chiama il transito cosmopolita che fa, di quella precarietà, di quella impossibilità fusionale una spinta profonda, come vedere un disco della propria adolescenza in un tempo domestico africano. O scoprire uno stile di ascolto, per qualcosa che non verrà mai totalmente disambiguato. Cosa trovo, cosa perdo? Probabilmente un gioco, ricco di incanti, di rapporto fra figura e sfondo, che abita la dimensione della sintesi passiva, e dietro questo, uno stile culturale che non faccio mio, ma mi colpisce e mi cambia. Un prender atto che la forma di ascolto, in fondo, non è mai neutra.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Steven Feld (2021), *Jazz Cosmopolita ad Accra*, Milano, Il Saggiatore.

Svetlana Boym, (1998), "On Diasporic Intimacy: Ilva Kabakow's Installation and Immigrant Homes", *Critical Inquiry*, vol. 24, n. 2.

Svetlana Boym, (2001), *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York.

Discografia

Steven Feld – Nii Otoo Annan (2008), *Bufo variations*, Vox Lox 408

CARLO SERRA • Associate Professor at the Humanities Departments of the Universities of Calabria and Turin, where he teaches Image and Media Aesthetics, Phenomenology of Sound, and Art Theory. His field of enquiry revolves around issues of Philosophy of Music, to which he has devoted many publications. Among the most recent are: *As sound of nature: metaphysics of melody in Mahler's First Symphony*, Galaad, 2021, *Rhythm and duration between Husserl and Bachelard*, in Bulletin of Philosophy, 2021, *Empathy y nostalgia diasporica* in Boletín de Estética, 2022, *Soundmark(s)* in Phenomenology Review by Husserl Archiv Leuven, 2021.

E-MAIL • carlo.serra@unito.it

ReSISTENZE,
RiVENDICAZIONI,
RiPRESE

IL FUTURO “SENZA”

Nostalgie e resistenze musicali tra le generazioni

Elena MADRUSSAN

ABSTRACT • *The Future ‘Without’. Musical Nostalgia and Resistance across Generations.*

For at least a decade, the absence of the future from the imaginative and planning panorama of young people has been fuelling the cultural and pedagogical debate. Structural to any theoretical approach to the formation of the human being, existential projectuality describes both the horizon to which the educator aspires and the perspective of the educando towards his own autonomy. In the definition of this scenario, the domain of the multiple ways of informal education should be grasped in the opportunities of daily connection with the formal educational environments, working, in particular, for a renewed vision of intergenerationality. The essay analyses a conceivable example of intergenerational encounter through music: the Idles propose some key instances of commitment to the future that are combined with recognisable sounds and styles, capable of arousing the individual imagination and the social action of both generations. Their recent and widespread success seems to interrupt the hegemonic control of youthful taste and pleasure, retracing, in a contemporary key, the need for the construction of a concrete and heterogeneous ‘we’, based on sustainable work, on differences, on the ability to deal with pain. Finally, the many cultural connections suggested or expressed by the textual contents offer significant opportunities for educational work.

KEYWORDS • Educating for the Future; Intergenerational Encounter; Idles; Sensitive Listening.

1. Senza futuro e senza desiderio

Con l’icastica espressione “al giorno d’oggi non abbiamo ‘il futuro’: abbiamo gli upgrade” Mark Fisher (2023, p. 232) non interpretava solo gli effetti della *Stimmung* neoliberista. Interpretava, per l’argomento di queste pagine, l’idea che la differenza generazionale, oggi, consista in due diverse forme di nostalgia. Quella del passato, per gli adulti; quella del futuro, che non è più possibile immaginare perché superfluo, per i giovani. Il futuro, infatti, sarebbe già tutto dispiegato, pensato, concepito e, in certo senso, reso facilmente ‘componibile’ secondo l’imperativo, oramai interiorizzato, dell’assenza di alternative. Se “in passato la visione grandiosa del futuro poggiava essenzialmente su un forte scombussolamento rispetto al presente, questa visione grandiosa

oggi non è più disponibile” (ivi, p. 233), sostituita da un progressivo accrescimento di ciò che è già.

La significativa indifferenza nei confronti del ‘nuovo-nuovo’ che consegue a tale stato dei fatti lascia spazio soltanto al compromesso, per lo più retorico, del binomio ‘tradizione-innovazione’. L’“upgrade” avrebbe, dunque, finito per coincidere con un paradosso: a vincere la partita dell’incertezza e dello slancio verso l’inatteso del futuro sarebbe una sostanziale “retromania”. Ossia la riproposizione di stili e forme immaginative che attingono ampiamente e variabilmente al tempo passato, producendo il cortocircuito delle mode *rétro*, riproposte a oltranza.

In questo quadro, se è assente il futuro, è presente, però, la nostalgia per quella “visione grandiosa” di futuro, che apparteneva e appartiene alla generazione precedente: un fantasma desiderato e accomunante genitori e figli, che nasconde, tuttavia, l’insidia di una nostalgia che non ama ciò che non c’è più, ma ciò che, per i più giovani, non c’è mai stato.

Come Mark Fisher, anche Simon Reynolds vedeva nel ‘mal d’archivio’ dei “retromaniaci” la contraddizione di un passato assente almeno quanto il presente: “è questo a stupire nella musica degli ultimi dieci anni: la mancanza di affetto, e più ancora di nostalgia, con cui tanti artisti sembrano rivisitare vecchi stili” (Reynolds, 2017, p. 492). Ma l’effetto più dirompente di questa *hauntologia* non consisterebbe soltanto nella nostalgia per un passato che non è mai stato presente, ma soprattutto nella nostalgia per un futuro che non è mai stato immaginabile.

Del resto, da più parti e da almeno un decennio il tema dell’assenza di futuro ha alimentato un dibattito culturale ampio e imponente, chiamando in causa, in particolare, il sapere pedagogico e le funzioni educative (Appadurai, 2013; Loiodice, a cura di, 2013; Giroux, 2020; hooks, 2020; Meirieu, 2023; Stiegler, 2014; Tarozzi, 2023). Strutturale a qualsiasi approccio teorico alla formazione dell’essere umano, la progettualità descrive sia l’orizzonte a cui guarda l’educatore sia la prospettiva dell’educando verso la propria autonomia. Così, se l’educatore è tenuto a costruire un orizzonte di possibile emancipazione esistenziale dell’educando, la sua realizzazione concreta, determinata dalla reciprocità, diventa questione sempre più complessa: discontinuità d’intenti, frammentazione delle relazioni, difficoltà a immaginare e a impegnarsi per dare forma alla propria esistenza raccontano spesso un sostanziale indebolimento delle occasioni educative e formative.

Nella definizione di questo scenario, il dominio delle molteplici vie dell’educazione informale andrebbe colto nelle modalità di connessione esperienziale quotidiana con gli altri ambiti educativi. Infatti, affrontare il tema dell’intergenerazionalità significa affrontare trasversalmente i rapporti (a vario titolo) educativi nelle relazioni adulti-giovani, dove, oltre a insegnanti e genitori, vanno tenute in conto altre figure di riferimento, colte dai giovani nel segno di una fluidità relazionale in cui non sempre emergono le funzioni implicitamente formative. In altre parole, se l’adulto-educatore finisce sempre per rappresentare – sia pure per contrasto – il ‘modello’ di futuro di riferimento (Erbeta, 2001), che cosa accade quando quel ‘modello’ cessa di essere eloquente, in un senso o nell’altro, e, contestualmente, la visione del mondo dominante ribadisce con insistenza l’ineluttabilità di un futuro già scritto?

Sebbene nelle manifestazioni del reale quotidiano prendano il sopravvento, per lo più, le interiorizzazioni inconsapevoli, agli educatori spetta, però, l’esercizio di un approccio critico al reale. Incarnare, mostrare o almeno individuare l’alternativa possibile è uno dei compiti pedagogici privilegiati, in particolare, dell’insegnante, giacché egli costituisce quell’*unicum* il cui punto di mediazione relazionale esplicito è la cultura. In tale mediazione, infatti, si gioca la partita decisiva dell’educazione del soggetto “in quanto cultura” (Erbetta, 1983), nel duplice senso di espressione della cultura d’appartenenza e di fonte di una cultura altra. In questa chiave, l’educazione consiste “nella costituzione originale di uno stile culturale di cui l’uomo deve portare la responsabilità e l’impegno” (ivi, p. 90).

Con altro approccio, stando a quanto affermava Lawrence Grossberg nel celebre *Between Borders*, il concetto di cultura va colto nell’intreccio tra formazioni sociali, vita quotidiana e pratiche di rappresentazione e di significati (Grossberg, 1994, p. 7). Tale concezione della cultura richiede un riposizionamento radicale del ruolo dell’educazione: da luogo di “produzione e disseminazione della conoscenza” (ivi, p. 12) a spazio di conoscenza e di riflessione in cui gli studenti abbiano la possibilità di comprendere il loro coinvolgimento nel mondo e nella costruzione del proprio futuro (ivi, p. 18). Alla consolidata responsabilità dell’insegnante di produrre (non di trasmettere) conoscenza si aggiunge, dunque, la responsabilità di diventare un modello di “thoughtfulness” (ivi, p. 19).

Più recentemente e da un’altra prospettiva ancora, anche Bernard Stiegler ha rilevato nella difficoltà di raggiungere la “maggiorità” educativa e formativa le ragioni di un ripensamento radicale delle relazioni intergenerazionali. Secondo lo studioso francese, infatti, il combinato, tipico del nostro tempo, costituito dall’infantilizzazione dell’adulto e dall’adulterizzazione dell’infanzia (Stiegler, 2014, pp. 99-106) finisce per “cristallizzare una profonda incapacità tanto psichica quanto sociale nel raggiungere la responsabilità” (ivi, p. 99). A tale incapacità, che traduce peraltro la perdita della simbolizzazione dell’adulto in quanto ‘modello’, può tentare di rispondere un’educazione concepita e agita quale “battaglia dell’intelligenza” allo scopo specifico di “elevare quest’ultima” al “livello di responsabilità individuale e collettiva” (ivi, p. 114, *passim*).

Dal canto suo, Henry A. Giroux sostiene l’urgenza di riorientare l’agire educativo nell’esplicita direzione di una libertà responsabile e democratica, affermando che “ciò che gli insegnanti possono e devono fare è lavorare per sviluppare teorie e metodi pedagogici che leghino l’auto-riflessione e la comprensione all’impegno per cambiare la natura della società”, precisando che “forse ciò non sarà sufficiente a modificare la natura della società, ma potrà gettare le basi per la maturazione di generazioni di studenti” (Giroux, 2020, pp. 75-76, *passim*). Per realizzare questo tentativo, secondo Giroux, sono decisive, in particolare, due azioni: “collegare la pedagogia scolastica a processi strutturali più ampi” (ivi, p. 76) e lavorare alla riappropriazione delle capacità immaginative “contro la fabbricazione dell’ignoranza” (Giroux, 2024).

La convergenza d’analisi e di prospettive che emerge da questa brevissima rassegna di autorevoli posizioni critico-pedagogiche suggerisce chiaramente che l’obiettivo della ricostruzione educativa va puntato sull’intelligenza, in quanto esercizio di riflessività e d’immaginazione. Due componenti, queste ultime, che alimentano la possibilità di

riappropriarsi del futuro non nel segno del già-dato, o della scontatezza del dato temporale (nondimeno vissuto spesso come minaccioso), ma nei termini più convincenti dell'impegno personale nelle pratiche di responsabilità collettiva.

Per uscire dalla logica del futuro come “upgrade”, tuttavia, contenuto scolastico ed esperienza del mondo vanno allacciati senza cedere alla tentazione del riduzionismo culturale. In questo senso, la preoccupata lettura di Fisher e di Reynolds rispetto all'assenza di creatività, musicale e non solo, rispondendo all'esigenza di demistificare le mode per leggerne il sottotesto socio-culturale, descrive viepiù un nodo incontrovertibile dell'esperienza del quotidiano giovanile: nella produzione e nell'ascolto musicale non convergono soltanto le istanze del “consumo gastronomico” di cui ci ha informati a suo tempo Umberto Eco (1964, pp. 275 e sgg.), ma si strutturano connessioni tra vita e cultura, tra desideri e progetti, che dicono molto di ciò che i giovani sono e potrebbero/vorrebbero diventare. Concepito, allora, l'ascolto come cartina di tornasole delle relazioni intergenerazionali, delle rappresentazioni simboliche della realtà, delle strategie (consapevoli o meno) di consumo, gli spazi d'intervento educativo potrebbero fruttuosamente diventare occasioni di presa di coscienza e di riflessione ‘intelligente’ sulla propria posizione nel mondo. In quanto esperienza estetica, inoltre, la propria relazione con la musica offre potenti ancoraggi alla dimensione creativo-immaginativa, e non solo nei termini dell'aderenza al contenuto proposto, ma soprattutto nei termini della risignificazione del proprio stesso percepire e immaginare.

2. Se a costruire il domani fossero gli “indolenti”

Il futuro immaginato dalla musica ha spesso assunto l'aspetto di una tensione desiderante, di rottura con il passato e con il presente, di trasformazione, così come l'ha descritta Fisher. Ma almeno dagli anni Ottanta l'espressività artistico-musicale è diventata più spesso un rifugio intimistico o edonistico, d'evasione o di ribellione muta (Quartana, 2011). Le voci dell'impegno e della critica sociali, sebbene mai sparite, sono però rimaste appannaggio di cerchie piuttosto ristrette di ascoltatori, probabilmente già convinti della necessità di uno sguardo dislocato su un ‘noi’ desideroso di cambiamento.

Tuttavia, è possibile intravedere un'apertura al futuro in alcuni artisti che si sono recentemente imposti sulla scena musicale internazionale. L'esempio che prendiamo in esame, capace di attrarre un pubblico anagraficamente composito (ovviamente al netto del gusto, ma non della storia personale), pare situare l'incontro intergenerazionale sul piano dell'ascolto sensibile¹. Tenuto conto che, secondo Grossberg, “the postmodern aesthetic of rock and roll does not determine the music's existence as a commodity but rather as a constant struggle between commodification and fragmentation” (Grossberg, 1994, p. 10), è possibile riscontrare, nell'esempio qui scelto, come sia proprio questa

¹ Per “ascolto sensibile” s'intende un atteggiamento preliminare di attenzione, da parte del soggetto, ai significati implicati dalla musica d'elezione nella definizione del *proprium* soggettivo (Madrussan, 2024).

conflittualità il tema caratterizzante la tensione verso il futuro rappresentata con successo di pubblico e d’ascolto.

Raggiunto quasi subito il successo in Gran Bretagna, gli Idles si sono rapidamente affermati ben oltre i confini dell’isola come gruppo post-punk, per le sonorità ruvide e per la voce aspra di Joe Talbot. Sebbene siano sempre stati reticenti a questo tipo di etichetta, gli Idles ripercorrono forme acustiche, presenza scenica e testualità che esprimono la durezza del nostro tempo e assicurano l’alternativa possibile secondo uno stile ben riconoscibile. Con un target privilegiato tra i venti e i quarant’anni, raccolgono anche i favori di ragazzi più giovani e dei cinquantenni. Facendo del contesto britannico l’oggetto di una critica insieme feroce e ironica, sono noti soprattutto per aver riportato al centro della scena le istanze della *working class* secondo un ideale che corrisponde, appunto, a quello del punk delle origini. A seguito di decenni di terziarizzazione economica, di narrazioni relative all’omologazione nella *middle class* e di affermazione del neoliberismo più spinto, il lavoro della band di Bristol ritesse le antiche trame di una sorta di ‘realismo proletario’ attualizzandone i contenuti. Il che amplifica la ricezione di massa di un tema mai superato, ma reso silente dalla cultura dominante.

Se, infatti, i richiami alla responsabilità e alla comunanza non sono certo istanze socio-culturali nuove, diventano però rilevanti in un quadro in cui la dismissione della dimensione comunitaria e politica della partecipazione collettiva hanno favorito la sostanziale marginalizzazione delle generazioni più giovani dalla presa in carico dell’adulità a venire, o della ‘maggiorità’, come la chiama Stiegler evocando Kant. L’appello all’unità, alla comprensione reciproca e perfino alla gentilezza sembrano invece imporsi come tratto comune di generazioni che sentono l’urgenza di uscire da un solipsismo indotto dalla frammentazione sociale ma spesso vissuto con disagio, oppure come una forzatura che non s’intende più assecondare.

Dopo l’uscita del primo album, *Brutalism*, nel 2017, gli Idles aprono nientemeno che il concerto dei Foo Fighters al O2 Arena di Londra e, nel 2018, alla seconda uscita, conquistano un posto fra i migliori dischi dell’anno nel Regno Unito con *Joy as an Act of Resistance*. Oltre allo stile diretto e alla scelta di titoli che non lasciano spazio alle interpretazioni, la costante ascesa della band nelle classifiche internazionali sembra dovuta soprattutto alla salvifica riscoperta collettiva di una traccia identitaria sopita. Due brani del primo album sembrano particolarmente significativi, in questo senso: *Mother* e *White privilege*. Nel primo – il più ascoltato di *Brutalism* –, il battito sui versi “My mother worked fifteen hours five days a week / My mother worked sixteen hours six days a week / My mother worked seventeen hours seven days a week” è seguito da “The best way to scare a Tory is to read and get rich”². Nel secondo, l’insistenza sull’efficace sintesi di una condizione esistenziale pressante – “Always poor, never bored” – si rispecchia nella sintetica e realissima riga “One degree, seven jobs”³.

² IDLES, *Mother*, in *Brutalism*, Partisan Records, 10 marzo 2017. Autori: Adam Colin Devonshire, Jonathan Michael Bowers Beavis, Joseph John Talbot, Lee Jonathan Kiernan, Mark Bowen. Testo © Kobalt Music Publishing Ltd.

³ IDLES, *White Privilege*, in *Brutalism*, Partisan Records, 10 marzo 2017. Autori: Adam Colin

È il tema del lavoro, insomma, a riprendersi un primato nella comunicazione musicale, nella forma assertiva di una brutalità che nega tempi e spazi tanto alle soggettività quanto alle comunità. In questo senso, se è vero, come sosteneva proprio Mark Fisher, che il binomio consumo-produzione ha portato al risultato che “il tempo sociale a disposizione per liberarsi dal lavoro e immergersi nella produzione culturale è drasticamente diminuito” (Fisher, 2019, pp. 28-29), la descrizione della pervasività del lavoro povero e precario messa in campo dalla band britannica indica, allo stesso modo, uno stato d’assedio che non consente alcuna possibile emancipazione sociale attraverso lo studio. Una questione, questa, che investe direttamente la funzione sociale dell’istruzione, sui cui destini il dibattito pedagogico pare essere sempre più impegnato⁴.

Ma quello dell’ossessione per il lavoro non è l’unico tema sociale della band. In *Danny Nedelko*, per esempio, Joe Talbot assume a pretesto la sua amicizia con il protagonista del brano, immigrato in Inghilterra dall’Ucraina e a sua volta cantante⁵, per affrontare la questione dell’odio razziale. Nell’elenco dei “blood brothers”, oltre a Nedelko, ci sono Freddie Mercury, Mo Farah, Malala Yousafzai. Le diverse forme di ‘cultura di massa’ convenzionalmente deputate al *loisir* – musica (Mercury) e sport (Farah) – prevedono anche il riferimento al celebre frammento di un dialogo di Yoda, personaggio iconico di *Star Wars*, modificato, nel brano, con il verso “Fear leads to panic, panic leads to pain / Pain leads to anger, anger leads to hate”⁶. Ciò insieme alla presenza – tra i ‘grandi’ di una Great Britain che non è più ‘Great’⁷ – del Premio Nobel per la pace Malala Yousafzai, attivista per i diritti civili e per il diritto all’istruzione, in Pakistan e nel mondo.

L’appello all’unità contro l’odio – cifra portante dei testi degli Idles – è poi presente in *Grounds*, brano del terzo album – *Ultra Mono*, del 2020 – dotato di sonorità e di un videoclip che non passano inosservati. Qui il testo che recita “I smell the blood of a million sons / A million daughters from a hundred thousand guns / Not taught by our teachers on our curriculum”⁸ sembra avere come bersagli polemici non solo l’indifferenza generaliz-

Devonshire, Jonathan Michael Bowers Beavis, Joseph John Talbot, Lee Jonathan Kiernan, Mark Bowen. Testo © Kobalt Music Publishing Ltd.

⁴ Sul tema si rinvia almeno a: Loiodice, 2004; Baldacci, 2014, 2019; Conte, Ed. 2016; Pourtois, Desmet, 2017; Biesta, 2022.

⁵ Danny Nedelko è il cantante degli Heavy Lungs. I due amici hanno accolto la sfida di scrivere reciprocamente una canzone sull’altro. A Joe Talbot è dedicata *Blood Brother*, che riprende proprio i versi del brano degli Idles.

⁶ IDLES, *Danny Nedelko*, in *Joy as an Act of Resistance*, Partisan Records, 31 agosto 2018. Autori: Adam Devonshire, Joe Talbot, Jon Beavis, Lee Kiernan, Mark Bowen. Testo © Kobalt Music Publishing Ltd.

⁷ Il riferimento è alla traccia omonima del medesimo album, in cui Talbot, a seguito del referendum sulla Brexit, canta: “Blighty wants her blue passport / Not quite sure what the union’s for / Burning bridges and closing doors / Not sure what she sees on the seashore”. Autori: Jonathan Beavis, Joseph Talbot, Mark Bowen, Adam Devonshire, Lee Kiernan. Testo di *Great* © Kobalt Music Services Ltd Kms.

⁸ IDLES, *Grounds*, in *Ultra Mono*, Partisan Records, 25 settembre 2020. Autori: Adam Devonshire,

zata alle sofferenze prodotte dalle guerre in atto, ma anche l’ignoranza storica e il silenzio sul presente che caratterizzano i contenuti culturali di una scuola ancora lontana dalle realtà più complesse. Ciò che, dal canto suo, il pedagogista statunitense Henry Giroux ha ampiamente messo in luce, e certo non da oggi (Giroux, 2020, 2024).

Il refrain di *Grounds* – “Do you hear that thunder? / That’s the sound of strength in numbers” – è il correlato della sua conclusione: “Unify, unify, unify”. Così concepito, l’appello all’unità ripristina una duplice gratificazione: quella della soggettività che si riconosce in una causa collettiva e quella della collettività che supera la frammentazione esistenziale e sociale grazie alla forza del numero e delle idee.

Stando a quanto afferma Grossberg,

Rock and roll, whether live or recorded, is a performance whose “significance” cannot be read off the “text”. It is not that rock and roll does not produce and manipulate meaning but rather that meaning itself functions in rock and roll affectively, that is, to produce and organize desires and pleasures (Grossberg, 1997, p. 38).

Se questo è vero, allora bisogna pensare che il crescente pubblico degli Idles trovi nella combinazione di fragilità soggettive e forza collettiva un’auto-rappresentazione credibile, nella quale potersi identificare. È vero, infatti, come sostiene Frith, che il piacere dell’affiliazione musicale è soprattutto quello dell’identificazione. Si tratta, cioè, di comprendere “the different ways in which music works to give people an identity, to place them in different social groups” (Frith, 2007, p. 265).

Perciò le scelte sociali e politiche dei testi degli Idles, riattualizzando l’importanza dei contenuti più nella chiarezza d’intenti che nella poetica della parola, restituiscono senso a un quotidiano fatto di lavoro, lotta per il riconoscimento, espressione delle proprie convinzioni, genitorialità, fratellanza sociale. Infatti, la scelta davvero significativa nel panorama contemporaneo è stata quella di ridare vita al binomio stile-contenuti sotto una luce diversa e attuale. Se lavoro e immigrazione sono tra loro correlati, se la Brexit ha segnato uno spartiacque rispetto al cortocircuito generato nell’opinione comune da quella stessa correlazione⁹ e se, infine, alla frustrazione si unisce l’ironia, allora non potrà stupire l’insistenza sulla vulnerabilità come espressione di un’intera (e forse più di una) generazione, ossia come tratto caratteristico di un modo di essere che, da limite, diventa ora forza. Così, descrivere le vite degli ultimi, ma anche le vite dei molti, soprattutto giovani e giovani adulti, che nella fragilità esistenziale, nel disagio e nella sofferenza mentali, nelle

Jonathan Beavis, Joseph Talbot, Lee Kiernan, Mark Bowen. Testo © Kobalt Music Publishing Ltd.

⁹ Alla chiusura culturale ed economica rappresentata dalla Brexit hanno reagito non pochi artisti di rilievo. I nomi più noti sono stati, insieme a molti altri, Bob Geldof, Radiohead, Dua Lipa, The Charlatans, Ed Sheeran, Franz Ferdinand. Mick Jagger ha dedicato il doppio singolo del 2017 *Gotta Get A Grip / England Lost* alla questione, senza aspettare l’uscita dell’album dei Rolling Stones appunto per l’urgenza dei contenuti.

differenze di genere e nella dissonanza dalle attese del mondo, trovano una identità collettiva capace di strapparli dalla solitudine e dall'emarginazione, diventa un modo per immaginare il futuro. Non un futuro sognato ma un futuro partecipato.

Da *Never Fight a Man with a Perm*, duro e ironico attacco all'ipermascolinità, alla dolcissima *June*, in cui Talbot racconta il sentimento che resta dopo la perdita di una figlia appena nata¹⁰, tutto *Joy as an Act of Resistance* rinvia all'esigenza di una via d'uscita da uno stato di oppressione che riguarda tanto le disuguaglianze sociali quanto le discriminazioni, tanto l'insicurezza personale quanto il giudizio corrente. La forza dei numeri, qui, è anche quella di chi resiste all'idea dell'esibizione muscolare come unica reazione possibile. La gioia è, invece, per gli Idles, la vera conquista, la reale emancipazione da una visione del mondo che la squalifica, deprezzandone il senso o riducendone l'esperienza a una pausa necessaria per riprendere fiato e continuare ad assecondare il non-senso dell'iperproduttivismo. Nella proposta degli Idles gravità e lievità si inseguono in un dinamismo disordinato, simile a quello della vita quotidiana. Allo stesso modo, necessità e possibilità lottano l'una con l'altra, con l'obiettivo di potersi riconoscere in un'immagine ancora moralmente accettabile. Non spaventa nemmeno l'esperienza della morte vicinissima, rispetto alla quale la band non lesina attenzioni ripetute, ispirate dalla perdita prima della madre e poi, appunto, della figlia, di Talbot. Quasi a voler contrastare, con questo, tanto la confusione tra pudore e indifferenza quanto l'esibizione di un'interiorità troppo vuota per poter contenere il dolore.

Forse anche per la maturità insita in questi motivi, la disarmante trasparenza dell'idea di futuro che si prospetta nell'ultimo album, *Tangk*¹¹, conquisterà definitivamente il pubblico. In un'intervista su *Kerrang!* del 13 febbraio 2024, cioè tre giorni prima dell'uscita dell'album, Talbot dichiarava senza troppi giri di parole: "Mate, they're all love songs!"¹². Il progressivo distanziamento dall'hardcore-post-punk, qui, non è solo dichiarato, ma anche praticato e ben udibile. La traccia che, invece, resta la stessa è quella delle tematiche: la gioia di ballare (*Dancer*) insieme alla fatica di lasciarsi (*A Gospel*), la gioia dell'amicizia (*Hall & Oates*) insieme al dolore della perdita (*Gift Horse*). Ma è dalle trionfali *Pop Pop Pop* e *Grace* che emerge l'inno dell'album, della band, di una generazione: "love is the fmg" (*sic!*).

Resta da capire se sia questa la direzione che prenderanno lavoro, immigrazione, questioni di genere, tensione all'unità, quando si consolideranno nell'adulità di domani.

3. Il lavoro educativo e il piacere dell'ascolto

Una convincente risposta, sebbene collocata su un piano più generale rispetto all'esempio proposto, la offre ancora Grossberg, notando che

¹⁰ "A stillborn was still born / I am a father" e "Baby shoes for sale, never worn" sono i versi più noti del brano. IDLES, *June*, in *Joy as an Act of Resistance*, cit.

¹¹ IDLES, *Tangk*, Partisan, 16 febbraio 2024.

¹² <https://www.kerrang.com/idles-interview-frontman-joe-talbot-track-by-track-album-tangk>.

Rock and roll is a particular form of bricolage, a uniquely capitalist and postmodern practice. It functions in a constant play of incorporation and excorporation (both always occurring simultaneously), a contradictory cultural practice (Grossberg, 1997, p. 9).

Ecco perché diventa piuttosto inutile insinuare che, alla fine, la band stia offrendo un'alternativa innocua rispetto alla carica dirompente dei primi anni e, oltre tutto, molto prossima al genere di *déjà vu* paventato da Fisher e Reynolds. Figli e genitori di quella postmodernità che Grossberg, a differenza dei nostalgici, non perde mai di vista, gli Idles sono piuttosto i portatori di una ripresa quasi ossessiva dell'esigenza di convergere in una totalità per ora assente: l'appello all'unità, in questo, non differisce quasi rispetto all'appello al sentimento, perché si tratta, semmai, di pianificare *responsabilmente* un futuro politicamente ancorato all'umano.

Del resto, se è vero che la musica può essere colta come sismografo di uno stato di fatto, allora essa diventa espressione (in questo caso piuttosto condivisa) di una *forma mentis* che, avendo così ben incorporato il dettato del proprio tempo, può respingerlo grazie alla coscienza critica che ne disvela le insidie. L'assemblaggio stilistico richiamato con il termine 'bricolage' – da Lévi-Strauss a De Certeau passando per Hebdige – rende assai bene il risultato inatteso cui spesso la musica perviene suo malgrado. Chi, da ascoltatore, è indotto dal mercato a farne evasione o sogno oppure descrizione di uno stato d'animo, pur non essendo abituato a coglierne (e accoglierne) trame d'impegno, le trova tuttavia in una ricezione identitaria che afferma l'indicibile. Infatti, la denuncia delle disuguaglianze sociali o il sarcasmo sul machismo correlato alle logiche del produttivismo dominante trovano eco prima nell'esperienza soggettiva di chi ascolta, poi nella dimensione collettiva che la band stessa contribuisce a creare. Si tratta, insomma, di qualcosa che assomiglia a “the production of ‘affective alliances’ that disrupt the hegemonic control of desire and pleasure; in the ideological register, these effects are most visible within the so-called emotional life of its fans” (Grossberg, 1997, p. 39). Così che l'alleanza affettiva non coincide semplicemente con l'affiliazione del fan alla band, ma riguarda uno spettro più ampio di questioni, che si situano *al di qua* dell'affiliazione stessa, nel darsi come soggetto 'critico' o 'utopico' o 'esperienziale' (queste le tre maggiori “affective alliances” individuate, appunto, da Grossberg. Ivi, pp. 20 e sgg).

In questo scenario, il punto pedagogicamente interessante consiste nella creazione, grazie all'ascolto, di una possibilità disvelante. Infatti, il posizionarsi 'anteriore' del soggetto lungo una certa traiettoria progettuale o desiderante non è necessariamente un dato autoevidente. E anche quando, invece, è consapevole, può non essere ragione sufficiente di autoaffermazione identitaria. Qui è il contenuto musicale a sdoganare una possibilità-di-essere che diventa addirittura desiderabile e, soprattutto, che non si limita a sancire una corrispondenza, per andare verso una richiesta, incalzante, di posizionamento.

Il caso di una proposta musicale in cui contenuto e sonorità cercano una visibilità non confortevole, in cui appartenenza e differenziazione trovano una quadra in un'opera di bricolage che genera nuovi significati e in cui il coraggio della prospettiva cessa di essere adesione alla tendenza prevalente, può consentire (perfino) di rendere apprezzabile l'urgenza di costruirlo, un futuro inatteso. O, perlomeno, di porsi il problema della sua distinzione dal futuro che viene imposto come ineludibile. Non solo: l'invito implicito è

proprio quello all'esercizio di un'intelligenza critica che vada oltre al già-deciftrato e che si ponga nell'ottica di acquisire strumenti sempre più ampi per smascherare storture ideologiche e miserie interpretative.

In quest'ottica, le questioni proposte dagli Idles sembrano lasciar intravedere almeno due elementi pedagogicamente significativi. Il primo: stile e contenuti mettono d'accordo giovani e adulti. I giovani perché possono proiettarsi in un'adulità che riesce a essere credibile e desiderabile, non piegata dalla pervasività del lavoro, dalla resa rispetto alla ricerca di senso e in cerca, piuttosto, di un'etica sociale. Gli adulti perché ricondotti alla familiarità (nostalgica?) con un passato-proprio che torna a essere (sorprendentemente) eloquente, quindi degno di essere vissuto. Il secondo elemento riguarda i contenuti dei testi, i quali richiamano una responsabilità sociale e culturale che non può più essere elusa e che va, anzi, rivendicata e accolta nel segno del primato dell'umano.

Tale combinazione tra gusto comune sul piano intergenerazionale e richiamo all'agentività individuale e collettiva come cifra morale non sostituisce certo le funzioni educativo-istituzionali da cui siamo partiti. Tuttavia, essa si offre come potenziale "tattica" – per tornare a De Certeau – d'avvio di una discorsività critica. Imparare a dislocarsi da sé, per esempio, per comprendere a fondo le ragioni etico-giuridico-politiche della comunità responsabile significa innanzitutto sapersi porre in un ordine del discorso composito. Da un lato richiede, certo, conoscenza e capacità di elaborazione di saperi complessi; dall'altro lato richiede un sentire profondo, un vissuto radicato nella percezione di sé e dell'altro.

I processi educativi e formativi s'inscrivono sempre lungo un tracciato segnato dai vissuti, ma è grazie alla loro emersione in quanto "oggetti culturali" che è possibile farne occasioni generative. È ancora il vissuto, prima e meglio del conoscere, che può essere condiviso (o discusso) nel confronto intergenerazionale. Ma è sempre l'elaborazione del suo significato, nei termini della genesi, dei condizionamenti e degli spazi di libertà a determinarne il peso nell'arco dell'esistenza.

Questi due motivi, esperibili solo attraverso la mediazione educativa e culturale degli insegnanti, basterebbero a fare del contesto scolastico il terreno più fertile per il ritorno alla responsabilità come sentire, come sapere e come agire, di cui s'è detto all'inizio.

Quand'è così, l'ascolto sensibile può educare – o almeno tentare di farlo – ad affinare il proprio sguardo su di sé e sul mondo, imparando a cogliere le contraddizioni che inibiscono i desideri, comprese le insidie della nostalgia per un futuro fantasmatico.

Le attività stesse, basate sulla riflessione con e attraverso la musica, possono ben corrispondere a quell'idea di bricolage già evocata, tanto comune nell'*operari* quotidiano dell'insegnante. Che sia introduzione a un argomento in programma oppure perno interrogante, che sia terreno d'incontro interdisciplinare o fonte di dibattito tra pari e tra generazioni, la connessione tra vissuto e cultura offerta dal lavoro con la musica a scuola può fattivamente opporsi sia alla "fabbricazione dell'ignoranza" sia alla dispersione delle potenzialità immaginative che allarmano Giroux, Fisher e Reynolds. Certo, a due condizioni: non confondere l'educazione con la soluzione dei problemi e non perdere il gusto per il piacere disinteressato dell'ascolto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Appadurai, A. (2013), *The Future as Cultural Fact: Essays on the global condition*, New York, Verso.
- Baldacci M. (2014), *Per un'idea di scuola. Istruzione, lavoro e democrazia*, Milano, FrancoAngeli.
- Baldacci M. (2019), *La scuola al bivio. Mercato o democrazia?*, Milano, FrancoAngeli.
- Biesta, G. J. J. (2022), *Riscoprire l'insegnamento* (2017), Milano, Raffaello Cortina.
- De Certeau M. (2012), *L'invenzione del quotidiano* (1990), Roma, Edizioni Lavoro.
- Conte M. (a cura di, 2017), *La forma impossibile*, Padova, libreriauniversitaria.it.
- Eco U. (1964), *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani.
- Erbetta A. (1983), *La pedagogia come teoria della cultura*, Milano, Marzorati.
- Erbetta A. (2001), *Il tempo della giovinezza. Situazione pedagogica e autenticità esistenziale*, Firenze-Milano, La Nuova Italia-RCS.
- Fisher M. (2019), *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti* (2013), Roma, minimum fax.
- Fisher M. (2023), *Non siamo qui per intrattenervi. Scritti sulla letteratura, interviste e riflessioni. K-Punk/4* (2018), Roma, minimum fax.
- Frith S. (2007), *Taking Popular Music Seriously*, London, Routledge.
- Giroux A. H. (2020), *Pedagogia critica* (2011), Roma, Anicia.
- Giroux A. H. (2024), *Pedagogia della resistenza. Contro la fabbricazione dell'ignoranza* (2022), Roma, Anicia.
- Grossberg L. (1994), *Introduction: Bringin' It All Back Home-Pedagogy and Cultural Studies*, in H. Giroux & P. McLaren (Ed.), *Between Borders. Pedagogy and The Politics of Cultural Studies*, New York-London, Routledge, pp. 1-25.
- Grossberg L. (1997), *Dancing in spite of myself. Essays on popular culture*, Durham & London, Duke University Press.
- hooks b. (2020), *Insegnare a trasgredire: l'educazione come pratica della libertà* (1994), Milano, Meltemi.
- Loiodice I. (a cura di, 2004), *Il lavoro tra alienazione ed emancipazione: il contributo della formazione*, Bari, M. Adda.
- Loiodice I. (2013, a cura di), *Sapere pedagogico. Formare al futuro tra crisi e progetto*, Bari, Progedit.
- Madrussan E. (2024), *L'ascolto sensibile. Musica e formazione tra le generazioni*, in F. Antonacci, V. Berni (Eds.), *Le arti dell'educare*, Milano, FrancoAngeli, pp. 21-38.
- Meirieu Ph. (2023), *Quale educazione per salvare la democrazia? Dalla libertà di pensare alla costruzione di un mondo comune*, Roma, Armando.
- Pourtois J.-P., Desmet H., (2017), *La Città dell'educazione. Agire insieme per l'emancipazione di tutti*, in "Ricerche di Pedagogia e Didattica", 12(1), pp. 123-130. <https://doi.org/10.6092/issn.1970-2221/6713>.
- Quartana P.A. (2011), *Filosofia della musica rock. L'estetica musicale dopo Adorno*, Arezzo, Editrice Zona.
- Reynolds S. (2017), *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato* (2011), Roma, minimum fax.
- Stiegler B. (2014), *Prendersi cura. Della gioventù e delle generazioni* (2008), Napoli-Salerno, Orthotes.

Tarozzi M. (2023), Futures and hope of global citizenship education, in *International Journal of Development Education and Global Learning*, 15(1). <https://doi.org/10.14324/IJDEGL.15.1.05>

Discografia

IDLES, *Brutalism*, Partisan Records, 10 marzo 2017.

IDLES, *Joy as an Act of Resistance*, Partisan Records, 31 agosto 2018.

IDLES, *Ultra Mono*, Partisan Records, 25 settembre 2020.

IDLES, *Tangk*, Partisan Records, 16 febbraio 2024.

ELENA MADRUSSAN • Full Professor of General and Social Pedagogy at the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures at the University of Turin, she deals mainly with theories of education and hermeneutics of educational processes. She is Editor-in-chief of the journal “Paideutika”. In addition to numerous essays, articles and editorships, she has published eight books. Among the most recent are: *Formazione e musica* (Mimesis, 2021); *Educazione e inquietudine* (Ibis, 2017); *Briciole di pedagogia* (Anicia, 2012).

E-MAIL • elena.madrussan@unito.it

RITRATTO DELL'INTELLETTUALE POSTCOLONIALE IN MUSICA E PAROLE

Edward Said e Nelson Mandela

Carmen CONCILIO

ABSTRACT • *Portrait of the Postcolonial Intellectual in Words and Music. Edward Said and Nelson Mandela.* The present contribution is dedicated to the charismatic figures of Edward Said, a renown humanist intellectual, and of Nelson Mandela, an indomitable political activist, whose biographies are re-elaborated in words and in music. One of the most attractive portraits of Edward Said is the one produced by Nigerian-New York writer Teju Cole: “A Quartet for Edward Said”, from his collection of essays *Black Paper* (2021). While the background music of Beethoven’s *Quartet* (n. 15 op. 132) is evoked through ekphrases, the homage to Said develops into the lyrical prose of a most beautiful essay. In truth, the most celebratory self-portrait by Edward Said is the project he planned and realized together with Daniel Barenboim, that is to say “The West-Eastern Divan Orchestra” (1999). The next case study, the Opera entitled *Madiba* (November 25, 2018), presented in Torino by the National Symphonic Orchestra (RAI), is a celebration of his biography in four parts – in the Centenary of his birth – and in the form of a composite and complex theatrical-musical *œuvre*. The South African Opera singer Simphiwe Dana was participating as a special guest and vocalist, while Mandela’s grandchild was also present to promote his legacy. These two intellectuals, Edward Said and Nelson Mandela, thus celebrated in words and music, are milestones in the culture of the transition to the new millennium and they will not be forgotten.

KEYWORDS • Teju Cole; Edward Said; Daniel Barenboim; Nelson Mandela; Classical Music; Literature; Humanism.

*I have taught
literature and music in particular,
and I intend to go on doing so as long as I can.
Edward Said, *Humanism’s Sphere*, (2004, 5)*

Edward Said (1935-2003) è senza dubbio uno degli intellettuali umanisti più illustri del nostro tempo e a testimoniarlo non sono soltanto i suoi scritti, ricchi di insegnamenti

It’s (not) only rock ’n’ roll. ON AIR

di indubbio valore.¹ La misura della sua grandezza, oltre che dagli innumerevoli studi a lui dedicati, recentemente è stata testimoniata da un suo ritratto ad opera di uno tra i più brillanti e promettenti portavoce della cultura letteraria e artistica di New York: Teju Cole.² Umanista a 360 gradi, scrittore di romanzi e racconti e saggista, raffinatissimo critico d'arte, critico fotografico e fotografo egli stesso, critico letterario e critico musicale, Teju Cole ha realizzato nell'ambito degli studi umanistici ciò cui Wagner aspirava in musica. Il concetto di *Gesamtkunstwerk* si trasforma con Teju Cole in *Gesamtkunstkritik*, critica d'arte totale, associata a una competenza, a una maestria e a un talento davvero invidiabili.

Teju Cole è autore di *Quartet for Edward Said* (2021) che è un saggio innovativo tanto nella forma quanto nei contenuti, e, a mio modo di vedere, sperimentale, poiché composto in parole e in musica. Si tratta di un saggio letterario-musicale, o di un musico-testo, come si potrebbe dire, per un calco sul genere del foto-testo,³ di cui per altro Teju Cole è un esponente d'avanguardia come ho avuto modo di approfondire in un altro contesto.

In che cosa consiste allora la musica che Teju Cole dedica a Edward Said, come si manifesta la sua testualità/modalità complementare alla parola saggistica? Naturalmente attraverso l'ecfrasi, vale a dire una "descrizione di luoghi e di opere d'arte fatta con stile virtuosisticamente elaborato in modo da gareggiare in forza espressiva con la cosa stessa descritta".⁴

Teju Cole dedica a Said il *Quartetto d'archi* n.15, op. 132 in *La minore*, di Ludwig van Beethoven, composto nel 1825. Al contempo, Cole scrive un quartetto in prosa, diviso in quattro parti o movimenti – per chiarezza diciamo capitoli –, ciascuno dedicato a una diversa città: New York, Ramallah, Beirut, Berlino. La *mimesis* tra testo scritto e argomentativo e il suo corrispettivo, la complementare partitura dello spartito musicale del *Quartetto* beethoveniano, è, dunque, evidente. Il saggio si pone come esercizio mimetico rispetto al *Quartetto*, che per altro potrebbe essere il modello alla base anche dei *Four Quartets* (1941) di T.S. Eliot; dunque, alla base di un capolavoro in poesia della letteratura modernista inglese ed europea.

Il *Quartetto* beethoveniano si compone e si ricompone, quindi, fino a creare un ritratto dell'intellettuale palestinese-americano, stratificato e polivalente, multimodale e multi-

¹ The present work [*Humanism and Democratic Criticism*] "allows us to situate this legacy in the larger philosophical setting of the humanism – perhaps the only "ism" that, with stubborn ideals, he [Said] continued to avow" (2004, ix).

² Cfr. Simukai Chigudu, "Black Paper by Teju Cole review – a spark of hope in dark times". *The Guardian*, October 27, 2021. <https://www.theguardian.com/books/2021/oct/27/black-paper-by-teju-cole-review-a-spark-of-hope-in-dark-times>

³ "Teju Cole (fotografo e romanziere, anch'egli autore di due fototesti)" (Carrara 2020, 78); "Molti scrittori [...] hanno intrecciato parole e immagini riflettendo su spazi marginali, periferici. Altri – come Orhan Pamuk, François Maspero, Iain Sinclair, Teju Cole – hanno dato voce alle "post-metropoli" contemporanee" (Marfé, 2021, XIV, 108).

⁴ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/ecfrasi/>.

mediale, seppur convogliato nella forma tradizionale di un testo a stampa nella raccolta di saggi *Black Paper* (2021) del nigeriano-americano Teju Cole.⁵

Questa dedica a Said da parte di Teju Cole potrebbe essere un requiem, un omaggio *post mortem*, come un ultimo estremo saluto e tributo. Tutto, il saggio, la musica beethoveniana, le riflessioni intorno a Edward Said, ruota intorno al concetto di “tardo”, ma anche tardivo (omaggio) e ritardo (appartenere a una generazione giovane):

EWS: I think Beethoven’s music, and particularly his *Choral Symphony*, is all about a certain kind of affirmation [...], with promises of fulfillment, of liberation, and brotherhood. In other words, all the positive things we want to say about human existence [...]. At the same time, in the last works, he’s teetering on the edge. [...] the later stage [...] It becomes very mysterious in all the late works.

AG: Edward has written eloquently about Adorno and this idea that Beethoven moves from music of the social realm to the purely aesthetic realm in the transfer from the middle works to the late works. [...] And music goes from a kind of social statement and a statement of philosophical ideals, as you just articulated, to a very private state. (Guzelimian 2004, 142)

Il primo capitolo/movimento, dedicato a **New York**, si apre con sonorità musicali, in modo quasi lirico, con un fraseggio ricco di assonanze, consonanti liquide, ripetizioni e cesure: una sorta di *gingle*.

Edward Said *loved* music, / and I *loved* his love of music, / 
 as well as the musicality / that characterized / everything he did.// 

Questo incipit è diviso in cinque parti o movimenti, proprio come il *Quartetto* beethoveniano che unifica quarto e quinto movimento in un unico finale. La prima frase di Teju Cole è la premessa maggiore ed è una frase piana e assertiva, semplice e lineare, del tipo SVC; la seconda frase potrebbe essere la premessa minore; è una coordinata ma più complessa, che implica però un rispecchiamento e dunque è come un ricciolo che si riavvolge all’indietro, poiché il pronome possessivo (his) è come un deittico che, come una freccia, punta all’indietro, al soggetto (Edward Said) della prima frase. La terza frase è un rafforzativo, introdotto da una consecutiva (as well as), che si lega in modo lineare agli ultimi due segmenti, anche se l’ultima locuzione (he did) rimanda anch’essa indietro al soggetto del primo verso dell’incipit (Edward Said). Di Edward Said rimane proverbiale la competenza musicale: (“But music still remains essential in his intellectual and personal life. He has written an enormous body of musical essays, and he remains an accomplished pianist” Guzelimian 2004, xi).⁶

⁵ “You have made an endless variety of playlists. For *Black Paper*, you made music, constructing your own instruments, using different voices, and doing this all in the A key. Why and how did you do this?” (Mirakhor 2019, 69).

⁶ Cfr. Edward Said, *Musical Elaborations* (New York: Columbia University Press, 1991).

La seconda delle frasi qui sotto riportate è emblematica di un rispecchiamento che diventa un *leitmotif* ricorrente nel corso della narrazione, ogniqualvolta Teju Cole si identifica con il maestro/modello, fino ad imitarne il codice di abbigliamento e il suo “glamour”:

I loved his love of music (Cole 2021, 59).
I now wear from time to time a beautiful suit (59).
We were not supposed to become him...(71).

L’ultima frase, poi, è rivelatoria di un’affinità elettiva: significativo è il fatto che non si dica diventare *come* lui (*like him*), ma divenire lui (*become him*). Teju Cole, seppure con modestia se ne sente erede, come per un incontro di intelligenze affini, come un allievo che guardi al proprio maestro.

Dopo quell’incipit, il primo capitolo procede con uno squarcio su New York, un incontro mancato e fortuito, nei pressi della Columbia University, tra l’allora studente squattrinato, Teju Cole, e la figura elegante e nobile di Said, il professore di chiara fama che lui non osa avvicinare, all’uscita dal metrò. Un altro distico serve a delineare il profilo questa volta non dell’uomo, ma dell’eminente studioso: la sua figura è parola incarnata:

This was the **word made flesh**, / the **books in human form**. (Cole 2021, 59, mia enfasi).

Il contenuto in vece del contenitore: attraverso questa metonimia, Said sembra indossare non il suo abito alla moda, ma i suoi libri pieni di parole. La sua presenza diviene quasi messianica, o profetica, la parola, il libro fatti carne.

La parola, l’oralità e l’oratoria, il ruolo pubblico di retore/filologo, professore e intellettuale, e il libro a stampa, la scrittura che rimane quale archivio materiale ed eredità del suo pensiero, sono come suoi attributi incarnati. In queste due frasi c’è tutto il processo metamorfico e trasformativo della creatività letteraria, dal pensiero impalpabile che lo studioso elabora alla parola delle pubbliche lezioni, al libro quale lavoro scritto finale. Essere un professore e un intellettuale fa di Said non solo un uomo, ma un uomo che incarna la propria professione. Said è parola e libro in carne e ossa. Solo dopo averlo vestito di parole e libri, vestito di cultura umanistica, Teju Cole di lui ricorda il *glamour* e l’eleganza. Said l’uomo, indossava i suoi completi impeccabili. Anche in questo Teju Cole imita il maestro, o in lui si rispecchia, indossando completi eleganti, ora che può permetterseli e che scrive a distanza di anni.

Dopo questo primo incontro e questo primo ritratto, Teju Cole cambia registro e parla di sé, del suo primo arrivo a New York da adolescente, delle sue prime impressioni sulla città: affollata, pericolosa per il crimine, e capace di ridurti in povertà. Breve parentesi prima di trasferirsi in Michigan.

Il terzo capoverso comincia con un tema differente: viene presentato il *Quartetto* di Beethoven come un brano musicale sublime, senza uguali, romanticamente superlativo. Le definizioni si susseguono per accumulo e in un crescendo iperbolico:

pure music, romantic idea, music that is better than any possible performance. [...] music that exhausts superlatives. (Cole 2020, 60)

Il *Quartetto*, che è possibile ascoltare in Rete –<https://youtu.be/xgfFsN8uofM?si=sVmubXbtuGkpiv9x> – è musica assoluta, ma, dice Cole, la musica esiste nell’ascolto non sulla pagina. Ed ecco che qui s’introduce il secondo medium, o linguaggio, di questo saggio: la musica. Ma la musica necessita di essere eseguita, occorrono musicisti e strumenti, oppure mezzi per la riproduzione, radio, giradischi, file mp3 e computer o telefoni o tablet, poiché le notazioni stampate sullo spartito sono solo segni, non sono la musica (Barenboim in Guzelimian ed. 2004, 111). Dunque in questo saggio che si avvale di parole e musica in modo complementare e alternato, il lettore deve compiere un salto, deve ascoltare la composizione musicale (compaiono infatti nel testo i verbi “hearing” e “listening”), per comprendere appieno il significato del testo, delle parole, dell’argomentazione che Teju Cole, passo dopo passo, ci invita a seguire e ripercorrere, sulle tracce di Edward Said, ma anche seguendo il temperamento dei movimenti beethoveniani. Il lettore del saggio di Cole non può essere passivo, deve essere attivo e deve porsi in ascolto del brano musicale. Teju Cole diventa un po’ come il pifferaio magico e il lettore deve seguirlo incantato.

Il quarto paragrafo è tutto un’ecfrasi, cioè una descrizione in parole dell’effetto sonoro. Come si farebbe nel descrivere un quadro senza avere l’immagine dinnanzi agli occhi, e come Teju Cole fa nei suoi libri e saggi di storia dell’arte e storia della fotografia, qui descrive l’incipit dell’opera musicale: l’inizio è delicato anche se la partitura recita “*Assai sostenuto – Allegro*”. Principia con quattro note tenui come fuoriuscissero da una nebbia, in punta di piedi, frammenti di una melodia che potrebbe esplodere. Le note si raggruppano come animali accorti alle prime luci dell’alba. Cole aggiunge che la tonalità non è del tutto estranea a Schoenberg.

In questa descrizione dell’inizio flebile e incerto della sonata, che allude a un risveglio lento e graduale, il riferimento al mondo animale fa pensare al film *Fantasia* (1940) della Walt Disney, con la sua notevole colonna sonora orchestrale, in particolare fa pensare al brano *The Rite of Springs* e alle scene della creazione del mondo (<https://www.youtube.com/watch?v=5Vw-fy-Gfl8>). Questo saggio lirico ed elegiaco di Cole è anche educazione all’ascolto, immersione sensoriale nella musica che fa appello al cuore, all’udito, all’immaginario e all’intelletto; sono in molti d’altro canto ad aver notato la polisensorialità della semantica di Teju Cole.⁷

Poi con questa suggestione, nel paragrafo successivo, il quinto, Teju Cole torna all’elemento autobiografico, alla sua città di New York e a una sua visita successiva, nel 1995. E qui abbiamo più chiara la struttura del saggio che si muove e procede come il quartetto d’archi con rinnovati inizi e rinvii, con temi e motivi vari, che si alternano contrappuntisticamente o si susseguono. Con false partenze, uscite e rientri: ritorni.

I paragrafi 2, 5, 6 si aprono nello stesso modo, come delle riprese del medesimo motivo:

⁷ Cfr. Thomas J. Millay, “Our Senses at Night: On Teju Cole’s *Black Paper*”, *Los Angeles Review of Books*, December 11, 2021. <https://lareviewofbooks.org/article/our-senses-at-night-on-teju-coles-black-paper/>.

I first saw New York in 1975, when my parents were taking me home to Nigeria. (Cole 2021, 59)

I first truly knew New York in 1995. That winter I had returned from some months in Scotland. (60)

I first really knew New York in 2000, after I finished my master's degree in London. (61)

È solo per coincidenza che ogni frase allude a un ritorno da una città all'altra? La sequenza è una cronologia ma anche una cronotopia, gli spostamenti nel tempo e nello spazio sono quelli che alimentano la narrazione autobiografica, e New York è tanto la città di Cole, quanto la città di Said, uno spazio urbano, intellettuale e artistico, condiviso.

I paragrafi 1, 9 si aprono con un riferimento alla figura di Said:

Edward Said loved music... (Cole 2021, 59).

When I saw Said at the crossing... (62).

Anche in questo caso l'episodio è il medesimo, l'incontro casuale all'uscita dal metrò, a un incrocio. New York è il palcoscenico, la scenografia di questo evento che viene narrato per frammenti spezzati e lontani tra loro, inframezzati da altri temi e motivi. L'incontro è fugace, il tempo di un semaforo rosso e la figura alta e snella di Said scompare nel traffico.

I paragrafi 3, 4, 10, sono, infine, dedicati all'analisi dell'opera beethoveniana:

Beethoven String Quartet no. 15, op, 132,... (Cole 2021, 60).

The first movement of Op. 132...(62).

Questa struttura per frammenti alternati è giustificata proprio dall'afflato mimetico che l'autore persegue nel tentativo di imitare un'opera decisamente capricciosa, definita dai commentatori rapsodica, "tarda" nella produzione beethoveniana, che procede per molteplici cambi di ritmo e melodia, e sempre nuovi inizi:

The first movement of Op. 132 becomes gradually established. Established, but never quite coherent. Many different gestures are presented, only to be abandoned: march-like, aria-like, cadenza-like, gavotte-like. (Cole 2021, 62)

The caesuras, the sudden discontinuities that more than anything else characterize the very late Beethoven. (Adorno 2002, 567)

Questo stesso tentennamento e ripensamento è presente nel testo argomentativo di Teju Cole, che diventa, così, omaggio letterario e musicale insieme: musicotesto.

Il primo capitolo, tutto incentrato sulla città di **New York**, si conclude con una nota sulla stesura del romanzo di Teju Cole *Open City* (2011), il cui protagonista, Julius, è un giovane psichiatra, un *flâneur*, che compie una sorta di "archeologia sentimentale della città", finché non si trasferisce brevemente a Bruxelles, che di New York è un doppio, in quanto ex centro imperiale dell'Europa, proprio come New York è il centro dell'idea imperiale americana. Il romanzo segna un po' uno spartiacque nella vita dell'autore, in quanto sua prima opera creativa impegnativa, egli vede il romanzo come una via d'uscita

dall'attività universitaria. L'arco temporale di questo microracconto autobiografico va dal 1972 al 2006. La città è un attrattore, luogo di molti ritorni, fino a diventare dimora elettiva per l'autore, come lo era stata per Edward Said.

Il secondo capitolo/movimento si apre a **Ramallah**, ma il primo paragrafo è dedicato a Beethoven, il quale all'età di 54 anni si era gravemente ammalato e per questo il medico lo aveva mandato fuori città. A Baden, temendo fortemente per la propria salute, ha cominciato a comporre il famoso *Quartetto*.

Il secondo paragrafo si riferisce al 2014, quando Teju Cole si è recato a **Ramallah**, tra le colline di ulivi: indimenticabili. Questi passi si sviluppano quasi come un'omelia, come una preghiera salmodiante, in cui vengono elencati luoghi e persone indimenticati:

In the Ramallah hills what is to be remembered is not omnipresent as it is elsewhere in the West Bank. The hills are a respite. But nothing has been forgotten.
The elderly Christian woman... She is not forgotten.
The people at the Qaladiya checkpoint.... They are not forgotten
The men and women working in the market in Hebron, Al Khalil, ... they are not forgotten.
And the stones... They are not forgotten.
The regime of permits and walls and checkpoints and prisons... None of that is forgotten. (Cole 2021, 64)

L'escursione si conclude con la lettura fatta da Raja Shehadeh del suo libro *Palestinian Walks* che parla di quelle stesse colline di ulivi, come una *myse-en-abyme*, doppia immersione nella realtà del luogo e nel luogo raccontato e cantato: "Our eyes filled with tears" (Cole 2021, 65).

Anche il secondo movimento di Beethoven cambia ritmo e tono; dice Cole che è caratterizzato da un sentimento rustico, come essere fuori all'aria aperta. Anche in questo caso, Teju Cole ricorre a un'immagine iconica e ad una efrasi: il quadro di Bruegel dei contadini danzanti, con la loro danza ad un tempo regolare e irregolare, pesante e leggiadra. Allo stesso modo la musica è incerta, un minuetto, la cui melodia non può essere canticchiata, sostiene un'amica (Cole 2021, 65). Forse l'irregolarità, ipotizza Teju Cole, era dovuta alle oscillazioni di una febbre.

Nel bel mezzo del secondo movimento c'è un soggetto rustico, reso dalle cornamuse, strumenti che a Teju Cole ricordano il suo soggiorno in Scozia da studente Erasmus. La pietra di paragone questa volta è Mendelssohn, mentre il commento colto è lasciato al filosofo Adorno, secondo cui "it is characterized by sustained tension, unaccommodated stubbornness, lateness and newness next to each other" (Cole 2021, 65).

Poi, il discorso torna alla Palestina in un alternarsi di temi e motivi, ricordi e fili del discorso sospesi e ripresi. Tutta la seconda parte del secondo movimento è dedicata a Said, come se dopo un inizio incerto, il discorso saggistico avesse preso la piega giusta, dovuta, attesa. Said s'identificava con la Palestina che lo reclamava a sé, la nostalgia per la Gerusalemme dove era nato non era mai sedata. Tanto i suoi scritti quanto le sue azioni – al confine libanese a tirare pietre contro un posto di controllo israeliano – si guadagnavano l'ammirazione di coloro che amavano l'umanità (Cole 2021, 65).

What concerns me is humanism as a usable praxis for intellectuals and academics who want to know what they are doing, what they are committed to as scholars, and who want also to connect these principles to the world in which they live as citizens. (Said 2004, 6)

Said si era insinuato tra le pagine del romanzo *Open City*, quando Julius a Bruxelles ha cominciato a discutere con un ragazzo del Marocco sulla nozione di orientalismo, proprio nei termini elaborati da Edward Said nel suo famosissimo omonimo saggio, *Orientalism* (1978, 2003 2nd ed.) che è uno dei pilastri del pensiero teorico postcoloniale; più precisamente i due discutono sul fatto che in Europa le persone non sono disposte ad accogliere le differenze, al punto che Farouq si è sentito discriminato all'università per essere un arabo, dopo l'11 settembre. Proprio lui, che avrebbe voluto scrivere una tesi di letteratura e sociologia e diventare il nuovo Edward Said. In quel romanzo erano contenute più premonizioni. Pubblicato nel 2011, con quel capitolo centrale sui conflitti razziali in Belgio legati ad una della più alte concentrazioni di popolazione musulmana in una città europea, ha anticipato gli attentati terroristici del 22 marzo 2016. Infine, la frase insieme casuale e perentoria, messa sul piatto da Farouq, oggi risuona tristemente melancolica: "Julius... I think you should understand this: in my opinion, the Palestinian question is the central question of our time" (Cole 2011, 121). L'ultimo Beethoven, dice Adorno, aveva in mente la catastrofe (2002, 567). La catastrofe fa pensare alla *Naqba*:

It is possible, and necessary, and essential to firmly oppose to Anti-Semitism and to recognize, at the same time, the suffering of Palestinian people, and to do whatever must be done to bring the suffering to an end. There is no justice under the occupation. (Cole 2021, 67)

Queste sono le parole di Teju Cole, ma avrebbero potuto essere anche le parole di Edward Said. Se questo secondo movimento ha toni cupi, da elegia, la città di Ramallah è stata protagonista di un momento radioso: è stata l'ultima tappa mediorientale del tour della West-Eastern Divan Orchestra creata da Edward Said e Daniel Barenboim nel 1999-2005. Il concerto di Ramallah era un sogno, quasi inimmaginabile. Per poter portare l'intera orchestra laggiù, con israeliani, palestinesi, giordani, siriani, libanesi, egiziani e così via, i due intellettuali sono riusciti a fornirli di un passaporto diplomatico internazionale, emesso in Spagna. Purtroppo Said è mancato nel 2003, prima del concerto finale. Solo i giovani musicisti israeliani, a causa delle misure di sicurezza, hanno viaggiato sotto scorta della polizia da Israele. Immediatamente dopo il concerto sono stati portati via in convoglio, per evitare il pericolo di attacchi, senza neppure il tempo di salutare i loro colleghi e amici orchestrali. L'intero concerto è stato un lungo momento emozionante, che aveva del miracoloso, ma il (frettoloso) congedo dei musicisti è stato ancora più toccante.

Fondata nel 1999 come una sorta di scuola estiva allestita in Germania, l'orchestra che prende il nome da un'opera di Goethe, promotore di un pensiero e di una cultura cosmopolita, con base in Europa ma aperta all'Oriente, è stata il capolavoro di due menti eccelse dei nostri tempi, cariche di affinità elettive. Said e Barenboim hanno saputo mettere insieme, gomito a gomito, giovani e giovanissimi, affiatandoli e accordandoli sulla stessa armonia, sulla stessa singola nota, sulla stessa pagina di uno spartito condiviso sullo stesso

leggio, fino a portarli ad una esecuzione professionale, orchestrale di altissimo livello e, soprattutto, corale. La musica ha unito quei giovani che inizialmente si guardavano con il sospetto di chi teme l'Altro, di chi vedeva nell'Altro il potenziale nemico, mai visto in faccia prima d'allora, ma sempre temuto, per scoprire che lavorare insieme ad un unico obiettivo è possibile, fino al punto di capire che i confini possono essere valicati senza più paura. Ramallah: pronunciare il nome di quella città ha tutto il sapore di quel momento magico.

E, poi, il terzo capitolo/movimento della narrazione porta a **Beirut**, città che ha ospitato Teju Cole come “writer in residence” (Hodapp 2017, 243-249), ma dove Teju Cole si è recato anche con la speranza di poter visitare la tomba di Edward Said, a Broummana,⁸ dopo aver visitato le rovine di Baalbek. Cole scrive: “Literature is haunted by gravesite pilgrimages” (2021, 67). Parla per esperienza personale, poiché lui compie questo genere di pellegrinaggi, come ha fatto quando ha visitato la tomba di Sebald – autore con il quale condivide la costruzione di fototesti – e poi da quell'esperienza ne ha tratto un bellissimo saggio. Purtroppo la tarda ora impedisce all'autista la deviazione necessaria per quell'omaggio. Quell'atto mancato, rimane come un rimorso attaccato alla penna di Teju Cole. Hamra è il luogo dove visse Said, dove Said incontrava gli amici intellettuali, e dove ora Cole seguendo le sue orme, immedesimandosi, incontra altri giovani intellettuali con i quali discute fino a tarda notte, come nel romanzo *Open City* accade a Julius, Farouq e Khalil.

Il terzo movimento del *Quartetto* è una sorpresa: “Hymn of Thanksgiving to God of an invalid on his convalescence, in the Lydian Mode” (Cole 2021, 69), un movimento lento, di ampio respiro. Beirut e il dibattito politico hanno lasciato un segno e una certezza: “how pernicious remained the idea that certain races were superior to others” (Cole 2021, 69). Questa verità sembra illuminare tutto e rimanda ai versi dei *Quattro Quartetti* di T.S. Eliot: “A glare that is blindness in the early afternoon. / And glow more intense than blaze of branch, or brazier...” (Cole 2021, 71). Questo terzo movimento beethoveniano è un'alternanza di tre motivi lenti e tre veloci, strumentale e corale. Il corpo guarisce non è più febbricitante e propaga serenità e vitalità. Anche questo è un segno dello stile tardo beethoveniano. Cole si sofferma su questo attributo “tardo”, sulle sue molte accezioni se associato a Beethoven, oppure alla città di Beirut in attesa di una promessa utopistica?

Voler essere il nuovo Edward Said: una velleità inconscia, messa sulle labbra di un personaggio finzionale, secondario, implica che “We were not supposed to become him [...] he was a kind of navigational help, an air traffic control tower for so many of us of so many different origins, talents, and ambitions. [...] The ideal was to be in communication with his intuitions, and through them find our own way through the night” (Cole 2021, 71).

⁸ Said è sepolto nel Cimitero protestante di Broummana, in Libano. La lapide indica che è morto il 25 Settembre 2003.

Il terzo movimento del *Quartetto* si chiude con una didascalia che invita a suonare “con la più intima delle emozioni” (Cole 2021, 71), il crescendo della corale allude nuovamente alla luminosità dell’idea: essere Said, continuare la sua opera, seguire i suoi passi, il suo pensiero, la sua parola.

Il quarto capitolo/episodio autobiografico porta Teju Cole a **Berlino**, dove è stato ospite di varie istituzioni come la Haus des Kulturen der Welt e dove ha assistito a concerti importanti. Qui è stata fondata nel 2015 la Barenboim-Said Akademie in continuità con l’esperimento del 1999 della West-Eastern Divan Orchestra di Weimar. Al contempo il *Quartetto* beethoveniano si stempera nella fusione del quarto e quinto movimento, fusi in una singola unità. L’inizio è “una marcia”, cui si alterna però una melodia più giocosa, mentre la chiusura è un esercizio che sarebbe poi stato ripreso per la chiusura della Nona Sinfonia. Tutto questo in soli due minuti per arrivare al quinto e ultimo movimento, *Allegro appassionato*. Qui sembra proprio – secondo Teju Cole – che Beethoven si sia chiesto come chiudere? La Berliner Philharmoniker è l’ultima cosa che ascolta Julius, il protagonista del romanzo, a New York, le due città sono così congiunte nella finzione ma anche nella biografia di Cole, chiamato ripetutamente a Berlino, città in cui ha imparato l’arte della memoria.

Ma il *Quartetto* beethoveniano riporta ai *Four Quartets* di Eliot che studiava il brano traendone “the fruit of reconciliation and relief after immense suffering” (Cole 2021, 73). Il viaggio intrapreso attraverso la musica e quattro città è un ritorno al punto di partenza, ma “come se si conoscesse quel posto per la prima volta”, così recitano i versi di T. S. Eliot citati dall’autore (Cole 2021, 74). Così Cole ritorna a Said, alla sua idea di una differenza che non implica gerarchie bensì contrappunto, l’idea che occorre rifiutare gli stereotipi e accettare l’irriducibile complessità dell’Altro. Comprendere tutto ciò e metterlo in pratica è un modo per difendere “la nostra democrazia e la nostra ecologia” (Cole 2021 74). Il contrappunto è la chiave – del *Quartetto* beethoveniano come del saggio di Cole: il tardo e il nuovo, il precursore e il giovane allievo, sono uno accanto all’altro. Il resto è musica sublime.

Così si chiude l’omaggio a Said il professore, Said l’uomo, Said il musicologo, Said il precursore. Said scriveva:

as a fair degree of my own political and social activism has assured me, people all over the world can be and are moved by ideas of justice and equality – the South African victory in the liberation struggle is a perfect case in point – and the affiliated notion that humanistic ideals of liberty and learning still supply most disadvantaged people with the energy to resist unjust war and military occupation, for instance, and to try to overturn despotism and tyranny. (Said 2004, 10)

Questa affermazione di fiducia nei confronti degli studi umanistici e l’accento al destino del Sudafrica è un ponte ideale per introdurre l’altra figura eminente di intellettuale postcoloniale dei nostri tempi, anch’egli celebrato in parole e in musica: Nelson Mandela (1918-2013).

Nel 2018, a cento anni dalla sua nascita, Mandela veniva celebrato come meritava, quale eroe, liberatore di un popolo oppresso, grande leader e statista africano, simbolo della lotta per i diritti civili e politici del suo popolo. Così lo ricordiamo, così permane

nella nostra memoria. Così come viene celebrato dall'Opera sinfonica, musical-teatrale, in suo onore e a suo nome: *MADIBA*. L'opera è stata eseguita quale unico appuntamento musicale italiano, alla chiusura della ventunesima edizione del *Moncalieri Jazz Festival*, tutto dedicato ai diritti umani, il 25 novembre 2018, nella giornata contro la violenza sulle donne, presso l'Auditorium RAI di Torino. L'opera monumentale e polifonica, comprendeva la grande orchestra sinfonica nazionale della Rai, diretta dal compositore e Maestro Stefano Fonzi, un duetto di solisti italiani, Marco Bosso alla tromba e Rosario Giuliani al sassofono, impegnati in un dialogo armonico contrappuntistico, la cantante lirica sudafricana Simphiwe Dana, il quartetto locale di pianoforte (Teo Ciavarella), contrabbasso (Francesco Bertone), batteria (Gianpaolo Petrini) e percussioni africane (Bruno Marcozzi), poi, ancora, il coro di voci bianche di Mondovì diretto da Maurizio Fornero, e il Coro gospel dei "Sunshine Gospel Choir" diretto da Alex Negro; l'attrice Sara D'Amario leggeva invece testi tratti dall'autobiografia e dalle epistole di Nelson Mandela adattate da John Maria Monti. Anche in questo caso, questo composito musicotesto, può ben dirsi aspirasse all'opera d'arte totale. Madrine della serata erano le due nipoti di Mandela, Ndileka e Zondwa Mandela.

Stefano Fonzi, il compositore così ha descritto l'opera:

Nella composizione ho lavorato alla creazione di un racconto musicato, puntando sulla contaminazione degli stili, cercando l'equilibrio fra la parte improvvisata, quella scritta e il percorso narrativo. (*Repubblica*, 24 novembre, 2018, p. XVII)

L'opera si divide in quattro quadri e si trova in Rete: <https://www.stefanofonzi.com/it/live-e-roster/madiba-lopera-dedicata-a-nelson-mandela/>.⁹ Anche in questo caso l'ascolto si esercita tra parole, prosa e musica sinfonica, solistica e corale. I brani letti e drammatizzati sono tratti dai capitoli dell'autobiografia *Long Walk to Freedom* ([1994] 1995) e da alcune epistole private.

Il primo quadro inizia con gli anni '50, quando Mandela comincia la sua attività legale in difesa dei diritti degli africani allo studio "Mandela and Tambo" di Chancellor House, a Johannesburg. Il testo italiano, adattato, è particolarmente efficace, poiché distilla pochi passi essenziali, che danno idea dell'assurda discriminazione di cui erano vittime gli africani: l'elenco dei crimini menzionati (video: 17'.13"-19'.20"; Mandela 1995, 172) rende ragione delle limitazioni all'esistenza quotidiana degli africani. Segue una parte melodica in cui la tromba ha una lunga sequenza solistica; il direttore e compositore, aveva dichiarato che la tromba ha un ruolo "romantico" (*Repubblica*, 24 novembre 2018, p. XVII).

Quando la narrazione riprende, il tema si sposta sulla *township* di Sophiatown, nel 1953. Interessante è notare che la descrizione della bidonville è sottolineata dalle percussioni africane, (video 20'.20"; Mandela 1995, 178). La musica è vivace e drammatica allo stesso tempo, forse per evidenziare quanto la vita a Sophiatown fosse dinamica, vivace,

⁹ A questo video si farà riferimento nel testo con l'indicazione (video: seguita dal minutaggio).

imprevedibile, creativa. Qui è il sax a fare la parte da solista; nelle parole del direttore, “il sax ruggente ha il compito di rappresentare la rivolta” (*Repubblica*, 24 novembre 2018, p. XVII).

A questo punto la cantante solista Simphiwe Dana,¹⁰ attivista per Amnesty International e donna dell’anno 2016, introduce il suo canto Xhosa, nella lingua di Nelson Mandela (video: 31’ .00”). Poi, il racconto continua sul tema della campagna di resistenza “anti-rimozione” che durò per tutto il 1954 e il 1955 (video: 39’ .45”; Mandela 1995, 192; 199; 200). Quella rivolta che sempre covava sotto la cenere nelle *township* e che si sviluppa nel contrappunto fra sax e tromba, finalmente, viene introdotta insieme al tema della resistenza, di quelle domeniche in cui la popolazione africana si adunava a Freedom Square, nel centro della *township* e si gridavano gli slogan della resistenza “Asihambi!”.

Da qui alla teorizzazione di una “Carta delle libertà” (*Great Charter of Freedom*, Mandela 1995, 203) il passo è breve. Vengono letti alcuni degli articoli fondati su uguaglianza nei diritti (video: 43’ .50”; Mandela 1995, 204-5), mentre la musica si fa elegiaca e melanconica:

The People Shall Govern!
All National Groups Shall Have Equal Rights!
The People Shall Share in the Country’s Wealth!
The Land Shall Be Shared Among Those Who Work It! (Mandela 1995, 204-205).

Si arriva così all’arresto per alto tradimento, quando Mandela finisce nel mirino delle autorità, controllato e spiato: il 5 dicembre 1956 (Mandela 1995, 231; 235). La musica è incalzante, a sottolineare il dramma.

La narrazione alterna il ritratto dell’uomo pubblico e il ritratto più intimista. Si passa quindi ai primi incontri casuali con Winnie (Mandela 1995, 249), la prima volta intravista per strada, dove Mandela rimase folgorato dalla sua bellezza, la seconda volta in studio dove lei e il fratello si erano rivolti a Tambo per consigli legali. Qui tromba e sax si alternano in un contrappunto melodico, romantico, quasi una serenata. Questa narrazione è oggi rivista e aggiornata in una ricostruzione storica e documentale molto preziosa, che evidenzia la formazione, più o meno consapevole, di una coppia unita dalla politica, alquanto unica in Africa (Steinberg 2023; Stengel 2009).¹¹

Siamo ormai nel 1961, Mandela è consapevole del mandato di cattura e decide di non consegnarsi al governo che sostiene di non riconoscere come legittimo, con una lettera ai giornali in cui dichiara di voler continuare a lottare per la libertà del proprio popolo (Mandela 1995, 326-327). La creazione dell’Umkonto (MK) e la decisione che l’unica possibilità di lotta con minor spargimento di sangue fossero i boicottaggi di infrastrutture strategiche, viene sottolineata nuovamente dalle percussioni africane, mentre la tromba

¹⁰ Cfr. <https://www.songtell.com/simphiwe-dana/madiba>;
<https://youtu.be/cCPVRwHzLzY?si=oFqISURJw5ja-43q>

¹¹ Cfr. Jonny Steinberg, *Winnie & Nelson. Portrait of a Marriage*, London, William Collins, 2023.

quasi grida i suoi virtuosismi, per sottolineare la drammaticità del momento (video: 55'.24"; Mandela 1995, 328-329).

Mandela ormai in clandestinità intraprende un viaggio attraverso molti paesi africani già indipendenti dal colonialismo e, infine, si sottopone ad addestramento militare. Il suo ritorno a Johannesburg in automobile, con Mandela alla guida per fingere di essere uno *chaffeur* e Cecil Williams, un regista teatrale bianco, ma membro dell'MK, come passeggero, segnò il suo arresto, dopo 17 mesi di fuga (video: 104'.00"; Mandela 1995, 372).

Così comincia il processo, che vede Mandela impegnato nell'esercizio dell'eloquenza, per evidenziare l'asimmetria di potere tra il sistema di giudizio bianco e i condannati neri, al punto che sceglierà di ergersi a difensore di se stesso, da abile avvocato quale era. La sentenza decreta cinque anni di carcere, che diventeranno poi 27 (video: 108'.30"; Mandela 1995, 395).

Quindi cominciano gli anni più bui, a Robben Island, nel 1964, dove i carcerati sono obbligati a spaccare pietre (video: 110'.00"; Mandela 1995, 458). Questa volta Nelson Mandela fa appello agli amici perché si prendano cura del figlio, che è stato espulso da scuola dopo uno sciopero, e di Winnie, sua moglie, attraverso delle epistole. Il tempo a Robben Island scorreva lento, l'obiettivo era spezzare lo spirito del detenuto, e la sfida per i prigionieri consisteva nel mantenere la propria dignità (Mandela 1995, 463-464). A questo punto della narrazione interviene per la seconda volta la cantante sudafricana Simphiwe Dana per un canto in lingua Xhosa molto melodico e con un finale molto enfatico (video: 118'.45").

Il telegramma della morte del figlio raggiunge Mandela in carcere (video: 133'; Mandela 1995, 531). Qui entra in gioco il coro di voci bianche, quasi elegiaco.

Ma Robben Island veniva anche chiamata "l'università": un luogo dove si poteva imparare dai libri ma anche da tutti gli altri (Mandela 1995, 489-491). Questa sezione viene sottolineata dal virtuosismo della batteria e delle percussioni. Si arriva così al 1976, quando a Soweto una manifestazione di scolari e studenti viene sedata nel sangue dalla polizia. I fatti tristemente noti di Soweto creano un parallelo con gli sgomberi forzati di Sophiatown del 1956; queste sono alcune stazioni di un calvario che punteggia la Storia del Sudafrica dell'apartheid (video: 146'; Mandela 1995, 575). Da quel momento i giovani aderiscono alla lotta e, forse, il paese prende una china inevitabile. Il 2 febbraio 1990 l'allora presidente De Klerk annuncia in parlamento che verranno prese misure per abolire l'apartheid; a Nelson Mandela viene annunciato il suo rilascio dopo 27 anni di prigionia. Poi, nel 1993 giunge il Premio Nobel per la pace che commuove profondamente Mandela, il quale lo ottiene dopo Capo Luthuli (1960) e dopo l'Arcivescovo Desmond Tutu (1984), a dimostrazione di quanto tormentata fosse stata la storia del paese. Sempre nel 1993 nel mese di giugno, la conferenza multipartitica fissò per il 27 aprile 1994 la data delle prime elezioni non razziali e a suffragio universale (video: 148'.50"; Mandela 1995, 732). Con quella data, una pietra miliare nella storia del Sudafrica, e un capolavoro di diplomazia, si apre una nuova era, con un nuovo Presidente: Nelson Mandela. Il 2 maggio 1994 Mandela fece un discorso di insediamento, proclamando: "Liberi finalmente! Liberi Finalmente!", definendosi "servitore del popolo", per "curare le vecchie ferite e costruire un nuovo Sudafrica" (video: 149'; Mandela 1995, 744). La musica orchestrale non può che essere enfatica, celebrativa, gioiosa: un inno alla LIBERTÁ, in parole e in musica! In chiusura

del concerto, la nipote di Nelson Mandela, Ndileka, figlia del suo primogenito, morto prematuramente, offre un discorso di ringraziamento, ma anche di assunzione di responsabilità nel portare avanti i valori che erano di suo nonno come di suo padre.

Il Concerto di Ramallah (2005) come il Concerto per Madiba (2018) sono due esempi di grandi tributi all'umanità, alle arti, ai valori umanistici. Il presente contributo non è un esercizio critico, di critica, ma un sentito omaggio a queste due grandi personalità intellettuali quali Edward Said e Nelson Mandela, figure complesse e, forse, persino controverse, ma che resteranno nella storia. Sono onorata di aver incontrato – nel mio cammino intellettuale e professionale come studiosa di studi postcoloniali – opere letterarie e musicali che me li hanno fatti conoscere e comprendere in un avvicinamento che può essere solo tangenziale. A Daniel Barenboim, a Edward Said, a Nelson Mandela, a Teju Cole esprimo la mia gratitudine e la mia ammirazione.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. (2002), *Essays on Music*, Berkeley, University of California Press.
- Carrara, Giuseppe (2020), *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis.
- Cole, Teju (2021), *Black Paper. Writing in a Dark Time*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Cole, Teju (2011), *Open City*, New York, Faber and Faber.
- Guzelimian, Ara ed. ([2002] 2004), *Parallels and Paradoxes. Daniel Barenboim & Edward Said*, London, Bloomsbury.
- Hodapp, James M. (2017), "Lumpy Sympathies: An Interview in Beirut with Teju Cole", *Research in African Literature*, vol. 48, n. 4, (Winter 2017), pp. 243-249. doi: 10.2979/reseafritile.48.4.16.
- Iuliano, Fabio (2018), "Stefano Fonzi. Vi racconto il mio concerto per Madiba", *Il Centro*, 25 novembre 2018.
<https://www.ilcentro.it/cultura-e-spettacoli/stefano-fonzi-vi-racconto-il-mio-concerto-per-mandela-1.2088475>
- Li Veli, Gino (2018), "Intervista a Stefano Fonzi", *Repubblica*, Spettacoli, 24 novembre, p. XVII.
- Mandela, Nelson ([1994] 1995), *Long Walk to Freedom*, London, Little, Brown and Company.
- Marfé, Luigi (2021), "Un altro modo di raccontare". *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Firenze, Olschki.
- Mirakhor, Leah (2019), "A Time to Be Present: An Interview with Teju Cole", *Transition*, vol. 128, Indiana University Press, pp. 64-78. <https://muse.jhu.edu/article/752048>.
- Millay, Thomas J. (2011), "Our Senses at Night: On Teju Cole's *Black Paper*", *Los Angeles Review of Books*, December 11. <https://lareviewofbooks.org/article/our-senses-at-night-on-teju-coles-black-paper/>.
- Said, Edward W. (2004), *Humanism and Democratic Criticism*, New York, Columbia University Press.
- Said, Edward (1991), *Musical Elaborations*, New York, Columbia University Press.
- Smaczny, Paul (2005), *Knowledge Is The Beginning. The Ramallah Concert*, Docufilm, EuroArt Music International, ZDF, Barenboim-Said Foundation, ARTE.
- Stengel, Richard (2009), *Mandela's Way: Lesson on Life, Love and Courage*, New York, Crown Publishing.
- Steinberg, Jonny (2023), *Winnie & Nelson. Portrait of a Marriage*, London, William Collins.

CARMEN CONCILIO • è professoressa ordinaria di Letteratura inglese e postcoloniale all'Università di Torino, presso il Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne. Ha ricevuto il Premio Canada-Italy Innovation nel 2021. È stata presidente dell'AISCLI (www.aiscli.it) e ha pubblicato su temi quali le letterature di Canada, India, Australia, Sudafrica e Caraibi, e in particolare su migrazioni, diaspora, diritti umani e ambientali, studi sulle città, letteratura e arti figurative e visive, e letteratura e digitale.

E-MAIL • carmen.concilio@unito.it

“NON STUDIO, NON LAVORO, NON GUARDO LA TV”

Lessico e retorica del disagio giovanile nella canzone alternativa italiana
Parte II – Gli anni Novanta

Luca BELLONE

ABSTRACT • «*Non studio, non lavoro, non guardo la tv*»: *Lexicon and Rhetoric of Youthful Distress in Italian Alternative Song. Part II – The 1990s*. The contribution aims to provide a lexical and rhetorical representation of youthful distress through alternative Italian song (rock, punk, rap, indie rock, indie pop); in this second section the attention will focus on the 1990s.

KEYWORDS • Italian Linguistics; History of the Italian Language; Italian Philology; Language of Contemporary Italian Song; Youth Slang.

*Mi sento scossa, agitata, ah
Agitata, ah, un po' nervosa, ah
Acida come di più non si può
Di più non si può, come un acido
Prozac+, Acida*

0. Chi ha paura del disagio?

Lo spunto iniziale per la realizzazione di questo saggio giunge da alcune recenti analisi condotte sul linguaggio giovanile degli ultimi decenni e, nello specifico, dalla constatazione della crescita costante, nel parlato e nello scritto generazionale, di parole ed espressioni contrassegnate da un'elevata carica emotiva che alludono alla condizione di precarietà ad ampio spettro condivisa da molti giovani. Tra le componenti lessicali ad alta diffusione del vocabolario dei ragazzi di oggi si trovano infatti spesso voci e locuzioni che contribuiscono a concretizzare il sentimento di inquietudine del periodo: *ansia*, *ansarsi*, *chiusura*, *mai una gioia*, *prendersi male* e l'ormai dilagante *disagio* (con i suoi derivati *disagiarsi* e *disagiato*), con buona probabilità il “lemma bandiera” di questo primo scorcio del XXI secolo (Bellone 2018 e 2022). Da qui l'idea di indagare consistenza e

modalità di espressione di questa specifica manifestazione dell'emozione in un prodotto ritenuto tradizionalmente sensibile verso la sfera giovanile, la canzone.

Nel perimetro circoscritto della produzione canzonettistica propria delle giovani generazioni, il canto dell'inquietudine, per lo più coniugato nelle diverse forme dell'antidoto contro il malessere, della confessione o della denuncia, mostra in effetti una tradizione ormai consolidata che si snoda tra i due millenni: comincia a manifestarsi a partire dalla fine degli anni Settanta per concretizzarsi in alcuni grumi artistici di grande rilievo nel decennio successivo (in particolare nel rock di Vasco Rossi, dei Diaframma e dei primi Litfiba e nel punk dei CCCP), fino ad acquisire una dimensione considerevole nelle due correnti distinte del rap e del rock alternativo dell'ultima decade del secolo. Al volgere del nuovo millennio queste due caratteristiche espressioni musicali si consolidano rispettivamente nel rap degli Anni Zero e nella prima generazione "indie", annacquandosi poi progressivamente nell'orbita del "pop", che sembra avere assorbito buona parte della produzione musicale contemporanea.

Il saggio cercherà di ripercorrere le rotte principali di questa tradizione: per esigenze pratiche, i risultati dell'indagine verranno pubblicati in quattro puntate negli atti del Convegno «It's (not) only rock 'n' roll» secondo un criterio cronologico; in questa seconda sezione l'attenzione si concentrerà sugli anni Novanta.

1. Gli anni Novanta

1.1. Tra resistenza urbana e narrazioni micro-emozionali

Il fervore ottimistico che avrebbe dovuto spingere la generazione della caduta del Muro di Berlino verso un futuro promettente è illusorio: l'autunno delle nazioni, che disegna, a partire dal 1989, un nuovo assetto democratico nel quadro europeo, determina infatti in Italia una fase di recessione economica che si intreccerà saldamente alla crisi istituzionale rappresentata dalla fine della Prima repubblica.¹ A pagarne il prezzo sono soprattutto i giovani, attraversati, nell'ultimo decennio del XX secolo, da turbamenti emotivi dai quali vengono risucchiati: il loro raggio d'azione pare infatti circoscriversi in un presente privo di prospettive, da cui sembra ormai impossibile scorgere, in retrospettiva, anche il rapporto con il passato. Il legame con il proprio tempo si costituisce così lungo una linea sottile che genera instabilità e inquietudine, talvolta devianza; la destabilizzazione è inoltre accentuata dal senso di isolamento determinato dalla condizione di "stranieri" nei propri spazi urbani, non-luoghi che conducono a un inevitabile irrigidimento degli slanci vitali (Leccardi, 1997, pp. 709-800; Ilardi, 1999; Paroni, 2002, pp. 303-332).

¹ Si rimanda a Colarizi-Giovagnoli, 2014, Foot, 2019 (in particolare i capitoli 4., *Gli anni '80 e '90: dal boom al tracollo, e oltre*, e 5., *La Seconda repubblica*) e Colarizi, 2022. Sul rapporto tra il contesto storico e la canzone cfr. in particolare Savella, 2017.

Sul piano artistico, la letteratura generazionale si dimostra in grado di intercettare queste manifestazioni di straniamento e di trovare le parole per rappresentare sulla pagina scritta le speranze, le angosce, la dispersione del desiderio dei ragazzi. Riprendendo il paradigma offerto negli anni Ottanta da Pier Vittorio Tondelli (e in particolare da *Altri libertini*, 1980), un gruppo di giovani scrittori, per lo più esordienti, dà vita a un panorama letterario dinamico capace di determinare, mediante la funzione di rispecchiamento, il coinvolgimento crescente di un pubblico di estrazione giovanile: prende così forma un nuovo target di consumatori con nuove aspettative, interessato alla lettura di situazioni e vicende esistenziali anagraficamente e culturalmente condivise.² La nuova corrente fluisce in primo luogo attraverso le forme del romanzo a episodi e del neo-romanzo di formazione, che pongono al centro dell’attenzione, e da un punto di vista necessariamente generazionale, un ventaglio di condizioni ampiamente condivise da adolescenti e postadolescenti del decennio: tra i prodotti più rappresentativi ricordiamo almeno *Compleanno dell’iguana* (1991) e *La guerra degli Antò* (1992) di Silvia Ballestra, *Tutti giù per terra* (1994) di Giuseppe Culicchia e soprattutto *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, opera d’esordio del bolognese Enrico Brizzi (1994).

Non si intende certo ripercorrere in questa circostanza la storia di tale letteratura;³ può tuttavia essere utile ricordare almeno che in alcuni di questi componimenti narrativi la musica diventa colonna sonora, flusso ritmato che guida i sentimenti dei protagonisti, che ne dirige volontà e azione, che li caratterizza e ce li fa conoscere (Dentice, 1995; Galato, 1996); nella scrittura “tardo-adolescenziale” di Brizzi, in particolare, il testo cantato si fa materia stessa della narrazione:

Ascolto Love Song dei Tesla e penso ad Aidi quando la canzone dice: «Love will find the way». Mi sento una specie di buco in mezzo al petto, mi viene in mente che i miei sentimenti – i sentimenti di *tutti* – sono inutili, andranno persi, lacrime nella pioggia. Aidi non capirà mai quel che provo perché lei è trincerata nel suo fortino [...]. Siamo

² Un primo impulso determinante viene offerto, come noto, dal progetto *Under 25*, dello stesso Tondelli. L’iniziativa editoriale, che si concretizza nella pubblicazione di tre volumi di racconti di esordienti, viene prospettata per la prima volta in una serie di riflessioni sotto forma di invito da destinare ai giovani che lo scrittore emiliano affida al settimanale *Linus* nel giugno 1985 (*Gli scarti*); qui un breve passaggio del contributo: «Propongo: perché non raccontate quello che fate, che sentite: i vostri tormenti, i vostri rapporti a scuola, con le ragazze, con la famiglia. E perché di queste cose, poi – visto che ne avete voglia – non provate a formularne un giudizio? Perché non scrivete pagine contro chi odiate? O per chi amate? C’è bisogno di sapere tutte queste cose. Siete gli unici a poterlo fare. Nessun giornalista, per quanto abile, potrà raccontarle al vostro posto. Nessuno scrittore. Sarà sempre qualcosa di diverso. Siete voi che dovete prendere la parola e dire quello che non vi va o che vi sta bene. Siete voi che dovete raccontare» (Tondelli, 2016, p. 323). Cfr. anche Spadaro, 2000.

³ Si rimanda pertanto almeno a La Porta, 1999, Pomilio, 2000, pp. 636-681, Mondello, 2004, Antonelli, 2006, Arcangeli, 2007, Mondello, 2007, Matt, 2008, pp. 277-314, Matt, 2011, pp. 119-180, Matt, 2014, Matt, 2020, Ferroni, 2021.

irrimediabilmente diversi, ed è bello incontrare gente diversa, ma forse è impossibile capirla fino in fondo. Come in quella canzone incredibile dei Cure dove lei è bellissima e il povero la guarda ammirato e lei si sente offesa e Robert Smith dice: «Ecco perché ti odio».⁴

Ma di tutto questo, il vecchio Alex si sarebbe accorto più tardi, poiché in quei giorni sentiva solo un misto portentoso di felicità e inquietudine mai provato prima. Aidi gli sembrava una fata luminosa e un'Entità imperscrutabile, e il lato illuminato della strada, Sunnyside Of The Street, la voce di Shane sulla musica dei Pogues, era la loro cabala preferita: non voglio altro che restare per sempre proprio dove mi trovo, sul lato illuminato della strada.⁵

Ancora una volta il modello è offerto dall'autore di *Altri libertini*:

Cerco semplicemente di far sì che le parole mute della pagina diffondano il loro suono, la loro voce. Così che si crei un ronzio cerebrale, che è la musica della pagina, il suo ritmo. Io cerco il ritmo, la musica dei miei anni, cerco di avere una frase che si possa cantare in testa, sì cantare, la stessa identica cosa. Io faccio musica con le mie parole.⁶

In questo specifico processo culturale scandito da moti artistici “dei giovani per i giovani”, al contempo artefici e destinatari dei prodotti, la musica consolida in effetti la propria natura di *medium* privilegiato per l'espressione e per la rivendicazione dell'indole generazionale. Beneficiando di una serie di innovazioni determinanti per la crescita del mercato discografico quali il successo dell'ascolto su compact disc, la fruizione “per l'occhio” lanciata dai videoclip trasmessi dalle prime emittenti tematiche, l'espansione di riviste e fanzine settoriali e la diffusione di un ricco apparato di *gadget* di varia natura dedicati ad artisti e band (capi di abbigliamento, poster, diari, ecc.), l'esperienza musicale potenzia la propria carica di promotrice di comportamenti e stili di vita innovativi, di respiro internazionale, che si propagano su larga scala a livello peninsulare (Nobile, 1992, pp. 81-102);⁷ ma soprattutto offre, insieme alla letteratura, la migliore rappresentazione, dall'interno, della condizione contraddittoria di chi è ancora privo di una corazza emotiva e psicologica, in sospensione tra slancio energico e ribelle da un lato e senso di insicurezza dall'altro.

Il “dramma” adolescenziale viene affrontato, nei testi cantati esterni al circuito mainstream, attraverso due strade fondamentali: la via della resistenza urbana offerta del

⁴ Pp. 28-29. Si cita dall'edizione Baldini Castoldi Dalai (Brizzi, 2006).

⁵ Brizzi, 2006, p. 92.

⁶ È quanto dice Didi, alter ego di Tondelli in una delle versioni preparatorie di *Dinner Party*, l'unico testo teatrale dello scrittore emiliano; cfr. Tondelli, 2005, pp. 1159-1160. Si vedano anche i saggi raccolti in Tondelli, 2022.

⁷ Cfr. inoltre Livolsi 1992, Frith-Goodwin-Grossberg, 1993, Mazzette, 1997, pp. 173-194, Giancola, 1999, pp 55-60, Santoro, 2014.

rap e quella della narrazione micro-emozionale propria del rock alternativo. Di conseguenza, la minima analisi della componente testuale della canzone giovanile del decennio si svilupperà, nelle pagine che seguono, attraverso una colonna sonora costituita da dieci album giunti dalla galassia underground, suddivisi in due sezioni, meglio, in due “lati”: sul primo si trovano cinque opere hip hop; sul secondo, cinque prodotti riconoscibili con l’etichetta di indie-rock.

1.2. Side A: il rap

Colonna sonora:

- Articolo 31, *Strade di città*, 1993;
- Frankie hi-nrg mc, *Verba manent*, 1993;
- 99 Posse, *Curre curre guagliò*, 1993;
- Sangue Misto, *SXM*, 1994;
- Colle del fomento, *Odio pieno*, 1996.⁸

Il rap è, come noto, “un genere musicale affermatosi nella seconda metà degli anni 1970 nella comunità afroamericana e ispanoamericana di New York, caratterizzato essenzialmente dal ‘parlare’ seguendo un certo ritmo che viene prodotto alla console dal DJ con alcune tecniche (turntablist, beatmaking, scratching)”.⁹ Insieme alla breakdance e ad altre manifestazioni artistiche, quali ad esempio lo skateboarding e il graffiti writing, è uno dei principali prodotti dell’hip hop, multiforme controcultura giovanile, urbana e periferica, che nel corso degli anni Ottanta ha beneficiato di diffusione planetaria.¹⁰

Non diversamente da quanto è accade altrove, anche in Italia, nella seconda parte del decennio, la nuova esperienza musicale si caratterizza per uno stadio embrionale, una fase “zero” che potremmo definire preparatoria, nella quale vengono replicati, senza particolari eccezioni, i modelli di riferimento d’Oltreoceano:¹¹ gli spazi che ospitano queste prime, fondamentali manifestazioni di “assimilazione” culturale sono soprattutto quelli adiacenti al Teatro Regio di Torino, tra i portici di Piazza Castello e la contigua via Verdi, e al Muretto di Milano, in corso Vittorio Emanuele (Ivic, 2010, p. 86; Tucci, 2017, p. 3). Un più ampio e complesso processo di appropriazione artistica sarà invece riscontrabile a

⁸ A eccezione del brano Space One, *Tutti contro tutti* (per cui cfr. *infra* e nota 14), tutte le canzoni citate nell’analisi che segue appartengono agli album presentati in questo elenco e in quello posto in apertura del paragrafo I.3. I brani degli Articolo 31 sono contenuti nel disco *Strade di città*, quelli dei 99 Posse in *Curre curre guagliò*, ecc.: di conseguenza, di ciascuno di questi non viene indicata di volta l’opera di riferimento e l’anno di pubblicazione.

⁹ Treccani enciclopedia s.v. *rap* al link <https://www.treccani.it/enciclopedia/rap/?search=rap%2F>.

¹⁰ Per approfondimenti si rimanda al fondamentale Costello-Foster Wallace, 2019.

¹¹ A proposito di questo primo stadio si rimanda soprattutto al documentario *Numero Zero. Alle origini del rap italiano*, a cura Enrico Bisi, edizione in dvd e con libro, Milano, Feltrinelli, 2016.

partire dai primi anni Novanta: sarà infatti questo il momento nel quale gli esponenti del rap italiano riusciranno a sviluppare, pur fatta salva l'ascendenza nordamericana, una tradizione autoctona che si arricchirà via di via di tratti specifici peculiari:¹²

Eravamo ragazzini quando abbiamo lavorato a *Odio pieno* e non giravamo l'Italia da nord a sud come oggi, quindi le connessioni erano poche. In ogni caso volevamo fare un lavoro completamente nostro mettendo dentro tutta l'energia che hai a vent'anni e abbiamo capito subito che l'identità nell'hip hop è molto importante, quindi cercare una maniera "nostra" di farlo è stata la spinta principale.¹³

A livello testuale, il primo, evidente risultato di questa fase è senza dubbio costituito dalla transizione consapevole e motivata dalla lingua inglese dalla lingua inglese all'italiano o a uno dei dialetti italo-romanzi:

È facile vendere quattro dischi solo agli amici
Io voglio arrivare al Reno, al Don, al Tigri, all'Eufrate
Fino al Tamigi ma senza aver nemici
Senza imitare Method Man né Wu-Tang-Clan
Io ho il mio stile nella mia lingua madre
E le strade e le storie italiane mi hanno fatto da padre.¹⁴

Arzo funk romano, stile latino
Flippo rime col sapore de carbonara e vino
Taverna Ottavo Colle, questo è er nome del mio team.¹⁵

Che gli anni Novanta rappresentino il periodo di svolta del rap italiano è del resto confermato anche da alcune emblematiche tendenze dell'industria discografica; nel corso del decennio si verifica infatti una crescita progressiva del numero di album hip-hop pubblicati e una proliferazione costante delle etichette, indipendenti e non, che li producono: un incremento che, significativamente, si arresta con l'alba del nuovo millennio, complice la saturazione del mercato e l'apparire di nuove mode che determinano un inevitabile periodo di stagnazione artistica e commerciale:

¹² Cfr. in particolare Campo, 1996, pp. 62-63, Scholz, 2005, Tucci, 2017, Zukar, 2017, Tomatis, 2021, pp. 774-784.

¹³ Dall'intervista ai Colle del Fomento pubblicata su *Rumore 100*, supplemento della rivista musicale omonima, pubblicato nel 2021, dedicato ai 30 anni del rap italiano.

¹⁴ Space One, *Tutti contro tutti*, 1997. Quando possibile, i testi sono riprodotti attraverso la grafia riportata negli inserti di LP o CD o, in alternativa, ripresi dai siti ufficiali di artisti e gruppi. Negli altri casi, ci si è affidati a Genius (<https://genius.com/>), piattaforma dedicata alla trascrizione e all'interpretazione di testi musicali, in particolare del genere hip hop. Eventuali interventi correttivi alla lezione trasmessa da queste fonti, suggeriti dall'ascolto dei brani, sono segnalati di volta in volta in nota.

¹⁵ Colle del Fomento, *Sopra il colle*.

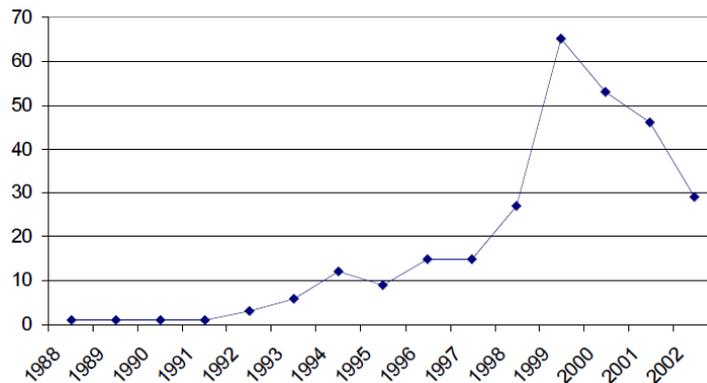


Tabella 1: Numero di dischi rap pubblicati per anno in Italia (1988-2002)¹⁶

Inoltre, così come era avvenuto in precedenza negli Stati Uniti, in Italia assistiamo in questi anni a una diversificazione interna considerevole che rende talvolta complessa la collocazione dei singoli testimoni entro uno specifico sub-territorio (mainstream, overground, underground, ecc.; si veda Scholz, 2005, p. 143) e, in definitiva, il tracciamento stesso dei confini del genere nella più vasta superficie musicale nazionale. Se è vero, infatti, che il rap è caratterizzato dal riuso di brani di provenienza eterogenea reimpiagati in una nuova produzione attraverso la tecnica dello *scratching*, sulla base della quale il rapper esegue la propria performance testuale, non va dimenticato che i suoi prodotti presentano un alto grado di variabilità qualitativa derivante da alcuni fattori determinanti quali, ad esempio, la maggiore o minore appartenenza di un artista o di un gruppo a una specifica sfera culturale interna al complesso hip hop, la condivisione, da minima a massima, del contesto sociale marginale che viene di norma trasmesso nei testi, la portata più o meno anticonformista, talvolta ribelle o, al limite, antagonista della lingua impiegata, fino alla modalità di distribuzione discografica, che oscilla tra l'autoproduzione e l'assorbimento entro l'orbita commerciale di una *major*.

Andrà pertanto ancora ricordato che l'esperienza più rappresentativa del rap degli anni Novanta si condensa con evidenza entro alcuni nuclei urbani precisi, espressioni di altrettante subculture urbane fortemente radicate sul territorio, in grado di definire una direttrice che porta da Milano a Napoli passando per Bologna e Roma. I cardini sui quali gravitano le attività degli artisti emergenti, inizialmente raggruppati nei collettivi delle *posse*, sono inoltre costituiti in questa fase dagli spazi occupati dei centri sociali, già luoghi emblematici di correnti musicali alternative anteriori, tra le quali ricordiamo in particolare il punk-hardcore: il milanese Leoncavallo agirà da cassa di risonanza per la Lion Horse Posse, l'Isola di Kantiere bolognese per la crew Isola Posse All Stars; tra le mura del Forte Prenestino, nel quartiere Prenestino-Centocelle della Capitale, risuonerà il flow dell'Onda Rossa Posse, mentre dall'esperienza dell'occupazione di un'officina abbandonata nel quartiere napoletano di Poggioreale (in seguito nota con il nome di Officina 99) nasceranno

¹⁶ La tabella è tratta da Scholz, 2005, p. 141.

i 99 Posse (Campo, 1996, pp. 62-63). Sono allo stesso modo riconducibili a una medesima distribuzione geografica i primi gruppi in grado di raggiungere la popolarità su vasta scala: dal capoluogo lombardo provengono gli Articolo 31, dalla città emiliana i Sanguemisto e Neffa, da Roma i Colle der Fomento e gli Assalti Frontali.

Seppur entro un quadro così parcellizzato, il rap italiano della Golden Age si contraddistingue complessivamente, sul piano linguistico, per la condivisione di un'esibita estrosità lessicale: possiede un codice privo di compromessi,¹⁷ che si manifesta nella lingua nazionale – attrezzata ormai a estendere la sua superficie alle varietà più marcate sul piano diastratico – e talvolta nei dialetti,¹⁸ eventualmente in situazioni di code mixing e code switching (anche con l'inglese). Non essendo questa l'occasione per un'analisi dettagliata a riguardo, ci limiteremo in primo luogo a rilevare come il tratto distintivo sia l'impiego di un registro “corale”, composto a partire da un fondo lessicale tipicamente giovanile, dal quale affiorano alcune componenti ben riconoscibili.¹⁹ Tra le più rappresentative ricordiamo almeno: il gergo storico,²⁰ anche della malavita, che contribuisce alla definizione di un ricco vocabolario della strada, proprio, almeno in apparenza, dei soli “insider”;²¹ il linguaggio dell'offesa e della violenza;²² il lessico di matrice politica – concentrato per lo più nei prodotti della prima metà del decennio e caratteristico soprattutto di alcuni gruppi “impegnati” –, in specie riconducibile alla sfera della sinistra antagonista e all'antifascismo militante;²³ espressioni tratte con regolarità dal “droghese”;²⁴ un buon

¹⁷ Articolo 31, *Fotti la censura*: “Chiaro, forte e chiaro mi esprimo / Se per me sei stronzo, stronzo ti dico / Rifiuta i mezzi termini, combatti chi ti oscura / Grida la tua rabbia, e fotti la censura”.

¹⁸ Articolo 31, *Questo è il nostro stile*: “Non ci sono regioni, né competizioni / È il momento di capirci, è il momento di unirci nella rima / Alleanza latina è il momento di far scorrere le nostre parole / Da Milano nella nebbia a Napule sotto il sole / Diversi nel linguaggio ma uguali nel concetto / Se è giusto ciò che dici me ne frego del dialetto / Siamo latini e lo si deve sentire / Questo è il nostro tempo / E questo è il nostro stile”.

¹⁹ Sulle tendenze del rap italiano della fine del secolo scorso e dei primi anni del nuovo millennio si rimanda in particolare al capitolo *Potere alla parola. L'hip hop italiano* contenuto in *Accademia degli Scrausi*, 1996 e *Scholz*, 2005, pp. 69-91.

²⁰ Sanguemisto, *Clima di tensione*: “Paiura, l'odio manda in para / L'aria che respiro tesa vera”.

²¹ Colle del Fomento, *Sopra il colle*: “Io flippo rime giù di brutto e non mi so fermare / Qualcuno sente la mia roba ma non può capire / Se non stai dentro certe storie non le puoi sentire / Non fa per te, non puoi farci niente”; Colle del Fomento, *Quando verrà il momento*: “Sto coi miei lupi come Alex sta con i suoi drughi / Se non ti gusta la mia musica, cambia acustica / Accanna torna a casa e studiati la metrica / Se non riesci a entrare, lascia stare”.

²² 99 Posse, *Rigurgito antifascista*: “Venti a uno è la tua forza, fascio infame / Ti nascondi ed alle spalle mi colpisci con le lame / Non ti fai vedere in faccia, non serve a niente / Con la tua puzza di merda ti distinguo tra la gente”.

²³ 99 Posse, *Rigurgito antifascista*: “C'ho un rigurgito antifascista / Se vedo un punto nero ci sparo a vista”.

²⁴ Sanguemisto, *La porra*: “M'appizzo un giansugoso e me ne sto in crociera / Fora, gremio fino a sera / E ancora chiuso in una cartina o dentro un cilum / Blunt magari di skunk gusto funk in

comparto di anglicismi, spesso d’ambiente o connotati in chiave gergale e generazionale.²⁵ Accanto a queste peculiarità, andranno segnalati, sul piano retorico-stilistico, i continui giochi del significante (scioglilingua, calembour, reticenze, ecc.)²⁶ e il largo impiego di rime²⁷ e altre figure di suono, in specie della ripetizione,²⁸ a comporre testi fortemente ritmati, dalla sintassi talvolta articolata, che per l’orecchio sembrano non andare mai a capo.²⁹ Significativo, infine, l’alto tasso di citazionismo³⁰ e la composizione di un apparato di riferimenti culturali che andrà estendendosi via via³¹ fino a determinare un sistema intertestuale di rimandi che renderà i testi pienamente fruibili solo qualora venga afferrata in modo adeguato la rete dei rapporti con le *references*, con conseguente trasferimento del baricentro dell’atto interpretativo dall’emittente al ricevente del messaggio, cui è in definitiva richiesta la facoltà di attivazione dei processi mentali necessari per riconoscere e decifrare il complesso delle allusioni (Scholz 2005, pp. 197-219; Bellone 2023, pp. 317-332).³²

Soprattutto, occorre sottolineare che il linguaggio ad alto “voltaggio” del rap di questa generazione non è un vezzo, né una mera esibizione di irriverenza linguistica: la sua portata pungente, ribelle, talvolta violenta, lungi dall’essere determinata dalla moda di un

testa bam / La fattanza sbanda”; ma l’intero brano costituisce una ricca rassegna di terminologia specialistica.

²⁵ Sangue Misto, *La porra*: “Fateci gremare in pace senza troppi drammi / Neffa, Deda, DJ Gruff in dopa, uh yeah, we jammin”.

²⁶ Articolo 31, *Tocca qui*: “Prende s’alza e s’allontana / Non era mica male questa pu- pulzella / Era bella con un cu- curioso taglio di capelli / E delle te- te- te- tenere espressioni”.

²⁷ Frankie hi-nrg, *Faccio la mia cosa*: “Sinuosa, si snoda la mia rima sopra al ritmo come prosa / Si attacca alla tua mente quasi come una ventosa / Tatuaggio indelebile dell’anima ritrosa / [...] / Uso la metrica come una sciabola tagliente e rapida / Affilata come una spada”.

²⁸ Frankie hi-nrg, *Potere alla parola*: “Soggetto predicato complementi senza troppi complimenti / Come un pugno sopra i denti, il silenzio è dei perdenti / Muti e sorridenti, immunodeficienti / Agli attacchi dei potenti che spingono la massa / A colpi di grancassa nel basso del fosso”.

²⁹ Cfr. Accademia degli Scrausi, 1996, p. 315. Si veda il caso di Frankie Hi-nrg, *Potere alla parola*: “Rap, parola in effetto / Coacervo di metafore che esprimono un concetto / Assoluto e perfetto / Un colpo diretto assestato al sistema dal profondo del ghetto / Spirituale, in cui voglion relegarci ad affogare / In quel mare di chiacchiere impastate solo di quella morale / Sì, falsa e opportunista / Che usa la censura come arma di difesa”.

³⁰ Si veda il caso limite rappresentato dal brano *Pace e Guerra* di Frankie Hi-nrg, nel quale vengono combinati il verso d’apertura del sonetto *Pace non cerco, guerra non sopporto* di Dino Campana con la chiusa del componimento *Alla sera* di Ugo Foscolo nelle rispettive letture di Vittorio Gassman.

³¹ Frankie Hi-nrg, *Libri di sangue*: “Far come il gatto e il topo non è lo scopo / Di questo gioco di ruolo guidato / Da un master senza scrupoli”; Sangue Misto, *Cani sciolti*: “Preso per il culo dalla mia TV / Meglio non vedere come Mr. Magoo”; Colle del Fomento, *Ninna nanna*: “Faccio un viaggio e come Monkey volo su una nuvola”.

³² Sull’intertestualità nella canzone in genere cfr. invece La Via, 2006, Sachs, 2007, Ciabattoni, 2016, Talanca, 2017 e Polese, 2019.

momento, è semmai la rappresentazione più autentica dell'urgenza espressiva di una moltitudine di giovani:

La musica è un linguaggio, e io vi parlo nella musica
 Rimando i miei discorsi nella sua struttura metrica
 E in un suono incattivito da un DJ con i coglioni
 Gira un basso che ti fissa i miei concetti nei neuroni
 Sono un criminale lirico, un terrorista lessico
 Di un movimento tacito, però del tutto libero
 Non uso pistole, non uso cannoni
 Ma la potenza pura che ho dentro nei polmoni.³³

Non va infatti dimenticato che nelle loro performance, i rapper portano sul palco storie e voci della strada impiegando uno stile, l'unico tra quelli a disposizione, adatto a fotografare senza filtri, e talvolta a denunciare, una realtà degradata. Affiora quindi chiaramente, in tutti i brani del periodo, la centralità del messaggio: la stessa struttura testuale del canto hip hop si configura come una sorta di poema in prosa, affermandosi nel panorama canzonettistico come campo privilegiato del racconto (Bandirali, 2013, pp. 30-31).

I testi veicolano esperienze difficili, e diventano il manifesto circostanziato del disagio giovanile. In analogia con quanto avviene nei ghetti delle metropoli degli Stati Uniti, le voci che provengono dalle periferie delle città italiane si contraddistinguono per l'esigenza di raccontare il proprio mondo:

Ma per la strada c'è rabbia, qualcosa si muove
 Qualcosa di violento, qualcosa di irruento
 Qualcosa di cui faccio parte
 E di cui fa parte anche il mio modo di parlare
 Non mi si deve bloccare [beep]
 Con questa merda di segnale
 Articolo 31 trasgredire nel dire
 Articolo 31 due parole per agire.³⁴

Il punto di partenza di una componente significativa dei brani dell'hip hop italiano è la definizione di una condizione esistenziale di precarietà individuale diffusa su larga scala:

Giorno dopo giorno, una rima dopo l'altra, ma non basta
 C'è sempre qualche cosa che non va nella mia testa
 Resto lo stesso in piedi perché sento
 Che dentro al core mio brucia 'r fomento
 Dal buio profondo salgo in superficie
 Sono l'elfo scuro tra la gente perciò non mi do pace.³⁵

³³ Articolo 31, *Nato per rappare*.

³⁴ Articolo 31, *Fotti la censura*.

³⁵ Colle del Fomento, *Elfo scuro*.

Mi sveglio la mattina ripetutamente
Me sento 'na mappina ripetutamente
Ci vorrebbe un'aspirina ripetutamente
O 'na cosa più potente ripetutamente
Vado di là in cucina ripetutamente
Nel frigo non c'è niente ripetutamente
Un dolore insistente ripetutamente
Nel corpo e nella mente ripetutamente.³⁶

Molto spesso la riflessione dei rapper si concentra sul senso di straniamento: i giovani artisti sono “cani sciolti”, stranieri nella loro nazione, per effetto del rifiuto verso un processo di omologazione sociale e perbenista che proviene dall'alto: “Sono il cane sciolto, lo straniero nella mia nazione / E fuori dal recinto resta la mia posizione” (Sangue Misto, *Cani sciolti*). L'inquietudine, quotidiana e permanente, può quindi essere il frutto di un meccanismo di repressione, reale o mentale: “Giorno dopo giorno questo è il clima di tensione / Preso male vero e quando accuso la pressione / Sono in stato di continua minaccia” (Sangue Misto, *Clima di tensione*). È, questa, una circostanza che proietta in uno stato d'animo di insoddisfazione profonda e noia: “Due del pomeriggio, la sveglia suona, mi sveglio / La testa mi fa male, ormai è normale, ho poca fame / Mangio qualcosa con lo scopo / Di gustarmi meglio la sigaretta che fumerò dopo” (Articolo 31, *Legge del taglione*). La condizione derivante è assimilabile agli effetti allucinati di un “bad trip” provocato da un'esperienza lisergica: “Certe volte piglia male / È come l'acido di un trip che sale, sale / E mi accompagna giù / Al di là del blu, oltre la soglia, dentro il nero / Dove fa brutto vero” (Sangue Misto, *Piglia male*).

Ma nella prospettiva di ampia condivisione del messaggio tra emittente e riceventi, il raggio del malessere si espande via via dal piano privato a quello collettivo. La città, nella quale le vicende individuali si intrecciano in un tessuto condiviso, diventa così uno spazio sensibile all'occhio attento dei giovani artisti: le loro rime si indirizzano in particolare verso il complesso agglomerato delle periferie, terreno desolato nel quale si radica l'alienazione giovanile. Da Milano (“È sera, un altro giorno è andato / Passato inosservato, forse sprecato / E sotto i miei piedi questo asfalto bagnato / Che emana questo odore che tutto il giorno ho respirato / [...] / Strada di città, cemento vivente, frenetica, famelica, intermittente / A volte burla, a volte muta, odia chi l'ha vissuta” [Articolo 31, *Strada di città*]) a Roma (“Roma la città eterna non scende a patti / La Roma dei coatti, le comitive sui muretti / Le borgate, la periferia, i palazzi / La Roma degli sguardi che finiscono in scazzi” [Colle del fomento, *Il cielo su Roma*]), a Napoli (“Napoli, creature vuttate 'mmiez' a na vi' / Napoli, crisciute cu 'e pippate 'e cucaì' / Napoli, guagliune ca se fanno l'eroi' / Napoli, a scola nun ce sò maie putut'ì”) [99 Posse, *Napoli*]).

Certo, l'inquietudine e la sofferenza del singolo, inserite in una dimensione collettiva, possono determinare l'espressione di sentimenti di forte ostilità: a tale proposito non sarà

³⁶ 99 Posse, *Ripetutamente*.

inutile ricordare che la matrice alternativa e ribelle dell'hip hop si manifesta nei testi anche attraverso l'impiego frequente del termine *odio*, uno dei lemmi bandiera delle produzioni di questi anni:

Quando è arrivato *L'odio*, è come se ci avesse dato quella conferma ulteriore di dire "Questa roba è mondiale: c'è a Parigi, c'è a Brooklyn, ma c'è anche a Roma". Non è un caso che l'anno dopo il nostro primo disco si è chiamato *Odio pieno*, che è solo un tributo a quel film ma anche al fatto che un nostro amico writer, il Sugo, scriveva "Hate Full", 'pieno di odio', e noi abbiamo ri-tradotto in "odio pieno", come per dire: odio pieno verso quello che non ci piace, odio pieno verso quello che ci fa male, odio visto come l'altra faccia dell'amore, odio quello che può nuocere a ciò che amo.³⁷

Io odio
Perché sfruttati si nasce magari ci si diventa però non lo si inventa
Io odio
È un fatto di appartenenza.³⁸

Ciò non toglie che il rap degli anni Novanta sia stato un potente mezzo per esprimere le pulsioni del mondo giovanile: ha saputo intercettare, interpretare ed esprimere, forse meglio di ogni altra esperienza culturale del decennio, le angosce, i turbamenti, la rabbia di tanti. Molti rapper hanno avuto la capacità fare i conti con il proprio tempo e con la propria dimensione esistenziale, che non è diversa da quella del gruppo. Ma la loro voce, offerta alla collettività attraverso un microfono, ha potuto anche proporre soluzioni: grazie al potere assegnato alla parola, che attiva la coscienza critica, e attraverso la rivendicazione del libero pensiero e della solidarietà giovanile è infatti giunta alla definizione di un sistema basato su percorsi alternativi di difesa e di resistenza in grado contrapporsi all'estraniamento generazionale e ad altri episodi potenzialmente autodistruttivi:

Anche dove non m'è concesso il mio spazio mi prendo
In questa scatola di cemento che si sta stringendo
Chiudendo, a mio modo vivendo, spingendo
Il mio sentimento, quella scossa vitale
Che dirige ogni mio movimento
Tento di darla anche a te in modo veloce, o lento
[...]
Una parola ti basta per essere meno chiuso in te stesso?
Butta, butta alle spalle tutto quello che ti fa male
Scavati, scavati dentro, trova la tua anima tribale

³⁷ Estratto di un'intervista a Danno, cantante dei Colle der Fomento, nel corso della trasmissione radiofonica "Raccontami di te" (2017), ascoltabile al link <https://www.youtube.com/watch?v=WF4ky1QfGKE&t=3685s>.

³⁸ 99 posse, *Odio*.

Lo so, lo puoi, lo devi fare perché
Quello che fa muovere me può far muovere anche te
E se siamo ancora distanti la distanza si può accorciare
[...]
Prova questa volta ad ascoltare
Ti sto parlando, ascolta, ti sto parlando.³⁹

1.3. Side B: il rock alternativo

Colonna sonora:

- Marlene Kuntz, *Catartica*, 1994;
- Afterhours, *Hai paura del buio?*, 1997;
- Bluvertigo, *Metallo non metallo*, 1997;
- Prozac+, *Acido acida*, 1998;
- Subsonica, *Microchip emozionale*, 1999.⁴⁰

Nella prima parte degli anni Novanta, alcune case discografiche percepiscono la scossa provocata da una serie di moti artistici determinati da giovani musicisti che cresce sottotraccia: aprono così le porte dei garage e degli scantinati, consentendo a band emergenti di soddisfare i gusti di una moltitudine desiderosa di suoni duri e di chitarre distorte. Si distingue infatti chiaramente l'esigenza, anche nel nostro paese, di un codice musicale “underground” che sia al passo coi tempi e con le tendenze internazionali, e che venga cristallizzato da testi che attingano dalla lingua nazionale. Nasce l'indie-rock italiano: un movimento che si consoliderà negli ultimi anni del millennio e che muove i suoi passi sulla scia delle tendenze internazionali portate al successo da band come Nirvana e Pearl Jam, uno spazio musicale nel quale vengono riprodotte con un fragore elettrificato inedito le manifestazioni del disagio esistenziale della generazione giovanile di allora (Tomatis 2021, pp. 764-774).

Uno dei primi prodotti a beneficiare di buona popolarità è *Catartica*, album d'esordio dei Marlene Kuntz, pubblicato dalla neonata casa discografica Consorzio Produttori Indipendenti nel 1994. Appare chiaro fin dall'*incipit* che non è più tempo per le buone maniere, né per i sentimentalismi: ai suoni cupi e duri delle sei corde metalliche corrisponde infatti nel complesso una testualità rude, che non ha paura di risultare sferzante all'eccesso; emblematico, in tal senso, *M.K.*, il violento biglietto da visita della band cuneese, efficacemente condensato nell'anagramma che domina il primo verso:

Oh, al cranio, carino, fai attenzione al cranio
Che sparo, cretino, un capogiro
E allora, attento a questa spazzatura

³⁹ Articolo 31, *Ti sto parlando*.

⁴⁰ Cfr. la nota 8.

Rock, rock, rock
 Sulla tua crapa dura
 [...]

 Lascia che ti vomiti un'onda di parole
 Ma-Ma-Marlene è la migliore.

Il lessico aggressivo e brutale di questo e di altri brani (*M.K.*: “Pieghi a novanta, io monto la tendenza / Fammi entrare nell'intelligenza”; *1°*, *2°*, *3°*: “Provai con la pistola, sparai parole come: / ‘Merda, Carlo, aborto””; *Fuoco su di te*: “Dammi un'arma, Signore, voglio udire gli spari / Voglio farne un po' fuori / E già che faccio la lista, ci metto dentro pure te”) si alterna con un vocabolario platealmente artefatto, attraversato da termini e da espressioni inconsuete per la lingua cantata (*Gioia (che mi do)*: “Ho un arto appeso in aria senza vita e / A nulla serve se non a ricordare che è mio”; *Trasudamerica*: “Ho sempre quella foto d'epoca / Dei quattro suonatori con il sombrero / Il mulo che trasuda America / La sacca con la mia fortuna ed un cero”), in un eccentrico avvicendamento di invettive rumorose e suite dai contorni solo apparentemente quieti che genera effetti contraddittori.

Il compimento di questo processo combinatorio è probabilmente rappresentato al meglio dal vocabolario ripugnante e carnale della sezione mediana di *Giù giù giù*:

Ancora si può giocare: gengiva nuota con muco
 Gran-liquame stilla dal buco, non male che tu non ci sei più
 Rossorosacarnoso, ex-muso, coli bavoso
 Libido sale, si sale, sale
 E tu non ci sei più
 E allora so che sto per fare il meglio che si possa fare.

I testi declinano in varie forme il sentimento dominante dell'insoddisfazione, eventualmente seguito da un desiderio di ribellione violento ma effimero. In alcune circostanze si insiste invece sulla dimensione soffocante del disordine della psiche: pensiamo a Orso, il protagonista di *Sonica* – forse uno dei migliori prodotti del *noise* nazionale di fine secolo –, e alla sua testa, agitata dal caos sonoro dopo una nottata trascorsa con il volume al massimo:

Le luci del giorno gli danno quel non so che lo turba
 Gli manca quel buio che non si trova
 In fondo alla via, in fondo alla via
 Luci del giorno che danno
 Quel non so che ti turba e ti fanno lievitare
 Fragori nella mente, rumori, dolori
 Lampi, tuoni e saette, schianti di latte
 Fragori e albori di guerre universali, scontri letali
 Sonica, sonica.

La luce del giorno provoca, secondo un principio ampiamente condiviso entro il perimetro del nuovo rock, effetti di turbamento che sfociano in fragori della mente, rumori,

dolori e che determinano, in un crescendo caotico che fa il paio con una progressione sonora dagli accenti rumoristici, albori di guerre universali e scontri letali.

Non mancano infine gli squarci emozionali, modulati su una veste stilistica adesso essenziale, dall’andamento narrativo, che pare al contempo ammiccare al linguaggio poetico contemporaneo: è il caso di *Trasudamerica* (“Ricordi, Federica, i tuoi sandali / E i grossi piedi disegnati di nero? / Mi mancano le piogge di petali / Il Dio amore e tutto il resto, davvero / [...] / Spesso vorrei la magia di quegli odori / Che ci univano al cielo / Oh, non temo la nostalgia / Anche se sento di essere sempre più il solo”) e soprattutto di *Nuotando nell’aria*, resoconto disperato di un rapporto amoroso concluso:

Odori dell’amore nella mente
Dolente, tremante, ardente
Il cuore domanda cos’è che manca
Perché si sente male, molto male
Amando, amando, amandoti ancora
Nel letto
Aspetto ogni giorno un pezzo di te
Un grammo di gioia del tuo sorriso
E non mi basta
Nuotare nell’aria per immaginarti
Se tu sapessi che pena.

Su un assetto complessivamente affine si regge *Hai paura del buio?*, il secondo album in italiano degli Afterhours (1997), gruppo milanese attivo già nella seconda metà del decennio precedente. Pur presentando, attraverso le diciannove tracce, una più ampia varietà di temi (e di sonorità), il nucleo argomentativo del disco pare insistere sull’assenza di una via d’uscita dalla desolazione giovanile del tempo presente. Emblematica è *Edda*, breve composizione dal corso tenue e delicato, che sancisce con accenti malinconici, su un fondo di archi e pianoforte, il tormento emotivo di chi è incapace di trasformare in energia, quandonche distruttiva, il desiderio:

Perché tutto questo volere
Non diventa energia
E non ci spazza via?

L’andamento quasi etereo di questa suite costituisce tuttavia un’eccezione: sul piano linguistico l’opera conserva infatti, in accordo con *Catartica*, connotati di esibita violenza, anche misogina (*Lasciami leccare l’adrenalina*: “Forse non è proprio legale sai / Ma sei bella vestita di lividi”), talvolta espressi mediante il ricorso, tradizionale già nel rock degli anni Ottanta, a una simbologia animale eloquente (*Rapace*: “Verrò come un rapace / A mutilare lo scorpione / Dentro nel tuo cuore”), che arriva a sfociare nell’occasione blasfema di 1996.⁴¹

⁴¹ Così Manuel Agnelli in riferimento alla prima espressione contenuta nel brano, che qui si omette

Un tratto distintivo largamente rintracciabile lungo i 55 minuti del prodotto è rappresentato dalla componente erotica, quando non addirittura oscena, propria dei brani di materia amorosa: si vedano in particolare *Elymania* (“Giocattolo vibrante in te, cola miele che sa di me”), *Rapace* (“E il serpente che dorme ai tuoi piedi / Ti disintossica le vene / Dai resti del mio seme”), *Pelle* (“Cerco su di me la tua pelle che non c’è / Poi ti entro in fondo dentro, lo sai / Soltanto per capire chi sei”) e *Simbiosi* (“Che ancora mi sento le dita / Fondersi nella tua fica”).

Ciò che caratterizza i testi di *Hai paura del buio?* è però soprattutto il costante ricorrere a espressioni, suggestive e inquietanti, che poggiano solo di rado su occasioni concrete o intelligibili (*Male di miele*: “La sicurezza ha un ventre tenero / Ma è un demonio steso fra di noi”), e che sembrano anzi declinare talvolta verso il nonsense (*Rapace*: “Ora attirami a te per andare / In un mattino sovranaturale / Fra cavalieri sieropositivi / E nuova luce e verità / Che noia devo violare”; *Come vorrei*: “Stricnina / Se è una bambina / Avrà una vita / Da cellula impazzita”), per probabile effetto della vena compositiva marcata-mente introspettiva di Manuel Agnelli. Così, come avviene in uno dei brani più noti dell’intera discografia degli Afterhours, il rimedio al male di vivere può essere rappresentato da un “pensiero superficiale che renda la pelle splendida”:

Ma la vita è un suicidio
L’amore un rogo
E voglio un pensiero superficiale
Che renda la pelle splendida.⁴²

Accanto a Marlene Kuntz e Afterhours, ma entro una superficie esclusiva, i Blu-vertigo si distinguono invece, quasi al volgere del millennio, per essere i principali testimoni nazionali dell’immaginario glam e new-romantic: interpreti provocatoriamente stilosi, autenticamente bizzarri, capaci di intrecciare lirismo tagliente, linee musicali e arte visiva in maniera estrosa. Il loro prodotto discografico di maggior pregio artistico è *Metallo non metallo*, capitolo intermedio della saga “chimica” ed esistenziale aperta con *Acidi e basi* (1995) e chiusa con *Zero – Ovvero la famosa nevicata dell’85* (1999):

La trilogia è nata sin dall’inizio come tale. Avevo capito che con il primo disco non sarei riuscito ad esprimere tutto il potenziale di anni di incomprensioni, rinunce e aspirazioni. *Acidi* rappresentava l’infanzia a-problematica. *Metallo* fu il distacco, l’adolescenza. *Zero* è il superamento dialettico di tutto questo. Una liberazione, non un annullamento nichilista. L’ideale chiusura di un cerchio.⁴³

per discrezione: “Sì, è una bestemmia. Ma non si esaurisce lì. È un dialogo personale. È un’invettiva. In parte anche contro un finto ribellismo tipico dell’ambiente che frequentavo all’epoca e contro cui mi scagliavo” (<https://archive.vn/9vR5x#selection-1053.2-1010.22>).

⁴² Afterhours, *Voglio una pelle splendida*.

⁴³ Da un’intervista concessa a OndaRock, leggibile al link <https://www.ondarock.it/interviste/bluvertigo.htm>.

Dal punto di vista musicale, l'album si allontana dalla tradizione del nuovo rock alternativo italiano per la parziale eclissi dei suoni affilati delle chitarre, che cessano di agire da collante tra tessuto sonoro ed esecuzione vocale, in favore di una dimensione polistrumentista, diretta emanazione dell'inventiva talentuosa ed eccentrica dell'indiscusso leader, Morgan, e di una iniziale concessione alle contaminazioni elettroniche, sull'onda degli stilemi offerti in primo luogo dai Depeche Mode.

I testi cantati danno forma alle lacerazioni di chi vive in “un mare di paure” che nascono dal cuore (*Ebbrezza totale*), proponendo una rappresentazione poliedrica – di volta in volta decadente, surreale, psichedelica, beffarda – del nichilismo giovanile:

Dovrei studiare un po' di più pianoforte
Anche per quest'anno rinuncio al suicidio.⁴⁴

Il mio mal di testa, brano di apertura dell'opera, contribuisce ad esempio alla raffigurazione di un quadro di disarmonia complessa: “La televisione che osservo a casa / Serve solo per il mio mal di testa / Tornare da Milano all'ora di punta / Serve solo per il mio mal di testa / Amo molto il rumore però la techno / Serve solo per il mio mal di testa / È bello l'amore ma una ragazza / Può solo aumentare il mio mal di testa”. Tuttavia, dopo una transizione che lascerebbe pensare a un inevitabile rimedio farmacologico (“E allora vado, comincio a cercare / Aprire i cassetti del comodino e quelli del bagno piccolo / Devo risolvere il problema o credere di risolverlo”), una minima sospensione melodica apre a un sorprendente “però”, che giunge improvviso, inatteso, a squinternare una progressione tutto sommato prevedibile, e a definire programmaticamente la cifra stilistica del disco: “Però Giove ha cagato fuori Minerva da un'emicrania”.

L'emblema del disco è *Fuori dal tempo*, un brano che colloca il giovane in una condizione di alienazione permanente provocata in primo luogo dai rigidi confini entro i quali è contenuta la libertà d'azione e, soprattutto, di pensiero: “Non posso dire tutto quello che penso / Non posso fare tutto quello che voglio / Non posso esaudire i miei desideri / La condizione in cui mi trovo è proprio fuori dal tempo”. Il cardine del componimento, costituito dalla disapprovazione della norma in alcune sue realizzazioni concrete direttamente implicate nel processo di autodeterminazione adolescenziale e postadolescenziale (“Non posso dire solo stupide frasi / Anche se per caso mi piacessero i fiori / Non è detto che io debba fare il fiorista / Il questionario dei tre giorni è proprio fuori dal tempo⁴⁵ / I professori sono quasi tutti fuori dal tempo), induce a rivendicare il diritto di “detestare liberamente” (“Non posso esternare i pensieri strani / Non posso detestare liberamente / Anche se a volte avrei buone ragioni”) e a esibire in definitiva un deliberato elogio della mente insana:

⁴⁴ Bluvertigo, *Ideaplatonica*.

⁴⁵ Si veda in particolare la sezione finale, nella quale si realizza una rielaborazione di una serie di domande che componevano il “questionario dei tre giorni”, un test a risposta chiusa (“sì” / “no”) finalizzato a una prima interpretazione del profilo psicologico dei futuri militari durante la visita medica preliminare al servizio di leva.

Mi piace la gente vivace
 Mi piace la gente sincera
 Ma anche quella che mente
 Penso che praticamente sia
 Bella la gente insana di mente.

Le responsabilità di un'istituzione ormai inadeguata come quella della scuola alla base del processo di estraniamento sociale del giovane vengono successivamente recuperate ed elaborate: "Consideriamo il fatto che la scuola nel Paese / È un'istituzione alquanto reazionaria, repressiva / Reagisce alle reazioni, non stimola interessi / Non produce cultura ma propone da cent'anni / Le stesse vecchie storie di sposi in riva al lago / Gli stessi schemi mentali, obsolete concezioni" (*Vertigo blu*); un rimando apparente è costituito dalla vertigine blu: "Ho un piccolo rimedio per scappare, per ricredere / Per risalire in cima alla tua scala di valori / Oh, vertigoblu".

Tuttavia, la turbolenza esistenziale ritorna e genera un dissidio lacerante, inestricabile, adesso rappresentato da (*Le arti dei miscugli*): "Agatodemone e cacodemone si scontrano in me / Un demone buono e un demone cattivo, they fight in me / Se non so come guarire non è colpa di nessuno". L'unica soluzione sembra allora essere la fuga prospettata in *So low*:

So low, so alone, dovrei fare l'eremita
 Sarebbe meglio per tutti
 So low, so alone, vorrei fare l'eremita
 Per sentirmi necessario
 ...
 La solitudine è un valore
 Mi sembra poco seria l'illusione dell'unione.

Al termine del millennio, quasi sul perfetto spartiacque tra due ere, nella fase di transizione tra età analogica e digitale, si colloca *Microchip emozionale*, secondo album dei Subsonica, il disco che, con un taglio al contempo retrospettivo e futuristico, contiene e rappresenta un decennio: una composizione di brani di successo che proietterà il gruppo dai palchi dei centri sociali torinesi a quello dell'Ariston, e che – pur rimanendo un'opera inimitabile – diventerà la pietra di paragone di tutti i lavori successivi della band.

Se i Subsonica sono stati i principali rappresentanti dell'effervescenza culturale che caratterizza in quegli anni, nella scena underground nazionale, il capoluogo piemontese e i suoi luoghi di culto alternativi – i Red Docks (all'origine della claustrofobica *Disco-labirinto*) e in particolare i Murazzi, le turbolente arcate poste sulla sponda ovest del Po sotto le quali, nelle vecchie rimesse per le imbarcazioni fluviali, aveva da qualche tempo preso vita un fitto movimento notturno tipicamente giovanile grazie alle proposte musicali di ambienti come Giancarlo, la Lega dei Furiosi, il Doctor Sax e il CSA Murazzi –, *Microchip emozionale* è la polaroid di uno spazio-tempo autentico e perfetto, dalla quale scaturisce una riuscita operazione di sintesi musicale:

Dance, musica d'autore, pop ed elettronica sintetica convivono all'interno delle stesse canzoni, sotto l'impianto da rock band. La politica che scopre il groove (*Liberi tutti*),

la love song che incontra il futuro distopico (*Il cielo su Torino*), il funk che sposa la tradizione (*Strade*), la classifica che trova la club culture (*Il mio dj*) e la dance (*Disco-labirinto*).⁴⁶

Ma è anche, probabilmente, il prodotto più moderno del panorama underground italiano del decennio, in grado di rappresentare meglio di ogni altro, e non solo per ragioni anagrafiche, le tendenze in atto. Soprattutto, come efficacemente rappresentato dalla diade che compone il titolo, è un disco capace di catalizzare i brividi da febbre elettronica trasformandoli in un’urgenza comunicativa combattiva che è tipica del rock più viscerale (e si noti l’immagine di copertina della prima edizione del disco, trasportata in versi nel brano *Colpo di pistola*), focalizzando l’attenzione sulle nuove generazioni al termine del vecchio millennio e sull’esigenza che queste trovino una via per esprimere la loro emotività più fragile.

La lingua dei testi riproduce questa specificità attraverso l’impiego di un lessico generalmente complesso, fatto di termini polisillabici e insoliti (e si osservi in particolare la componente tecnico-specialistica: “Neurotrasmettitori, sinapsi elettrochimiche, catene sequenziali di acidi nucleici / Mi parlano di te”) che determinano rime sdruciole o impervie (*Il mio D.J.*: “Non c’è pazienza per l’estetico / Né più passione per l’ermetico”; *Sonde*: “Ogni forma di conversazione / È ormai intima intercettazione”), assonanze non comuni (*Il mio D.J.*: “Dentro quei solchi c’è l’anima / La selezione è ruvida / La mia innocenza è tossica”), sequenze disarmoniose o fortemente allitteranti (*Strade*: “Tergicristalli e curve da drizzare”) e immagini costruite su espressioni inusuali (*Albe meccaniche*: “Ho affondato i denti a puro scopo diagnostico / Per ritrovare in fondo solo cenere e costole”).

Tra i brani segnaliamo in particolare *Tutti i miei sbagli*, tirata introspettiva eretta sull’esplorazione degli inciampi occorsi in un rapporto disfunzionale, contraddittorio, al contempo distruttivo e salvifico (“Tu sai difendermi e farmi male / Ammazarmi e ricominciare”), nel quale il profondo del precipizio (della notte, del cuore) può essere fonte indispensabile di vitalità:

Tu, affogando per respirare
Imparando anche a sanguinare
Nel giorno che sfugge
Il tempo reale sei tu
A difendermi e farmi male
Sezionare la notte e il cuore
Per sentirmi vivo
In tutti i miei sbagli.

⁴⁶ Patrizio Ruvigliani, *Subsonica, fare pace con Microchip emozionale*, “Rolling Stone Italia”, 13 luglio 2019, consultabile al link <https://www.rollingstone.it/musica/storie-musica/subsonica-fare-pace-con-microchip-emozionale/468024/>.

E *Aurora sogna*, aperta da un attacco *in medias res*, quando ormai incombe l'oscurità, nel quale la protagonista, contravvenendo al messaggio di luce che racchiude il suo nome, si desta. Il favore della notte imminente e del "volume a stecca" la aiutano a nascondersi e a sopravvivere alla sua frustrazione ("Si sveglia che fa buio, ormai d'abitudine / La notte le regala un'aria più complice / Detesta il vuoto dei rumori della realtà / Ma col volume a stecca può sopravvivere"); tuttavia, nonostante la percezione di una strana voglia di vivere che nasce e cresce dentro di lei ("Come si chiama questa voglia di vivere / Che nel suo corpo ha bisogno di espandere?"), Aurora è insoddisfatta del proprio corpo, e sogna:

Sogna una carne sintetica
Nuovi attributi e un microchip emozionale
Sogna di un bisturi amico che faccia di lei
Qualcosa fuori dal normale.
[...]
Occhi bionici, più adrenalina
Sensori e cibernetica neurale.

Non va infine dimenticato il caso eccezionale di *Depre*, un componimento strutturato su una doppia sequenza di nomi di psicofarmaci, per lo più ipnotici, sonniferi, antipsicotici e antidepressivi ("Psycoton, Serenase, Liserdol, Felison, Flunox, Control, Quilibrex e Lexotan / Zoloft, Lorans, Depas, Tavor, Valeans, Xanax, Roipnol, Luminale, Seropram"), seguiti dal ritornello, che ne scandisce in maniera emblematica gli effetti: "Più giù, più giù / Sto precipitando, forse sto volando / Più giù, più giù / In depre senza rete".

Procedendo in questa direzione, ricorderemo ancora – sia pur interrompendo il flusso cronologico della disamina – che la caduta associata a reazioni chimiche (sia in veste di cause che di illusori rimedi) era già stata al centro del canto dei Prozac+, gruppo costituitosi a metà anni Novanta a Pordenone, dipendente, dal punto di vista onomastico, dal marchio commerciale della fluoxetina, un medicinale impiegato principalmente nel trattamento degli attacchi di panico e dei disturbi d'ansia generalizzati.

L'opera prima della band friulana, *Acido acida* (1998), è un concentrato di brani contraddistinti da un amalgama di punk e pop melodico dal ritmo sostenuto; il successo commerciale è immediato e forse sorprendente, almeno per la critica specializzata, che presenta il lavoro come un prodotto facile, che tenta di rappresentare, ma solo in forma superficiale, il disagio giovanile. Un prodotto che era stato preceduto, un paio di anni prima, da *Pastiglie*, canzone composta sulla ripetizione di una parola-puntello, quella del titolo, nucleo semantico trasparente che riaffiora al principio di ogni verso combinandosi con altri elementi, soprattutto sintagmi preposizionali, generando formule elementari in una sequenza martellante: "Pastiglie per viaggiare / Pastiglie per dormire / Pastiglie per mangiare / Pastiglie per sognare / Pastiglie per il bene / Pastiglie per il male / Pastiglie ad ogni ora".

A fronte di sonorità generosamente esposte alla melodia, i brani del disco affrontano con atteggiamento franco ma non ingenuo – quello che deve caratterizzare i "cronisti delle urgenze e dei costumi delle giovani generazioni metropolitane"⁴⁷ – il tema della tossi-

⁴⁷ Cfr. Pietro D'Ottavio, *Prozac+, profeti acidi. Fotografiamo la realtà*, "Repubblica", 29 aprile

codipendenza; l’attenzione non può che ricadere su *Acida*, resoconto di un “viaggio strano”:

Che viaggio strano, quando tornerò
Poi lo rifarò, poi lo rifarò,
Così lontano non son stata mai
Non son stata mai, già ripartirei,
Mi sento bene, un po’ stordita, ah
Ma gioiosa, ah, ma gioiosa.

Scorrendo la tracklist incontriamo altri piccoli quadri che raccontano di ragazzi e ragazze e del loro rapporto con la droga; tra questi, *Baby* (“Baby prende tutto ciò che fa volare / Baby sale, baby sale, si fa male / Baby è ingenua, baby è strana, baby ama / Baby vuole / Divertirsi da scoppiare”) e *Betty tossica* (“Ha quindici anni ma / Ne mostra trenta, ah / Vive nei parchi / Assieme ai gatti / Tutti si innamorano / Di Betty tossica / Un’eroinomane / La più bella che c’è”). Il dramma della dipendenza da stupefacenti verrà ripresa e approfondita, soprattutto guardando alle dinamiche dell’autodistruzione, nell’album successivo (*3Prozac+*, 2000), in brani come *Stonata* (“Mi sento bene / solo se mi faccio male”), *Ordine e disordine* (“Mi uso e abuso di me / Mi spingo sempre oltre il limite / Ma il limite non so più dov’è, il limite non esiste”) e *PDS* (= ‘persa, diversa, sconvolta’).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Accademia degli Scrausi (1996), *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, introduzione di S. Veronesi, premessa di G. Antonelli, Milano, Rizzoli.
- Antonelli G. (2006), *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni.
- Arcangeli M. (2007), *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci.
- Bandirali L. (2013), *Nuovo Rap Italiano. La rinascita*, Viterbo, Stampa Alternativa.
- Bellone L. (2018), «Zero sbatta, zì!»: novità dal linguaggio giovanile torinese contemporaneo, “Bollettino dell’Atlante Linguistico Italiano”, n. 42, pp. 35-65.
- Bellone L. (2022), *Dalla strada a TikTok: sulle tracce del linguaggio giovanile contemporaneo*, in Nesi A. (a c. di), «Come scusa? Non ti followo». *L’italiano e i giovani*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 25-41.
- Bellone L. (2023), «Sono Dante a disagio con Bea, quello che se non è stressato non crea»: sull’onomastica letteraria nel rap italiano, “il Nome nel testo”, n. 25, pp. 317-332.
- Brizzi E. (2006), *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- Campo A. (1996), *Nuovo? Rock?! Italiano!. Una storia (1980-1996)*, Firenze, Giunti.
- Ciabattoni F. (2016), *La citazione è sintomo d’autore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Roma, Carocci.
- Colarizi S. (2022), *Passatopresente. Alle origini dell’oggi 1989-1994*, Roma-Bari, Laterza.

1998, consultabile al link <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/04/29/prozac-profeti-acidi-fotografiamo-la-realta.html>.

- Colarizi S., Giovagnoli A. (2014), *L'Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi*, Roma, Carocci, 2014.
- Costello M., Foster Wallace D. (2019), *Il rap spiegato ai bianchi*, traduzione italiana di C. Raimo e M. Testa, Roma, Minimax Fax (edizione originale *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*, New York, Ecco Press, 1990).
- Dentice A. (1995), *La mia penna è come un rock*, "L'Espresso", 27 gennaio 1995.
- Ferroni G. (2021), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori Università.
- Foot J. (2019), *L'Italia e le sue storie*, Roma–Bari, Laterza.
- Frith S., Goodwin A., Grossberg L. (1993), *Sound and Vision. The Music Video Reader*, Abingdon, Routledge.
- Galato F. (1996), *Incontri ravvicinati. I nuovi narratori in biblioteca*, in Cardone R., Galato F., Panzeri F. (a c. di), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos.
- Giancola A. (1999), *Immaginari giovanili e consumo di moda*, in Giancola A. (a c. di) *La moda nel consumo giovanile. Strategie & immaginari di fine millennio*, Milano, Franco Angeli, pp. 19-74.
- Ilardi M. (1999), *Negli spazi vuoti della metropoli*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ivic D. (2010), *Storia ragionata dell'hip hop italiano*, Roma, Arcana.
- La Porta F. (1999), *La nuova narrativa italiana: travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri (prima edizione 1995).
- La Via S. (2006), *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci.
- Leccardi C. (1997), *Le culture giovanili*, in Cavalli A., Leccardi C. (a c. di) *Storia dell'Italia Repubblicana*, Torino, Einaudi, pp. 709-800.
- Livolsi M. (1992), *Il pubblico dei media*, La Nuova Italia, Firenze.
- Matt L. (2011), *Narrativa*, in Afribo A., Zinato E. (a c. di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, pp. 119-180.
- Matt L. (2014), *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne.
- Matt L. (2020), *Per i quarant'anni di Altri libertini*, speciale della sezione "Lingua Italiana" del portale Treccani.it consultabile al link https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_240.html.
- Mazzette A. (1997), *Percorsi, colori e musiche nelle esperienze giovanili*, in Bovone L., Mora E. (a c. di), *La moda della metropoli. Dove si incontrano i giovani milanesi*, Milano, Franco Angeli, pp. 173-194.
- Mondello E. (2004), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi.
- Mondello E. (2007), *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore.
- Nobile S. (1992), *L'arcipelago del rock. La fruizione musicale giovanile tra consumo e identificazione*, Vallecchi, Firenze
- Paroni P. (2002), *Adolescenti in gruppo sulla strada: tra normalità, disagi e devianza*, "Studi di Sociologia", Anno 40, Fasc. 3 (Luglio-Settembre 2002), pp. 303-332.
- Polese R. (2019), *Tu chiamale se vuoi... Citazioni, echi, lasciti letterari nelle canzoni italiane*, Milano, Archinto.
- Pomilio T. (2000), *Le narrative generazionali dagli anni Ottanta agli anni Novanta*, in Borsellino N., Pedullà W. (a c. di), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XII, *Il Novecento*, Roma, Motta, pp. 636-681.
- Sachs C. (2007), *Le sorgenti della musica*, Torino, Bollati Boringhieri.

-
- Santoro M. (2014), *Sottoculture e musiche giovanili*, in Eco U. (a c. di) *Storia della civiltà europea*, edizione in 75 ebook, consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/sottoculture-e-musiche-giovanili_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sottoculture-e-musiche-giovanili_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/).
- Savella S. (2017), *La canzone italiana e la fine della Prima repubblica*, Roma, Arcana edizioni.
- Scholz A. (2005), *Subcultura e lingua giovanile in Italia: hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne.
- Spadaro A. (2000), *Laboratorio Under 25. Tondelli e i nuovi narratori*, Parma, Diabasis.
- Talanca P. (2017), *Il canone dei cantautori italiani. La letteratura della canzone d'autore e le scuole delle età*, Lanciano, Carabba.
- Tomatis J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Feltrinelli.
- Tondelli P.V. (2005), *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a c. di F. Panzeri, Milano, Classici Bompiani.
- Tondelli P.V. (2016), *Un weekend postmoderno*, Milano, Bompiani.
- Tondelli P.V. (2022), *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni '80. Terza edizione rivista e aggiornata*, a c. di B. Casini, Edizioni Interno4, Firenze, 2022 (prima edizione Firenze, Editoriale Tosca srl, 1994).
- Tucci M. (2017), *L'urgenza letteraria del rap italiano: aspetti intrinseci ed estrinseci*, in “Archiv für Textmusikforschung”, n. 2, consultabile al link <https://atem-journal.uibk.ac.at/ATEM/article/view/2017.07>.
- Zukar P. (2017), *Il rap. Una storia italiana*, Milano, Baldini & Castoldi.

LUCA BELLONE • Associate Professor of Italian Philology and Linguistics at the University of Turin; he collaborated on the *Lessico Etimologico Italiano* (LEI) (Universität des Saarlandes-Saarbrücken) under the guidance of Max Pfister and was editor of the *Reperitorio Etimologico Piemontese* (Turin, Centro Studi Piemontesi – Ca dè Studi Piemuntèis, 2015). He has edited 15th- and 16th-century Italian vernaculars from the northern and Tuscan area and texts from the north-western area; he has also worked on historical lexicography, 19th-century language, contemporary Italian literature (with studies on Umberto Simonetta, Pier Vittorio Tondelli, Tullio Pinelli, Stefano Benni, Giancarlo De Cataldo, Pier Paolo Pasolini and on the language of novel in recent years), Piedmontese dialectology, and language contact. His most recent research interests have produced contributions on some specific varieties of contemporary Italian: media Italian, slang, the language of song, literary language and the language of youth.

E-MAIL • luca.bellone@unito.it

LA RADIO “LIBERA” LA MENTE

Laura BONATO

ABSTRACT • *The Radio “Frees” the Mind.* The radio is one of the most widespread media: besides having represented a real revolution in mass communication, it has democratised access to information and played an important role in social and political mobilisation. Influencing lifestyles and fashions, the radio proves to be not only a means of communication but also a powerful tool for social and cultural change, as confirmed by the free radios, which in Italy emerged in the 1970s allowing listeners to actively participate through call-in programmes and social interaction. Even today, radio is used to promote and preserve local languages and traditions, strengthening the cultural identity of different communities.

KEYWORDS • Radio; Socio-Cultural Change; Community; Sociability; Mass Communication.

A Dedè, che mi ha fatto ‘vivere’ la radio.

“May the good Lord shine a light on you” (*Shine a Light*, Rolling Stones, 1972)

1. Il monopolio

Quando Harry Potter, Hermione Granger e Ron Weasley durante la loro ricerca degli Horcrux riparano nei boschi per sfuggire ai Mangiamorte ne I doni della morte, per ricevere informazioni su quanto stava succedendo nel mondo esterno si sintonizzano su Radio Potter, che riporta i nomi delle vittime, di cui non era possibile venire a conoscenza diversamente, in quanto gli organi ufficiali di stampa e comunicazione erano controllati dai mangiamorte. J.K. Rowling, considerando le abilità magiche dei tre protagonisti, avrebbe potuto scegliere un altro mezzo di comunicazione e invece si affida alla radio, che diventa un simbolo di speranza durante la guerra dei maghi, assumendo lo stesso ruolo di strumento di propaganda acquisito in tutti i Paesi belligeranti durante la seconda guerra mondiale. In questa sede cercherò di delineare nel tempo e analizzare l’impatto culturale e sociale, la funzione politica e innovativa del media orale per antonomasia, quello che propone un’identità e un’oralità che si avvicina molto a quella primaria – che appartiene alle culture prive di scrittura che trasmettono il sapere attraverso la parola parlata –, con la quale “ha sorprendenti somiglianze [...] per la sua mistica partecipatoria, per il senso della comunità, per la concentrazione sul momento presente” (Ong, 1986, p. 191).

L’invenzione della radio, è cosa risaputa, viene attribuita a Guglielmo Marconi, che il 5 marzo 1896 presenta la richiesta per brevettare le proprie migliorie alla telegrafia senza

fili – il primo prototipo della radio –, di fatto anticipando di qualche settimana la prima trasmissione radio del fisico russo Aleksandr Stepanovič Popov. Entrambi, negli stessi anni, lavorano alla realizzazione e alla messa a punto di uno strumento analogo, in grado di inviare e ricevere segnali a distanza. Se nel 1873 Maxwell dimostra matematicamente che i fenomeni elettromagnetici e luminosi si propagano nello spazio tramite onde, nel 1887 Hertz prova empiricamente l'esistenza di onde elettromagnetiche (hertziane) e sul finire del secolo, mentre Popov costruisce la prima antenna per la ricezione di segnali elettrici, Marconi riesce a trasmettere un segnale telegrafico e nel 1901 realizza il primo collegamento transatlantico trasmettendo a 4mila chilometri di distanza, dalla stazione di Poldhu, Regno Unito, all'isola canadese di Terranova¹ (Basili, 2024). Certo ancora non si può parlare di radio, perlomeno non come la intendiamo oggi, ma in quel periodo nasce la telegrafia senza fili, che assume una funzione rilevante per i commerci, la guerra, la navigazione.

La radio nasce quando attraverso lo spazio si riesce a far viaggiare la voce umana, cosa che accade nel 1906, quando da una trasmittente del Massachusetts va in onda il primo programma radio della storia, con parole e musica, udibile nel raggio di 25 chilometri². La prima stazione radio con trasmissioni dedicate al pubblico risale al 1919³; la prima emittente radiofonica è la KDKA, che il 2 novembre 1920 trasmette in diretta il secondo turno delle elezioni presidenziali statunitensi (Monteleone, 1992). L'anno successivo in Gran Bretagna nasce la BBC (British Broadcasting Corporation) e in Italia l'Unione Radiofonica Italiana (URI), che poi diventerà EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche) e dopo la seconda guerra mondiale RAI (Radio Audizioni Italiane).

Sono trascorsi 100 anni da quando il 6 ottobre 1924 va in onda la prima trasmissione radiofonica italiana. In un appartamento di Palazzo Corradi, a Roma, alle ore 21 Ines Viviani Donarelli legge il primo annuncio della storia della radio del nostro Paese: "Uri, Unione Radiofonica Italiana. 1-RO: stazione di Roma. Lunghezza d'onda metri 425. A tutti coloro che sono in ascolto il nostro saluto e il nostro buonasera. Sono le ore 21 del 6 ottobre 1924. Trasmettiamo il concerto di inaugurazione della prima stazione radiofonica italiana, per il servizio delle radio audizioni circolari, il quartetto composto da Ines Viviani Donarelli, *che vi sta parlando*, Alberto Magalotti, Amedeo Fortunati e Alessandro Cicognani, eseguirà Haydn dal quartetto opera 7 primo e secondo tempo" (Basili, 2024). Il programma, di un'ora e mezza, trasmette musica operistica, da camera e da concerto, un bollettino meteorologico e notizie di borsa.

Il debutto della radio in Italia avviene in maniera sommessa, quasi sottovoce. Considerando che agli inizi degli anni '30 il prezzo medio di una radio si aggira sulle

¹ Le intuizioni di Marconi nel nostro Paese vengono sottovalutate, costringendo lo studioso a continuare i suoi esperimenti in Inghilterra. Nel 1909 riceve il premio Nobel per la fisica.

² Tutto ciò è reso possibile grazie a Lee De Forest che inventa il triodo, il quale permette di amplificare i segnali (Monteleone, 1992).

³ Un ingegnere, Frank Conrad, quell'anno inizia una serie di programmi da un garage di Pittsburgh (Monteleone, 1992).

2mila lire – cifra che attualmente corrisponde all'incirca a 2mila euro –, ammontare che equivale ai due terzi del reddito medio annuo di una famiglia italiana, si comprende che inizialmente la radio 'parla' ad un pubblico di radioamatori, poco interessato ai contenuti e più attento alla tecnologia delle comunicazioni (Basili, 2024).

Forse non è un caso che nel nostro Paese la radio nasca e, con il sostegno del ministro per le comunicazioni Costanzo Ciano, si sviluppi nel periodo del fascismo, in parallelo con quanto avviene nella Germania nazista, la cui strategia politica è dotare ogni famiglia, anche la più povera, di un apparecchio attraverso cui ascoltare i discorsi e le notizie diffuse dal governo. In questo modo la radio diventa il mezzo tramite il quale Hitler controlla ideologicamente l'intera popolazione e attraverso la propaganda radiofonica impone un'ideologia totalitaria al mondo. Questo stesso uso totalitario dello strumento è parzialmente riscontrabile nell'operato dell'EIAR, una delle principali voci del regime fascista: in occasione dei discorsi di Mussolini la popolazione viene radunata nelle piazze e posta all'ascolto (Monteleone, 1992).

Anche gli Americani intuiscono le potenzialità politiche della radio: dal 1933, per undici anni, il presidente Roosevelt, con tono di voce calmo e amichevole, conduce alla radio Fireside Chats (conversazioni al caminetto), comunicazioni informali sui suoi progetti relativi alle problematiche del Paese tuttora oggetto di studio e considerate uno dei migliori esempi di divulgazione politica dell'epoca per le masse (<https://nypost.com/>).

La grande capacità della radio di influenzare il comportamento umano si intuisce forse ricordando la finta cronaca giornalistica che annunciava un'invasione aliena negli Stati Uniti. Sono le 20.30 del 30 ottobre 1938: alla CBS (Columbia Broadcasting System), nell'ambito del programma settimanale che proponeva letture di celebri romanzi, Orson Welles presenta *La guerra dei mondi* di Herbert G. Wells⁴, simulando un notiziario speciale che in maniera discontinua si inserisce negli altri programmi per fornire aggiornamenti sempre più inquietanti. "Signore e signori, vogliate scusarci per l'interruzione del nostro programma di musica da ballo, ma ci è appena pervenuto uno speciale bollettino della Intercontinental Radio News. Alle 7:40, ora centrale, il professor Farrell dell'Osservatorio di Mount Jennings, Chicago, Illinois, ha rilevato diverse esplosioni di gas incandescente che si sono succedute ad intervalli regolari sul pianeta Marte. Le indagini spettroscopiche hanno stabilito che il gas in questione è idrogeno e si sta muovendo verso la Terra ad enorme velocità". Il realismo della performance avrebbe provocato una sorta di isteria di massa, generata da varie – inconse? – motivazioni: innanzitutto la radio in questi anni è lo strumento di comunicazione per eccellenza, inoltre il suo messaggio ha un carattere autorevole, è credibile perché fa riferimento ad autorità scientifiche e ad istituzioni governative (Mauri, 2021).

⁴ Il testo risale al 1898 e dopo questa trasmissione avrebbe ispirato vari adattamenti cinematografici: cito a titolo di esempio la pellicola del 2005, diretta da Steven Spielberg, con Tom Cruise, candidata a 3 premi Oscar.

Sembra però che il mito del panico nazionale, rafforzato da successive narrazioni riportate nei testi accademici di psicologia sociale e comunicazione di massa⁵ e nei racconti popolari, sia stato inventato e sensazionalizzato dai giornali americani, a cui la radio aveva sottratto entrate pubblicitarie danneggiandoli fortemente, per delegittimarla come fonte di notizie, in quanto incompetente e incapace di veicolare informazioni attendibili. Comunque sia, a maggior ragione, la radio conferma la sua portata persuasiva.

2. La democratizzazione⁶

Ogni anno il 13 febbraio in tutto il mondo si celebra la Giornata Mondiale della Radio. Se pur inizialmente usata per inviare messaggi a uno o più interlocutori, la sua utilità si manifesta al pubblico con il naufragio del Titanic, nel 1912: la richiesta di soccorso del transatlantico viene intercettata da un giovane marconista dell'American Marconi⁷ e da quel momento diventa obbligatoria sulle navi l'installazione di apparecchi radiotelegrafici, che devono rimanere sempre accesi. Un altro efficace impiego pratico della radio si registra in ambito militare: durante la prima guerra mondiale si usa per comunicare tra reparti e per intercettare i nemici giù agevolmente.

Dopo la prima guerra mondiale la radio assume la connotazione che ci è nota: trasmette programmi sonori – contenuti di interesse generale, musica e parole – ascoltabili da tutti coloro che possiedono un apposito apparecchio ricevente. Questa peculiarità rivoluziona le comunicazioni di massa, la radio diventa un mezzo per la diffusione alle masse, che per suo tramite si possono raggiungere ovunque e in tempo reale: l'intera popolazione viene informata sugli eventi nazionali e partecipa così alla vita pubblica. Come già accennato, il mezzo genera significativi effetti sul piano politico perché i programmi hanno il potere di influenzare e orientare l'opinione pubblica. A tal proposito quasi tutti i Paesi emanano delle leggi per regolamentare le trasmissioni radiofoniche: negli Stati Uniti vige invece la piena libertà, chiunque può richiedere la licenza per trasmettere; per contro, in Italia lo Stato assume il monopolio della radiodiffusione circolare fino al 1974, quando la Corte Costituzionale consente ai privati di trasmettere localmente via cavo. Questa storica sentenza, che incentiva l'apertura di radio private in molte città italiane – prive in vari casi di una licenza ufficiale e che operano quindi in una sorta di zona grigia legislativa –, è seguita nel 1976 da un secondo atto giurisdizionale

⁵ Il libro di Hadley Cantril *The Invasion from Mars* (1940) ha convalidato la memoria popolare di tale evento riportando numeri reali degli ascoltatori i quali credevano che la trasmissione fosse un notiziario. Rimane tuttora l'unica fonte con legittimità accademica.

⁶ Quando non diversamente indicato, le informazioni derivano da personali conoscenze pregresse sull'argomento.

⁷ Fondata come filiale della British Marconi Company nel 1899, la Marconi Wireless Telegraph Company of America deteneva i diritti statunitensi e cubani sui brevetti radiofonici di Guglielmo Marconi. Il marconista si chiama David Sarnoff, che diventerà presidente della RCA e proprietario della radio e della tv americana (Balbi, 2010).

che liberalizza le frequenze locali. Le radio private utilizzano trasmettitori di potenza relativamente bassa, spesso autocostruiti, e trasmettono su frequenze FM, sfruttando le smisurate potenzialità della Modulazione di frequenza. Nascono le radio 'libere' (Balbi, 2010).

Volgendo lo sguardo fuori dall'Italia, è opportuno notare che le prime radio libere nel mondo hanno un impatto significativo sul panorama mediatico globale, promuovendo la libertà di espressione e l'innovazione. Tra quelle che hanno lasciato un segno imperituro ricordo Radio Caroline, la radio 'pirata' per eccellenza. Fondata nel 1964 da Ronan O'Rahilly, con alterne vicende tuttora attiva⁸, inizia a trasmettere da una nave ancorata nel mare del Nord, al di fuori delle acque territoriali britanniche, per sfuggire alla legislazione nazionale, sfidando il monopolio dei tre canali della BBC e influenzando profondamente la cultura musicale del Regno Unito (Briotti, 2020).

Radio Caroline manda in onda musica pop e rock, generi che la BBC confinava a poche ore a settimana e soprattutto non ospitava gruppi delle etichette indipendenti, penalizzando in tal modo gli allora 'emergenti' Beatles, Moody Blues, Who, Rolling Stones, Yardbirds e Kinks. Inoltre limitava a poche ore al giorno la possibilità di suonare dischi in diretta e a volte le canzoni venivano cantate da altri interpreti o in versione solo strumentale. O'Rahilly, aiutato dalla sua famiglia, proprietaria di un piccolo porto privato a Greenore (Irlanda del nord), crea quindi la sua stazione, Radio Caroline, riadattando una nave passeggeri danese di 700 tonnellate, la MV Fredericia (formalmente registrata a Panama). In pochi mesi l'emittente raggiunge 4 milioni di ascoltatori e manda in onda la pubblicità, vietata per radio dalla legge britannica fino agli anni '70, e giochi a premi con cifre consistenti (Lauri, 2017).

Nello stesso periodo particolarmente popolare nel Regno Unito è Radio Luxembourg, una delle prime stazioni radiofoniche commerciali in Europa (1933), che trasmette programmi in varie lingue, tra cui l'inglese, e offre una programmazione musicale alternativa rispetto alla BBC, assumendo un ruolo chiave nella diffusione della musica pop e rock negli anni '50 e '60.

Diramazione di Radio Caroline è Radio Caroline South, anch'essa trasmettente dal mare. Fondata nel 1964, ha un grande impatto sulla cultura musicale britannica e contribuisce a promuovere molti artisti e band emergenti.

Anche Radio Veronica (1960) trasmette dal mare, al largo delle coste olandesi. Ha un ruolo fondamentale nella promozione della musica pop e rock nei Paesi Bassi e contribuisce a rompere il monopolio delle stazioni radio ufficiali. Durante gli anni '60 e '70, molte altre stazioni radio offshore, simili a Radio Caroline e Radio Veronica, nascono in varie parti del mondo, tra cui le coste della Scandinavia, dell'Irlanda e della Francia. Queste emittenti trasmettono spesso musica pop e rock, sfidando i monopoli statali e promuovendo la diversità culturale.

⁸ Dal 1964 al 1990 i programmi di Radio Caroline vanno in onda utilizzando 5 diverse navi con 3 distinti proprietari, e poi via satellite dal 1998 al 2013. Nel 2017 ottiene una licenza per trasmettere regolarmente e le trasmissioni radiofoniche sono riprese (Lauri, 2017).

Rappresenta un caso particolare Radio Free Europe (RFE), finanziata dal governo degli Stati Uniti durante la Guerra Fredda: trasmette notizie e informazioni nei Paesi dell'Europa dell'Est sotto il controllo sovietico. Sebbene non si possa definire una radio pirata, RFE opera con l'obiettivo di rompere il monopolio dell'informazione dei governi comunisti e promuovere la libertà di informazione (Briotti, 2020).

Le prime radio libere hanno un impatto significativo sulla cultura globale. Introducono nuovi generi musicali e artisti, influenzando la cultura musicale di intere generazioni; promuovono la libertà di espressione e il pluralismo informativo, sfidando i monopoli statali e offrendo una piattaforma per voci alternative; sperimentano nuovi formati e tecnologie, contribuendo all'evoluzione dei media e della radiodiffusione. Inoltre svolgono un ruolo cruciale nella democratizzazione delle onde radio, aprendo la strada a una maggiore libertà di espressione e diversità culturale nel panorama mediatico globale.

In Italia, a partire da Radio Parma (1974) e Radio Milano International (1975), si stima che in quegli anni siano sorte almeno 200 radio libere, diverse tra loro per dimensioni, strumentazioni, risorse economiche e umane, assetti societari, motivazioni, impostazioni editoriali. Questa grande pluralità è oltremodo connotata dalla presenza nel loro palinsesto dell'informazione locale e di una diretta relazione con il territorio. Il contesto locale e il suo orientamento politico-sociale è determinante nel plasmare la fisionomia delle radio libere, in alcuni casi particolarmente riconoscibile, tanto da diventare un 'modello' per tante realtà. Molte, per soddisfare le preferenze degli ascoltatori, hanno via via adottato lo stesso stile omogeneo, generando una tale uniformità e ripetitività da confondersi con tante altre. In qualunque caso, mi preme comunque sottolineare l'impatto culturale significativo delle emittenti libere italiane: offrono una piattaforma per nuovi generi musicali e per artisti emergenti che difficilmente trovano spazio sui canali ufficiali; sono spesso un mezzo per diffondere informazioni alternative, dando voce a movimenti politici e sociali che non l'hanno nei media tradizionali; promuovono il pluralismo informativo e contribuiscono allo sviluppo di una cultura giovanile più dinamica e partecipativa. Ritengo che la loro eredità continui ad influenzare la nostra società e il panorama mediatico contemporaneo. Ribadisce Paolo Giordano, giornalista de 'Il Giornale' e critico musicale contattato recentemente: "le radio libere hanno determinato una svolta epocale perché grazie a loro la musica ha iniziato a circolare liberamente anche sull'etere, perché prima, per lo meno in Italia, c'era una sola radio che trasmetteva un solo tipo di musica, anche se poteva essere grande musica, tipo quella scelta da Arbore e Boncompagni e alcuni altri, come Luttazzi [...] quindi c'era un conformismo, un manierismo piuttosto notevole nella radio pubblica. Invece le radio libere, da quella di Vasco Rossi⁹ a tantissime altre [...]"

⁹ Nel 1975 a Zocca (MO), per iniziativa di un gruppo di giovani, tra cui Vasco Rossi, nasceva Punto Radio, di cui è il primo direttore e amministratore. "Oggi nel 1975 iniziava a trasmettere Punto Radio!! Che periodo straordinario! All'epoca c'era solo il monopolio della Rai e noi eravamo i pionieri delle radio libere! Gli studi della radio erano al piano mansarda di una villetta di Montombraro che avevamo affittato. Avevamo pochi mezzi ma trasmettevamo 24 su 24. Di notte andavano i nastri registrati e al mattino facevamo i turni per aprire la radio alle 8. Io ero l'ammini-

hanno contribuito a far circolare in Italia un tipo di musica che altrimenti non ci sarebbe stata: ad esempio il rock, un certo tipo di rock, un certo tipo di new wave e anche una sorta di dark, un po' di punk e una canzone d'autore sganciata dai grandi cantautori in quel momento dominanti. Quindi da questo punto di vista le radio libere sono state una tappa decisiva in questi 100 anni di radio in Italia".

3. L'alternativa

Le radio libere italiane degli anni '70 rappresentano una rivoluzione nel mondo della comunicazione, rompendo monopoli, promuovendo la diversità culturale e favorendo la libertà di espressione. Ma che cosa significa ascoltare, trasmettere, fondare una radio libera in provincia?

Per evitare una trattazione troppo coinvolta e personale, basata sulla mia esperienza – considerato che di quel mondo ho fatto parte per diversi anni –, riporterò in questo paragrafo le considerazioni registrate recentemente di alcuni amici che con me e come me hanno vissuto il periodo di maggiore popolarità delle radio libere.

È d'obbligo innanzitutto una prima riflessione sulla denominazione finora utilizzata: Giorgio Giustetto, conduttore radiofonico dal 1975, si chiede perché "abbiamo denominato queste radio 'libere' e non 'pirata'. Perché quando sono nate le radio erano in realtà delle radio pirata, non c'era stata ancora la sentenza della corte costituzionale del 28 luglio 1976 che affermava che avevamo il diritto di trasmettere purché in ambito locale. Quindi, in tutti i mesi tra il '75 e il '76 fino a fine luglio noi eravamo più che altro radio pirata, clandestine, radio locali, radio private". Ma allora per quale motivo sono state identificate come radio libere? Ancora Giorgio: "noi eravamo liberi di fare la radio libera perché, intanto, ci mettevamo in contrapposizione a quella che era una rigidità assoluta e un monopolio assoluto che era quello della Rai [...] in Italia non c'era la libertà di fare una radio". Ci si sentiva dunque liberi "per quanto riguarda la musica, di trasmettere la musica che ci piaceva a prescindere dai divieti, dalle censure, o dai vincoli delle case discografiche. Quindi tutto quello che la Rai non trasmetteva lo trasmettevamo noi: il rock, il prog, i gruppi che non si sentivano alla Rai si sentivano nelle radio libere. Libere di trasmettere la musica. Eravamo liberi di dire quello che volevamo, di dire il nostro pensiero riguardo alla musica ma non solo, anche delle cose che accadevano nel mondo e in quel periodo,

stratore unico della radio: ricordo che alla prima riunione, a casa di Ferlito, venne fuori che ci voleva un responsabile della radio, e siccome nessuno voleva, mi proposi io... naturalmente! Facevamo la radio innovativa, ironica, e soprattutto bella musica. Con la popolarità arrivò anche la denuncia dei carabinieri perché ai tempi era vietato usare le frequenze. Era il 1976, ci sequestrarono la radio e misero i sigilli a tutte le apparecchiature. Denunciato come amministratore responsabile (9 andai a processo a Vignola... Il pretore mi assolse e decreto illegale il monopolio della Rai. Era una sentenza storica e molto importante. Eravamo il simbolo della libertà, gli unici a essere stati sequestrati, ma avevamo vinto la guerra! Ed eravamo la prima radio libera... di trasmettere!" (Facebook, Vasco Rossi, 21 settembre 2022).

alla fine degli anni '70, di cose, anche pesanti, ne accadevano parecchie¹⁰ [...] il fatto di essere dei clandestini, di essere dei pirati, in qualche modo ci gratificava tanto. Mi emoziono ancora oggi al pensiero di aver fatto parte di quella truppa di primi avventurieri delle radio che erano illegali, che erano perseguibili dalla legge. Addirittura c'era la paura che la polizia irrompesse negli studi, mettesse i sigilli e denunciassero le persone, se non altro i titolari della radio, perché stavamo trasmettendo clandestinamente”.

Il mezzo radiofonico in generale “*presenta una caratteristica intimamente contraddittoria: da un lato ha la capacità di rivolgersi a grandi platee, dall'altro ha la simultaneità propria del parlato faccia-a-faccia*” (Ortoleva, 2001, p. 24): e le radio libere, in particolare, in perfetta ‘sintonia’ con quanto auspicava Brecht circa mezzo secolo prima della loro nascita, e cioè che la radio deve “non solo far sentire qualcosa all'ascoltatore ma anche [...] farlo parlare, non [...] isolarlo ma [...] metterlo in comunicazione con altri” (1932, p. 45), possiedono la peculiarità di promuovere la partecipazione attiva del pubblico, con trasmissioni interattive aperte all'intervento telefonico in diretta. Gli ascoltatori diventano cioè protagonisti, hanno la possibilità di esercitare un feed-back immediato, possono dunque sperimentare una coinvolgente interazione con i conduttori in onda attraverso messaggi o dediche in diretta. Bruno ‘Svisa’ Annaratone, editore radiofonico dal 1982 al 1996, afferma che le radio libere “avevano una forte connotazione locale e soprattutto si basavano su una sorta di artigianalità nelle trasmissioni e nel proporre programmi [...] legati all'intrattenimento, con le dediche, le chiacchiere su argomenti non troppo ‘elevati’, perché mancava una formazione alla radiofonia, all'editoria radiofonica tout court, perché comunque erano anni pionieristici”.

Le radio libere sdoganano gli usi locali della lingua italiana, degli accenti, delle parlate, dei dialetti e delle lingue minoritarie. “Sicuramente non c'era professionalità nelle radio libere, almeno all'inizio, tutto era molto improvvisato, comprese la non precisa dizione o la poca conoscenza della lingua inglese, ma tutto veniva scusato e giustificato dalla poca esperienza [...] imparammo anche a gestirci durante la trasmissione, non c'era la regia come c'è oggi, era tutto molto più autoprodotta e dovvemmo capire come usare il mixer, regolare i toni d'uscita della voce, far passare le pubblicità all'ora giusta, insomma... era anche un bel lavoro di responsabilità”, conferma Rosa Mannarino, conduttrice dal 1978 per una decina d'anni.

Credo che una delle spinte determinanti alla nascita e alla diffusione delle radio libere sia stata la forte domanda di musica da parte dei giovani che da tempo si stava manifestando nell'acquisto di dischi e nella partecipazione ai concerti, che però non tutti potevano permettersi per motivi economici: le radio libere danno la possibilità di usufruire gratuitamente di tanta musica. E poi la sensazione – a mio parere – che le radio libere veicolano è che tutti potenzialmente possono ‘fare’ radio: e non a caso queste emittenti sono animate prevalentemente da giovani e tanti ragazzi ambiscono a farne parte.

¹⁰ L'antagonismo sociale e politico in quegli anni riempiva le piazze. Ricordiamo che la contestazione studentesca, le prime grandi manifestazioni e sconvolgimenti sociali danno inizio agli ‘anni di piombo’, caratterizzati dall'attività sovversiva di gruppi extraparlamentari e organizzazioni terroristiche.

Come afferma Giorgio, "in quegli anni era consuetudine non andare in onda con il proprio nome e cognome ma con degli pseudonimi" o ci si presentava agli ascoltatori con il solo nome di battesimo. Tutto questo, soprattutto in un contesto di provincia, in una piccola città, aumentava il fascino del conduttore o della conduttrice, avviava un processo di individuazione – si cercava di identificarlo/a tra amici e amici degli amici – e creava intorno a lui/lei un immaginario collettivo legato alla sua fisicità stimolato dall'ascolto della sua voce. Ma non solo: questa immaginaria intimità che si instaurava tra dj e audience spesso, oltre che nel rapporto telefonico, si traduceva nel contatto diretto degli ascoltatori con la sede e gli animatori stessi dell'emittente. Gli speaker radiofonici possedevano una caratteristica unica, la credibilità, e forse sono stati i primi influencer della storia: "allora i dj erano quasi considerati dei divi e conoscerli era un privilegio", dice Rosa.

Ma la radio diventa anche un luogo di aggregazione dove, al di là dell'impegno in diretta, i suoi collaboratori si ritrovano per trascorrere del tempo insieme. Era "un modo come un altro per fare comunità" (Svisa).

Il fenomeno delle radio libere si traduce anche in un allargamento e in una forte 'democratizzazione' dell'accesso ad alcune professioni, come quella di disc jockey, di tecnico o giornalistica: "per quanto mi riguarda nella radio ho imparato a convogliare la mia passione per la musica e a farla diventare una passione per il giornalismo. Sono nato come giornalista dentro una radio, anche se [...] facevo semplicemente una piccola parte del notiziario di Radio West¹¹, ma da lì ho iniziato davvero a sentirmi un giornalista e adesso che sono passati purtroppo alcuni decenni continuo a sentirmi un giornalista grazie alle radio private che frequento, che seguo e delle quali scrivo e che credo restino ancora un'espressione di un media che è il più agile ad adattarsi ai tempi, a cambiare, a innovare, a inglobare le proprie nuove evoluzioni" (Paolo Giordano).

Forse la libertà di fare radio, l'autonomia delle emittenti libere finisce presto, nel momento in cui "ci siamo resi conto che fare la radio aveva dei costi che in qualche modo andavano sostenuti e che non potevamo contare sulle nostre tasche, i nostri portafogli, o i portafogli dei nostri genitori [...] dovevamo cercare degli sponsor, delle persone o delle ditte, dei negozi o delle aziende che investissero in pubblicità. E questo significa che devi dimostrare che sei ascoltato [...] colui che investe ascolta poi la tua radio e se la approva continua a finanziarla, se non la approva smette di finanziarla. E soprattutto devi dimostrare che hai tanti ascolti e ascoltatori, quindi lavoravi molto con le dediche, molto con i giochi, per dimostrare appunto che la gente ti telefonava in gran quantità sia per far le dediche e le richieste sia per partecipare ai quiz, ai giochi" (Giorgio).

La radio libera, "ma libera veramente", come cantava Eugenio Finardi¹², all'inizio degli anni '80 in molti casi si trasforma in radio privata, "un modo di fare business [...] una sorta di start-up ante litteram per quanto riguarda l'editoria radiofonica", afferma

¹¹ Cfr. infra.

¹² La radio è un brano pubblicato nel 1977 che diventa immediatamente il simbolo delle radio libere perché cantava queste parole in particolare: "Amo la radio perché arriva dalla gente entra nelle case e ci parla direttamente se una radio è libera, ma libera veramente piace ancor di più perché libera la mente".

Svisa. E l'emittente che nel 1982 fonda ad Alessandria con tre soci, Radio West, ha una connotazione d'impresa, una fisionomia commerciale, e si finanzia attraverso gli introiti pubblicitari e l'organizzazione di eventi e concerti. "Abbiamo pensato di rendere quello che poteva essere un gioco, un divertimento, una passione, anche un modo di realizzare impresa [...] questa si regge anche sul profitto, sui ricavi e naturalmente bisognava sostenere questo tipo di investimento [...] anche se allora i mezzi erano meno costosi di adesso, erano pur sempre di un certo tipo. E quindi la nascita della nostra radio è corsa parallelamente anche al modo di intendere la costituzione di una società a responsabilità limitata" (Svisa).

Ma, a differenza delle emittenti locali che scelgono di proporre i generi musicali preferiti dalla maggioranza degli ascoltatori, Radio West decide di essere 'alternativa', di essere una radio rock 'n' roll, prendendo a modello le radio americane – più precisamente di Los Angeles – di cui i suoi promotori avevano avuto modo di fare esperienza grazie ad un lungo soggiorno in quella città.

Se è vero che l'impatto socio-culturale si misura in termini di effetti, di cambiamento della comunità locale, quello di Radio West su Alessandria è determinante. Al di là di un format radiofonico innovativo, si caratterizza per essere uno spazio di sperimentazione creativa, persegue un progetto editoriale che si concretizza in promozione e organizzazione di eventi live – serate musicali, inaugurazione di locali che propongono musica dal vivo, concerti –, tutte esperienze inedite per i giovani alessandrini e che rivoluzionano il loro modo di impegnare il tempo libero. Ma non solo: fornendo anche notizie locali, Radio West ha educato gli ascoltatori su questioni sociali, politiche e ambientali, contribuendo a una cittadinanza più informata e incoraggiando in alcuni casi discussioni pubbliche e mobilitazioni su questioni locali, rafforzando in tal modo il tessuto comunitario di una città.

4. La mediazione

L'antropologia ha indagato l'uso della radio come strumento di mediazione culturale: in quanto mezzo di comunicazione di massa, svolge un ruolo fondamentale in tal senso, offrendo uno spazio per la rappresentazione di diverse tradizioni, pratiche e valori. Attraverso programmi locali è possibile preservare e trasmettere culture minoritarie. In particolare, alcuni antropologi hanno analizzato come la radio possa influenzare le identità culturali e le relazioni sociali; la musica, le storie e i dialetti locali contribuiscono a creare un senso di appartenenza e comunità. Ad esempio, le trasmissioni radiofoniche possono offrire uno spazio per la rappresentazione di voci marginalizzate, contribuendo a una maggiore inclusione sociale. La ricerca condotta da John F. Stoner (2008) esplora l'intersezione tra le trasmissioni radiofoniche e le pratiche antropologiche. Il libro analizza come la radio possa fungere da mezzo per la narrazione antropologica, consentendo la rappresentazione di culture e prospettive diverse. Stoner esamina le implicazioni della radio come strumento per il lavoro sul campo, l'impegno della comunità e la diffusione della conoscenza antropologica. Il testo evidenzia il potenziale della radio nel colmare le lacune tra i ricercatori e le comunità che studiano, favorendo il dialogo e la collaborazione. Può diffondere informazioni su salute, diritti civili e questioni sociali, raggiungendo anche le comunità più isolate. La radio comunitaria è un potente strumento di auto-espressione,

di discorso alternativo e di democratizzazione dell'accesso ai media: tuttavia, il suo ruolo nella costruzione e nell'espressione di un'identità mediatizzata è meno consolidato. Basandosi su una ricerca condotta in due radio comunitarie in India, *Bridget Backhaus* (2020) considera la formazione e l'espressione dell'identità mediatizzata come aspetti del cambiamento sociale ed esplora il ruolo della radio comunitaria in questi processi. La sua ricerca ha rilevato che la radio comunitaria facilita l'articolazione e l'espressione dell'identità comunitaria e individuale tra i produttori e i volontari. Questi processi possono avere benefici significativi dal punto di vista del cambiamento sociale, in termini sia di condivisione delle conoscenze locali sia di empowerment delle donne. Esistono però lacune e silenzi significativi per quanto riguarda il modo in cui i gruppi emarginati sono in grado di accedere agli stessi benefici.

La radio è inoltre un potente strumento pedagogico: i suoi programmi educativi possono affrontare temi importanti come l'istruzione e l'empowerment. Le radio comunitarie, in particolare, offrono un forum per la partecipazione attiva dei cittadini; consentono alle persone di esprimere le proprie opinioni, discutere questioni locali e promuovere iniziative sociali, contribuendo a una democrazia più inclusiva. Le trasmissioni radio possono infatti influenzare le opinioni pubbliche e mobilitare le comunità per cause sociali. Il mezzo è oltremodo utilizzato come strumento di cambiamento sociale, come dimostrato dal lavoro di Gregory F. Treverton (2009), il quale analizza come la radio influenzi le dinamiche sociali e promuova il cambiamento all'interno delle comunità. Lo studioso esplora diversi casi di studio per illustrare il ruolo della radio nel diffondere informazioni, favorire il dialogo e mobilitare l'opinione pubblica. Treverton analizza gli effetti della radio sulla partecipazione politica, sull'istruzione e sull'identità culturale, sottolineando la sua capacità di potenziare le voci emarginate

L'antropologia e la radio si intersecano dunque in modi significativi, offrendo nuove prospettive sulle dinamiche culturali e sociali contemporanee. La radio può fungere da archivio vivente, registrando e diffondendo storie orali, tradizioni e folklore: questo contribuisce a preservare il patrimonio culturale di una comunità. Le sue trasmissioni possono servire come piattaforma per la critica sociale e politica, dando voce a temi controversi e sensibilizzando l'opinione pubblica su ingiustizie e disuguaglianze. La radio favorisce il dialogo tra diverse comunità, permettendo lo scambio di idee e culture. Programmi di talk show e dibattiti promuovono l'interazione e la comprensione reciproca.

Sebbene il panorama mediatico sia decisamente cambiato con l'avvento delle tecnologie digitali e di internet, la radio ha saputo adattarsi e innovarsi. È ascoltata in tutto il mondo e conserva la sua importanza anche dal punto di vista politico, soprattutto nei Paesi in cui la televisione è meno diffusa. In Italia, secondo i dati Radio TER 2024 pubblicati da ERA – Editori Radio Associati relativi al primo semestre del 2024, frutto della rilevazione condotta tra il 16 gennaio e il 10 giugno 2024 su un campione di 60mila interviste, la radio ha raggiunto 35.252.000 di Italiani (<https://brand-news.it/>).

Da qualche decennio la radio digitale utilizza un diverso sistema di trasmissione e permette una migliore qualità di ascolto. Con l'avvento della tecnologia digitale, molte stazioni radio tradizionali hanno ampliato la loro presenza online. La radio digitale (DAB+) offre una qualità del suono superiore e una maggiore varietà di stazioni rispetto alla tradizionale FM. Inoltre, quasi tutte le stazioni radio principali offrono streaming live

sui loro siti web e app mobili, permettendo agli ascoltatori di sintonizzarsi ovunque si trovino. Una parte importante del panorama radiofonico italiano sono oggi i podcast. Molti programmi radiofonici vengono registrati e resi disponibili come podcast, permettendo agli ascoltatori di accedere ai contenuti in qualsiasi momento. Questo formato ha permesso la creazione di una vasta gamma di contenuti originali, dai programmi di approfondimento alle serie narrative. La radio italiana sta sperimentando con nuove tecnologie, come la radio via internet (web radio) e l'integrazione con dispositivi smart (come gli altoparlanti intelligenti). Questi sviluppi permettono una maggiore flessibilità e personalizzazione nell'ascolto.

Ritengo essenziale notare che nel nostro Paese continua a lavorare una rete di stazioni radio locali e comunitarie che svolgono un ruolo determinante nel fornire notizie e contenuti specifici per le varie regioni d'Italia. Queste emittenti spesso fungono da importanti centri di informazione e cultura per le comunità locali.

Anche l'interazione con il pubblico è cambiata, in quanto le stazioni radio sfruttano ampiamente i social media a tale scopo. Le piattaforme come Facebook, Instagram e Twitter vengono utilizzate per promuovere i programmi, raccogliere feedback e interagire con gli ascoltatori in tempo reale. Questo ha reso la radio un mezzo più interattivo e partecipativo: grazie alla sua capacità di adattarsi e innovarsi mantiene una connessione profonda con il suo pubblico, offrendo contenuti di qualità e rimanendo un elemento fondamentale del panorama mediatico italiano.

Come spiegare la straordinaria attuale vitalità della radio? Rispetto ad altri mezzi di comunicazione si potrebbe definire un media per certi versi limitato, perché non trasmette immagini ma solo suoni: forse proprio il fatto di sentire senza vedere stimola la nostra immaginazione, determinando un certo fascino dello strumento. E poi la radio ci parla anche mentre facciamo altro e ci sorprende, perché trasmette proprio in quel momento una canzone che non ascoltavamo da tempo o proprio quella che avevamo voglia di sentire. E nessun altro mezzo lo fa...

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (1984), *La radio, storia di sessant'anni: 1924/1984*, Torino, ERI.
- Backhaus B. (2020), *Tuning In: Identity Formation in Community Radio for Social Change*, "International Journal of Communication", n. 14, pp. 4646-4661.
- Balbi G. (2010), *La radio prima della radio*, Roma, Bulzoni.
- Basile D. (2024), *Comunicare l'antropologia. Scienza, giornalismo e media*, Milano, Unicopli.
- Basili V. (2024), RAI-TV. *Storia della radio e televisione*, Modena, Sigem.
- Biscaldi A. e Matera V. (2018), *Antropologia della comunicazione*, Roma, Carocci.
- Brecht B. (1932), *La radio come mezzo di comunicazione. Discorso sulla funzione della radio*, in (2019), *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Meltemi.
- Briotti L. (2020), *Viva i pirati! La storia delle radio pirata offshore*, Roma, Arcana.
- Cantril H. (1940), *The Invasion from Mars*, Princeton, Princeton University Press.
- Lauri P. (2017), *La mitica Radio Caroline ottiene la licenza dopo 50 anni da pirata sui mari*, www.lastampa.it.
- Mauri E. (2021), *Voci alla radio*, Roma, Armando editore.

-
- Miller D. (2018), *Come il mondo ha cambiato i social media*, Milano, Ledizioni.
- Monteleone F. (1992), *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio.
- Ong W. J. (1986), *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, trad. it. di *Orality and Literacy. The Technologizing of the word*, London and New York, Methuen, 1982.
- Ortoleva P. (2001), *Mass media. Dalla radio alla rete*, Milano, Giunti.
- Ortoleva P. e Scaramucci B. (a cura di) (2003), *Enciclopedia della radio*, Milano, Garzanti.
- Stoner J.F. (2008), *Radio and Anthropology: An Introduction*, New York, Berghahn Books.
- Treverton G.F. (2009), *The Impact of Radio on Social Change*, Santa Monica, Rand Corporation.
<https://brand-news.it/>
<https://nypost.com/>

LAURA BONATO • Associate Professor in Cultural Anthropology at the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures at the University of Torino, she is president of the Master's Degree Course in Languages for the Development of Tourism (formerly International Communication for Tourism). Her research interests include heritage and cultural and environmental assets, the festival and its interesting implications for tourism, local cultures and Alpine anthropology. Her most recent publications include the monography *Ritual paths. Local identity, tradition and innovation* (2024) and the essays: *Do you believe it? Contemporary popular fiction and (dis)information* (2023); *Marginalità e risignificazione dello spazio alpino* (2023); *Antropologia in quota: valorizzazione e consumo delle tradizioni nell'arco alpino occidentale* (2024).

E-MAIL • laura.bonato@unito.it

RADIO SINGER

Storia di una fabbrica e della sua voce

Enrico MILETTO

ABSTRACT • *Radio Singer. Story of a Factory and Its Voice* The contribution delves into the events of Radio Singer, a radio station created in 1975 by workers at the Singer factory in Leinì, a town in the province of Turin, which broadcast until 1977. The broadcaster's history is intertwined with that of the factory, which, established in the early 1960s, fully experienced the reflections of the economic boom before experiencing, starting in the first half of the following decade, a slow but unstoppable decline that led, precisely in 1977, to its final closure. The parable of Radio Singer thus becomes the key to retracing not only workers' struggles but also some crucial and dramatic junctures in the history of our country.

KEYWORDS • Free Radio; Workers' Struggles; Labor History; Terrorism.

1. Premessa: una fabbrica, una città. La Singer di Leinì

Le pagine seguenti prendono spunto dalle vicende di Radio Singer, emittente indipendente fondata dagli operai dello stabilimento Singer di Leinì, al centro del documentario *Radio Singer* (Balla 2009), filo conduttore e principale fonte di riferimento per ripercorrere trame che intrecciano le vicende della fabbrica, dei suoi operai e delle sue operaie, con alcuni snodi cruciali della storia del nostro paese, in un momento difficile e travagliato, ovvero gli anni Settanta del secolo scorso.

Una stagione segnata da eventi drammatici e tensioni sociali, riconducibili alla violenza di sigle terroristiche e gruppi eversivi che da destra come da sinistra minacciarono con attentati, stragi e uccisioni l'intera istituzione repubblicana (Ventura 2010). Allo stesso tempo, l'intero decennio fu però anche un periodo denso di passioni, impegno politico e vivaci fermenti culturali che, come vedremo, trovarono spazio anche nella storia della Singer di Leinì, comune situato a una dozzina di chilometri da Torino, nel quale la fabbrica si installò all'inizio del decennio, vivendo la fase finale del boom economico prima di conoscere un lento e inarrestabile declino, che portò alla sua chiusura nel 1977.

Possiamo individuare il punto di partenza nel 1962, quando la Domowatt, azienda milanese impegnata nella produzione di elettrodomestici, decise di aprire una nuova unità produttiva a Leinì, nella quale concentrare la produzione di frigoriferi, affidata a una sessantina di lavoratori, che producevano circa trenta unità al giorno, in parte destinate al

mercato italiano e in parte rivendute ad altre aziende che, a loro volta, provvedevano a commercializzarle con il proprio marchio.

Nel giro di un anno si presentarono ulteriori prospettive di crescita dovute all'impennata della domanda, che all'inizio degli anni Sessanta portò il frigorifero a irrompere – è il caso di dire – nelle abitazioni delle famiglie italiane, la metà delle quali, nel 1965, possedeva l'elettrodomestico contro l'appena 13% registrato nel 1958 (Crainz 2005: 37). Aumentarono quindi produzione e dipendenti, passati a 120 nel 1963, anno in cui si registrò l'ingresso nell'azienda di un nuovo partner, la Studebaker, società statunitense impegnata nella costruzione di frigoriferi e lavatrici, che portò capitale e risorse da investire nell'ammodernamento di macchinari e impianti (Harris 2020: 93).

Nel 1964 lo stabilimento catturò le attenzioni della Singer, multinazionale statunitense nata nel New Jersey nel 1851 che, specializzata nella fabbricazione di macchine da cucire a uso domestico e industriale, decise di diversificare la produzione, orientandosi verso il settore dell'elettrodomestico bianco – primo tra tutti il frigorifero – che rappresentava in tal senso un'ottima occasione (Buckman 2016: 38).

La scelta di Leinì andava ricondotta all'intersezione di svariati fattori, primi tra tutti l'appoggio dell'amministrazione locale e di quelle dei comuni limitrofi e l'ubicazione geografica di un territorio che, sebbene limitrofo al sistema produttivo torinese, presentava una particolarità, e cioè una pressoché inesistente tradizione industriale visto il carattere prevalentemente agricolo della zona. Ciò avrebbe permesso all'azienda di attingere a un serbatoio di manodopera dalla bassa conflittualità, scarsamente sindacalizzata e attratta, soprattutto per quanto riguardava le generazioni più giovani, dalla grande fabbrica, che avrebbe consentito di abbandonare il lavoro dei campi per quello industriale, considerato più sicuro (Pazzagli 2022: 254-256).

La fusione avvenne ufficialmente nel 1967 quando la Domowatt entrò a far parte della Compagnia Singer Italiana che, oltre al complesso piemontese, annoverava al suo interno la fabbrica per macchine da cucire a Monza dove sorgeva anche la direzione aziendale per l'Italia.

In pochi anni il panorama occupazionale dell'azienda mutò radicalmente, passando dai 430 dipendenti del 1966 ai 1.285 del 1972, fino ad arrivare alle 2.180 unità, tra cui 1944 operai e 235 impiegati, del 1974, anno di massima espansione prima della flessione degli anni seguenti (AFVN Fondo Fim). Cifre che evidenziano l'impatto dell'azienda su un territorio che vide così modificata in maniera repentina e radicale la propria fisionomia urbana, demografica e sociale. La maggior parte dei lavoratori e delle lavoratrici proveniva da Leinì, cui seguivano gli altri comuni limitrofi come Caselle, Volpiano, Ciriè e Front Canavese. Una minima parte arrivava invece da Torino.

Leinì crebbe così in maniera vertiginosa: le abitazioni passarono dalle 1.186 del 1951 alle 4.177 del 1981 (Camera di Commercio di Torino 2004: 255) e lo stesso trend si registrò, nel medesimo arco di tempo, per gli abitanti che da 3.000 divennero 11.799 nel 1982 (Istat 1982-1991). Molti erano immigrati giunti dalle regioni dell'Italia meridionale e dal Veneto, i più numerosi all'interno dello stabilimento.

Il sistema non era però in grado di sostenere i ritmi di una crescita così disordinata, evidenziando quindi le sue fragilità. Emergenza abitativa, carenza di scuole e asili, servizi sociali e sanitari inadeguati e difficoltà di collegamenti si sommarono a precarietà, disu-

guaglianza ed esclusione, conseguenze dirette di un'immigrazione massiccia snodatasi nell'arco di un tempo assai breve.

Emergevano dunque anche a Leinì, sebbene su scala più ridotta, le medesime dinamiche e gli stessi lineamenti che avevano accompagnato l'immigrazione a Torino, la città fabbrica targata Fiat, nella quale si erano riversati migliaia di immigrati pronti a indossare la tuta blu per entrare nei reparti del Lingotto, di Mirafiori e in quelli dei molti altri stabilimenti cittadini. Iniziato a ridosso del boom economico e continuato negli anni successivi, il flusso portò la città ad avere un saldo migratorio assai elevato, restituito a pieno dal censimento del 1971, che rilevava come il 27% degli abitanti residenti nel capoluogo subalpino provenisse dall'Italia del Sud (Musso 2002: 46). La migrazione interna rappresentò quindi un fenomeno imponente che segnò profondamente non solo lo spazio urbano e quello del lavoro, ma anche la collettività cittadina, arrivando a definire tracciati familiari ed esperienze personali di migliaia di uomini e donne saliti al Nord alla ricerca di opportunità e di condizioni di vita migliori.

2. Mondo operaio: dal licenziamento alle lotte

Un'altra tappa cruciale della vicenda Singer si snodò nell'estate 1975, quando a fronte di una perdita del 28% degli utili, la direzione decise la chiusura dello stabilimento e la cassa integrazione a zero ore dei suoi 1.687 dipendenti (1.492 operai, 194 impiegati), che avrebbero continuato a percepire lo stipendio fino al 31 gennaio 1976, data in cui sarebbe diventato esecutivo il licenziamento (AFVN Fondo Merola).

I lavoratori si schierarono contro il provvedimento, iniziando fin da subito una mobilitazione partecipata, compatta e omogenea, protrattasi fino al 1977. Sono le immagini d'archivio – nello specifico quelle del fondo FIM, la Federazione dei lavoratori metalmeccanici afferenti alla Cisl, conservate presso la Fondazione Vera Nocentini – a tratteggiare le tappe di una protesta portata avanti con manifestazioni, blocchi stradali e occupazioni dello stabilimento. La prima istantanea, datata settembre 1975, ritrae circa 600 operai sulle banchine della stazione di Torino Porta Nuova pronti a partire alla volta di Roma per sfilare in corteo di fronte al ministero del Lavoro. «Vogliono portare la fabbrica a Roma» scriverà Mauro Benedetti, inviato della “Gazzetta del Popolo” sul treno speciale sul quale insieme ai lavoratori, viaggiavano anche, concludeva, “le loro ansie e le loro speranze” (“Gazzetta del Popolo” 1975).

Altri tre scatti hanno come sfondo l'autostrada Torino-Milano, bloccata da centinaia di manifestanti nel dicembre 1975 e in quello dell'anno successivo, al pari dei binari di Porta Nuova, nel gennaio 1976 e nel giugno 1977, anno in cui i lavoratori organizzarono anche una manifestazione sotto la sede della Rai regionale e la redazione de “La Stampa” (AFVN Fondo FIM).

Sarà invece Salvatore Tropea sulle colonne della “Gazzetta del Popolo” a descrivere l'occupazione della fabbrica. Il primo contributo aveva come protagonista Teresa, un'operaia di ventitré anni, “capelli corti, occhi neri”, originaria di Cerignola, trasferitasi a Leinì da Torino. Entrò giovanissima in una fabbrica di carburatori e poi arrivò la Singer, dove lavorava anche il marito che, come lei, occupava lo stabilimento a difesa di un lavoro che invece, come scriveva il giornalista siciliano, “laggiù in America, dal trentesimo piano

di un grattacielo tutto vetri e cemento aveva deciso di toglierle” (“Gazzetta del Popolo” 1975). Un’altra istantanea è quella del Natale in fabbrica che vide i lavoratori trascorrere la festa più tradizionale dell’anno nello stabilimento occupato insieme alle proprie famiglie. Al loro fianco, si legge nell’articolo, sindacalisti e molti cittadini, che “portano [portavano] la loro solidarietà” (“Gazzetta del Popolo” 1975).

Questi metodi furono affiancati da nuove forme di protesta che costituirono la particolarità e per certi versi l’elemento di novità, sebbene non assoluta nel panorama nazionale, della vicenda Singer, nella quale le lotte per la difesa della produzione e del posto di lavoro si intrecciarono con eventi culturali organizzati dagli stessi lavoratori. Quella di Leinì fu infatti una delle prime fabbriche a ricorrere a manifestazioni artistiche di grande livello, coinvolgendo volti noti della scena musicale e teatrale, italiana e internazionale, dimostratisi sensibili a sostenere le tematiche della protesta (Belotti 2014: 139).

L’obiettivo era duplice: da un lato portare la città e la società all’interno della fabbrica, dall’altro allargare il campo, portando la protesta fuori dai cancelli e dritta al cuore degli abitanti. E la cultura costituiva lo strumento più adatto.

Il grande salone della sala mensa si trasformò così in un palco sul quale, nell’ottobre 1977, andarono in scena, gratuitamente, Dario Fo e Franca Rame, giunti direttamente dalla Palazzina Liberty di Milano (AFVN Fondo FIM). “Alcuni di noi” – ricorda Eugenio Pregolato, membro del Consiglio di Fabbrica – “andavamo a collaborare alla palazzina Liberty di Milano che lui aveva occupato e dove mandava le sue prime. [...] Io e i compagni mettevamo su le quinte per il suo spettacolo, per dargli il tempo di venire poi a fare lo spettacolo a Leinì” (Pregolato, Balla 2009). Alla Singer si esibirono anche i Living Theatre, compagnia teatrale sperimentale newyorkese fondata da Julian Beck e dalla moglie Judith Malina, che idearono *Requiem Singer*, una performance messa in scena nella fabbrica e, successivamente, nella piazza principale di Leinì (Luigi Ciullo, Balla 2009).

Oltre al teatro, anche la musica, con la partecipazione, tra gli altri, di Francesco Guccini, invitato dal Consiglio di Fabbrica nel maggio 1977 (AFVN Fondo FIM), il gruppo cileno degli Inti Illimani e Milva, che cantò il suo repertorio di canzoni popolari (Bruno Brancaloni, Balla 2009). Altri come Fabrizio De Andrè, diedero invece il proprio sostegno donando ai lavoratori parte dei proventi dei loro spettacoli torinesi. In proposito appare indicativa la testimonianza di Luigi Ciullo, membro del Consiglio di Fabbrica: “De Andrè ci disse: non riesco a farvi uno spettacolo, sono talmente impegnato... Però partecipo con una somma al finanziamento della vostra lotta” (Ciullo, Balla 2009).

La fabbrica cessò quindi di essere soltanto un’entità produttiva, trasformandosi in un laboratorio capace di ospitare una pluralità di voci, diventando spazio di confronto con il territorio coinvolto pienamente, anche attraverso gli eventi culturali, nella mobilitazione contro la chiusura. Una protesta che si fece percorso di auto-gestione e auto-organizzazione, grazie alla diretta partecipazione dei lavoratori che decisero anche di produrre una narrazione della loro lotta, dando vita a Radio Singer, una delle prime radio libere italiane.

3. Radio Singer

“In data odierna abbiamo iniziato le trasmissioni sulla frequenza comprese di 100.3 Mhz. Una radio locale che copre un’area di dieci chilometri di raggio, raggiungendo Leinì, Volpiano, Settimo [Torinese], Borgaro [Torinese]. Lombardore, Brandizzo e zona nord di Torino” (AFVN, Fondo Guerino Babbini).

Così nel dicembre 1975, iniziavano le trasmissioni di Radio Singer, la cui esperienza, breve ma intensa, si inseriva nella scia tracciata dalle radio libere, nate dopo la sentenza della Corte costituzionale (n.202 del 28 luglio 1976) che sanciva la legittimità delle trasmissioni radiofoniche private via etere, purché a diffusione locale, provocando così la fine del monopolio della Rai.

Da questo momento in poi comparvero sull’intero territorio nazionale, in maniera capillare, emittenti private, le cosiddette radio libere, che offrirono contenuti diversi rispetto a quelli proposti dall’emittente di Stato, proponendo trasmissioni politiche, musicali, di impegno e di evasione. Nasceva così un universo radiofonico nuovo destinato ad avere un’importanza vitale all’interno del sistema comunicativo italiano, mutandone la fisionomia (Doro 2017).

Inserita in questo quadro, Radio Singer, prima radio libera all’interno di uno stabilimento, nacque su iniziativa degli operai dopo un incontro con alcuni giornalisti della redazione piemontese della Rai che, secondo i lavoratori, dedicavano nelle trasmissioni informative soltanto qualche limitato passaggio alla loro lotta. La decisione fu dunque quella di provare a muoversi da soli.

Fu così acquistato un ricetrasmittitore appartenente a un vecchio B-52, i bombardieri dell’aviazione statunitense, mentre l’antenna fu installata in un luogo neutro e cioè sul campanile della chiesa, con l’appoggio del prete, che fornì alla radio uno spazio nella canonica da dove trasmettere per i primi tre mesi, prima di traslocare in altri locali forniti dall’Arci. Momenti ripercorsi da Pregno, tra gli animatori dell’emittente, che ricorda la necessità di “trovare un luogo neutro, perché se avessimo messo la radio all’interno dello stabilimento Singer l’avrebbero chiusa subito [...]. Dovevamo cercare degli spazi neutri e prendemmo quindi la decisione di mettere l’antenna sui campanili e di usare la canonica per trasmettere prima che ci venisse dato un altro spazio” (Pregno, Balla 2009).

Qualche stralcio di registrazione e poche scalette dei programmi consentono di ricostruire, seppur frammentariamente, i palinsesti dell’emittente, nei quali si dibatteva di attualità politica, problematiche giovanili e tematiche femminili, oltre che, naturalmente, delle problematiche legate al lavoro e, nello specifico, alla fabbrica di Leinì. Vi erano poi notiziari, rassegne stampa e sindacali e collegamenti diretti con i lavoratori degli altri stabilimenti di Torino e cintura anch’essi al centro di mobilitazioni e proteste. La narrazione di questi passaggi era affidata a corrispondenti che si recavano in loco per restituire una cronaca “minuto per minuto” degli eventi, prendendo posizione e facendo emergere il proprio punto di vista, che veniva quindi riportato e restituito agli ascoltatori.

Un altro elemento tutt’altro che marginale era costituito dalla programmazione musicale che accompagnava e intervallava le diverse trasmissioni. A essere trasmessi erano soprattutto i cantautori impegnati che più di altri riuscivano a coinvolgere un pubblico

politicamente schierato che riconosceva alla cultura non soltanto un ruolo di semplice intrattenimento: da Ivan Della Mea a Guccini, da Francesco De Gregori a Enzo Jannacci per poi arrivare, solo per citare altri esempi, a Pierangelo Bertoli e Lucio Dalla. Italia ma non solo, poiché troviamo anche Bob Dylan e Joan Baez, Paul Simon, Art Garfunkel e i Rolling Stones.

Radio Singer interruppe le trasmissioni il 1° ottobre 1977, in concomitanza con la vicenda dell'azienda che attraversò in quel periodo la fase finale. Infatti, dopo la fine della cassa integrazione e il licenziamento dei dipendenti, lo stabilimento passò sotto la proprietà della GEPI, acronimo di Società per le Partecipazioni e Gestioni Industriali, una finanziaria pubblica costituita dal governo per il salvataggio, la ristrutturazione e la vendita di aziende in difficoltà. Un passaggio che assicurò a dipendenti un prolungamento della cassa integrazione e che anticipò un successivo accordo raggiunto tra le organizzazioni sindacali, la Regione Piemonte e alcune aziende del territorio che prevedeva l'avvio di corsi di riqualificazione e formazione dei lavoratori. Un passaggio che interessò circa 600 operai, mentre altri 200 riuscirono a essere ricollocati alla Fiat. Ai rimanenti, invece, non rimase che incassare le ultime mensilità e cercare, non senza difficoltà, nuove prospettive professionali (AFVN, Fondo Salvatore Merola).

La storia della Singer conobbe però anche zone buie dai risvolti inquietanti che emersero nel 1975 quando le Brigate Rosse fecero la loro comparsa nella fabbrica. A farne le spese fu Enrico Boffa, direttore del personale e capogruppo della Democrazia Cristiana al Consiglio comunale di Rivoli.

Il 21 ottobre, mentre rincasava dal lavoro fu aggredito sorpreso nel suo garage da un commando di brigatisti che lo minacciarono, lo fecero inginocchiare e gli appesero un cartello al collo che recitava quanto segue: "Brigate Rosse. Trasformare la lotta contrattuale in scontro di potere per battere il disegno presidenziale e corporativistico di Agnelli e di Leone e il compromesso storico di Berlinguer" ("La Stampa", 1975). Sembrava un'azione dimostrativa, ma invece, quasi all'improvviso, un componente del commando aprì il fuoco ferendo Boffa alle gambe:

"erano in tre, solo poi ho saputo che uno era rimasto in macchina. In due avevano la pistola, il terzo faceva il fotografo. [...] Il capo dice: siamo le Brigate Rosse, stia calmo, se no se la vedrà male. Uno mi passò dietro, mi fece inginocchiare e con l'altro che mi teneva la pistola puntata, mi fotografarono. Appena fatto quello, mi spararono il primo colpo e poi un altro" (Boffa, Balla 2009).

Il ferimento di Boffa non fu un episodio isolato poiché la stessa notte fu incendiata l'automobile di Pietro La Sala, dipendente dell'azienda, ex maresciallo dei carabinieri in congedo. Era accusato insieme al direttore del personale di essere il responsabile, come recitava il testo del volantino di rivendicazione, "dell'attacco repressivo sferrato contro la classe operaia della Singer" (Clementi 2007:131), i cui quadri dirigenti continuarono a essere nel mirino delle Brigate Rosse anche nei mesi successivi, come attestano gli incendi di nove autovetture verificatisi il 15 maggio (Marletti 2004: 60-61).

Una situazione di alta tensione, peggiorata con la decisione dei vertici aziendali di licenziare i lavoratori e chiudere l'unità produttiva di Leinì. E sarà proprio nella cornice dell'occupazione dello stabilimento che alcuni militanti della Brigate Rosse cercheranno di utilizzare la lotta dei lavoratori per attirarne le simpatie e penetrare all'interno della

fabbrica, trovando comunque l'opposizione e la ferma condanna dei sindacati, del Consiglio di fabbrica e della pressoché totalità degli operai e delle operaie.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A. Bibliografia

- Belotti, Marta (2014), *Radio Singer. Una fabbrica, una lotta, una radio*, in «Zapruder», n. 34, pp. 138-142.
- Buckman, Jack (2016), *Unraveling The Threads. The Life, Death and Resurrection of the Singer Company*, Indianapolis, Dogear.
- Camera di Commercio di Torino (2004), *Torino negli ultimi 50 anni. Come sono cambiate popolazione, economia e qualità della vita dagli anni '50 a oggi*, Torino, Camera di Commercio di Torino.
- Clementi, Marco (2007), *Storia delle Brigate Rosse*, Roma, Odradek.
- Crainz, Guido (2005), *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli
- Doro, Raffaello (2017), *In onda. L'Italia dalle radio libere ai network nazionali (1970-1990)*, Roma, Viella.
- Harris, Jessica (2020) *Italian Woman's Experiences with American Consumer Culture 1945-1975*, Londra, Palgrave Macmillan.
- Marletti, Carlo [et. al] (2004), *Il Piemonte alla prova del terrorismo*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Musso, Stefano (2002), *Lo sviluppo e le sue immagini. Un'analisi quantitativa. Torino 1945-1970*, in Bruno Maida, Fabio Levi (a cura di), *La città e lo sviluppo. Crescita e disordine a Torino*, Milano, FrancoAngeli.
- Pazzagli, Rossano (2022), *Dall'esodo ai ritorni. Le condizioni, le politiche, le pratiche*, in Giacomina Nenci, Gabriella Gotti (a cura di), *Esodo e ritorno. I contadini italiani dalla grande trasformazione a oggi*, Roma, Viella.
- Ventura, Angelo (2010), *Per una storia del terrorismo italiano*, Roma, Donzelli.

B. Quotidiani

- Benedetti, Mauro, *Cinquecento operai della Singer portano la fabbrica a Roma*, "Gazzetta del Popolo", 18 settembre 1975.
- Tropea, Salvatore, *Storia di una ragazza che "occupa" la Singer*, "Gazzetta del Popolo", 22 gennaio 1976.
- Tropea, Salvatore, *La notte di Natale insieme in fabbrica*, "Gazzetta del Popolo", 27 dicembre 1975.
- Tessandori, Vincenzo, *Torino: Brigate Rosse sparano a un dirigente della Singer*, "La Stampa", 22 ottobre 1975.

C. Sitografia

- Istat, Popolazione residente ricostruita. Anni 1982-1991, <<http://dati.istat.it/Index.aspx?QueryId=11693>>
- Tessandori, Vincenzo, *Torino: Brigate Rosse sparano a un dirigente della Singer*, "La Stampa", 22 ottobre 1975.

D. Audiovisivi

- Radio Singer*, regia di Pietro Balla, Deriva Film, Fondazione Vera Nocentini, Film Commission

Torino Piemonte, Italia, 2009. Dal documentario sono tratte le testimonianze riportate nel contributo: Guerino Babbini, Enrico Boffa, Bruno Brancaleoni, Luigi Ciullo, Salvatore Merola, Eugenio Pregolato.

E. Audiovisivi

La documentazione utilizzata per realizzare il contributo proviene dall'archivio della Fondazione Vera Nocentini di Torino (AFVN). Nello specifico sono stati consultati i seguenti fondi:

Fondo Federazione italiana metalmeccanici (Fim)
Fondo FLM (Federazione Lavoratori Metalmeccanici)
Fondo Guerrino Babbini
Fondo Salvatore Merola

ENRICO MILETTO • Brief presentation of the author; 400-500 characters max; academic position (ex. Professor, Researcher, Independent Scholar etc.), academic affiliation; research domains; recent publications.

E-MAIL • enricoagostino.miletto@unito.it

ROCK & ROLLA

Le parole della trap

Francesca COZZITORTO

ABSTRACT • *Rock & rolla: The Words of Trap Music.* This paper presents an overview of the language of trap music, presented during the conference “It’s (not) just rock ‘n’ roll. ON AIR” organized by the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures of the University of Turin. Since music is expression of languages, culture and youth identity, the paper investigates the vocabulary of Italian trap music produced by artists belonging to ‘Gen Z’ (the generation born between 1997 and 2012). Feeding on youth language, trap lyrics inevitably hold in words from traditional jargon, innovative jargon, digital language and foreign languages. Due to the trappers’ background, most of the words coming from traditional jargon and other languages (English, French, Spanish, Arabic) belong to the semantic spheres of street life, money and drugs.

KEYWORDS • Trap Music; Youth Language; Italian Linguistics; Teen Slang.

«Giro il mondo senza muovermi da qui. Parlano la mia lingua, la lingua del quartiere»
Rkomi, *La solitudine*

1. Introduzione

L’articolo espone una panoramica del linguaggio della musica trap, presentata durante il convegno “*It’s (not) only rock ‘n’ roll. ON AIR*” organizzato dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università di Torino. Ogni anno il convegno si propone di riflettere sulle molteplici declinazioni della musica contemporanea, che è espressione di linguaggi, culture e identità giovanile. In questo contesto è risultato rilevante indagare i testi della musica trap, che contengono una solida componente di linguaggio giovanile. Tra i molteplici generi musicali esistenti e di tendenza, è stata scelta la trap in quanto dichiarata il genere preferito dalla “Gen Z” (Generazione Z), le persone nate tra il 1997 e il 2012.¹ Come osservano Addazi e Poroli, la trap in Italia è un genere fortemente

¹ https://www.treccani.it/vocabolario/generazione-z_%28Neologismi%29/

generazionale: la maggior parte dei cantanti e dei produttori non supera i 25 anni (esclusi i trapper della prima ondata degli anni '10); ciò è correlato al pubblico di riferimento, principalmente composto da ascoltatori della stessa età, soprattutto minorenni (2019: 214-15).

La trap² è un sottogenere della musica rap nata agli inizi degli anni '90 nella scena hip hop afroamericana del Sud degli Stati Uniti (*Southern hip hop*), con epicentro ad Atlanta, Georgia, inglobata in una regione soprannominata *Dirty South*, appellativo che fa riferimento sia alle condizioni di marginalità in cui sono segregate le comunità afroamericane, sia alle peculiarità stilistiche 'grezze' delle sonorità hip hop locali. Le caratteristiche tecnico-musicali della trap sono: bassi ispirati alla *drum machine* Roland TR-808, *hi-hats* in doppio o triplo tempo, melodie minimali e ripetitive realizzate con sintetizzatori, voci distorte e filtrate da software, come Auto-Tune (Bertolucci 2020: 11-12).

La parola *trap* ('trappola') è l'abbreviazione della locuzione inglese *trap house* ('casa della trappola'), che nello slang statunitense, e nello specifico nel gergo della droga, indica le vecchie case abbandonate nei quartieri periferici dove si preparano e spacciano sostanze stupefacenti.³ La trappola a cui fa riferimento è sia una condizione fisica che psicologica: da un punto di vista fisico, 'trap' è il soprannome della periferia di Atlanta, in cui il processo di gentrificazione e rinnovamento preolimpico ha relegato le sezioni più povere della popolazione afroamericana (Borreani, Molinari 2021: 60). Si tratta, quindi, di un intrappolamento urbanistico che rende difficile – se non impossibile – trovare una via di uscita e sfuggire alla condizione di povertà e marginalità. Da un punto di vista psicologico, le persone sono intrappolate in un circolo vizioso di vendita e abuso di sostanze, crimini e lotta per la sopravvivenza senza mai riuscite ad andare via e costruirsi un futuro migliore; non va inoltre dimenticato che il termine *trapping* nel gergo di strada statunitense indica lo spaccio di droga⁴.

In questo contesto, la trap viene utilizzata per raccontare la propria storia: è dunque strumento narrativo delle minoranze povere e marginalizzate. Numerosi esponenti del genere, i cosiddetti *trapper*, prima di farsi strada nel mondo della musica, sono stati spacciatori, trafficanti, rapinatori o in qualche modo legati alla microcriminalità (Bertolucci 2020: 4).

In Italia, il fenomeno musicale della trap ha iniziato a diffondersi negli anni '10, dopo il successo internazionale di quella americana. I primi successi sono arrivati tra il 2014 e il 2015, con le produzioni musicali di Sfera Ebbasta e Ghali a Milano (con il produttore Charlie Charles) e della Dark Polo Gang a Roma (con il produttore Sick Luke). In breve tempo sono proliferati cantanti ormai considerati i principali esponenti della scena – Tedua, Izi, Laïoung, Rkomi, Capo Plaza, Achille Lauro – a cui si sono aggiunti molti rapper della vecchia scuola, che si sono avvicinati al nuovo genere, come Guè.

² Secondo Treccani è valida sia la forma femminile (ellissi di 'musica') che quella maschile (ellissi di 'genere'). La forma femminile è la più utilizzata.

³ <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/trap-house>

⁴ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=trapping>

Gli artisti italiani hanno ereditato e adattato a sé le tematiche e l'immaginario dei ghetti afroamericani: come osserva Carla Locatelli, il rap italiano ha in comune con quello afroamericano "la marginalità ed una socialità di gruppo" (1996: 107-108), ed è espressione della subcultura dei quartieri periferici e degradati delle grandi città. Irrimediabilmente, le tematiche dei testi trap italiani sono l'orgoglio del gruppo di amici, del quartiere di provenienza, il raggiungimento del successo e del benessere economico, l'appagamento sessuale, l'uso e abuso di sostanze stupefacenti, e l'esaltazione dei beni materiali. Inoltre, la trap veicola anche un'estetica del corpo precisa, appariscente e sopra le righe, caratterizzata da tatuaggi vistosi (soprattutto sul volto) e capelli tinti, abbigliamento di marca, l'uso di bandane e *ski mask* (passamontagna), collane d'oro, d'argento o di diamanti (i cosiddetti *VVS*, acronimo di 'very very small inclusion' (diamanti con un grado di purezza elevato), e i *grillz* (protesi-gioiello rimovibili che coprono la dentatura).

Una testimonianza inequivocabile della predilezione della trap da parte dei giovani è fornita da Spotify, uno dei principali servizi di riproduzione digitale di musica, podcast e video a livello internazionale: ogni anno l'app pubblica un *Wrapped*, ovvero un resoconto degli artisti, dei brani, degli album e dei podcast più ascoltati nel corso degli ultimi dodici mesi sia a livello globale che nazionale. Secondo il *Wrapped 2023*, l'artista più ascoltato in Italia è Sfera Ebbasta, per il suo terzo anno consecutivo, l'artista donna più ascoltata è Anna, la canzone più ascoltata è *Cenere* di Lazza, e l'album più ascoltato è *Il coraggio dei bambini* di Geolier. Un'ulteriore conferma è fornita dalla Federazione Industria Musicale Italiana che riporta in cima alla classifica annuale 2023 dei 100 album e compilation con il maggior numero di vendite e di ascolti *Il coraggio dei bambini* di Geolier, *Sirio* di Lazza e *La Divina Commedia* di Tedua.

2. Corpus

L'analisi del linguaggio giovanile si basa sul corpus creato durante l'attività di ricerca svolta nell'ambito del progetto "WOW! Linguaggio giovanile e anglofilia nelle lingue romanze" presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. Il primo criterio alla base della selezione dei brani è quello temporale: sono state selezionate produzioni artistiche pubblicate negli ultimi 5 anni, tra il 2019 e il 2023. Dinnanzi alla gran quantità di brani pubblicati, si è applicato anche un criterio relativo alla popolarità: sono stati scelti i dieci artisti che contano almeno 1 milione di riproduzioni mensili su Spotify. Artisti che al momento della pubblicazione dei dischi scelti non superavano i 25 anni: Anna [2003, 4mln]; Baby Gang [2001, 5mln]; Capo Plaza [1998, 5mln], Lazza [1998, 6mln]; Neima Ezza [1998, 6mln]; Rondodasosa [2002, 3mln]; Rosa Chemical [1998, 3mln]; Shiva [1999, 5mln]; thasup [2001, 4mln]; Vale Pain [2002, 1mln].⁵

⁵ Sono indicati l'anno di nascita dell'artista e il numero di ascolti mensili.

Le osservazioni linguistiche presentate in questo contributo si basano sull'analisi di 109 brani estrapolati da 13 album e 5 EP che possiedono almeno 10 milioni di riproduzioni.⁶ Di seguito i titoli dei dischi, l'anno di pubblicazione, il numero di riproduzioni mensili su Spotify e il numero identificativo della canzone:

- Anna: *Lista 47* (2022): Gasolina [30mln, 1], Advice [13mln, 2], 3 di cuori [23mln, 3]
- Capo Plaza: *Plaza Deluxe Edition* (2021): Panama [19 mln, 4], Plaza [11 mln, 5], VVS [15 mln, 6], Allenamento #4 [39 mln, 7], Fiamme Alte [14 mln, 8], Demonio [20 mln, 9], Street [32 mln, 10], OMG [18 mln, 11], No Stress [17 mln, 12], Non Fare Così [68 mln, 13], Invidioso [26 mln, 14]; *Hustle Mixtape* (2022): Money Time Freestyle [12 mln, 15], Capri Sun [93 mln, 16], RapStar [11 mln, 17]
- Lazza: *Re Mida Aurum* (2019): Ouver2re [16 mln, 18], Gigolò [69 mln, 19], Million Dollar [12 mln, 20], Per Sempre [10 mln, 21], Box Logo [15 mln, 22], Re Mida [19 mln, 23], Morto Mai [44 mln, 24], Netflix [31 mln, 25], Superman [13 mln, 26], Casal [14 mln, 27], 24H [16 mln, 28], Catrame [44 mln, 29], Iside [27 mln, 30], Gucci Ski Mask [20 mln, 31], Porto Cervo [57 mln, 32]
- Rondodasosa: *Giovane Rondo* (2021): Giovane Rondo [10mln, 33], Youngshit [12mln, 34], Slatt [68mln, 35], Baby [20mln, 36], Movie [29mln, 37]; *Trenches Baby* (2023): Blue Cheese [16mln, 38], Sturdy [15mln, 39], Playa [10mln, 40]
- Rosa Chemical: *Forever and Ever* (2021): Polka [28mln, 41], Londra [16mln, 42], britney ;-([13 mln, 43], polka 2 :-/ [20 mln, 44]
- Shiva: *Dolce Vita* (2021): Fendi belt [32mln, 45]; da *Dark Love EP* (2022): Regina del Block [10mln, 46], Niente da perdere [40mln, 47], Pensando a lei [64 mln, 48]; *Milano Demons* (2022): Cup [13 mln, 49], Vorrei [28mln, 50], Take 4 [43mln, 51], Diamante [10mln, 52], Non è Easy [26mln, 53], Cicatrici [10mln, 54], Non lo Sai [64mln, 55], Alleluia [47mln, 56], Soldi Puliti [39mln, 57], Un Altro Show [34mln, 58], 3 Stick Freestyle [12mln, 59]
- thasup: *23 6451* (2020): Offline [50mln, 60], come fa1 [30mln, 61], Lollipop [24mln, 62], fuck 3x [86mln, 63], scuol4 [58mln, 64], Solo [24mln, 65], Gitch remix [20mln, 66], blun7 a Swishland [123mln, 67], m8nstar [66mln, 68], oh 9od [61mln, 69], gua10 [19mln, 70], parano1a K1d [13mln, 71], m12ano [47mln, 72], occh1 purpl3 [34mln, 73], no14 [32mln, 74], ch1 5ei te [49mln, 75], sw1n6o [39mln, 76], 7rapper ma1 [10mln, 77], 8rosk1 [15mln, 78], bubb1e 9um [15mln, 79], pers0na2 [23mln, 80]; *c@ra+ +ere s?ec!@le* (2022): dimmi che c'è [26mln, 81], okk@pp@ [15mln, 82], !ly [38mln, 83], l%p [12mln, 84], r()t(nda [24mln, 85], ye@h [11mln, 86], rock & rolla [10mln, 87], mi @mi o è f@ke [19mln, 88], sl:r! [95mln, 89], c!ao [29mln, 90], m%n [33mln, 91]
- Vale Pain: *2020* (2020): Cali [18mln, 92]; *2020:YoungStar* (2020): Louboutin [50mln, 93]

⁶ Dati aggiornati a giugno 2023.

- Baby Gang: *Ep1* (2021): Marocchino [39 mln, 94], Rapina [14mln, 95], Boy [14mln, 96], Gli Occhi Del Blocco [11mln, 97], 3 Occhi [16mln, 98]; *Delinquente* (2021): Casablanca [42mln, 99], Ma Chérie [26mln, 100], Bitch Affianco [25mln, 101]; *Ep2* (2022): Paranoia [17mln, 102], Cella 3 [10mln, 103], Mentalité [60mln, 104], Lei [41mln, 105]
- Neima Ezza: *Giù* (2022): Lei [51mln, 106], Fedele al quartiere [25mln, 107], Bebe [22mln, 108], Casa [60mln, 109]

L'analisi dei testi è stata effettuata con il supporto di *Genius*, una piattaforma *open content*⁷ che permette agli utenti di trascrivere testi musicali e aggiungere anche spiegazioni e interpretazioni. Gli strumenti lessicografici utilizzati per la categorizzazione e la definizione dei vocaboli sono *Scrostatì gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili* di Renzo Ambrogio e Giovanni Casalegno, *Dizionario storico dei gerghi italiani: dal Quattrocento a oggi* di Ernesto Ferrero e *Vocabolario Treccani* online per l'italiano e i suoi gerghi, *Urban Dictionary*⁸ per lo slang delle varietà dell'inglese, *Real Academia Española* per le varietà dello spagnolo e *Trésor de la langue française informatisé* per le varietà del francese.

3. Trap e linguaggio giovanile

La base dei testi trap è il linguaggio giovanile, la varietà della lingua italiana utilizzata nelle relazioni del gruppo dei pari da adolescenti e post-adolescenti, costituita principalmente da particolarità lessicali e fraseologiche e, in misura minore, morfosintattiche e fonetiche. È una lingua diffusa su tutta la penisola ed è connotata a livello diafasico per scopi espressivi e di immediatezza comunicativa (Cortelazzo 2010). L'uso di una forma particolare di italiano da parte dei giovani risponde a tre funzioni principali: una funzione identitaria, che serve a segnare l'appartenenza al gruppo; una funzione ludica, che si realizza attraverso la deformazione e l'ibridazione dei materiali linguistici; una funzione di autoaffermazione (Tempesta 2006: 34).

Nel suo aspetto lessicale, il linguaggio giovanile è costituito da una serie di apporti diversi, di cui i più rilevanti sono: una base di italiano colloquiale informale e scherzoso; uno strato dialettale; uno strato costituito da forestierismi; uno strato costituito da parole appartenenti a lingue speciali e gerghi; uno strato proveniente dalla lingua dei mass-media; uno strato gergale tradizionale; e uno strato gergale 'innovante' e temporaneo (Ambrogio, Casalegno 2004: VIII).

⁷ Un sito che dà l'opportunità agli utenti di aggiungere e aggiornare contenuti.

⁸ Dizionario online *open content* lanciato nel 1999, che conta 12 milioni di definizioni (dati aggiornati a luglio 2020) e offre la possibilità di consultare i significati di neologismi e parole degli slang delle varietà dell'inglese e di altre lingue straniere.

Sulle caratteristiche della lingua della canzone rap e trap italiana non sono stati pubblicati, a oggi, molti studi: tra i più rilevanti si ricordano qui almeno Scholz 2005, Ferrari 2018, Addazi e Poroli 2019, Miglietta 2023; inoltre, anche l'Enciclopedia Treccani ha pubblicato sul proprio sito una serie di rubriche sul linguaggio della trap: meritevoli di attenzione sono in particolare gli articoli di Beatrice Cristalli intitolati "Di cosa parliamo quando parliamo di trap".

Nel presente lavoro sono riportati esempi rappresentativi di quattro strati specifici del linguaggio giovanile contemporaneo: la componente gergale tradizionale, la componente gergale innovante, la componente dei forestierismi e la componente della lingua digitale.

3.1. Componente gergale tradizionale

La necessità dei giovani di comunicare con un codice in cui si possano riconoscere e identificare, in opposizione alla parlata degli adulti, ha fatto sì che nel tempo siano state prelevate parole ed espressioni dai gerghi (della malavita, delle caserme, dei tossicodipendenti ecc.): non va infatti dimenticato che storicamente ci sono sempre stati contatti tra gli ambienti dei gruppi sociali marginali (la strada, la malavita, la piazza, il bordello) e gli ambienti militare, studentesco e giovanile. Per questo motivo alcune parole del linguaggio giovanile hanno origine gergale e hanno contribuito a formare uno strato che viene definito componente gergale tradizionale: si tratta di un serbatoio lessicale che ha una lunga tenuta nel tempo e si trasmette da una generazione all'altra, e che può entrare anche nel parlato degli adulti e di conseguenza nella lingua comune (Rati 2023: 11-12).

La maggior parte dei gergalismi presenti nei testi sono di origine centro-settentrionale e si riferiscono alle sostanze stupefacenti, alle forze dell'ordine, ai soldi, alle armi e alle attività illegali: *bamba* s.f. 'cocaina', gergo dei pusher milanesi («Sta con la bamba nei box») [65], *bianca* s.f. 'cocaina, droghe pesanti in genere' («Scazzo a un bro che sta con bianca» [87]), *blindo* s.m. 'cella della prigione' («Giuro mi impicco se non mi aprite questo blindo» [103]), *botta* s.f. 'sniffata, effetto dirompente della droga e dell'alcol, sballo' («Cazzo che botta mi sembra Mia Wallace, Pulp Fiction» [30]), *cantarsela* v.intr. 'rivelare segreti, spifferare', di origine genovese («I miei han svoltato cantando mentre i tuoi se la sono cantata» [57]), *caramba* s.m. 'carabiniere' («C'è un bambino che smazza», hanno detto i caramba» [103]), *ferro* s.m. 'pistola, arma da fuoco', gergo malavitoso di origine centro-meridionale («Sti scemi pure se hanno un ferro, fra', non sono del mio calibro» [19]), *gamba* s.f. 'centomila lire, cento euro', di origine lombarda («Per 'sto Montblanc ho speso tre gambe» [28]), *grana* s.f. 'denaro' («Devo riempire il borsello, sì, di grana» [19]), *palo* s.m. 'un milione di lire, mille euro' («Sai che spendo un palo e mezzo per le scarpe» [32]), *perquisa* s.f. 'perquisizione della polizia', di origine milanese («Mi cerca la DIGOS per una perquisa» [45]), *pula* s.f. 'polizia', anche 'agenti di custodia' nel gergo carcerario («Tengo addosso la pula, chiamata intercettata» [103]), *sbirro* s.m. 'poliziotto' («Gli sbirri sul cazzo e A.C.A.B. nel braccio, bro» [94]), *smazzare* v.tr. 'spacciare droga' («C'è un bambino che smazza» [103]), *zanza* s.m. scorciamento di zanzibar 'ladro, truffatore' («E la mia pussy vende weed ai tuoi amici zanza» [96]), *zanzare* v.tr. 'rubare con destrezza, borseggiare', di origine milanese («Zanza, lo zanzo, lo spacco, R.I.P.» [96]).

Altri gergalismi individuati sono: *broda* s.f. ‘benzina, carburante’ («Flow Panamera, sì, ma hai finito la broda» [31]), *fissa* s.f. ‘ossessione’, anche nelle locuz. *stare in fissa*, *essere in fissa* e *andare in fissa*, di origine romana («Non rispetto questi mezzi artisti / Nemmeno chi ci va in fissa» [31]), *inculare* v.tr. ‘considerare, dare retta’, di origine romana («Venti chiamate perse, non mi inculo nessuno» [64]), *para* s.f. scorciamento di paranoia ‘paura, stanchezza’, anche ‘crisi depressiva di uno sballo finito o mal riuscito’ nel gergo dei tossicodipendenti, anche nelle locuz. *essere in para*, *stare in para* e *mandare in para* («Bungee jumping con le pare e lo stress» [81]; «Lei finisce una busta, sta in para, dice di amarmi» [15]), *scazzare* v.intr. ‘litigare, scontrarsi’ («Scazzo a un bro che sta con bianca» [87]), *scazzo* s.m. ‘arrabbiatura, lite, screzio’ («Resto solo, fotte proprio niente dei tuoi scazzi live» [67]), *socio* s.m. ‘amico, compagno’ («Cresci e lo impari, puoi sceglierti i soci (Ehi) / però non il sangue (No)» [28]).

3.2. Componente gergale innovante

Il lessico giovanile è in continua espansione e i nuovi vocaboli creati dai giovani appartengono allo strato del linguaggio giovanile definito componente gergale innovativa o innovante. Si tratta di parole create spesso a partire da parole già esistenti in italiano o nei dialetti, di cui vengono modificati la forma o il significato (Cortelazzo 2010). È uno strato considerato oggi meno vitale che in passato, e i testi ne danno conferma poiché i vocaboli appartenenti a questa categoria sono pochi: *accollo* s.m. ‘asfissiante, morboso’, dal verbo accollarsi («Mamma, che accollo, tanto non mollo» [67]), *sbatti* s.m. scorciamento di sbattimento ‘malumore, ansia, inquietudine’, anche nella locuz. *essere in sbatti* («Magari quel cash risolvesse gli sbatti» [91], «Baby, so che se mi sveglio già in sbatti / sicuro sei tu il mio rimedio» [32]), *squalo* s.f. ‘scarpe Nike, modello Air Max Plus TN’, le scarpe preferite dai trapper e dai loro fan, che già negli anni ’90 in Europa facevano parte dell’estetica dei ragazzi appartenenti a classe sociali basse, cresciuti tra case popolari e quartieri difficili («Compra squalo, niente chain-chain» [105]), *stare a tremila* locuz. ‘essere energetico/essere gasato per qualcosa’ («La testa gira, sono a tremila» [23]), *stare sotto un treno* locuz. ‘essere molto triste’ («Ora dimmi a chi importa se sto bene oppure sotto a un treno» [8]).

3.3. Neologismi / forestierismi

Uno strato molto corposo del linguaggio giovanile contemporaneo è costituito da forestierismi: il lessico della trap è infatti ricco di prelievi da lingue straniere, in particolari da prestiti e calchi dall’inglese (Addazi, Poroli 2019: 221). All’interno dei testi analizzati sono stati rilevati, sebbene in minor misura, anche prestiti dallo spagnolo, dal francese e dall’arabo. La presenza massiccia dei forestierismi può essere ricondotta a diversi fattori: l’influenza della musica straniera e la collaborazione con artisti internazionali; l’esigenza di avere a disposizione un serbatoio di parole nuove da utilizzare per fare rime e allitterazioni; il desiderio di avere successo globale. Anglicismi, ispanismi, francesismi e arabismi presenti all’interno dei testi appartengono a quattro principali campi semantici: la strada, i soldi, gli affetti e le offese. Tutti gli esempi sono vocaboli che hanno molte oc-

correnze o che sono di recente diffusione, e che non sono segnalati tra i neologismi nel Vocabolario Treccani.

Ci si riferisce al proprio quartiere di appartenenza, alla periferia degradata, in inglese con *bando* s.m. prest.integr. ‘casa abbandonata’, abbreviazione della locuz. *abandoned house*, un edificio dismesso dove si svolgono attività di spaccio («Sono solo un bravo ragazzo cresciuto in quel bando» [101]), *blocco* s.m. prest.ad. («La guerra nel blocco ha lasciato alcuni dei volti cancellati» [55]), *block* s.m. prest.integr. («Come faremo, giuro, non lo so / Cosa diremo agli amici del block» [88]); in francese con *banlieue* s.f. prest.integr. («Ti voglio strappar qualche bacio sotto queste banlieue» [92]); in spagnolo con *barrio* s.m. prest.integr. («Sturdy nel barrio, abbasso i miei rivali» [39]). La strada diventa in inglese *street* s.f. prest.integr. («Baby, in fondo, sai se son così (Oh-oh-oh) / È solamente colpa della street» [10]); in francese *rue* s.f. prest.integr. («Sono il numero 1, mica il numero 2 / E se c’è un qualcuno, tête à tête nella rue» [104]); in spagnolo *calle* s.f. prest.integr. («Questa calle mi chiama (Uoh-uoh)» [9]).

Numerosi prestiti sono parole che indicano tipologie di stupefacenti: dall’inglese *blunt* s.m. prest.integr. ‘canna, sigaretta fatta con hashish o marijuana («Dovrei dire a ‘sta gente che non sente: “Frate”, appiccica ‘sto blunt”» [60]), *joint* s.m. prest.integr. ‘canna’ («No props ai fake bro / Non stoppo ‘sto joint» [85]), *lean* s.f. prest.integr. ‘sinonimo della droga chiamata Purple Drank’⁹ («Bevo e mi chiede se è lean, no (No) / Ora se senti il mio disco per strada ti chiedi se è l’inno» [27]), *weed* e *weeda* s.f. prest.integr. ‘marijuana’ («E la mia pussy vende weed ai tuoi amici zanza» [100]; «Se non fosse che la weeda mi ha dato guai per la testa» [69]); dall’arabo del Maghreb *zatla* s.f. prest.integr. ‘hashish, cannabis’ («Lui marocchino, zatla, no marijuana» [94]); dallo spagnolo *raglia* s.f. prest.ad. ‘striscia di cocaina’ («Fanno raglie nel cesso / Poi duri da morire» [21]).

Alcuni anglicismi invece fanno riferimento all’assunzione delle sostanze: *poppare* v.tran. prest.ad. ‘assumere psicofarmaci sotto forma di pillole’ deriva dalla locuz. *to pop pills* («Faccio pow-pow con la gang, io non poppo Percocet» [34]), *sippare* v.tran. prest.ad. ‘bere codeina’ deriva da *sipping*, che indica il processo di bere una bibita gassata all’uva e codeina liquida mescolate, solitamente mentre si fuma marijuana («Ma ci risiamo, quindi sippo codeina / Fumo marijuana, quaggiù, sì, è un safari» [10]), *swishare* v.tran. prest.ad. ‘girare una canna’ deriva da *swish*, sinonimo di canna, che a sua volta deriva da Swisher Sweets¹⁰, marca di sigari molto economici utilizzati nei ghetti per girare le canne. («Swisho un blunt a Swishland, bling blaow, come i Beatles» [69]).

Una delle caratteristiche principali dei trapper è l’ostentazione del benessere economico: di conseguenza sono numerosi i riferimenti ai soldi, e spesso vengono utilizzati vocaboli stranieri equivalenti: dall’inglese *money* s.m. prest.integr. («Prendo ‘sti money, faccio origami» [24]), *moolah* s.f. prest.integr. («La mia gente è in piazza, non ha un conto,

⁹ Una bevanda composta da uno sciroppo per la tosse contenente codeina e prometazina e una bibita gassata, generalmente Sprite, o un succo di frutta.

¹⁰ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Swisher%20Sweets>

moolah nelle calze (Calze)» [93]); dal francese del Maghreb *flous* s.m. prest.integr. («Blue Balanciaga, più flous nelle tasche» [11]); dallo spagnolo *dinero* s.m. prest.integr. («Dinero dentro le mie tasche» [14]), *plata* s.f. prest.integr. («Fumo ganja, conto la plata, la bilancia pesa la bamba» [96]).

Nella complessa e pericolosa realtà dei trapper, uno dei valori fondamentali è la lealtà, al proprio quartiere, alla propria famiglia e alla propria cerchia. È, quindi, consuetudine esaltare i propri affetti, utilizzando spesso forestierismi. La maggior parte di questi prestiti sono appellativi che si riferiscono agli amici di sesso maschile: dall'inglese *brother* s.m. prest.integr. 'fratello', anche abbreviato in *bro*, *bruh* e *brotha* («Un quarto di millie per ogni mio brother» [93]), *broski* s.m. prest.integr. parola composta da *bro* e *-ski*, suffisso slavo che comunica un forte senso di fratellanza, tipico del comunismo sovietico («Broski, non fake bitch / Quelle le ho lasciate a scuola» [78]), *dawg* s.m. prest.integr. 'amico fidato' («Ora i miei dawg hanno i racks nel back (I racks nel back)» [33], *slime* s.m. prest.integr. 'amico fidato' («Sto con i miei slime, mangiamo ancora dallo stesso piatto» [93]); dal francese *frère* s.m. prest.integr. 'fratello' («Sì, mon frère, c'è una guerra a Milano» [53], *frèro* s.m. prest.ad. («Il mio frèro deve lavorare» [7]; dallo spagnolo *hermano* s.m. prest.integr. 'fratello' («Questa è l'Italia, benvenuto, hermano, in Italia» [96]); dall'arabo del Maghreb *khoya* s.m. prest.integr. («Baby, khoya demmo 3arbi» [94]).

Sono, invece, scarse e poco frequenti le parole che si riferiscono alle donne con scopo non denigratorio: dall'inglese *shawty* s.f. prest.integr. 'una bella ragazza con cui si ha una relazione', dallo slang giamaicano («Shawty qua con me (Con me), vuole poppare Perc (Perc)» [35]), dallo spagnolo *nena* s.f. prest.integr. 'ragazza' («Oh nena, guarda, non dirmi di no, yeah (Di no)» [4]).

Inoltre, molti prestiti sono parole usate per offendere gli uomini considerati nemici o impostori: dall'inglese *opp* s.m. prest.integr. 'nemico, qualcuno in competizione con te o contro di te' («Fuck agli opps, sto pensando a me / Stick nella bag se è una money bag» [33]), che viene generalmente utilizzato al plurale (nel corpus sono presenti due casi interessanti nei quali il plurale è impiegato per indicare una sola persona: «Tu sei un opps, un nemico, mi odi» [37]; «Incontro un opps, Benihana» [33], *snitch* s.m. e f. 'informatore di polizia, chiunque faccia la spia, traditore' («Vorrei fare fuori gli snitch / Manco gli ho detto: "Fuck", credo che il karma giri» [89]); dallo spagnolo *hijo de puta* s.m. prest.integr. 'figlio di puttana' («Sono un hijo de puta, puta / Il mio frè peligroso, ocio» [14]), *maricón* s.m. prest.integr. 'omosessuale' («Senti bene, maricón, non scherzare / Che i miei negri in vison hanno fame» [99]). Altre parole offensive sono riservate alle donne: dall'inglese *bitch* s.f. prest.integr. 'stronza, troia' («La bitch vuole starmi vicino (Bad bitch)» [86]), *hoe* s.f. prest.integr. 'prostituta' («Non voglio più hoes, ho gli amici» [12]), *thot* s.f. prest.integr. 'prostituta' («E le thot fan le thot sui miei amici» [53]); dallo spagnolo *puta* s.f. prest.integr. 'prostituta' («Hola, puta, que pasa? Prima ero in piazza» [103]).

Infine, sono presenti anche gli equivalenti dell'esclamazione offensiva 'vaffanculo/fanculo': dall'inglese *fuck* prest.integr. («Ti amerò per sempre, fuck alle mie ex» [63]); dallo spagnolo *chinga* prest.integr. riduzione del sintagma *chinga tu madre* («Tu sei forte sopra Insta', i tuoi non sono sulla lista (Chinga, chinga)» [96]; dal francese *nique* prest.integr. riduzione del sintagma *nique ta mère* («Nique il processo, non ci penso adesso» [95]); dall'arabo del Maghreb *zebby* prest.integr. («Maresciallo zebby, poliziotto zebby» [94]).

3.4. *Lingua digitale*

Nell'epoca della globalizzazione e del digitale, contesto in cui gli adolescenti e i giovani sono legati fin dall'infanzia a Internet e all'uso quotidiano dei supporti digitali, una componente del linguaggio giovanile è inevitabilmente il linguaggio digitale. Gli ambienti che ospitano e contribuiscono alla diffusione di prestiti e neoformazioni, derivanti dall'inglese, sono i social network e le comunità videoludiche. Nei testi sono presenti vari neologismi già presenti nel Vocabolario Treccani: *cringe*, *fake*, *followare*, *hype*, *meme*, *selfie*, *swipe*, *switch*. Altri esempi rappresentativi, ancora non lemmatizzati sono: *follow* s.m. prest.integr. 'l'atto di seguire un profilo sui social media' («Che cosa fai per un follow?» [22]), *killare* v.tran. prest.ad. 'ammazzare qualcuno' deriva da *to kill*, gergo dei videogiochi («Killo con la penna come Joe Pesci» [28]), *matchare* v.tran. prest.ad. 'abbinare, accoppiare' deriva da *to match*, gergo delle dating app («Io matcho con la sua borsa» [11]), *mood* s.m. prest.integr. 'umore, stato d'animo, atmosfera' («È un po' che ci vivo in 'sto bel mood (Yah)» [27]), *shazammare* v.tran. prest.ad. 'usare l'applicazione Shazam, che riconosce brani musicali' («Ah, shazammo mentre sto cagando / Esce l'ultimo pezzo di – (Dai)» [44]), *swipe up* s.m. prest.integr. 'l'atto di strisciare la punta del dito verso l'alto sullo schermo di un dispositivo mobile'¹¹ («Tiro su 'sta scena con un dito, swipe up (Ehi)» [30]), *switchare* v.tran. prest.ad. 'scambiare, invertire' deriva da *to switch*, gergo dei videogiochi («Ho visto snake switchare side, che vergogna» [90]), *trick* s.m. prest.integr. 'trucco, inganno, manovra di gioco', gergo dei videogiochi («Se è un trick, quel "si" non si capisce» [91]), *vibe* s.f. prest.int. 'vibrazione', anche nella locuz. *bad vibes* («Sta gente ha bad vibes» [85]).

4. Conclusioni

Lo studio effettuato ha rilevato un rapporto di scambio tra il gergo della trap e il linguaggio giovanile. I testi trap, infatti, sono carichi di parole ed espressioni tipiche del gergo giovanile, sia tradizionale che attuale, alle quali si aggiungono anche numerosi forestierismi, principalmente dall'inglese, ma anche dal francese, dallo spagnolo e dall'arabo. Se da un lato si conferma una solida presenza di vocaboli del gergo storico, legati soprattutto al sottocodice malavitoso, dall'altro è evidente un'apertura ad altre lingue, dovuta alle influenze musicali estere, a questioni di metrica e suono, e all'uso quotidiano dei social media. Inoltre, la proliferazione di forestierismi è anche legata all'esigenza di conquistare la fama internazionale (nel caso di Rondodasosa, costretto ad emigrare in Inghilterra a causa di un daspo nei suoi confronti)¹² e a questioni identitarie,

¹¹ A seconda del social network fa riferimento a funzioni diverse, su Instagram è la funzione che permette ad un utente di aggiungere un link alle storie e ai suoi follower di aprire quel link in modo diretto, mentre su Tinder è l'atto di mettere un super like ad un profilo, notificando la persona interessata.

¹² Il daspo è una misura di prevenzione che vieta a chi si macchia di violenza di accedere a locali e pubblici esercizi.

poiché molti trapper sono figli di immigrati e attingono molto spesso dalle lingue dei propri genitori (come Baby Gang, di origine marocchina, che usa spesso parole e frasi francesi e arabe).

Considerando la scarsa proliferazione di gergo innovante, risultano meritevoli di studio e approfondimento le componenti dei forestierismi e del linguaggio digitale. Nonostante molti neologismi possano rivelarsi temporanei e non entrare nell'uso comune, lo studio del linguaggio giovanile risulta necessario per tracciare e ottenere una maggiore comprensione della società odierna e dei suoi fenomeni linguistici e culturali.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti letterarie

- Addazi G., Poroli F. (2019), “Basta la metà. Osservazioni sulla lingua della trap italiana”, in B. Aldinucci et al. (a cura di), *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, Edizioni Università per Stranieri di Siena, pp. 213-24.
- Ambrogio R., Casalegno G. (2004), *Scrostati Gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino, UTET.
- Bertolucci A. (2020), *Trap Game. I sei comandamenti del nuovo hip hop*, Milano, Hoepli.
- Cortelazzo M. (2010), “Linguaggio giovanile”, in *Enciclopedia dell'italiano Treccani*, ultimo accesso: 27/06/2024, [https://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-giovanile_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-giovanile_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).
- Ferrari J. (2018), “La lingua dei rapper figli dell’immigrazione in Italia”, in *Lingue e Culture dei Media*, 2(1), Università degli Studi di Milano, pp. 155-172.
- Ferrero E. (1991), *Dizionario storico dei gerghi italiani. Dal Quattrocento a oggi*, Milano, Mondadori.
- Locatelli C. (1996), “Musica e società nella storia del rap: non un tentativo di vendita; è un tentativo di presa di parola”, in Dalmonte R. (a cura di), *Analisi e canzoni*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, pp. 103-124.
- Miglietta A. (2023), “Rap, trap e linguaggi giovanili”, in Bellone L., Bonato L., Madrussan E. (a cura di), *It's (not) only rock 'n' roll. ON AIR*, Quadri - Quaderni di Ricognizioni, vol. 14, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne – Università degli Studi di Torino, pp. 45-58.
- Molinari N., Borreani F. (2021), “Note di ricerca sul rapporto tra musica, spazio e violenza nella scena trap di Torino Nord”. *Tracce Urbane. Rivista Italiana Transdisciplinare Di Studi Urbani*, 6(10), pp. 58-85.
- Rati M.S. (2023), *I giovani e l'italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore.
- Scholz A. (2005), *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne.
- Tempesta I. (2006), “Linguaggio dei giovani o lingua giovane? Quale rapporto fra l'italiano dei giovani e il repertorio”, in Marcato G. (a cura di), *Giovani, lingue e dialetti*, Padova, Unipress, pp. 33-42.

B. Sitografia

- Cristalli B. (2020), “Di cosa parliamo quando parliamo di trap – 1. Tha Supreme”, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_233.html.

Cristalli B. (2020), “*Di cosa parliamo quando parliamo di trap – 2. Filastrocche Ebbasta*”, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_243.html.

Cristalli B. (2020), “*Di cosa parliamo quando parliamo di trap – 3. Chadia e le altre*”, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_248.html.

Genius, <https://genius.com/>.

Real Academia Española, <https://www.rae.es/>.

Treccani, www.treccani.it.

Trésor de la langue française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/>.

Urban Dictionary, <https://www.urbandictionary.com/>.

FRANCESCA COZZITORTO • is an audiovisual translator and a PhD student at the University of Turin. She holds a BA in Languages, Cultures, Literature, Translation (2016) from Sapienza University of Rome, as well as a MA in English and American Studies (2019) and a MA in Audiovisual Translation (2021) from the University of Turin. She is specialised in subtitling, dubbing script adaptation and videogame localisation. She is currently doing a PhD in Modern Languages and Literatures, focusing on the study of Anglicisms in Italian youth language in the fields of music, social media, podcasts and dubbing. Her research interests include anglicisms, audiovisual translation and Italian youth language.

E-MAIL • francesca.cozzitorto@unito.it

“SANGUE MISTO NON RISPETTA PIÙ IL CONFINE”

Il rap di *SxM* come linea di fuga dal dispositivo Italia anni Novanta

Fabiana PIRETTI

ABSTRACT • *Boundless Beats: Sangue Misto and the Italian 90s Rap Counterculture.*

This paper aims to provide linguistic legitimacy to the widely accepted thesis within the in-group that considers Sangue Misto’s album *SxM* (1994) as a cornerstone of 1990s Italian rap koine. The analysis highlights elements of both continuity and disruption in the language of previous and subsequent Italian rap musical productions. Moving beyond a purely linguistic perspective and into the realm of Cultural Studies, this study also examines the sonic-textual aesthetics inaugurated by Sangue Misto as an attempt at subjectivation in response to contemporary dispositifs. In Foucauldian terms, *SxM*’s rap emerges as a counter-model to both the ruling political dispositif of the time – embodied by Berlusconi and the racialized narrative of his propaganda – and the antagonistic dispositif of purely militant rap, which stifled any innovative artistic potential.

KEYWORDS • Language of Contemporary Italian Song; Youth Language; Rap Music; Popular Music; Cultural Studies.

La musica ci salverà
Dj Gruff, *Caseconda*

1. Intro

Bologna 1994. La rivista *Rumore*¹ – fondata qualche anno prima e subito diventata periodico di riferimento per la musica alternativa italiana – recensisce nel numero di giugno l’album *SxM*, unica produzione antologica registrata in studio dal gruppo rap

¹ *Rumore* è una rivista musicale che da oltre trent’anni tratta di rock, alternative, metal, indie, elettronica, avanguardia e hip hop. Viene pubblicata con cadenza mensile dal 1992, anno della sua fondazione ad opera di Claudio Sorge, allora già condirettore della più longeva rivista *Rockerilla*.

bolognese Sangue Misto, distribuito dall'etichetta indipendente Century Vox. Nello stesso anno, Transeuropa Edizioni pubblica *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (Brizzi 1994) uno dei romanzi cult degli anni Novanta, nella cui prima pagina si legge la dedica dell'autore Enrico Brizzi ad «A. P. e T. che hanno disegnato e scritto».

Con i portici bolognesi sullo sfondo, viene naturale sciogliere gli acronimi nei nomi di due figure chiave della controcultura giovanile a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta: Andrea Pazienza e Pier Vittorio Tondelli. Rispettivamente – e principalmente – fumettista e scrittore, sono stati consacrati alla storia come massime espressioni della poliedricità postmoderna, quel compenetrarsi di arti che si risolve in una nuova estetica giovanile, non necessariamente politicizzata sebbene intrisa di antagonismo, che per alcune decadi ha trovato il suo epicentro a Bologna.

È la Bologna che fa i conti con l'eredità del movimento del '77, quella di Radio Alice² e *Lavorare con Lentezza* (Chiesa 2004), la città natale della rivista *Frigidaire*,³ del rock demenziale degli Skiantos e del primo punk italiano dei Gaz Nevada, nonché ambientazione del *Boccalone* di Palandri (1979) prima e de *La Guerra degli Antò* (Ballestra 1992) e *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994) poi. È una delle mete favorite di migrazione giovanile in Italia, la Bologna degli studenti universitari fuori sede attratti dall'onda lunga del DAMS dove insegna Umberto Eco e che Pier Vittorio Tondelli ha frequentato assieme ad Andrea Pazienza, Enrico Palandri e Roberto “Freak” Antoni quando vengono fondati gli Skiantos. È il capoluogo dell'appennino rock, dell'*Emilia paranoica* dei CCCP (1986), delle osterie di Guccini e dei bar dove il giovane Vasco Rossi ha esordito come dj.

Nel 1994, all'alba dell'impropriamente detta seconda repubblica, Bologna è una città con le ferite della strage alla Stazione Centrale ancora aperte, immersa nel panico seminato dagli attentati della banda dell'Uno bianca. Il *Clima di tensione* (Sangue Misto 1994) che ne deriva viene strumentalizzato e utilizzato come giustificazione politica per lo sgombero di uno degli spazi occupati più attivi a livello locale e nazionale, l'Isola nel Kantiere. Fucina creativa della controcultura italiana dell'epoca, l'ex magazzino di ceramiche il cui cantiere da anni chiudeva piazzetta San Giuseppe – nel pieno centro di Bologna – viene occupato nel 1988⁴ e per tre anni diventa punto di riferimento delle tribù urbane giovanili, piantando il seme dell'hip hop nel contesto bolognese con le consuete serate *Ghettoblaster* organizzate da Speaker Demo. L'Isola viene sgomberata nell'estate del 1991 col sospetto che tra le fila dei suoi militanti si nascondano i mandanti delle stragi dell'Uno Bianca, individuati tre anni dopo in alcuni appartenenti alle forze dell'ordine.⁵

Attorno all'Isola hanno gravitato diverse formazioni dalle culture musicali *underground* più diffuse all'epoca, in particolare punk, hardcore e raggamuffin. Tra di esse, si

² Radio Alice è la storica radio libera bolognese, ritratta anche nel citato film *Lavorare con lentezza*.

³ *Frigidaire* è stata un'emblematica rivista culturale italiana pubblicata tra il 1980 e il 2008.

⁴ <https://www.vice.com/it/article/6exq3k/spazi-comunione-isola-nel-kantiere-deemo>

⁵ Le informazioni sono attinte dal blog curato da Giuseppe Gatti, meglio conosciuto come Nexus, storico *breaker* internazionale e docente presso il DAMS di Roma Tre: <http://nexusmoves.blogspot.com/2013/05/ghetto-blaster-appunti-su-isola-nel.html>.

registra la presenza dell'Isola Posse All Stars, un nutrito gruppo rap-raggamuffin, dal cui scioglimento nascono i Sud Sound System, di impronta più reggae, e i Sangue Misto, con un orientamento più dichiaratamente hip hop. Andrea Visani – noto nella scena come Deda –, Giovanni Pellino – conosciuto con lo pseudonimo di Neffa – e Sandrò Orrù *alias* Dj Gruff danno vita al trio che sancisce di fatto il passaggio dalla stagione delle *posse*⁶ alla *golden age*,⁷ rappresentando al contempo un momento di continuazione e cesura all'interno dell'universo rap.

L'album *SxM* si fa quindi traghettatore delle nuove istanze sonico-testuali della fase dell'artisticità⁸ (Bandirali 2016), che si emancipano dai dettami tematici e linguistici del "politichese" cui erano state indissolubilmente legate dagli albori del genere rap in italiano, nella fase che Bandirali ha definito "dell'alfabetizzazione" (Ibid.).

2. In principio fu SxM

Il presente lavoro intende dotare di legittimazione linguistica la tesi che guarda all'album *SxM* dei Sangue Misto come origo⁹ della *koinè* rap degli anni Novanta, fortemente rappresentata e rappresentativa del linguaggio giovanile del periodo. Trascendendo la prospettiva meramente linguistica e immettendomi nella cornice dei *Cultural Studies*, propongo una lettura dell'estetica testuale inaugurata dai Sangue Misto come un tentativo di soggettivazione (Foucault 1984) rispetto ai dispositivi contemporanei,¹⁰ laddove col

⁶ «Il termine *posse* (prestito dell'ingl. *posse*, propr. 'gruppo di persone, spec. armate', a sua volta dal lat. *posse* 'potere')» viene designato come un «gergalismo con il quale vengono denominate in Italia le prime formazioni musicali rap e *raggamuffin* alternative, principalmente attive nei centri sociali delle città e caratterizzate da chiara connotazione politica» in Bellone 2021: 272.

⁷ Espressione con cui si indica il periodo in cui i testi rap iniziano ad acquisire una propria fisionomia, laddove la musica e il testo cessano di seguire calligraficamente i modelli statunitensi, che nella stagione delle *posse* coincidevano col prototipo Public Enemy.

⁸ Secondo quanto riportato da Tucci 2017, Luca Bandirali avrebbe suggerito una suddivisione in fasi della linea diacronica del rap italiano nel suo intervento *Gomorra e altre passeggiate nei ghetti audiovisivi*, durante la giornata di studi "Rapologia. Caratteri e prospettive di un'arte della parola" (Lecce, 13 ottobre 2016). Si tratta di un'efficace proposta di periodizzazione che, attraverso la fase dello «scimmiettamento», dell'«alfabetizzazione» e dell'«artisticità» (Tucci 2017: 3), definirebbe quel processo di «indigenizzazione» descritto in Scholz 2005:175 come «uso produttivo di un modello culturale originariamente importato».

⁹ Si rimanda qui alla duplice accezione – etimologica e linguistica – del termine origo che in linguistica testuale rappresenta il qui e l'ora all'interno di un riferimento deittico, il punto di osservazione del parlante, definito anche "io". Mutuando l'immagine da questa disciplina, si analizzerà il modo in cui l'io de-lirico Sangue Misto ricontestualizza l'origo *SxM* attraverso gli alter-ego lirici della stagione d'oro del rap italiano. Il campo indicale Sangue Misto, Bologna, 1994 (io-dove-quando) viene quindi trasceso nei suoi diasistemi di origine per farsi modello della lingua del rap italiano della stagione d'oro e al contempo manifesto intergenerazionale anche per le epoche successive.

¹⁰ Si propone la definizione di dispositivo fornita da Deleuze che lo descrive come un «groviglio»,

termine di eredità foucauldiana mi riferisco non solo al dispositivo politico allora imperante in Italia – sintetizzabile nella figura di Berlusconi e nella narrativa razzializzante della sua propaganda – ma anche al dispositivo antagonista del rap militante che soffocava ogni pretesa artistica del genere.

La locuzione che dà il titolo al paragrafo – di apparente derivazione biblica – è da leggere come tributo ad una delle scritture sacre sulla narrativa degli anni Novanta, *In principio fu Tondelli* (Mondello 2007). In questa monografia, la critica letteraria Elisabetta Mondello individua nella figura del già citato scrittore emiliano l'*origo* della letteratura generazionale, dimostrando attraverso un'analisi testuale intergenerazionale quanto «la sua presenza nelle esperienze successive [sia] diffusa, stratificata, policentrica» (ibid, p. 18).

Nel mio lavoro di tesi magistrale – di cui si riportano in questa sede i risultati più rappresentativi – ho condotto l'indagine sulla lingua del rap italiano degli anni Novanta sulla falsariga della ricerca di Mondello, integrandola con i metodi propri dello studio di questa particolare lingua dei media. La metodologia utilizzata per la disamina testuale del corpus¹¹ si immette nel solco della tradizione scrausa, laddove con l'attributo comunemente collocato in pendice all'asse diafasico si designa l'approccio linguistico inaugurato negli anni Novanta dal gruppo di ricercatori conosciuto con il nome di Accademia degli Scrausi, che per primi hanno applicato metodi di analisi scientifica al testo canzone.

La ricerca è stata quindi sviluppata lungo due direttrici che, alla stregua di un LP musicale, hanno combinato un'indagine di tipo sincronico – ospitata sul lato A del vinile – in cui sono stati desunti i principali esiti testuali di *SxM*, poi sottoposti ad un'analisi comparativa su taglio diasistemico nel lato B dello stesso disco.¹²

un insieme multilineare», in cui agiscono «linee di forze» [...] che oltrepassano delle soglie in funzione delle quali esse sono estetiche, scientifiche, politiche, ecc» e che vanno a costituire «la dimensione del potere». Accanto ad esse sono presenti altre linee, come quelle teorizzate da Foucault che ha poi lasciato incompiuta la ricerca: le linee di soggettivazione che «poiché sfuggono alle dimensioni del sapere e del potere, sembrano particolarmente adatte a tracciare percorsi di creazione, che solitamente abortiscono ma che vengono anche ripresi, modificati, fino alla rottura del vecchio dispositivo» (cf. Deleuze 2007, pp. 279-87).

¹¹ I dati quantitativi sono stati desunti dall'analisi del corpus *SxM* – composto dai testi delle dodici tracce dell'album – affiancato da un corpus virtuale contenente i testi delle contigue produzioni rap più rappresentative. Si rimanda alla consultazione del portale Genius (in precedenza Rap Genius) che rappresenta un prezioso strumento ai fini dell'indagine linguistica dei testi canzone rap in quanto, oltre a contenere le trascrizioni dei testi con le relative informazioni biografiche, è corredato da “annotazioni” e glosse fornite dagli utenti stessi – materiali quindi dalla forte valenza sociolinguistica – ed offre la possibilità di effettuare *query* monorematiche o polirematiche sia tra i titoli di canzone che all'interno dei testi stessi presenti nel vasto archivio.

¹² Il supporto diametico vinile è estremamente caro al rap degli anni Novanta, nella duplice accezione del termine. I prezzi di mercato registrati attualmente sul principale portale di compravendita mondiale di dischi (www.discogs.com) giustificano l'accezione economica dell'attributo, attestandosi sui 140€ per una ristampa del disco del 2019 (ultima consultazione 28/06/2024) a fronte dell'impossibilità di reperirne una copia originale che all'atto dell'ultima consultazione a dicembre 2023 si attestava sui 1000€.

Prendendo a prestito l'immagine de «il lancio del sasso nello stagno» evocata dal gruppo rap romano Assalti Frontali nel tautologico brano *Assalto frontale* (1992), si propone infine una rappresentazione della stagione d'oro del rap italiano sotto forma di cerchi concentrici che vede SxM come elemento nucleare, circondato da due cerchi in cui sono state collocate produzioni contigue cronologicamente, in posizioni più o meno vicine al centro a seconda del travaso di elementi testuali da e verso il nucleo.



Sul modello nucleare di un atomo, il primo cerchio si presenta composto da ulteriori elementi qui rappresentati, da un lato, dai brani *Batti il tuo tempo* dell'Onda Rossa Posse (1990) e *Passaparola* dell'Isola Posse All Stars (1992) – a rimarcare la continuità dal rap della stagione delle posse, dai cui temi e stilemi SxM si emanciperà pur sempre con la dovuta riconoscenza – e dall'altro, dal brano *Questione di stile* di Speaker Deemo (1992) e dall'album *La rapadopa* (1993), prodromi di SxM a livello testuale e musicale.

Pur volendo eludere la prospettiva lessicocentrica che per lungo tempo ha monopolizzato le aree di interesse della linguistica testuale, è innegabile riconoscere che le realizzazioni più pregnanti in termini di diffusione e stratificazione del materiale linguistico dei Sangue Misto si propaghino sotto forma di citazioni e riprese polifoniche (Bazzanella 2004). Attingendo a un tecnicismo proprio del genere rap, si propone la trattazione dei riusi polifonici in termini di campionamenti – *sample* – definiti da David Foster Wallace e Mark Costello nel loro tentativo di spiegare una musica della diaspora nera ad un pubblico bianco come «quella forma di furto» (Wallace-Costello 2000:217) endemica alla costruzione del tappeto sonoro nel brano rap. Si tratta di fatto della ripresa di segmenti musicali preesistenti, attraverso la cui giustapposizione, alterazione e inserzione si crea il *beat*, spazio sonoro deputato al canto e alla danza nell'*hip hop*.¹³ Cosciente dei limiti im-

¹³ Il rap è solo una delle manifestazioni artistiche della macrocultura hip hop che, nata negli anni '70 nel South Bronx, include le quattro arti di *djing*, *breaking* e *writing* e *MCing* (anglicismo sinonimico di rap).

posti da un contributo scritto, tratteggerò in questa sede il mero fenomeno dei campionamenti testuali, in qualità di furti e prestiti linguistici che, abilmente alterati e citati, conferiscono un forte valore coesivo al vocabolario corale del rap della stagione d'oro.

2.1. *Sangue Misto*

L'onomastica del gruppo si rivela essere un interessante punto di partenza in una ricerca di questo tipo, laddove la polirematica «Sangue Misto» viene attestata per la prima volta in ambito musicale nel titolo della quinta traccia dell'album *Mattanza* del gruppo Napoli Centrale (1976), risultando in un campionamento cataforico. All'interno del corpus testuale *SxM*, la query «sangue misto» è presente in 25 occorrenze, arricchite dai 3 *tokens* della realizzazione dialettale «Sangue Mistu» della traccia *La parola chiave* e dalle 17 occorrenze che i *types* «mista», «mistone», «mistura», «musta», «masticate», «mistico» e «sanguemistica» hanno prodotto. Particolarmente interessante il chiasmo presente nella stessa traccia, imperniato sulla figura etimologica che lega *mista* e *misto*, legittimando la fruttuosa query *M?ST** all'interno del *corpus*.¹⁴

Il sintagma verrà inoltre riusato innumerevoli volte nell'universo rap, ora come titolo di canzoni (*Chiky Realeza* 2012; *Tedua* 2018; *Slava* 2018), ora come citazione – con diversi usi e funzioni – all'interno delle liriche di numerosi artisti. Si segnalano tra i vari Salmo, Fabri Fibra, Clementino, Claver Gold, Madame, Emis Killa, Kaos, Marracash & Guè Pequeno, i Linea 77,¹⁵ ed infine i Sangue Mostro, gruppo rap partenopeo fondato nel 2006 che omaggia l'onomastica del trio bolognese attraverso un processo di alterazione parechetica.

2.2. *La porra*

Il lemma che dà il titolo al sottoparagrafo – metaplasmo dalla voce spagnola *porro* col significato di “spinello” – si rivela essere d'interesse testuale non tanto per la sua diffusione all'interno dei cerchi concentrici, quanto per i grumi tematici evocati all'interno del corpus stesso. Attestato nell'album in 8 occorrenze, appare per la prima volta nella prima strofa della quinta traccia *Cani sciolti*:

Neffa sulla traccia, chico, senti come suona¹⁶
Vengo da una zona dove l'aria non è buona

¹⁴ La figura etimologica ottenuta dalla reiterazione della radice *M?ST* indica il perenne atto di miscelare, musicalmente e goliardicamente. Molto presente è difatti il campo lessicale delle droghe leggere (la «mista» è il risultato della mescolazione di tabacco e «hashish»), accanto a quello del *mixing* musicale.

¹⁵ Cf. <https://genius.com/>.

¹⁶ La proposizione conativa «senti come suona» è campionamento del verso autocelebrativo contenuto nell'album collettivo *La Rapadopa* (Gruff 1994) – in cui erano già presente tutti i

Fumo la mia porra, non mi pungo con la spada
Caccio la mia rima per i cani sciolti della strada

La pungente dichiarazione politica del terzo verso del brano qui proposto si intreccia armonicamente alla dichiarazione di poetica dell'io *de-lirico*¹⁷ Neffa, che pervade il resto della strofa. Alla fiera asserzione di *fumare porra* fa da corrispettivo l'orgogliosa presa di distanza dal consumo di droghe pesanti, rappresentate testualmente nell'immagine della «spada», che in un'affilata metafora attinta dal gergo del droghese richiama la siringa con cui tantissimi giovani iniettavano eroina in quegli anni. I restanti tre versi ruotano tutti attorno al campo semantico della musica – «traccia», «senti», «suona», «rima» – e della socialità – «zona», «cani sciolti», «strada».

Si tratta a ben vedere di un'assoluta novità nel panorama del rap italiano degli albori, laddove la testualità «sanguemistica» crea una breccia tra le fitte trame politiche del rap della fase dell'alfabetizzazione, permeandole di edonismo.

Il primo rap italiano era difatti nato in seno alle esperienze delle posse, in un connubio con gli spazi occupati che per anni è sembrato indissolubile. Se le posse avevano rappresentato in primo luogo un momento di rottura con la tradizione e le convenzioni rock, avevano d'altro canto inaugurato un rinnovato spazio di canzone politica, assente dalla scena musicale dagli anni del riflusso. Il radicamento di queste formazioni nell'antagonismo sociale è da ricercare nella sincronia del loro momento gestazionale con il movimento della Pantera – l'onda delle occupazioni studentesche che da Palermo si sono diffuse in tutta la penisola nell'osteggiare una riforma del sistema accademico – e che a Roma s'intreccia proprio con la genesi di quello che è unanimemente riconosciuto come il primo brano rap in italiano: *Batti il tuo tempo*, dell'Onda Rossa Posse (1991). L'occasione segnerà la genesi di un sodalizio – più o meno duraturo a seconda dei contesti estetici e politici delle singole realtà locali – che col tempo è andato cannibalizzandone i componenti, in virtù della natura gianica del labile confine che separava il rap delle origini dai movimenti sociali. Da un lato, la relazione era animata da una forza centrifuga, laddove le occupazioni hanno rappresentato uno spazio di espressione e quindi diffusione per il rap che finalmente aveva una ragione per cantare in italiano,¹⁸ facendosi portatore di istanze sociali; «in direzione ostinata e contraria» (De Andrè 2005), agiva al contempo una forza centripeta che involuppava il rap nelle strette maglie del politichese, in cui quelle stesse istanze lo avevano relegato. Le conseguenze sono attestabili a tutti i livelli dell'analisi testuale: l'esclusività della tematica impegnata e militante si era sinora risolta

componenti del trio –, e si fa ancoraggio di una catena anaforica che permea le liriche delle produzioni successive fino a farsi titolo nei brani di Gaudio (2018) e degli Sytatie Beats (2020).

¹⁷ La locuzione è di coniazione di chi scrive, con l'intento di combinare l'emittente del testo canzone – l'io lirico – al ludismo verbale talvolta delirante che è alla base della produzione testuale sanguemistica.

¹⁸ Nella fase che Bandirali definisce “dello scimmiettamento” le prime produzioni del rap italiano erano ancora in lingua inglese (cf. Tucci 2017).

in una sintassi estremamente semplice, talvolta frammentata, che dalla paratassi sfociava sovente nella giustapposizione tipica degli slogan da manifestazione in rima baciata.

È così che parlare di spinelli e di socialità disimpegnata all'interno di un clima assolutamente politicizzato che non lasciava spazio ad altro che alla militanza, si fa rivendicazione artistica e sociale. Cantarne con una sintassi distesa, più articolata che non si poggia sul mero schema della rima baciata, ma s'impenna su vere e proprie catene foniche fa della testualità «sanguemistica» una marca distintiva di artisticità.

Il merito di *SxM* non è difatti quello di aver introdotto tematiche assolutamente aliene al genere, poiché anche nel rap delle posse si erano registrati riferimenti al consumo di droghe leggere. La novità sostanziale dell'album consiste nelle realizzazioni testuali delle tematiche intimistiche che nell'estetica dei Sangue Misto vengono abilmente armonizzate ad istanze sociali con l'originale stile che contraddistingue il trio.

Si prendano ad esempio i seguenti frammenti tratti rispettivamente dai ritornelli del brano *Fumalo!* prodotto nel 1993 dalla Lion Horse Posse e il brano *La Porra*, settima traccia dell'album *SxM* dell'anno successivo.

| Lion Horse Posse, <i>Fumalo!</i> , 1993 | Sangue Misto, <i>La porra</i> , 1994 |
|--|--|
| Craxi Bettino ma che Padrino? Non ci cagare il cazzo fai rollare questo spino Craxi Bettino ma quale Padrino? Non ci cagare il cazzo fai rollare questo spino | Sangue Misto sempre nello stesso film, stessa situazione Sempre con la mista nella mano di un guaglione Bum bum cha, chico bum bum cha Cremo la mia P la O la doppia R-A! |

A solo un anno di distanza, il linguaggio scarno e puerile del brano della Lion Horse Posse che si presentava assolutamente in linea con le manifestazioni espressive tipiche della fase dell'alfabetizzazione, così intriso di «slogan demagogici da karaoke di sinistra» (Campo 1996, p. 77) e di turpiloquio ostentato e spesso non funzionale, si risolve in una testualità decisamente più articolata. Nel ritornello de *La porra* si registrano ora rime interne, anafore, figure etimologiche, allitterazioni ed assonanze, onomatopée proprie della cultura hip hop – «Bum bum cha» – e la presentazione di parole sottoforma di *spelling* – «Crema la mia P la O la doppia R-A», che diventerà una tecnica classica del genere. La cesura tra la fase dell'alfabetizzazione del rap del posse e la successiva fase dell'artisticità è ravvisabile quindi a tutti i livelli individuati da Ivic come costitutivi del genere rap, laddove la sostanziale innovazione avviene a livello del *content* – con lo sdoganamento delle tematiche disimpegnate – sebbene le creative innovazioni stilistiche esondino anche il livello del *flow* e della *delivery* (Ivic 2010, p. 29). Parafrasando il titolo del brano di Speaker Deemo – già designato come prodromo sonico-testuale di *SxM* nel diagramma di cerchi concentrici – si tratta in fondo di una *Questione di stile* (Speaker Deemo, 1992).

Attraverso le nuove modalità di realizzazione testuale del grumo tematico dell'intimità e del disimpegno, l'estetica di SxM si propone come una linea di fuga dal dispositivo strettamente militante del rap delle posse, restituendo alla categoria giovani la libertà di scegliere tra impegno e disimpegno, dimensione pubblica e privata, attraverso la scoperta di nuove forme di aggregazione non necessariamente politiche, che contemplano anche finalità meramente edonistiche.

2.3. *Straniero nella mia nazione*

L'ingresso delle tematiche disimpegnate nella poetica «sanguemistica» non sradica però il testo rap dal suo ancoraggio al tessuto sociale che rimane di fatto sotteso a tutto il genere nel corso dell'intera stagione d'oro, talvolta sottoforma di crudo antagonismo politico, ma più spesso integrato nella tessitura testuale accanto ad altre tematiche quotidiane, armonizzato quindi come uno degli scenari possibili della (de)cantata vita giovanile. È così che in SxM, l'antagonismo assume una sua autonomia artistica, ben lontana dalla fagocitazione tematico-linguistica della militanza. In un riuscito gioco di parole ereditato dalla tradizione dei *sound system* campani, risulta pregnante parlare di “milidanza”, laddove il neologismo unisce l'antagonismo e l'interesse per il sociale della radice “mili-” (da “militanza”) al desiderio di socialità e di far festa racchiuse nella metonimia del secondo termine del composto “danza”. È «la caduta della militanza ideologica» nel rap evocata dal sociologo Ferrarotti, il quale sostiene che «se il rap non ha espresso un progetto rivoluzionario, ha certamente contribuito a far crescere una sensibilità sovversiva, il rifiuto di un modo di vita tutto giocato sui valori mercantili e sul tornaconto individuale» (cf. Ferrarotti 1996, p. 102). L'estetica rap dei Sangue Misto s'immette a pieno titolo in questo filone, e ne travalica i confini. Non solo propugna un contromodello – linguistico, culturale ma anche economico¹⁹ – rispetto ai valori mercantili della società capitalista, ma sovverte inoltre lo *status quo* diffuso dalla propaganda Berlusconiana e dal suo «regime mediatico» (Kouam 2010). È così che la linea di soggettivazione dal dispositivo Berlusconi si attua nella ricerca di una posizione volutamente fuori dagli schemi – «Resto fuori dalla moda e dallo stadio/ Fuori dai partiti e puoi giurarci io non sono l'italiano medio» (*Lo straniero*, SxM) – che si realizza testualmente nelle immagini dei *Cani sciolti* e dello *Straniero* [nella propria nazione], che danno rispettivamente il titolo alla quinta e terza traccia dell'album. Si sottopone di seguito un brano tratto da quest'ultima traccia, che ben esplicita le pratiche di sconfinamento messe in atto dalla nuova testualità sanguemistica:

Per me lo Stato è solo stato di minaccia
Quando vedo il tunisino all'angolo che spaccia
La nera presa a schiaffi dal magnaccia

¹⁹ Si rimanda alla nona traccia dell'album *Manca Mone* per una disamina delle possibilità di economia informale contemplate.

Io so che è tutto Made in Italy, perciò
Non chiedermi se canto “Forza Italia” o no

[...]

E la mia posizione è di straniero nella mia nazione

Non parlate allo straniero e lo guardate male
E ogni singolo secondo la tensione sale
È Sangue Misto e non rispetta più il confine
Viene da dove era stato cacciato fuori come un cane

La ripresa del participio passato sostantivato “stato” nel chiasmo del primo verso del brano è sintomatica dello smantellamento delle strutture e sovrastrutture politiche che declassano linguisticamente lo Stato in quanto «entità giuridica e politica»²⁰ a nome comune sinonimico di una generica condizione, che nel brano si fa «di minaccia». La terminologia razzializzante, abbondantemente usata dal dispositivo Berlusconi, soprattutto in tempi di campagna elettorale, viene qui ripresa in un potente atto di capovolgimento delle pratiche quotidiane di marginalizzazione e alterità. «Il tunisino all’angolo che spaccia» e «la nera presa a schiaffi dal magnaccia» diventano elementi costitutivi del «made in Italy», in una riuscita cortocircuitazione delle identità certe e delle radici stabili. Il voler «far cantare “Forza Italia” allo straniero» cantato nella quinta traccia *Cani sciolti* è la rappresentazione testuale di una pratica quotidiana di confinamento messa in atto dal dispositivo politico imperante che si fa loquace esempio di quel processo politico-linguistico che Van Houtoum ha coniato nella forma di *bordering-ordering-othering* (Van Houtoum-Van Naerssen 2002) e che dalle pratiche di confinamento (*bordering*) realizza l’alterità (*othering*) marginalizzandola attraverso processi di imposizione coatta (*ordering*).

L’atto di rivendicazione politica di *SxM*, si realizza quindi nella ricerca dell’alterità deliberata, espressione di un disagio giovanile individuale che si risolve nello stare ai margini, anche collettivamente e anche senza alcuna finalità. L’idioletto sanguemisto si fa così celebrazione testuale della riappropriazione del tempo libero da parte della categoria sociale dei giovani e, contestualmente, linea di soggettivazione dal dispositivo Berlusconi che si attua nelle figure dello straniero, nel non allineato, dell’identità marginale e del cane sciolto, il cui linguaggio virtuoso è talvolta impegnato, talvolta epicureo ma sempre antagonista, di chi non si allinea alla schiacciante realtà politica che vorrebbe omologare menti ed usi sulla base di una presunta italianità.

3. Outro

Sulla falsariga di un mini-album musicale, ho provato a tracciare in questo elaborato i tratti salienti sulla base dei quali possiamo definire l’estetica inaugurata dai Sangue Misto come uno spartiacque nella storia del rap italiano. Ad una prima traccia in cui ho fornito

²⁰ <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/S/stato.html>

le coordinate cronotopiche di inquadramento del contesto urbano e suburbano Bologna 1994 (1. Intro), segue la seconda traccia che si configura come il corpo del lavoro. Dopo un accenno alle metodologie impiegate nella disamina dell'album (2. In principio fu SxM), ho selezionato alcuni degli esiti più rappresentativi del mio lavoro di tesi magistrale, per tratteggiare dapprima l'entità del travaso lessicale dell'idioletto sanguemistico nelle contigue produzioni rap (2.1 Sangue Misto), e passare poi in rassegna le due sostanziali innovazioni dell'estetica testuale inaugurata dal trio, in virtù delle quali essa si configura come linea di fuga dai dispositivi contemporanei. Nei successivi due paragrafi si è dimostrato come la testualità dei Sangue Misto abbia rappresentato da un lato una linea di soggettivazione dal dispositivo rap militante delle posse, dai cui dettami si emancipa attraverso l'introduzione delle tematiche disimpegnate e la sublimazione dell'edonismo (2.2 La porra), e dall'altro dal dispositivo politico imperante, da cui si distacca in una marginalità deliberata, proponendo un contromodello linguistico e culturale (2.3 Straniero nella mia nazione).

Sangue misto non rispetta più il confine e creolizza un prodotto nato creolo, figlio della diaspora nera, che nella sua prima traduzione italiana aveva perso molti sensi in esso originariamente stratificati, non da ultimi gli intenti edonici, propri della socialità giovanile di cui il rap è tra le massime espressioni artistiche.

Sangue misto non rispetta più confine, e rivendica la libertà di giocare con tutti i colori della palette cromatica abbozzata dal cantautore partenopeo Enzo Avitabile nella prefazione di *Ammostrò* (Speaker Cenzou 2018) in cui descrive i rapper della stagione d'oro come:

Le ciurme, gli equipaggi e i loro lessici non standard [che] creano una ritualità colorata, a volte caratterizzata da tinte accese e vivaci che si abbinano allo svago ed al divertimento, altre volte vestita di tonalità forti, quasi violente, per denunciare le ingiustizie di contesti ineguali e discriminanti, o, come nel caso di momenti introspettivi, da sfumature malinconiche.

In questa moltitudine ritrovata di colori, aldilà del bianco e del nero della bidimensionale militanza di inizio anni Novanta, il blu si erge come protagonista assoluto, con le 26 occorrenze che si registrano nell'album. È il blu associato tradizionalmente alla melancolia, il «blu dipinto di blu» di Modugno, dello «schermo del campionatore», del «mare», della «notte» e delle «Rizla lunghe» che tingono di blu anche la «Fattanza» che dà il titolo alla penultima traccia in cui compaiono le occorrenze appena citate. È il blu delle «divise degli sbirri in *Lo straniero* ed è il blu delle «mille bolle» di Mina evocate ne *La porra*; ma soprattutto è il blu della *blue note* che ha dato origine al blues, abilmente descritta da Iain Chambers in *Mediterraneo Blues* (2018, p. 34):

La nota blu si rifà a “tutta n’ata storia”, quella “stonata” delle culture diasporiche afroamericane del mondo Atlantico moderno, unite nella violenza della schiavitù e successivamente distillate nella colonna sonora urbana della metropoli moderna sotto le pressioni del razzismo e della marginalizzazione. Il blues, il jazz, l’r&b, il soul, il funk, il reggae, il rap e le loro discendenze hanno costantemente attraversato, creolizzato e destabilizzato le coordinate occidentali.

A 30 anni dalla sua prima pubblicazione, *SxM* si conferma un disco ancora attuale che è stato capace di «raccolgere in sé il meglio dei due mondi, quello delle *posse* e quello *hip hop*» (Ivic 2010, p. 105), destabilizzando le coordinate di nascita del genere in Italia e stratificando rinnovati sensi.

«Giorno dopo giorno», oggi come ieri, «Sangue Misto non rispetta più il confine».

BIBLIOGRAFIA

- Accademia degli Scrausi (1996), *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli.
- Antonelli G. (2010), *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, Il Mulino.
- Ballestra S. (1992), *La guerra degli Antò*, Ancona, Transeuropa.
- Bazzanella C. (2004), «Ripetizione polifonica» nei titoli dei giornali, in Paolo D'Achille (ed.), *Generi, architetture e forme testuali*, Cesati, Firenze, pp. 241-256.
- Bellone L. (2021), «Diverse lingue, orribili favelle, musica triste senza note»: intertestualità dantesca nel rap italiano, *Carte Romanze* 9/2 (2021), pp. 269-309.
- Brizzi E. (1994), *Jack Frusciante è uscito dal gruppo. Una maestosa storia d'amore e di rock parrocchiale*, Ancona, Transeuropa edizioni.
- Campo A. (1996), *Nuovo? Rock?! Italiano!*, Firenze, Giunti editori.
- Chambers I. (2020), *Mediterraneo Blues*, Napoli, Tamu edizioni.
- Deleuze G. (2007), *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Cronopio.
- Ferrarotti F. (1996), *Rock rap e l'immortalità dell'anima*, Napoli, Liguori.
- Foucault M. [1984], (2001), *Dits et écrits II. 1976-1988*, a cura di D. Defert e F. Ewald, Parigi, Gallimard.
- Kouam V. J. (2010), *Il regime mediatico in Italia: 1994-1995*, Cahiers d'études italiennes [Online], 11 2010.
- Ivic D. (2010), *Storia ragionata dell'hip hop italiano*, Roma, Arcana.
- Mondello E. (2007), *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Milano, Il Saggiatore.
- Palandri E. (1979), *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Milano, Erba Voglio.
- Scholz A. (2005), *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne.
- Cenzou S. (2018), *Ammostro*, Napoli, Krom.
- Tucci M. (2017), *L'urgenza letteraria del rap italiano: aspetti intrinseci ed estrinseci*, ATeM 2, 2017.
- Van Houtum-Van Naerssen (2002), *Bordering, Ordering and Othering*, Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie, Royal Dutch Geographical Society KNAG, vol. 93(2), pages 125-136, May.
- Wallace D.F., Costello M. (2000), *Il rap spiegato ai bianchi*, Roma, Minimum Fax.

Discografia

- Assalti frontali, *Assalto frontale*, 1992
- CCCP - Fedeli alla linea, *Emilia Paranoica*, 1986
- De Andrè, *In direzione ostinata e contraria*, 2005
- Dj Gruff, *La rapadopa*, 1993

Isola Posse All Stars, *Passaparola*, 1992
Lion Horse Posse, *Fumalo!*, 1993
Napoli Centrale, *Mattanza*, 1976
Onda Rossa Posse, *Batti il tuo tempo*, 1991
Sangue Misto, *SxM*, 1994
Slava, *Sangue Misto*, 2018
Speaker Deemo, *Questione di stile*, 1991
Tedua, *Sangue Misto*, 2018

Sitografia

<https://dizionari.repubblica.it/Italiano/>
<https://genius.com/>
<https://nexusmoves.blogspot.com>
www.discogs.com
www.rollingstone.it
www.treccani.it
www.vice.com/it

FABIANA PIRETTI • Independent Scholar and Translator, Founder of Tanit Sound System, a sonic project of women empowerment amplifying diasporic music. Her research focuses primarily on linguistics and popular music, adopting a postcolonial approach that bridges the empiricism of her sonic activism with her academic background. She has recently co-authored an article within the realm of border studies: Cirillo L. P., Piretti, F. (Forthcoming), *Citizenshop: On the Commodification of EU Citizenship Rights*, in Amato F. and Cirillo L. P. (Eds.), *Interrogating Euromediterranean Migration*, Unior, Naples.

EMAIL • fabiana.piretti@gmail.com

SuONI D'AutORE

UN *PESCATORE*, UNA DONNA, IL MARE: VOCI IN MUSICA E MODULAZIONI LINGUISTICHE

(Pierangelo Bertoli *feat.* Fiorella Mannoia, 1980)

Matteo MILANI

ABSTRACT • *A Pescatore, a Woman, the Sea: Voices in Music and Language Variations*

Two voices weave the textual and melodic plot of the song *Pescatore* by Pierangelo Bertoli (third track of the album *Certi momenti*, 1980), written by Marco Negri (with some interventions by Bertoli himself). The performance is by the Emilian singer-songwriter with Fiorella Mannoia. The male one is by a fisherman almost overwhelmed by the «storm». In the memory of his family, he finds the strength to push away the «desire to let go» to the «strong embrace» of «death». The female voice is by his young wife, overwhelmed by passion, who in fear of the «sad color» of mourning does not want to «drive away from [her] mind» the temptation of «sin». In the background the voice of the sea roars, at first violent, «when its fury becomes great / and its wave is a giant», finally subdued, when «it calms down and is silent without surrender», but only «to start again».

Voices that seem to echo a distant literary tradition of love “dialogues” involving two lovers and the sea (think of some of the most famous Galician-Portuguese *cantigas d’amigo*). Voices that in reality do not speak to each other in the parallel experiences of the two protagonists. Voices that express themselves with subtle linguistic variations.

KEYWORDS • Marco Negri; Pierangelo Bertoli; Fiorella Mannoia; *Pescatore*; Woman; Sea.

*Ma non saremo stanche neanche quando
Ti diremo ancora un altro “forse”*

Enrico Ruggeri e Luigi Schiavone, *Quello che le donne non dicono*
(adattamento di Fiorella Mannoia)

1. Genesi «casuale» di un «piccolo capolavoro»

Nel 1980, a distanza di un decennio dalla pubblicazione di un altro celebre *Pescatore* – quello «assopito» di Fabrizio De André (1970), segnato da «un solco lungo il viso / come

una specie di sorriso» – Pierangelo Bertoli¹ incide con Fiorella Mannoia il suo *Pescatore*,² incluso nell'album *Certi momenti* (Studi "Idea Recording")³ e distribuito come 45 giri CGD (lato B *Cent'anni di meno*) soltanto per il circuito juke-box e radio. Testo e musica sono a firma di Marco Negri, che in una intervista rilasciata nel 2020 in occasione dell'anniversario del giorno della nascita di Bertoli (Sassuolo, 5 novembre 1942 – Modena, 7 ottobre 2002) così ricorda l'incontro quasi fortuito con il cantautore emiliano:

È stato del tutto casuale. Io lavoravo [come geometra], ma mi piaceva la musica, suonavo e scrivevo, ma allora ero fermo a tre soli brani, fra cui *Pescatore*, che avevo già arrangiato. Non conoscevo Bertoli [...]. Non pensavo certo di arrivare a lui, ma alcuni amici mi hanno spinto a provarci e sono andato.

Il brano a lui non era piaciuto,⁴ invece alla moglie e al suo direttore artistico (Alfredo Cerruti [...]; ndr) molto. Ormai il disco *Certi momenti* era concluso, ma hanno deciso di inserire il brano, cantato da Pierangelo con una giovanissima Fiorella Mannoia. Il successo fu enorme, il disco vendette in pochissimo tempo 400mila copie,⁵ numeri mai raggiunti da Bertoli. (Bonesi, 2020)

Il sodalizio tra i due continuò per circa vent'anni, anche se forse non esente da qualche crepa, che traspare dalle successive parole dello stesso Negri:

Ho scritto di fatto buona parte del testo di *Spunta la luna dal monte* [Bertoli e Tazenda, 1991], portato con i Tazenda a Sanremo, altro grande successo, ma il mio nome non risulta da alcuna parte. (Bonesi, 2020)

¹ Sul cantautore sassolese, oltre alla voce *Pierangelo Bertoli* curata da Annino La Posta per il *Dizionario completo della canzone italiana* (Deregibus, 2006, pp. 63-64) e la voce *Pierangelo Bertoli* in Dragone, 2015, pp. 310-311, si vedano in primo luogo i volumi monografici Straniero, 1981 (con analisi estesa fino al 1981, anno di pubblicazione di *Album*), Mangiardi, 2001 e 2006 e Bonanno, 2012. Per una panoramica più ampia sugli studi dell'italiano in musica e per alcune sintetiche riflessioni di metodo mi permetto di rinviare al mio precedente lavoro Milani, 2022.

² Scheda di presentazione alla pagina della *Galleria della canzone* delle edizioni Sugar <http://www.galleriadelacanzone.it/canzoni/anni80/schede/pescatore/pescatore.htm>; notizie essenziali anche in Dragone, 2015, p. 174, all'interno del capitolo «M come Mare e Marinai». Per l'interpretazione del brano segnalo l'intervento di Adamo Bencivenga (2018) e soprattutto il valido contributo di Federico Piccioni (2020): nella mia analisi, mi soffermerò piuttosto su aspetti strutturali e formali, che naturalmente contribuiscono alla definizione del significato complessivo.

³ Scheda dell'album: Mangiardi, 2006, p. 178.

⁴ Di tenore opposto la dichiarazione rilasciata da Bertoli a Domenico Mangiardi (2001, pp. 99-100): «Tutti quegli altri [brani] non mi erano piaciuti, *Pescatore* invece mi piacque».

⁵ Numero ridimensionato in Mangiardi, 2001, p. 40: «durante l'estate di quell'anno [1980] si sentiva *Pescatore* dappertutto: fu un successo enorme, il disco vendette praticamente 200.000 copie». Analogamente in Mangiardi, 2006, p. 44 si legge che «*Certi momenti* vendette circa 200.000 copie».

A detta dell'autore, l'ispirazione per il contenuto di *Pescatore* sarebbe giunta dal contesto emiliano-romagnolo e avrebbe preso forma attraverso una felice stesura «di getto»:

Io sono [...] della provincia di Ferrara, andavo in giro sul Delta del Po e ascoltavo tante storie di pescatori, di uomini, di donne, delle loro paure e speranze ed è venuta fuori questa storia che parla di una coppia, di un pescatore e della sua donna che lo aspetta a casa, cose che possono capitare ad una coppia di questo tipo, è una commedia, una storia nata di getto, sono stato fortunato, mi è andata bene. (Pritoni, 2001)

In realtà, questa prima stesura del testo, depositata da Negri il 9 giugno 1980 presso l'archivio SIAE insieme allo spartito (Negri, 1980),⁶ presenta differenze sensibili rispetto al suo assetto definitivo, che risente dell'intervento non secondario di Bertoli; Negri, nella stessa intervista condotta da Marco Pritoni (2001), si esprime in merito in termini generici: «Sì, l'ho scritta in collaborazione con Pierangelo, lui poi ha cambiato un po' il testo»; più incisive le parole utilizzate da Bertoli:⁷

non era proprio così, riscrissi metà del testo, lo allungai. Marco [Negri] mi chiese di firmarla anch'io, visto che avevo scritto parte del testo, ma gli dissi di no, perché avrei preferito che fosse uno stimolo per lui a scrivere altre canzoni. (Mangiardi, 2001, p. 100)⁸

Un certo grado di casualità si riscontra anche nel coinvolgimento della giovane e non ancora celebre Fiorella Mannoia, secondo quanto viene ricordato da Bertoli, che inizialmente non aveva neppure pensato a un duetto, scelta non comune nella discografia dell'epoca:

Questo è anche curioso, io andai in sala d'incisione e cantai il pezzo intero, provinaccio si dice, poi chiamai il direttore [artistico della casa discografica] e gli dissi: «Ascolta questa canzone»; quando finii, mi disse: «[...] c'è bisogno che ci sia una donna». Allora lui mi portò nel suo ufficio e tirò fuori una cassetta, me la fece ascoltare e c'era una brutta canzone con una bellissima voce. (Mangiardi, 2001, p. 68)⁹

⁶ Il confronto tra le versioni meriterebbe uno specifico studio variantistico, che supera i confini del presente contributo; mi limito a notare che l'«altro» uomo che «sorride» (IV.4) alla giovane sposa del pescatore nella prima stesura era identificato con il nome proprio di «Antonio» e che la canzone originariamente si chiudeva con l'attuale strofa VII, senza la ripresa circolare della strofa VIII (cfr. infra).

⁷ Nella *Galleria della canzone* delle edizioni Sugar si riporta una riflessione analoga del cantautore sassolese: «La canzone mi piacque subito: feci qualche modifica, ma decisi di non aggiungere la mia firma al brano per incoraggiare Negri a scrivere cose altrettanto belle» (con rinvio al volume di Mangiardi, 2001).

⁸ L'aneddoto è riportato in termini analoghi anche in Mangiardi, 2006, p. 43.

⁹ L'aneddoto è riportato in termini analoghi anche in Mangiardi, 2006, p. 43.

La «voce bellissima» era appunto quella della Mannoia, con la quale tuttavia non fu avviata una vera collaborazione: i due interpreti incisero in autonomia la propria parte di testo, senza avere l'occasione di un incontro, che avvenne soltanto «circa tre mesi dopo lungo un corridoio della CGD» (Mangiardi, 2001, p. 68).

Il brano fu ripreso e riarrangiato da Bertoli in una versione soltanto maschile (con le strofe femminili riportate in terza persona) nella raccolta *Una voce tra due fuochi* (BMG Ricordi, 1995),¹⁰ con un deciso indebolimento della sua portata musicale ed espressiva, almeno a mio avviso. Lo stesso Bertoli ne propose un ulteriore rifacimento in duetto con Fiordaliso all'interno dell'album *301 guerre fa* (BMG Ricordi, 2002), mentre nell'album tributo ... a Pierangelo Bertoli (Sugar Music, 2005) sono i Nomadi a interpretare *Pescatore* con Giulia Ottonello.¹¹ Ma è l'incisione originale con Fiorella Mannoia, anche grazie alla potenza e alla particolarità delle due voci coinvolte,¹² ad attraversare i decenni della musica italiana, nel drammatico dipanarsi della vicenda

di due personalità agli antipodi, accomunate da un analogo destino, il medesimo che dapprima li ha uniti e poi li ha gettati in mezzo alla tempesta, soli con se stessi. Passionale e figurata è la tempesta della giovane donna, reale e letterale quella del pescatore; il mare è l'elemento che li unisce, li innalza e li scaraventa a terra [in un] gioco di luci ed ombre che rende la canzone di Bertoli un piccolo capolavoro del cantautorato italiano (Piccioni, 2020).

1.1. Nell'alveo di una tradizione secolare

E proprio il mare, nella sua duplice essenza di elemento naturale ed entità personificata, riconduce il brano nell'alveo di una tradizione culturale secolare,¹³ che, nutrendosi per il mondo occidentale dell'apporto classico greco-romano,¹⁴ si propaga in una serie infinita di opere che lo vedono variamente protagonista.¹⁵

Tra le molteplici testimonianze, ricorderei il celebre caso “filologico” del *Pergaminho Vindel*, un lacerto (propriamente un bifolio piegato a metà e scritto sulla facciata interna)

¹⁰ Scheda dell'album: Mangiardi, 2006, p. 171.

¹¹ Scheda dell'album: Mangiardi, 2006, p. 187.

¹² «Calda e dalla perfetta intonazione» quella di Bertoli, «bruna e intensa» quella della Mannoia nelle definizioni di Annino La Posta e Giorgia Fazzini (Deregibus, 2006, pp. 63 e 278).

¹³ La sterminata bibliografia sul tema non può essere affrontata nello spazio di questo contributo. Segnalo come alternativo spunto di partenza l'interessante podcast *Storia del mare* di Alessandro Vanoli (2023), nato sulla scorta dell'omonimo volume del medesimo autore (2022).

¹⁴ Si veda in primo luogo il recente volume *I Greci, i Romani e... il mare* di Donatella Puliga (2023).

¹⁵ Per esempio, per la letteratura otto e novecentesca basti pensare, tra i tanti, ad alcuni celebri romanzi di Verga, Melville, Conrad, Kipling, Hemingway; oppure, più di recente, in ambito cinematografico, alla pellicola *The Perfect Storm (La tempesta perfetta)* di Petersen, basata sull'omonima narrazione di Junger.

2. Due voci che non si parlano

Tornando al brano musicale, occorre in primo luogo recuperare una versione “sicura”,¹⁹ visto che nel tempo sono entrate in circolazione, specie tra le numerose trascrizioni disponibili in rete, redazioni che presentano piccole, ma non irrilevanti oscillazioni testuali: in particolare, in chiusura del terzo verso della seconda strofa, in luogo di *mare*²⁰ si può trovare la lezione alternativa *male*,²¹ semanticamente accettabile e foneticamente sollecitata dalla contiguità delle due consonanti liquide *l - r*, mentre al secondo verso della quinta strofa talvolta la *rosa rosa malaspina* lascia spazio a un’errata *rosa rosa*²² *dalla spina*, forse residuo della stesura originaria di Negri che recitava nel punto corrispondente *rosa / rosa dalla spina*;²³ attenzione anche al trattamento non rigoroso della congiunzione *e*, variamente aggiunta o soppressa.

Di seguito dunque il testo integrale nella versione ufficiale concessa in licenza dalla casa discografica Sugar a LyricFind (Lyrics © Sugarmusic s.p.a.),²⁴ da me vagliata sull’incisione di Pierangelo Bertoli *feat.* Fiorella Mannoia disponibile oggi sulle principali piattaforme on-line di musica in streaming:²⁵

| I | |
|--------------------------------------|---|
| Getta le tue reti | 1 |
| Buona pesca ci sarà | 2 |
| E canta le tue canzoni | 3 |
| Che burrasca calmerà | 4 |
| Pensa, pensa al tuo bambino | 5 |
| Al saluto che ti mandò | 6 |
| E tua moglie sveglia di buon mattino | 7 |
| Con Dio di te parlò | 8 |
| Con Dio di te parlò | 9 |

¹⁹ Ricordo che lo scritto depositato da Mario Negri presso la SIAE (1980) riporta una versione preliminare del testo, priva dell’intervento operato da Pierangelo Bertoli: cfr. *supra*.

²⁰ Così anche nel testo originario di Negri (1980).

²¹ A sostegno di *male* si pronuncia Federico Piccioni (2020), sostanzialmente per ragioni interpretative, senza un particolare supporto testuale: «Pregiato altresì il gioco di allitterazioni, come quello che coinvolge le parole “mare” e “male”. Praticamente tutti i testi reperibili in rete trascrivono il verso cantato dalla Mannoia con “l’uomo mio difendi dal mare” che è certamente l’interpretazione più naturale, nonché quella adottata spesso da Bertoli e Mannoia dal vivo, ma a parere di chi scrive non quella originale».

²² A sua volta spesso sostituita da *rossa* per attrazione del verso precedente.

²³ O *rosa della spina, rosa canina*: cfr. *GDLI* s. v. *spina*, n.° 1. Questo il giro di versi in Negri, 1980: *rosa rossa pegno d’amore rosa / rosa dalla spina*. Anche in Bertoli, 1995 e Bertoli, 2002 *rosa rosa dalla spina*.

²⁴ Di seguito indicato come *Pescatore* (Lyrics).

²⁵ Intervengo a livello grafico facendo ricorso al corsivo per le strofe con voce femminile.

| | |
|--|---|
| II | |
| <i>Dimmi, dimmi mio Signore</i> | 1 |
| <i>Dimmi che tornerà</i> | 2 |
| <i>L'uomo mio difendi dal mare</i> | 3 |
| <i>Dai pericoli che troverà</i> | 4 |
| <i>Troppo giovane son io</i> | 5 |
| <i>Ed il nero è un triste colore</i> | 6 |
| <i>La mia pelle bianca e profumata</i> | 7 |
| <i>Ha bisogno di carezze ancora</i> | 8 |
| <i>Ha bisogno di carezze ora</i> | 9 |

| | |
|--|---|
| III | |
| <i>Pesca, forza, tira pescatore</i> | 1 |
| <i>Pesca non²⁶ ti fermare</i> | 2 |
| <i>Poco pesce nella rete</i> | 3 |
| <i>Lunghi giorni in mezzo al mare</i> | 4 |
| <i>Mare che non t'ha mai dato tanto²⁷</i> | 5 |
| <i>Mare che fa bestemmie</i> | 6 |
| <i>Quando la sua furia diventa grande</i> | 7 |
| <i>E la sua onda è un gigante</i> | 8 |
| <i>La sua onda è un gigante</i> | 9 |

| | |
|--|---|
| IV | |
| <i>Dimmi, dimmi mio Signore</i> | 1 |
| <i>Dimmi se tornerà</i> | 2 |
| <i>Quell'uomo che sento meno mio</i> | 3 |
| <i>Ed un altro mi sorride già</i> | 4 |
| <i>Scaccialo dalla mia mente</i> | 5 |
| <i>E non indurmi nel peccato</i> | 6 |
| <i>Un brivido sento quando mi guarda</i> | 7 |
| <i>E una rosa egli m'ha dato</i> | 8 |
| <i>Una rosa lui m'ha dato</i> | 9 |

| | |
|--|---|
| V | |
| <i>Rosa rossa²⁸ pegno d'amore</i> | 1 |
| <i>Rosa rosa malaspina</i> | 2 |
| <i>Nel silenzio della notte ora</i> | 3 |
| <i>La mia bocca gli è vicina</i> | 4 |

²⁶ *Pescatore* (Lyrics): *Pesca e non*.

²⁷ Si avverte quasi l'eco, per via contrastiva, del primo verso *Gracias a la vida que me ha dado tanto* della celebre canzone di ispirazione folclorica cilena *Gracias a la vida* composta e interpretata da Violeta Parra, traccia di apertura dell'album *Las últimas composiciones* (1966), ripresa anche da Mercedes Sosa.

²⁸ Tradizionale simbolo di amore e di passione.

| | |
|-------------------------------------|---|
| <i>No per Dio non farlo tornare</i> | 5 |
| <i>Dillo tu al mare</i> | 6 |
| <i>È troppo forte questa catena</i> | 7 |
| <i>Io non la voglio spezzare</i> | 8 |
| <i>Io non la voglio spezzare</i> | 9 |

VI

| | |
|--|---|
| Pesca, forza, tira pescatore | 1 |
| Pesca non ti fermare | 2 |
| Anche quando l'onda ti solleva forte | 3 |
| E ti toglie dal tuo pensare | 4 |
| E ti spazza via come foglia al vento ²⁹ | 5 |
| Che vien voglia di lasciarsi andare | 6 |
| Più leggero nel suo abbraccio forte | 7 |
| Ma è così cattiva poi la morte | 8 |
| È così cattiva poi la morte | 9 |

VII

| | |
|--|---|
| <i>Dimmi, dimmi mio Signore</i> | 1 |
| <i>Dimmi che tornerà</i> | 2 |
| <i>Quell'uomo che sento l'uomo mio</i> | 3 |
| <i>Quell'uomo che non saprà</i> | 4 |
| <i>Che non saprà di me e di lui</i> | 5 |
| <i>E delle sue promesse vane</i> | 6 |
| <i>Di una rosa rossa qui tra le mie dita</i> | 7 |
| <i>Di una storia nata già finita</i> | 8 |
| <i>Di una storia nata già finita</i> | 9 |

VIII

| | |
|----------------------------------|---|
| Pesca, forza, tira pescatore | 1 |
| Pesca non ti fermare | 2 |
| Poco pesce nella rete | 3 |
| Lunghi giorni in mezzo al mare | 4 |
| Mare che non t'ha mai dato tanto | 5 |
| Mare che fa bestemmiare | 6 |
| Che si placa e tace senza resa | 7 |
| E ti aspetta per ricominciare | 8 |
| E ti aspetta per ricominciare | 9 |

A livello strutturale, il componimento vive sull'alternanza tra due voci, quella maschile del pescatore (= P) affidata a Pierangelo Bertoli, e quella femminile della sua

²⁹ Immagine ampiamente attestata anche nella tradizione letteraria italiana: cfr. *GDLI* s. v. *foglia*, n.° 2.

giovane sposa e già madre (= D di donna), interpretata da Fiorella Mannoia: la loro successione, regolare per le prime quattro strofe (I P, II D, III P, IV D), viene sovvertita nel passaggio centrale dalla quarta alla quinta (IV D > V D), per poi riprendere sotto nuova veste fino alla conclusione del componimento (V D, VI P, VII D, VIII P).³⁰ Attraverso questo espediente, il personaggio femminile diviene la chiave di volta dell'arco narrativo-musicale, chiave di volta puntellata sul piano retorico dall'anafora intra- e inter-strofica di D IV.8 e IV.9 *rosa* e D V.1 e V.2 *Rosa rosa* (con ripresa ulteriore al verso D VII.7 *rosa rossa*). Peraltro, tale arco narrativo si configura più propriamente come un ciclo continuo, grazie a un finale aperto che nella sua iterazione (P VIII.8 e VIII.9 *E ti aspetta per ricominciare*) sollecita il ritorno all'*incipit* della canzone, anche sulla scia della ripetizione in P VIII.1-6 dei versi P III.1-6 e, in misura minore, P VI.1-2.

Nei contenuti, le due voci assumono rispettivamente i toni di un'esortazione per le strofe maschili (P), con una forte incidenza delle forme verbali imperative eventualmente accompagnate dall'allocutivo, quali I.1 *Getta*, I.3 *canta*, I.5 *Pensa, pensa*, III.1 VI.1 VIII.1 *Pesca, forza, tira pescatore*, III.2 VI.2 VIII.2 *Pesca non ti fermare*; e di una preghiera per le strofe femminili (D), con la formula II.1 IV.1 VII.1 *Dimmi, dimmi mio Signore* a scandire l'apertura di tre strofe su quattro (fa eccezione la V, sorta di approfondimento della IV) e con la pseudo-citazione IV.6 *E non indurmi nel peccato*, adattamento dal *Padre nostro* («E non indurci in tentazione», oggi modificato in «E non abbandonarci alla tentazione»).

Dunque, due voci distinte per due storie che, pur legate dal rapporto tra i due protagonisti, procedono in realtà parallele:

Con un esordio *in medias res* la voce di Pierangelo Bertoli squarcia il silenzio [...]. Non c'è tempo, neppure per un'introduzione musicale, il pescatore è già in mezzo al mare e le parole sono appese alle labbra di un narratore onnisciente [...] il pescatore non ha voce, Bertoli non lo interpreta, non si identifica nel personaggio ma ne narra le gesta e quasi lo incoraggia. [...]

L'uomo è in mare e la moglie prega. Lo farà più volte, ma la prima supplica disvela già l'epilogo di una storia che ancora dev'essere raccontata. Nell'accorato rivolgersi a Dio è racchiuso il timore di una donna [...] piegata su sé stessa [...], il suo temperamento è racchiuso nelle parole della Mannoia, narratore interno. (Piccioni, 2020)

Due voci che, tecnicamente, non si parlano:³¹

| | Mittente | Destinatario | Referente | Funzione |
|----------------------|---------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------|
| P (I, III, VI, VIII) | Narratore (esterno) | Pescatore | Mare | Conativa |
| D (II, IV, V, VII) | Donna (interno) | Dio (tramite per il mare in V.6) | Pescatore / IV.4 <i>un altro</i> | Emotiva |

³⁰ Quando necessario per massima chiarezza, nei rinvii successivi farò precedere l'indicazione "P" o "D" al numero della strofa e del verso.

³¹ Condizione curiosamente riflessa in fase di incisione, con Bertoli e Mannoia che mai si sono incontrati, come ricordato in sede introduttiva.

L'unico collegamento diretto si ascolta infatti tra la chiusura della prima strofa (P I.8 e I.9 *Con Dio di te parlò*) e l'apertura della successiva (D II.1 *Dimmi, dimmi mio Signore*), che ne costituisce la naturale esplicitazione, con attacco poi ripreso, come detto, in D IV.1 e D VII.1. Soltanto indiretto, invece, il richiamo tra il *Mare che fa bestemmiare* di P III.6 e P VIII.6 e l'imprecazione (ma poco oltre i limiti di una interiezione) *No per Dio non farlo tornare* di D V.5 che marca l'invocazione nefasta della moglie nel turbinio passionale del tradimento.³²

L'incomunicabilità tra i due trova un suggello invalicabile nel voto al silenzio assunto infine dalla donna, che decide di non confidare nulla al marito del suo fugace amante e di una relazione nata senza futuro (D VII.4-9).

2.1. Contrasti e ritorni

Tra le pieghe di ciascuna voce prendono poi corpo antitesi terminologiche quale sintomo delle condizioni esterne ostili e dei contrasti d'animo interiori: lo slancio ottimistico, quasi vitalistico, che accompagna l'esordio dell'attività del pescatore (e della canzone) con l'esortazione benaugurante *Getta le tue reti / Buona pesca ci sarà* di P I.1-2 viene presto deluso da una realtà di stenti e di duro lavoro mal ripagato con la ripetizione dei versi *Poco pesce nella rete / Lunghi giorni in mezzo al mare / Mare che non t'ha mai dato tanto* di P III.3-5 e VIII.3-5; parallelamente, le condizioni dal mare, che nell'auspicio iniziale dovrebbero essere rese favorevoli dalle canzoni del pescatore (P I.3-4 *E canta le tue canzoni / Che burrasca calmerà*), si rivelano immediatamente avverse, con un *Mare che fa bestemmiare* (P III.6 e P VIII.6) che spinge il pescatore fino al limitare della morte (P VI.3-5) con la sua *furia grande* e la sua *onda gigante* (P III.7-9), ma che infine *si placa e tace senza resa* (P VIII.7), pur in attesa della prossima estenuante lotta (P VIII.8-9).

Ancora più profonda l'antitesi sentimentale che attraversa la vita della giovane donna: dapprima invoca Dio a tutela del marito pescatore (D II.3-4 *L'uomo mio difendi dal mare / Dai pericoli che troverà*); poi, colpita dalle attenzioni di un altro uomo, cerca in Dio una difesa dal peccato (D IV.5-6 *Scaccialo dalla mia mente / E non indurmi nel peccato*), per

³² La Mannoia rischiò di non cantare questo passaggio, considerato troppo “forte” per una donna, ma alla fine si decise di non modificare il testo di Marco Negri: «io [Bertoli] cantai la mia parte e poi andai via; quando ritornai lei [Mannoia] aveva già cantato, tutto tranne una frase, allora chiesi come mai. “Sai, ‘no per Dio, non farlo tornare’, farlo dire ad una donna non sta bene”. Ma poi lei [Mannoia] tornò [...] e cantò la frase» (Mangiardi 2001, p. 68). Sul piano logico-sintattico, si deve rilevare che la collocazione dell'interiezione *per Dio* risulta quanto meno singolare all'interno di una preghiera che la donna sta rivolgendo proprio a Dio: la V strofa prosegue il discorso narrativo della IV, che si apre come di consueto con l'invocazione *Dimmi, dimmi, mio Signore* (D IV.1); inoltre, le due esortazioni *non farlo tornare* (D V.5) e *dillo tu al mare* (D V.6), contenute rispettivamente nel medesimo verso dell'interiezione e in quello immediatamente successivo, non possono che essere rivolte allo stesso Dio. Il testo suona dunque, con una certa difficoltà, “(O Dio), per Dio non far tornare il pescatore, dillo tu al mare”.

giungere, ormai travolta dalla passione del tradimento, ad invocare la morte del pescatore (D V.5-6 *No per Dio non farlo tornare / Dillo tu al mare*); ma, nuovamente disillusa, torna a pregare per il ritorno del marito (D VII.1-4). Questo vortice di sensazioni trova corrispondenza nella *rosa* donata alla donna dal futuro amante (D IV.8-9), che *rossa* di passione, ma anche *malaspina* (D V.1 e D V.2), da *pegno d'amore* (D V.1) diventerà l'emblema delle *promesse vane* (D VII.6) dell'amante e *Di una storia nata già finita* (D VII.8 e D VII.9).

Contrasti che si riflettono anche sul piano cromatico, tra il *nero* del lutto paventato dalla giovane sposa (D II.5-6), il *bianco* della sua pelle profumata bisognosa di *carezze* (D II.7-9) e, appunto, il *rosso* della citata *rosa* (D V.1 e D VII.7).

Quasi a compensare queste contrastanti folate verbali e cromatiche, la corrente della canzone trova una sua dinamica progressiva nel gioco iterato delle ripetizioni, a partire dall'incipit strofico, con le riprese anaforiche che legano da una parte D II.1-2, D IV.1-2 e D VII.1-2 *Dimmi, dimmi mio Signore / Dimmi che [IV.2 se] tornerà* (con duplicazione interna al primo verso e anafora intra-strofica di *Dimmi*) e dall'altra P III.1-2, P VI.1-2 e P VIII.1-2 *Pesca, forza, tira pescatore / Pesca non ti fermare* (con anafora intra-strofica di *Pesca*). Mentre P I resta in una posizione a sé stante quale preludio alla narrazione, o meglio alle due narrazioni parallele, D V, che come abbiamo visto costituisce lo sviluppo naturale di D IV, presenta anch'essa in posizione incipitaria una struttura anaforica *Rosa rossa pegno d'amore / Rosa rosa malaspina* (D V.1-2, con duplicazione del sostantivo nel secondo verso), peraltro collegata alla conclusione della strofa precedente (D IV.7-8) sempre attraverso il motivo della *rosa* (cfr. *supra*).

Anche nel corpo delle singole strofe si possono rinvenire fenomeni di ripetizione, o con epanalepsi interna al verso o con anafora tra versi contigui, soprattutto per le strofe maschili: P I.5 *Pensa, pensa al tuo bambino (Pensa)*; P III.5-6 *Mare che non t'ha mai dato tanto / Mare che fa bestemmiare (Mare che)*; P VI.4-5 *E ti toglie dal tuo pensare / E ti spazza via come foglia al vento (E ti)*; P VIII.5-6 *Mare che non t'ha mai dato tanto / Mare che fa bestemmiare (Mare che)*; ripetizione integrale dei versi corrispondenti di P III); P VIII.8-9 *Che si placa e tace senza resa / E ti aspetta per ricominciare / E ti aspetta per ricominciare (e, interna in VIII.7)*. E, per la voce femminile, l'anafora per D VII.3-4 *Quell'uomo che sento l'uomo mio / Quell'uomo che non saprà (Quell'uomo che)* e per D V.7-9 *Di una rosa rossa qui tra le mie dita / Di una storia nata già finita / Di una storia nata già finita (Di una)* e la giuntura in anadiplosi tra D VII.4 e D VII.5 *Quell'uomo che non saprà / Che non saprà di me e di lui (che non saprà)*.

Ma il fenomeno si presenta con sistematica evidenza in sede di explicit strofico, per entrambe le voci, a ricreare l'effetto ritmico del reflusso dell'onda del mare: P I.8-9 *Con Dio di te parlò / Con Dio di te parlò*; P III.8-9 *E la sua onda è un gigante / La sua onda è un gigante*; P VI.8-9 *Ma è così cattiva poi la morte / È così cattiva poi la morte*; P VIII.8-9 *E ti aspetta per ricominciare / E ti aspetta per ricominciare*; D II.8-9 *Ha bisogno di carezze ancora / Ha bisogno di carezze ora*; D IV.8-9 *E una rosa egli m'ha dato / Una rosa lui m'ha dato*; D V.8-9 *Io non la voglio spezzare / Io non la voglio spezzare*; D VII.8-9 *Di una storia nata già finita / Di una storia nata già finita*.

3. Modulazioni linguistiche

Contrasti e ritorni costituiscono probabilmente la cifra più evidente della canzone, ma un fattore altrettanto rilevante nella costruzione della duplice narrazione e delle sue sfumature sentimentali è dato dalla sottile calibratura di variazioni linguistiche più o meno incisive.

Un primo esempio ci riporta alle coppie di versi poste a chiusura delle otto strofe: in quattro casi (P I.8-9, D II.8-9, D V.8-9 e D VII.8-9) si inseriscono nel discorso narrativo e musicale senza il ricorso a congiunzioni, diciamo con un collegamento a grado zero; sul polo opposto troviamo l'explicit della strofa P VIII.8-9 *E ti aspetta per ricominciare / E ti aspetta per ricominciare*, con la doppia congiunzione coordinativa copulativa affermativa *E*, utile a riprodurre lo sciabordio del moto ondosso e a rilanciare quel ciclo unico continuo di cui ho parlato in precedenza. In posizione intermedia, le strofe P III.8-9 *E la sua onda è un gigante / La sua onda è un gigante* e D IV.8-9 *E una rosa egli m'ha dato / Una rosa lui m'ha dato*, con la medesima congiunzione coordinativa copulativa affermativa *E* al verso 8 quale collegamento esplicito e lineare ai versi precedenti, e la strofa P VI.8-9 *Ma è così cattiva poi la morte / È così cattiva poi la morte*, con la congiunzione coordinativa avversativa *Ma* che segna la riscossa interiore del pescatore di fronte al fascino perverso e oscuro della morte (cfr. in particolare P VI.6-7 *Che vien voglia di lasciarsi andare / Più leggero nel suo abbraccio forte*).

Le altre modulazioni coinvolgono soltanto la voce femminile, attraversata nell'arco narrativo della canzone da sentimenti forti e contrastanti, come rilevato. Punto di partenza è la sua condizione di giovane sposa lasciata sola dal marito, ma desiderosa, anzi bisognosa di attenzioni, che non possono essere procrastinate nell'attesa del suo ritorno: eloquente, in tal senso, la *variatio* che coinvolge l'avverbio temporale in chiusura dei versi D II.8 *Ha bisogno di carezze ancora* e D II.9 *Ha bisogno di carezze ora*, con *ancora* e *ora* in rima derivativa etimologica (primo elemento derivato dal secondo). Tali attenzioni non possono essere soddisfatte dal pescatore, lontano e in balia del mare in tempesta: nell'animo della donna si insinua allora la passione per un altro uomo, che lei vorrebbe scacciare dalla mente (D IV.5), ma che diventerà presto suo amante (D V); la crescente intimità di questa figura terza è sapientemente resa anche attraverso una *variatio* grammaticale che interessa il pronome personale di riferimento: lo "standard" e distaccato *egli* di D IV.8 *E una rosa egli m'ha dato* passa subito dopo al "neo-standard" e più familiare *lui* di D IV.9 *Una rosa lui m'ha dato*.³³ Il fugace rapporto extraconiugale getta la giovane in una profonda crisi, dalla quale riemergerà con una consapevolezza nuova e nella ferma decisione di non confessare nulla al pescatore; questo travagliato percorso interiore si riflette in primo luogo nella costruzione sintattica dei versi di apertura delle strofe D II.1-2 *Dimmi, dimmi mio Signore / Dimmi che tornerà*, D IV.1-2 *Dimmi, dimmi mio Signore / Dimmi se tornerà* e, nuovamente, D VII.1-2 *Dimmi, dimmi mio Signore / Dimmi che tornerà*: alle strofe II (situazione iniziale) e VII (ricomposizione finale) l'invocazione a

³³ Doppio *egli* nel testo originario di Negri (1980).

Dio è seguita da una ferma subordinata oggettiva (*che tornerà*), mentre nel passaggio centrale della strofa IV, quando si apre la strada del tradimento, alla medesima invocazione segue una subordinata interrogativa indiretta, con forte carica dubitativa (*se tornerà*),³⁴ che si tradurrà addirittura nel frangente di D V.5 nell'auspicio del non ritorno (*non farlo tornare*). Parallelamente muta la considerazione della donna per suo marito, dapprima, in D II.3 *L'uomo mio difendi dal mare*, indicato in modo esplicito, ma quasi formale, come *L'uomo mio*; poi, sempre alle porte del tradimento, in D IV.3 *Quell'uomo che sento meno mio*, avvertito come più distante, *meno mio*, in procinto di essere dimenticato al cospetto del sorriso di *un altro* (D IV.4); infine, in D VII.3 *Quell'uomo che sento l'uomo mio*,³⁵ il pescatore torna a essere *l'uomo mio* (come in D II.3), ma questa volta in modo consapevole, visto l'analogo costruito *Quell'uomo che sento* di D IV.3, e nella certezza del silenzio (D VII.4).

Sulla base di tutti questi elementi, e nonostante il titolo del brano, credo che si possa convenire con Piccioni (2020) sul fatto che «Non è la canzone di un pescatore quella di Bertoli, è la canzone di una donna».³⁶ Meno condivisibile pensare, sempre con Piccioni (2020), a un «contrasto tra la debolezza della donna e il vigore dell'uomo, tra il docile abbandono [al tradimento] della prima e la strenua resistenza [alla morte] del secondo»: la giovane, sposa e già madre (P I.5 *Pensa, pensa al tuo bambino*), nella solitudine forzata dovuta al lavoro del marito, decide di attraversare quel *peccato* (D IV.6) dal quale invocava protezione a Dio, per riprendere infine, a fronte di una seconda delusione (*le promesse vane* dell'amante di D VII.6), la consueta vita domestica, nell'attesa del ritorno del pescatore, che nulla saprà dell'accaduto; segni, a mio avviso, non di «debolezza», ma di piena e dolorosa affermazione della propria persona, non soltanto quale «moglie del pescatore» (*L'uomo mio* secondo il suo status iniziale di D II.3), ma come donna, libera di scegliere chi amare (*Quell'uomo che sento l'uomo mio* di D VII.3) e di tacere (*Quell'uomo che non saprà* di D VII.4).

E dato il richiamo iniziale alla *cantiga d'amigo* di Martín Codax, mi permetto di proporre un'altra suggestione medievale, ancora ad avvalorare l'universalità di alcuni motivi, purtroppo nel caso specifico sovente disattesi: l'eroina eponima del romanzo provenzale *Flamenca* (XIII secolo), malmaritata reclusa in una torre dal marito geloso Archimbaut, decide infine di acconsentire al corteggiamento del cavaliere Guillem pronunciando un eloquente «Plas mi» ('mi piace'; v. 5721),³⁷ lei che in apertura della vicenda si era mostrata

³⁴ Anche Federico Piccioni (2020) fa notare che «Nella supplica della donna si cela un decisivo seppur lieve cambiamento perché la congiunzione “che” della prima preghiera lascia ora il posto ad un ipotetico ed interlocutorio “se”».

³⁵ *Quell'uomo che sento ancora mio* in Negri, 1980.

³⁶ Il ruolo femminile è centrale anche nella definizione del brano proposta da Mario Bonanno (2012, p. 41): «*Pescatore* [...] è un frammento di poetica verista: una donna divisa tra marito (in mare) e nuovo amante».

³⁷ Non distante dall'*uomo che sento l'uomo mio* di D VII.3.

accondiscendente verso la volontà paterna con un «pos vos plas» (‘poiché a voi piace’; v. 280) in occasione della proposta matrimoniale di Archimbaut.³⁸

Non sarà allora superfluo concludere tornando a citare proprio la strofa VII, la strofa della consapevolezza, che illumina questo «piccolo capolavoro» di una luce tutta femminile:³⁹

| VII | |
|--|---|
| <i>Dimmi, dimmi mio Signore</i> | 1 |
| <i>Dimmi che tornerà</i> | 2 |
| <i>Quell'uomo che sento l'uomo mio</i> | 3 |
| <i>Quell'uomo che non saprà</i> | 4 |
| <i>Che non saprà di me e di lui</i> | 5 |
| <i>E delle sue promesse vane</i> | 6 |
| <i>Di una rosa rossa qui tra le mie dita</i> | 7 |
| <i>Di una storia nata già finita</i> | 8 |
| <i>Di una storia nata già finita</i> | 9 |

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A. Discografia

- Aa. Vv. (2005), ... a Pierangelo Bertoli, Milano, Sugar Music: traccia 1. Nomadi *feat.* Giulia Ottonello, *Pescatore*.
- Bertoli P. (1980), *Certi momenti*, Milano, Studi “Idea Recording”: traccia 4. Pierangelo Bertoli *feat.* Fiorella Mannoia, *Pescatore*.
- Bertoli P. (1995), *Una voce tra due fuochi*, Milano, BMG Ricordi, 1995: traccia 5. Pierangelo Bertoli, *Pescatore*.
- Bertoli P. (2002), *301 guerre fa*, Milano, BMG Ricordi: traccia 13. Pierangelo Bertoli *feat.* Fiordaliso, *Pescatore*.
- Bertoli P. e Tazenda (1991), *Spunta la luna dal monte*, Milano, Dischi Ricordi.
- Correia N., Rodrigues A., Dos Santos A. (1971), *Cantigas d'amigos*, S.A., Edições Valentim de Carvalho; ristampa 2012.
- De André F. (1970), *Il pescatore*, Milano, Belldisc, poi U.S.A., Liberty Records.
- Negri M. (1980), *Pescatore*, musica e testo, Archivio SIAE, numero di repertorio 801610547.
- Parra V. (1966), *Las últimas composiciones*, Indianapolis, RCA Victor: traccia 1. Violeta Parra, *Gracias a la vida*.

³⁸ In parte come lo stato sociale di fatto dell'*uomo mio* di D II.3.

³⁹ E che giustifica il motto riportato in apertura di questo piccolo contributo, con la reinterpretazione compiuta da Fiorella Mannoia di un celebre passaggio di *Quello che le donne non dicono* di Enrico Ruggeri e Luigi Schiavone (1987) in nome della libertà di scelta delle donne (concerto “Luce – Fiorella Mannoia e Danilo Rea”, Teatro Amilcare Ponchielli di Cremona, 2 dicembre 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=4vmedyZAm4>).

Pescatore (Lyrics), testo Lyrics © Sugarmusic s.p.a, <https://lyrics.lyricfind.com/lyrics/pierangelo-bertoli-pescatore-1>.

Ruggeri E., Schiavone L. (1987), *Quello che le donne non dicono*, Milano, DDD.

B. Studi e testi

Bencivenga A. (2018), «*Pescatore*». *Rosa rossa pegno d'amore, rosa rossa malaspina* (Pierangelo Bertoli, 1980), in "LiberaEva Magazine. Il portale della passione", <https://www.liberaeva.com/2018/giallopassione/pescatore.htm>.

Bonanno M. (2012), *Rosso è il colore dell'amore. Intorno alle canzoni di Pierangelo Bertoli*, con DVD, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi equilibri.

Bonesi D. (2020), «*Quanti ricordi con il mio amico Pierangelo*». *Negri racconta la genesi del brano «Pescatore»*, in "la Nuova Ferrara", 5 novembre 2020, <https://www.lanuovaferrara.it/tempo-libero/2020/11/05/news/quanti-ricordi-con-il-mio-amico-pierangelo-negri-racconta-la-genesi-del-brano-pescatore-1.39506475>.

Deregibus E. (2006), *Dizionario completo della canzone italiana*, Firenze, Giunti.

Dragone S. (2015), *Tu chiamale, se vuoi, poesie. Antologia dei versi più belli della canzone italiana*, Vignate, Lampi di stampa.

Flamenca (2010; XIII secolo), a cura di M. Mancini, Roma, Carocci.

Galleria della canzone delle edizioni Sugar, M. Negri e P. Bertoli, *Pescatore*, scheda, <http://www.galleriadellacanzone.it/canzoni/anni80/schede/pescatore/pescatore.htm>.

GLI. *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, poi diretto da G. Bàrberi Squarotti, 21 volumi, Torino, UTET, 1961-2002.

Mangiardi D. (2001), *Pierangelo Bertoli. I «certi momenti»*, Foggia, Bastogi Editrice Italiana.

Mangiardi D. (2006), *Pierangelo Bertoli. Un emiliano tragico non è un vero emiliano*, Firenze, Giunti.

Marcenaro S. (2015), *Nuove acquisizioni sul Pergaminho Vindel (New York, Pierpont Morgan Library ms. 979)*, in "Critica del testo", n. 18/1, pp. 33-53.

Martín Codax (1915; XIII-XIV secolo), *Las siete canciones de amor: poema musical del siglo XII*, pubblicata in facsimil, ahora por primera vez con algunas notas por P. Vindel, Madrid, Imprenta de la Sucesora de M. Minuesa de los Ríos, <https://bmlsh.ulpgc.es/files/original/80cfc3e1dbbc28bbef27f3c48ca93205b455fd59.pdf>.

Martín Codax (2003; XIII-XIV secolo), *Ondas do mar de Vigo*, in Cohen R. (edición crítica), *500 Cantigas d'Amigo*, Porto, Campo das Letras, p. 513.

Milani M. (2022), *I quadri poetici di «Generale» di Francesco De Gregori*, in "Carte Romanze", n. 10/2, pp. 377-400.

Piccioni F. (2020), *Il «Pescatore» di Pierangelo Bertoli: dentro il significato del brano*, in "Auralcrave", 3 maggio 2020, <https://auralcrave.com/2020/05/03/il-pescatore-di-pierangelo-bertoli-dentro-il-significato-del-brano/>.

Pritoni M., *Marco Negri – Intervista all'autore di «Pescatore»*, in "TuttoRock magazine", 23 dicembre 2021, <https://www.tutorock.com/interviste/marco-negri-intervista-allautore-di-pescatore/>.

Puliga D. (2023), *I Greci, i Romani e... il mare*, Roma, Carocci.

Straniero M. L. (1981), *Pierangelo Bertoli*, Roma, Lato side.

Vanoli A. (2022), *Storia del mare*, Roma-Bari, Laterza.

Vanoli A. (2023), *Storia del mare*, podcast, Rai Play Sound, <https://www.raiplaysound.it/programmi/storiadelmare>.

MATTEO MILANI • He is full professor of Romance Philology at the University of Turin. He published the critical edition of Simone Prodenzani's *Sollazzo*, the critical edition of the *Segreto dei segreti* and the anthology *Letteratura scientifica medievale italiana*. He also dealt with the first Latin-vulgar grammars of the Peninsula, with French (Rutebeuf, Mamerot), Provençal and Franco-Provençal language and literature, with literary onomastics. He recently proposed a study of the song *Generale* by Francesco De Gregori.

EMAIL • matteo.milani@unito.it

TRA LE RIGHE DELLA STORIA DI UN IMPIEGATO DI FABRIZIO DE ANDRÉ

Ombre di autori e personaggi russi

Giulia BASELICA

ABSTRACT • *Shadows of Russian Authors and Characters between the Lines of Fabrizio De André's Storia di un impiegato.* *Storia di un impiegato*, Fabrizio De André's sixth album, released in 1973 and controversially received by critics, colleagues and audiences alike, consists of eight songs (*Canzone del maggio*, *La bomba in testa*, *Al ballo mascherato*, *Sogno numero due*, *Canzone del padre*, *Il bombarolo*, *Verranno a chiederti del nostro amore* and *Nella mia ora di libertà*) that form a complex, politically charged narrative. One of the many inspirations for the Genoese singer-songwriter, deeply rooted in the social and political context of those years, was a reading of Evgenij Evtušenko's poem *The Bratsk Station*, written by the Soviet poet in 1965. The existential allegory of De André's clerk, doomed between dream and reality, between passive acceptance and collective vengeance, recalls other characters celebrated in Russian literature. This article aims to suggest some possible links between the protagonist of De André's album and the literary contexts and characters eternalised by Russian and Russian-Soviet authors of the 19th and 20th centuries.

KEYWORDS • Fabrizio De André; *Storia di un impiegato*; Soviet Poetry; Evgenij Evtušenko.

Con il cinema non mi riesce di dialogare, con la letteratura ci sono sempre riuscito
Fabrizio De André (*Sotto le ciglia chissà. I diari*)

1. Il contesto e l'ispirazione della *Storia di un impiegato*

Al termine di un intensissimo e tormentato lavoro di scrittura, dibattito e riscrittura con Giuseppe Bentivoglio e Nicola Piovani, Fabrizio De André pubblica il suo sesto album,¹ *Storia di un impiegato*. È il 1973, la rivoluzione studentesca si è accesa, in Francia,

¹ Si tratta di un *concept album*, un disco nel quale i brani sono collegati da intermezzi musicali e non da pause di silenzio.

cinque anni prima,² e proprio da un canto del maggio francese ha inizio la vicenda esistenziale dell'impiegato. Il giovane, trentenne, ascolta casualmente la canzone *Chacun de vous est concerné* di Dominique Grange. La frase del ritornello "chacun de vous est concerné" colpisce violentemente la sua immaginazione e dalla *Canzone del maggio*³ ha quindi inizio la storia dell'impiegato che crede di riconoscere nella martellante dichiarazione "siete lo stesso coinvolti" un ineludibile atto di accusa. L'impiegato svolge un lavoro ripetitivo e noioso, privo di interesse e gratificazione: "e io contavo i denti ai francobolli/dicevo 'grazie a Dio', 'buon Natale'/mi sentivo normale/eppure i miei trent'anni erano pochi più dei loro/ma non importa adesso torno al lavoro" (*La bomba in testa*). L'elaborazione mentale della traumatica presa di coscienza della propria condizione – "E io ho la faccia usata dal buon senso ripeto 'Non vogliamoci del male'/ e non mi sento normale/e mi sorprende ancora/a misurarmi su di loro/e adesso è tardi, adesso torno al lavoro" (*La bomba in testa*) induce l'impiegato a interrogarsi sulla propria condizione: "per un uomo/ci vuole pure un senso a sopportare/di poter sanguinare/e il senso non dev'essere rischiare/ma forse non voler più sopportare" (*La bomba in testa*), oltre che sulle proprie, fino a quel momento inconfessate, aspirazioni: "Chissà cosa si prova a liberare/la fiducia nelle proprie tentazioni,/allontanare gli intrusi/dalle nostre emozioni/allontanarli in tempo" (*La bomba in testa*) e a mettere in scena, nella dimensione onirica, il proprio riscatto, del tutto individuale, anche se ispirato dalla grandiosa azione collettiva del maggio francese.

1.1. Tra sogno, fantasticherie e suggestioni letterarie

Due sono i sogni che prefigurano e rappresentano narrativamente l'atto rivoluzionario compiuto dall'impiegato. Nel primo sogno (*Al ballo mascherato*) il giovane distrugge, con l'esplosivo, ogni espressione simbolica del potere: così scompaiono Cristo, Maria, Dante Alighieri, l'ammiraglio Nelson, il padre e la madre, tutti protagonisti di un "ballo mascherato della celebrità". La sua bomba, che "debutta in società [...] non ha natura gentile" e "ha risparmiato la normalità". L'impiegato porta "la novità", smascherando gli ipocriti e colpendo le istituzioni.

² Così Fabrizio De André rievoca il proprio coinvolgimento ideologico nei fatti di quegli anni: "Il '68 l'ho vissuto con i gruppi di estrema sinistra, partecipando al tentativo di rinnovamento; non li ho seguiti, perché di solito un artista, indipendentemente dall'ideologia, è un coniglio individualista. Mai avrei fatto la lotta armata, ma dividevo quasi tutti quelli che oggi vengono definiti gli eccessi sessantottini, anche perché li avevo quasi promossi attraverso le mie canzoni" (De André 2016).

³ La *Canzone del maggio* è una rielaborazione del brano *Chacun de vous est concerné* (1968): la versione italiana originaria, aderente al testo francese, non fu mai incisa da De André (Deregibus 2003). È interessante osservare che nel testo deandreiano l'unico verso riprodotto rispettando l'adeguatezza semantica dell'originale ("Même si vous en foutez,/Chacun de vous est concerné", pur con alcune varianti, "anche se voi vi credete assolti/siete lo stesso coinvolti", si ripete al termine di ogni strofa e trasmette il messaggio essenziale della canzone francese.

Nel sogno successivo (*Sogno numero due*) l'impiegato è giudicato al termine di un breve processo. La sua colpevolezza consiste non tanto nel crimine commesso, quanto piuttosto nella propria aspirazione a sostituire i potenti da lui giustiziati, così rinnovando quello stesso sistema che aveva tentato di distruggere⁴. L'impiegato di De André, condannato a una passiva e rassegnata dedizione al lavoro, spezzata da un improvviso e furioso estro ribelle, che tuttavia informa di sé l'atto rivoluzionario, parrebbe rinviare a un altro umile burocrate, il gogoljano Akakij Akakevič Bašmačkin, il quale

per quanti direttori e vari superiori cambiassero, videro sempre lui allo stesso posto, nella stessa posizione, con le stesse funzioni, sempre lo stesso impiegato copista, tanto che poi si persuasero che, evidentemente, doveva esser venuto al mondo così, già pronto con l'uniforme e con la calvizie sulla testa. Nel ministero non gli dimostravano alcuna stima. Non soltanto i custodi non si alzavano dai loro posti quando passava, ma nemmeno lo guardavano, come se attraverso l'anticamera fosse volata una semplice mosca (Gogol' 1982: 135).⁵

Allo scenario onirico, nel quale l'impiegato di De André si insinua al ballo mascherato per punire i rappresentanti del potere, corrisponde lo sfondo fantastico e surreale nel quale il fantasma di Akakij Akakevič, aggirandosi nottetempo per le vie della capitale, consuma la propria vendetta:

Per Pietroburgo si sparsero a un tratto le voci che al Ponte Kalinkin e anche molto più lontano aveva cominciato ad apparire un morto dall'aspetto d'un impiegato che cercava un cappotto rubato e con il pretesto del cappotto rubato, strappava da tutte le spalle, senza badare a grado o titolo, ogni sorta di soprabiti: con collo di gatto, di castoro, imbottiti, pellicce di procione, di volpe, d'orso; insomma pelli e peli di ogni genere che gli uomini hanno inventato per coprirsi (Gogol' 1982: 161).

Akakij Akakevič compie dunque un solitario e individualistico atto punitivo, una rivolta personale confinata nella sua dimensione surreale che la priva di concretezza e di esemplarità.

Il rinvio al personaggio creato dalla geniale fantasia dello scrittore ucraino è qui idealmente legittimato dal noto interesse di Fabrizio De André per la letteratura russa.⁶

⁴ L'episodio onirico richiama la riflessione del cantautore: "chi non gode di pieni diritti è anche disposto a fare una rivoluzione. Conquistati i diritti, viene colto dall'irresistibile desiderio di togliergli agli altri facendone degli schiavi" (De André 2016).

⁵ Akakij Akakevič Bašmačkin è il protagonista del celebre racconto *Il cappotto* di Nikolaj Gogol', pubblicato nel 1842. L'umile impiegato riesce con enormi sacrifici (spesso rinuncia al pasto e all'uso della candela la sera) a farsi confezionare dal suo sarto di fiducia un cappotto nuovo, che sostituisce il vecchio pastrano, logoro e strappato. Il cappotto nuovo è per Akakij l'inizio di una nuova vita; è fonte di una inedita, quanto breve felicità. Di ritorno da una festa organizzata dai colleghi d'ufficio, l'impiegato è derubato del cappotto e, a causa del freddo pietroburghese, si amala e muore.

⁶ Oltre alle testimonianze di amici e collaboratori che nel corso degli anni in contributi pubblicati

L'ispirazione che generò la *Storia di un impiegato* è, infatti, almeno in parte, debitrice della lettura del poema *La centrale idroelettrica di Bratsk* (Evtušenko 1965)⁷ (*Bratskaja GĖS*),⁸ del poeta sovietico Evgenij Evtušenko, pubblicato nel 1965 nella rivista "Junost" e in volume due anni dopo. La copia dell'edizione italiana appartenuta al cantautore genovese è oggi conservata presso la Biblioteca dell'Area Umanistica dell'Università degli Studi di Siena:

Sulle pagine del volume [...] sono visibili sottolineature di tre colori: due diverse penne blu, a volte sovrapposte, che risalgono a due fasi successive del lavoro di De André, e alcune segnature a matita che potrebbero essere di Bentivoglio. [...] I segni a penna (più episodici e più attenti all'aspetto fonico e metaforico delle parole che ai contenuti ideologici e narrativi del poema) mostrano che De André ha lavorato anche su questo

o in interviste hanno confermato tale interesse (per i grandi prosatori come Dostoevskij e Gončarov, e per pensatori come Bakunin), una importante fonte documentale è rappresentata dall'Archivio De André, conservato presso la Biblioteca del Dipartimento di Scienze storiche e dei Beni culturali dell'Università di Siena. Qui si è trovata traccia del progetto di un disco ispirato al personaggio di Oblomov, eroe eponimo del romanzo di Ivan Gončarov, *Oblomov*, pubblicato nel 1852. Del progetto, mai realizzato, De André dette notizia in un'intervista rilasciata al quotidiano "La Stampa" il 21 agosto 1982 (*De André prepara un disco su Oblomov*), così sintetizzando la trama del romanzo: "La parabola di Oblomov, un uomo che non si fida più di nessuno, che vive nell'indolenza assoluta steso su un letto rotondo, mi servirà per parlare della disobbedienza civile. Oblomov è tutti noi, che non ci fidiamo più, presi dalla paura e dal desiderio del capo carismatico che ci governi e a cui obbedire" (De André 2024).

⁷ Per Evtušenko la costruzione della centrale idroelettrica di Bratsk costituisce il momento più alto della storia sovietica. Di essenziale importanza, nel poema, il dialogo fra la Centrale e la Piramide egizia, monumento alla grandezza dell'epoca antica. Il suo scetticismo estremo e la sua vetustà le impediscono di credere nel successo dell'esperimento comunista. Alla Centrale il poeta affida il lungo racconto, suddiviso in capitoli, della storia della Russia – dalle dominazioni (dei peceneghi, dei variaghi e dei tatar) – subite dall'antica Rus' alla vittoria sovietica contro l'invasore nazista. Segue la narrazione dell'epica impresa: la costruzione della centrale. Dal primo convoglio ferroviario della linea transiberiana che trasporta risorse umane e materiali alle biografie dei costruttori – ne sono esempi la cementista Njuška Burtova, l'ingegnere idraulico Karcev, l'operaio elettricista Izja Kramer – altrettante evocazioni di momenti della storia sovietica, la Centrale si diffonde in un ampio e appassionato resoconto autobiografico. Il compimento dell'impresa, reso possibile dal lavoro e dal sacrificio di uomini e donne, è motivo di ispirazione poetica, è espressione artistica, eredità del genio non russo soltanto, bensì universale.

Nel presente contributo il nome 'centrale' è riportato con iniziale maiuscola quando l'oggetto che esso designa svolge il ruolo di eroe eponimo, quindi di entità animata.

⁸ Il poema "segna l'inizio di una fase che porterà il poeta verso l'adeguamento ai dettami dell'ufficialità, motivato dalla volontà di recuperare il rapporto con il partito e rientrare nei ranghi dopo tante operazioni controcorrente per non essere privato di quei privilegi che spettavano ai poeti laureati: viaggi all'estero, premi, riconoscimenti. I versi sono di circostanza, risentono della commissione venuta dall'alto, dei compromessi a cui il vate aveva ceduto, del conformismo che strideva pesantemente con quanto era uscito dalla sua penna in precedenza" (Piretto 2017).

volume come era sua abitudine: cercando parole e suoni per i propri versi; creando un repertorio di immagini metaforiche; usando gli spazi bianchi del libro – fogli di guardia, margini, angoli vuoti – come block-notes (Ivaldi 2014).

2. Musica e poesia nel dialogo fra De André ed Evtušenko

Analogo lo scenario culturale e sociale in cui si collocano rispettivamente il disco di De André e il poema di Evtušenko: il maggio francese e la rivoluzione studentesca per la *Storia di un impiegato* e il movimento giovanile moscovita per la *Bratskaja GĖS*. Il 14 aprile 1961 una moltitudine di giovani, nonostante il divieto ufficiale, si riunirono nella capitale, in piazza Majakovskij attorno alla statua del poeta, per dare luogo a una lettura pubblica di poesia. La manifestazione, in seguito all'intervento delle forze dell'ordine, si trasformò in una rissa e, da quel giorno, le riunioni dei giovani dissidenti ebbero luogo negli appartamenti privati. Evgenij Evtušenko, con il suo impegno sociale, civile e politico fu uno dei principali animatori della generazione dei *šestidesjatniki*, quelli degli anni Sessanta, i quali “in mancanza di Beatles e Rolling Stones, riconoscevano nei poeti i loro idoli” (Piretto 2017). I giovani poeti non si arresero alle ingiunzioni del potere e “una sera di novembre del 1962, allo stadio di Lužniki di Mosca, 14000 persone si radunarono per un ‘concerto’ dei loro favoriti: Evtušenko, Voznesenskij, Achmadulina, Roždestvenskij, Okudžava” (Piretto 2017).

Con il poema *La centrale idroelettrica di Bratsk*, nel quale si coglie, innanzi tutto, il riflesso del conflitto tra scetticismo e fede – i due principi antitetici dichiarati dallo stesso Evtušenko nella *Prefazione* – i testi dell'album deandreiano intrattengono un dialogo con il poema russo.

Il poema sovietico si apre con una sorta di preghiera laica (*Preghiera prima del poema*)⁹ rivolta ai grandi poeti russi – Puškin, Lermontov, Nekrasov, Pasternak ed Esenin – affinché ispirino l'impresa di Evtušenko: il poetico racconto dell'edificazione della centrale idroelettrica siberiana che, come tutte le grandi realizzazioni, si regge sul sacrificio della vita di svariate generazioni di operai. Il drammatico racconto – affidato alla Piramide, *alter ego* della Centrale –, come rivela il poeta, è un imponente affresco della Storia russa, nel quale si stagliano i profili di uomini idealisti e coraggiosi che tentarono, invano, di lottare contro le ingiustizie sociali perpetrate dal potere. Si susseguono, l'una dopo l'altra, le eroiche imprese di Sten'ka Razin, dei decabristi, dei *petraševcy* e di Černyševskij. La storia prosegue e, con la vittoria della Rivoluzione si instaura un nuovo regime, i cui eroi sono cittadine e cittadini dell'Unione Sovietica, orgogliosi della propria identità bolscevica e accomunati dalla gioia di partecipare all'edificazione della centrale idroelettrica di Bratsk.

⁹*Molitva pered poëmom*, (Evtušenko 1967).

Noto è l'*incipit* della *Preghiera*: “Poèt v Rossii – bol'se, čem poèt” (“Poeta in Russia è più che poeta”), “uno dei versi più veritieri della storia culturale russa [...] poi banalmente inflazionato dalla troppa fama, proprio un po' come colui che lo aveva scritto” (Piretto 2017).

Nei primi cinque versi del capitolo *Io andavo per la Russia*,¹⁰ l'io lirico del poema di Evtušenko esprime una profonda insoddisfazione: “Ho più di trent'anni. Ho paure notturne/Ingobbo il lenzuolo con i ginocchi,/affondo la faccia nel cuscino, vergognosamente piango/d'aver sprecato la vita in piccolezze/e la mattina dopo la spreco di nuovo così” (Evtušenko 1965: 11). Anche l'impiegato deandriano ha trent'anni e avverte il disagio generato da una ormai innegabile disarmonia fra il proprio quotidiano e la società della quale egli è parte. Efficace sintesi di tale percezione è l'immagine del volto, qui metonimia dalla valenza morale e sociale: “e io ho la faccia usata dal buonsenso/ ripeto: ‘Non vogliamoci del male’/e non mi sento normale” (*La bomba in testa*). Ancora nel capitolo *Io andavo per la Russia* l'io lirico ricorda la propria contraddittoria condizione interiore:

criminalmente infantile era il mio ardore. Mancandomi una vera spietatezza, anche una vera pietà mi mancava./Ero qualcosa di mezzo tra la cera e il metallo,/ e con questo mi sono rovinato la giovinezza,/Che ciascuno entri nella vita/ con questo voto: aiutare quello che deve fiorire/e, senza dimenticarlo, vendicare/tutto quanto ha meritato vendetta! Che non sia però vendetta per la vendetta, ma vendetta quale incarnazione della lotta/in nome della giustizia e dell'onore,/in nome dell'affermazione del bene (Evtušenko 1965: 12).

L'impiegato con la bomba in testa parrebbe idealmente accogliere il monito dell'io lirico della lontana Russia: “per un uomo ci vuole pure un senso a sopportare/di poter sanguinare/e il senso non dev'essere rischiare/ma forse non voler più sopportare” (*La bomba in testa*). D'altronde lo stesso io lirico del poema di Evtušenko si sofferma sul pericolo insito nella rinuncia all'azione e nel paziente perseverare: “chi ha paura della vendetta, non vendica/La possibilità della vendetta sfuma/e l'istinto di conservazione/non ci conserva, ma ci uccide” (Evtušenko 1965: 12). Analoga la riflessione dell'impiegato: “Ormai sono in ritardo per gli amici/per l'odio potrei farcela da solo/illuminando al tritolo/chi ha la faccia e mostra solo il viso/sempre gradevole, sempre più impreciso” (*La bomba in testa*).

L'impiegato è privo, forse addirittura derubato, del sogno del futuro,¹¹ che l'io lirico del poema evtušenkiano evoca nel capitolo *Io andavo per la Russia*:

Sognai un mondo/senza deboli e grassi,/senza dollari, senza franchi e pesete,/dove non c'erano frontiere, non c'erano/governi bugiardi/non c'erano missili e giornali che puzzano./ Sognai un mondo dove ancora tutto primordialmente/ si arricciasse come il

¹⁰ Il titolo è stato inserito nell'edizione italiana in luogo dell'originale *Prolog* [Prologo].

¹¹ De André ritiene che “un uomo senza utopia, senza sogno, senza ideali, vale a dire senza passioni e senza slanci sarebbe un mostruoso animale fatto semplicemente di istinto e di razionalità” (De André 2016) e il sogno è, soprattutto, “la proiezione fantastica di un desiderio: ma la vita è fatta anche di desideri, quindi non esiste antitesi fra vita e sogno” (De André 2016). Dunque l'immaginazione, talvolta vana, e la narrazione onirica appartengono a una stessa dimensione non meno reale e credibile della vita medesima.

ciliegio selvatico nella rugiada/gremita di usignoli e di tordi/dove tutti i popoli erano in fratellanza e parentela,/dove non c'era oltraggio/dove l'aria era pulita come di mattina sul fiume,/dove noi vivevamo, per sempre immortali (Evtušenko 1965: 16-17).

Fugaci richiami a paesaggi assolati o a suggestive immagini di una natura invernale ricorrono nelle canzoni di De André non, tuttavia, per evocare narrazioni oniriche o scenari utopici, bensì per marcare, icasticamente, una realtà spesso tragica e inesorabile. Ne sono esempi il campo di grano punteggiato di “mille papaveri rossi” che vegliano il sonno eterno del giovane Piero, caduto in battaglia; i fiordalisi che guardano la sventurata Marinella; o la nebbia che si alza sui prati bianchi, struggente sfondo di un campanile assimilato al cipresso di un camposanto. Non compaiono rappresentazioni idilliache della natura come espressione di chimeriche aspirazioni, o di passioni custodite e non dette. D'altronde il cantautore genovese di sé diceva:

non sono un fabbricante di sogni, non lo sarò mai. Ho il virus della realtà. C'è chi dice che questo di far sognare sia il compito di noi artisti: ma allora, chi resta a raccontarci la realtà? Il giornale? Io non vendo sogni: i sogni si sognano, la realtà si racconta (De André: 2016).

In effetti, già nel 1958, nel testo di *Nuvole barocche*, la sua prima canzone incisa, risuonavano i versi “Tu mi hai insegnato il sogno/io voglio la realtà”.

Nodale nel poema di Evtušenko la collocazione del monologo della Piramide: un trittico composto dal monologo della Piramide stessa, rivolto alla Centrale, dal canto dei sorveglianti e dal canto degli schiavi. Desolanti le conclusioni del monologo: “L'uomo/è per natura debole./L'uomo/non cambierà mai./No, /assolutamente mi rifiuto/d'aspettarmi qualcosa.../Schietto,/franco/questo ti dico,/centrale di Bratsk,/io, la piramide egizia” (Evtušenko 1965: 30).

2.1. Potere, rivolta e libertà: una riflessione condivisa

La Piramide del poema non crede nella forza innovativa della rivoluzione: “Io sono contro/qualsiasi scoppio.../ Ne ho visti io!/Spaccano, /tagliano,/ma dov'è il pro?” (Evtušenko 1965: 32) ed è interessante rilevare un'analogia espressionale nella *Bomba in testa*: “E l'esplosivo spacca, taglia, fruga”.¹² Altra significativa citazione indiretta è l'identificazione del concetto di ‘potere’. Se nel capitolo *L'esecuzione di Sten'ka Razin (Kazn' Sten'ki Razina)* l'omonimo protagonista confessa: “Peccatore inoltre,/perché pensavo di

¹² Nel testo della canzone lo stesso verbo ‘spaccare’, adottato da Pietro Zveteremich, il traduttore del poema di Evtušenko, riproduce una peculiare valenza semantica dell'originale *kolot'*. Il verbo russo utilizzato dal poeta presenta due possibili accezioni: significa, in primo luogo, ‘spaccare’, ‘ridurre in pezzi’ un oggetto; in secondo luogo esso designa l'azione di colpire il corpo di un'entità animata, ferendolo o uccidendolo ed evidenzia nel poema l'opera distruttrice della Rivoluzione che non risparmia né la realtà materiale né la realtà vivente.

battermi/per uno zar buono./Non ci sono buoni zar,/ cretino.../Sten'ka, /tu muori per niente” (Evtušenko 1965: 36) l'impiegato deandreiiano dichiara che “non ci sono poteri buoni” (*Nella mia ora di libertà*). Alla Centrale che, ricordando l'attimo immediatamente successivo all'esecuzione capitale di Sten'ka Razin, commenta: “Vale la pena di sopportare tutto senza lacrime,/d'andare sul cavalletto,/sulla ruota,/se prima o poi/minacciosamente/germinano/visi/in faccia ai senza faccia”, (Evtušenko 1965: 37) parrebbe rispondere l'impiegato, il quale, ormai prossimo a concepire il suo atto rivoluzionario, esclama: “io ne valgo la pena/per arrivare ad incontrar la gente/senza dovermi fingere innocente” (*La bomba in testa*). La Centrale pare idealmente replicare al pensiero dell'impiegato e, rivolgendosi alla Piramide, precisa: “della rivoluzione il principio basilare/non è l'odio/ma la bontà” (Evtušenko 1965: 54) e della Rivoluzione russa essa ripercorre i momenti essenziali. Scettica, la Piramide commenta le immagini che si susseguono rapide:

Vedo:/brillano nel fluire della pioggia/le baionette – con fredda inconciliabilità,/ma la giustizia, arrivando al potere, ingiustizia diventerà./L'essenza degli uomini è questa... /Qualcuno degli antichi sentenziò:/per comprendere l'uomo,/bisogna/immaginarlo morto./Nulla da obiettare./D'accordo, ma solo in parte./Per comprendere l'uomo/bisogna/ immaginarlo al potere (Evtušenko 1965: 56)

La Piramide di Evtušenko e l'impiegato di De André condividono l'idea della forza corrottrice intrinseca al potere. Così si leva imperiosa la voce dell'inconscio incarnata nel giudice:

tu non sapevi di avere una coscienza al fosforo/piantata tra l'aorta e l'intenzione,/noi ti abbiamo osservato/dal primo battere del cuore/fino ai ritmi più brevi/dell'ultima emozione/quando uccidevi/favorendo il potere/i soci vitalizi del potere/ammucchiati in discesa/a difesa della loro celebrazione (*Sogno numero due*).

I versi conclusivi de *La centrale idroelettrica di Bratsk* celebrano il valore dell'amore che, solo, sa lottare per liberare dalla schiavitù tutti gli esseri umani: “Non c'è sorte più pulita ed elevata/di dare tutta la vita, senza pensieri di gloria,/perché sulla terra tutti gli uomini/abbiano il diritto di dirsi: ‘Non siamo schiavi’” (Evtušenko 1965: 164). L'immagine dei sorveglianti – “Ancora non tutti i sorveglianti sono scomparsi” (Evtušenko 1965: 164) – pare richiamare i secondini evocati da De André: “Di respirare la stessa aria/dei secondini non ci va/ e abbiam deciso di imprigionarli durante l'ora di libertà” (*Nella mia ora di libertà*).

L'impiegato è dunque in carcere a scontare la sua pena: ha raggiunto una nuova consapevolezza, liberandosi dalla prigione interiore del proprio individualismo, imparando che “è un delitto/il non rubare quando si ha fame” (*Nella mia ora di libertà*) e continuando, insieme “agli altri vestiti uguali” a cantare la loro ultima canzone che ripete “per quanto voi vi crediate assolti siete per sempre coinvolti” (*Nella mia ora di libertà*). In questo brano in particolare, osservano Walter Pistarini e Claudio Sassi, De André “prende alcuni potenti concetti dal libro *La centrale idroelettrica di Bratsk* scritto da Evgenij Evtušenko” (De André 2024).

Nella visione dell'impiegato riecheggia, di nuovo, la *Canzone del maggio*¹³ che, in un ideale avvenire, forse renderà l'impiegato protagonista di un grandioso moto di rivolta, al pari di Sten'ka Razin, dei decabristi o dei *petraševcy*, eroi della storia russa ricordati nel poema di Evtušenko.

La lunga ed eroica epopea della rivoluzione non tace il dubbio e la stanchezza di chi ha scelto di lottare. Nel capitolo *In un momento di debolezza (V minutu slabosti)* così Evtušenko ricorda il valore dell'unione e della condivisione, oltre ogni differenza culturale e appartenenza sociale: "Non battersi isolatamente,/ma insieme con tutto il popolo,/insieme con l'operaio di Bratsk,/con il fisico/e il coltivatore!" (Evtušenko 1965: 154). Un'esortazione che si contrappone all'azione solitaria del bombarolo, il quale, tuttavia, nella sua ora di libertà, forse inconsapevolmente, enuncia il passaggio dall'io individuale al noi collettivo: "Di respirare la stessa aria/dei secondini non ci va" (*Nella mia ora di libertà*). È, infine, significativa l'annotazione che il cantautore genovese riporta "su una coppia di pagine":

una prima scaletta per la composizione dell'album (solo in parte mantenuta) e alcune riflessioni sul valore e sull'efficacia di una rivoluzione collettiva o individuale; secondo quegli appunti il protagonista dell'album avrebbe dovuto iscriversi a qualche gruppo extraparlamentare ed uccidere un poliziotto, cose delle quali non resta traccia nell'album" (Ivaldi 2014).

Dal dialogo con il poema *La centrale idroelettrica di Bratsk* Fabrizio De André deriva una feconda riflessione, un importante contributo al dibattito, che per il cantautore genovese assume una connotazione dilemmatica, intorno al tema della lotta di classe: non soltanto la contrapposizione fra individualismo e collettività, bensì anche la contraddizione, forse inconciliabile, tra le due componenti borghese e proletaria della rivolta stessa. Il confronto con il poema di Evtušenko ispira, probabilmente, l'evoluzione, nella *Storia di un impiegato* "dall'io al noi [...] ciò che l'impiegato impara e sceglie 'tra gli altri vestiti tutti uguali dietro alle sbarre'" (De André 2021), anche se originariamente le annotazioni che De André riportò sulla sua copia del poema il percorso ideologico descritto nei brani dell'album traeva origine dalla coscienza collettiva per approdare all'individualismo e non viceversa (Ivaldi 2014).

Storia di un impiegato, tuttavia, rispetto al poema sovietico, allude a un aspetto peculiare della lotta di classe negli anni della contestazione e si inserisce in quella "eresia

¹³ Alla *Canzone del maggio*, che esorta ad accogliere l'invito a esaminare la propria coscienza e a riconoscere la propria, individuale, responsabilità e a prendere parte a un'azione collettiva corrisponde, nel poema di Evtušenko, *L'Internazionale* evocata dall'io lirico: "L'Internazionale/score dentro di me,/quando alla centrale idroelettrica di Bratsk,/come fratello del fratello,/vedo accanto/russi/ucraini/tartari,/ebrei/ciuvasci,/buriati [...]/Che il genere umano realmente/si levi!" (Evtušenko 1965: 127-128).

nell'eresia, a partire dalla critica allo stesso movimento 'alternativo', alla sua opposizione tutta ideologica e cieca verso le sofferenze umane reali, alla sua omologazione politica attraverso le vie inossidabili del potere" (De Giorgi 2021). Secondo questa lettura *Al ballo mascherato* evocherebbe la figura di Giangiacomo Feltrinelli, intento a collocare un ordigno sotto un traliccio e, soprattutto, le canzoni che compongono l'album riecheggerebbero "la critica pasoliniana al movimento 'avete facce di figli di papà'" (De Giorgi 2021).

Storia di un impiegato, album giudicato sfavorevolmente dalla critica musicale militante¹⁴ e da alcuni colleghi, come Giorgio Gaber (Speroni 1974), ma non dal pubblico,¹⁵ deluse lo stesso De André, che dichiarò: "quando è uscita [*Storia di un impiegato*] volevo bruciare il disco. Era la prima volta che mi dichiaravo politicamente e so di aver usato un linguaggio troppo oscuro, difficile, so di non esser riuscito a spiegarmi" (Giuffrida, Bigoni 2012). E tuttavia, un anno prima, nel corso di un'intervista raccolta da Luigi Bianco, De André aveva sottolineato il carattere di semplicità e scorrevolezza di alcuni brani come *Il bombarolo* e *La bomba in testa*, "studiata apposta per il momento psicologico del personaggio, grazie alla collaborazione con Nicola Piovani" (De André 2024), precisando: "questa musica dovrebbe aiutare a capire" (De André 2024). In merito al testo dichiarava:

avrei potuto, certo, essere più didascalico: ma allora avrei dovuto scrivere un trattato. Dentro la copertina del disco c'è comunque una lunga spiegazione, che mi pare molto chiara. In certi momenti, poi, io canto un'ottava sopra proprio per dare maggiore risalto al testo. Insomma, c'è, da parte mia, più onestà in questo lp che non in *Spoon River* (commerciale e scontato). Con *Storia di un impiegato* mi sono esposto molto di più (De André 2024).

Storia di un impiegato è ora oggetto di profondo interesse, di rielaborazione e adattamento all'attualità: una vera e propria eredità trasmessa alla generazione successiva, a Cristiano De André, che ha realizzato un documentario *DeAndré#DeAndré. Storia di un impiegato* e un disco live con lo stesso titolo, pubblicato il 15 dicembre 2023.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A. Fonti

De André F. *Testi*, <http://www.fabriziodeandre.it/testi/>

Evtušenko E. (1967), *Bratskaja GĖS*, Moskva, Sovetskij pisatel'.

Evtušenko E. (1965), *La centrale idroelettrica di Bratsk*, trad. di P. Zveteremich, Milano, Rizzoli.

¹⁴ Si vedano, per esempio, le osservazioni di Simone Dessì (Dessì 1977) e la recensione di Fiorella Gentile (Gentile 1973).

¹⁵ L'album riscosse un notevole successo di pubblico: nel 1973 si collocò al terzo posto nella *hit parade* dei *long playing* più venduti di quell'anno e si mantenne in classifica diciotto settimane (Giuffrida, Bigoni 2012).

B. Letteratura secondaria

- De André F. (2016), *Sotto le ciglia chissà. I diari*, Milano, Mondadori, (Ebook).
- De André F., (2024), *Ho paura di fare il poeta*, Walter Pistarini e Claudio Sassi (a cura di), Milano, Rizzoli, (Ebook).
- De Giorgi F., (2021), *La storia del branco e la storia contraria*, Fabrizio De André, *Accordi eretici*, Bigoni B., Giuffrida R., (a cura di) Milano, La nave di Teseo, (Ebook).
- Deregius E. (2003), *Traccia biografica*, in Bertinelli R. (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze, Giunti.
- Dessi S. (1977), *C'era una volta una gatta*, Roma, Savelli.
- Gentile F. (1973), *Fabrizio De André, un disco da "leggere"*, in "Ciao 2001", 2 dicembre 1973.
- Giuffrida R., Bigoni B. (2012), *Canzoni corsare*, Fabrizio De André, *Accordi eretici*, Bigoni B., Giuffrida R., (a cura di) Milano, La nave di Teseo, (Ebook).
- Gogol' N. (1982), *Il cappotto*, in Id., *I racconti di Pietroburgo*, trad. di P.Zveteremich, Milano, Garzanti.
- Ivaldi F. (2014) "Storia di un impiegato" o di un impiegato perso nella Storia, "Transpostcross", https://issuu.com/transpostcross/docs/ivaldi_____storia_di_un_impiegato__?utm_medium=referral&utm_source=www.transpostcross.it
- Piretto G. P. (2017), *Poeti si nasce/Evgenij Evtušenko*, "Doppio zero", 4 aprile 2017, (<https://www.doppiozero.com/gian-piero-piretto>).
- Speroni G. (1974), *De André s'arrabbia con Gaber*, in "Domenica del Corriere", 1, gennaio 1974.

GIULIA BASELICA • is Associate Professor of Russian Language and Literature at the University of Turin, where she teaches Russian Language and Literature.

She specialises in Russian literature, especially from the late 19th and early 20th centuries, Russian culture, Travel Literature, Comparative Literature, and the history and criticism of translation. She has published numerous articles and contributions in these fields of research in anthologies and journals such as *Studi Slavistici*, *Filolog*, *Studi comparatistici*, *Diacritica*, *Il Nome del testo*, *Kníževna istorija*, *Nasledje*, *Kwartalnik Neofilologiczny* and others.

EMAIL • giulia.baselica@unito.it

FABRIZIO DE ANDRÉ, “PIÙ UN ARTIGIANO CHE UN ARTISTA”

Le canzoni tradotte dalla lingua inglese

Martina MAGGI

ABSTRACT • Fabrizio De André, «the Craftsman before the Artist». A journey through Fabrizio De André’s openly “beautiful and unfaithful” song translations. Described by his producer Roberto Dané as a “metteur insième” (an adaptation of the French term “metteur en scene”), Fabrizio De André was born with an innate curiosity and passion for different cultures and artists. Best known as a singer-songwriter (or *trobador*, to bring him even closer to his primary inspiration, George Brassens), De André first approached song translation in the 1950s, when his father Giuseppe brought him a couple of Brassens LPs from a business trip to France. Inspired by his songs, high school student Fabrizio decided he would become the voice of the outcasts. Throughout his life and career, he connected with Anglo-American and Canadian literature, music, and social propaganda, approaching the lyrics of Leonard Cohen and Bob Dylan. The aim of this paper is therefore to provide an overview of the translation and adaptation from English into Italian of Edgar Lee Masters’ *Spoon River Anthology* – which inspired the 1971 LP *Non al denaro non all’amore né al cielo* –, Leonard Cohen’s “Seems So Long Ago, Nancy”, “Suzanne” and “Joan of Arc”, and Bob Dylan’s “Desolation Row” and “Romance in Durango”.

KEYWORDS • Fabrizio De André; Songs Translation; Edgar Lee Masters; Leonard Cohen; Bob Dylan.

*In quanti modi si può dire ‘Fabrizio’?
Raffaele Niri, De André, la festa della sua Genova*

1. Fabrizio De André: più un artigiano che un’artista

Durante la sua carriera di cantautore, Fabrizio De André trasse ispirazione da diverse culture e differenti artisti: come amava definirlo il produttore Roberto Dané, era un “metteur insième”. Un uomo curioso e di mentalità aperta, in grado di interiorizzare il talento di un cantante, la frase di uno scrittore e uno strumento musicale che lo avevano particolarmente colpito e di unirli, scomponendoli e ricomponendoli, per creare un pro-

dotto completamente rinnovato e innovativo. De André stesso descriveva il suo lavoro come quello di «un artigiano, più che di un artista».

Intervistato da Riccardo Bertoncetti (2003, 86), Dané sostiene di ritenere la curiosità il più grande talento di De André:

Quando ci frequentavamo gli diedi un soprannome, un po' per gioco e un po' sul serio. Io facevo il regista e allora in francese ero il "metteur en scène". Lui invece era, in un francese mio maccheronico, il "metteur insieme". Aveva questa straordinaria capacità [...] di comporre le cose, di pescare una cosa per le parole, un'altra per la musica, da chiunque, da tutti. [...] E secondo me il più grande talento di De André, prima ancora del talento stesso incontestabile dello scrivere e del cantare, è stato nel mettere assieme, con coerenza, tutto ciò che ha trovato.

La passione di De André per la traduzione affonda le radici nella Genova e nei "carruggi"¹ degli anni '50. Quando ancora Fabrizio frequenta il Liceo Classico Cristoforo Colombo, il padre Giuseppe gli dona degli LP di George Brassens, acquistati durante un viaggio di lavoro in Francia (Viva 2000, 60). In Brassens, De André riconosce lo stesso spirito anarchico e anticonformista a cui ancora non sapeva dare un nome: «[De André] sente come se tutti i pezzi della sua vita scompigliata [...] avessero trovato un posto, con i baffi e la chitarra, dove raccogliersi e scaldarsi l'un l'altro» (Bertoncetti 2003, 43).

Qualche anno più tardi, raggiunta la maggiore età, De André legge per la prima volta la traduzione italiana dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters. La traduttrice, Fernanda Pivano, è genovese di nascita, scozzese di origini e torinese di istruzione, e ha ricevuto il libro direttamente dalle mani del suo allora supplente di italiano, Cesare Pavese (Pivano 1962, 3). In Fernanda Pivano, Fabrizio trova un'amica, che lo intervisterà quando, nel 1971, presenterà il suo LP *Non al denaro non all'amore né al cielo*, concept album ispirato alla raccolta poetica di Masters. E proprio a Fernanda Pivano De André spiegherà i motivi che lo hanno spinto ad adattare nove poesie dell'*Antologia*².

Ho pensato che valesse la pena ricavarne temi che si adattassero ai tempi nostri, e, siccome nei dischi racconto la mia vita, [...] ho cercato di adattare questo Spoon River alla realtà in cui vivo io. Perché ho scelto Spoon River e non le ho addirittura inventate io, queste storie? [...] 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 io.

¹ Termine dialettale per definire i vicoli genovesi. La Treccani riporta: "Vicolo stretto, tipico delle cittadine liguri". <https://www.treccani.it/vocabolario/carruggio/>

² La citazione è tratta da un incontro avvenuto tra i due il 13 maggio 1971. Conoscendo il poco amore di Fabrizio De André per le interviste, Fernanda Pivano nascose un registratore sotto al suo letto e incise su un nastro una semplice chiacchierata, che verrà stampata sul libretto dell'album. La trascrizione dell'intervista è disponibile al seguente link: https://maso.altervista.org/percorsi_incrociati/spoonriver/intervista_pivano_de_andre.php

Durante un soggiorno nella sua casa di Portobello di Gallura, nel 1972, De André traduce e adatta le due canzoni di Leonard Cohen "Suzanne" e "Giovanna d'Arco" (Viva 2000, 155), anch'esse arrangiate da Nicola Piovani. I brani, dapprima pubblicati come singoli in un 45 giri, verranno in seguito inclusi nell'LP *Canzoni* nel 1974. Contemporaneamente, inizia un sodalizio artistico con Francesco De Gregori, che verrà sigillato dalle rispettive collaborazioni in *Rimmel* e *Volume VIII* (ivi, 161). *Volume VIII*, album del 1975 che contiene il terzo e ultimo adattamento di una canzone di Leonard Cohen, "Nancy", fu fortemente criticato e rivalutato con il favore del pubblico, che ne consacrò brani del calibro di "Giugno '73" e "Amico Fragile" (ivi).

Secondo Dori Ghezzi, in Leonard Cohen De André riconosce «la chiarezza definitiva che si può essere "diversamente" artisti anche da noi in Italia, e che si può fare questo mestiere col massimo di rigore e dignità», sensazione che lo aiuta a superare «i timori e le perplessità che gli venivano dalle sue radici borghesi». Radici borghesi che De André non si perdonava e che, quasi per espiare le sue colpe, lo portavano a recarsi nella "Città Vecchia" al cospetto degli emarginati, dei reietti, di chi, per un gioco del destino, era nato nella parte ritenuta "sbagliata" della società.

Nel 1973, ai tempi del sodalizio artistico, De Gregori introduce De André alle sonorità di Bob Dylan, convincendolo a cimentarsi in una traduzione a quattro mani di "Desolation Row" ("Via della povertà"), brano in seguito inserito nell'album *Canzoni* (Viva 2000, 158). Quattro anni dopo, nel 1977, De André, alla ricerca di nuove canzoni, ascolta con interesse *Nastro Giallo*, il primo album di un giovane cantautore veronese, Massimo Bubola (Bertoncelli 2003, 56): intrigato, gli propone una collaborazione. Nasce così *Rimini*. Tra i grandi successi spicca nuovamente la cover di un brano di Bob Dylan, "Romance in Durango", tradotta con il titolo "Avventura a Durango". Come racconta Bubola a Bertoncelli (ivi, 99), la canzone presentava «la struttura da film di Sergio Leone», complice la collaborazione con l'autore di teatro Jacques Levy, ed era perfetta per bilanciare un disco come *Rimini*, dotato di una «certa ponderosità» (ivi).

2. La traduzione di canzoni

Al momento di tradurre e trasporre in musica una canzone, il traduttore dispone di diverse opzioni traduttive, legate alle problematiche del testo di partenza (Salmon 2000, 120). Salmon (ivi) ne propone tre: la traduzione semantica, che privilegia l'aspetto denotativo-referenziale delle singole componenti del testo; la traduzione semiotica o comunicativo-funzionale, che privilegia l'equilibrio tra significato referenziale e comprensione globale del testo, e la traduzione poetica o estetico-funzionale, che privilegia la ricezione del valore estetico del testo scritto nel suo complesso.

Nel primo caso, il traduttore risponde alla domanda "di cosa si parla?"; nel secondo, a "qual è il messaggio complessivo della canzone?"; nel terzo, invece, la domanda diviene "come si può trasmettere nella lingua d'arrivo lo stesso stupore ricettivo che la canzone della lingua di partenza evoca negli ascoltatori di partenza?". Allora, il traduttore può intervenire modificando metafore e sintassi e adottando artifici per adattare i brani alla sua lingua (Salmon 2000, 125).

La traduzione del testo per musica richiede, pertanto, un'operazione combinata di traduzione interlinguistica e intersemiotica, e deve tenere conto delle esigenze fonico-ritmiche e delle caratteristiche strutturali del testo di partenza, sottostando, al medesimo tempo, all'esigenza di una durata limitata (Garzone 2015, 55).

Per sua stessa ammissione³, De André privilegiava la traduzione semiotica o comunicativo-funzionale e la traduzione poetica o estetico-funzionale. Vale a dire, nelle sue traduzioni prediligeva la riproduzione del messaggio del testo di partenza, anche a discapito del lessico (Valenti 2013, 113-115). «Nei pochi casi in cui non riesca a conciliare lessico e ritmo [...] sarà sempre il primo a farne le spese» (ivi).

Durante un concerto al Teatro Smeraldo di Milano, in occasione della tournée "Uomini e donne" (1992-1993), De André si rivolse al pubblico, spiegando la logica sottostante alle sue scelte traduttive:

Io ho sempre pensato che quando un autore non è abbastanza in vena per assumersi l'onere e la responsabilità di un'opera in proprio, sia bene che traduca altri colleghi che si esprimono in lingue diverse dalla nostra. Si raggiungono nell'immediato due scopi sicuri: quello di esercitarsi e quello di dimostrarsi anche soggettivamente umili. [...] E poi si raggiunge anche un altro scopo credo oggettivamente utile a tutti: quello di divulgare quel poco o quel molto di poesia che può esserci nelle canzoni di autori che si esprimano in lingue straniere⁴.

2.2. La carriera traduttiva di Fabrizio De André

La carriera traduttiva di Fabrizio De André può essere divisa in tre fasi, che talvolta si sovrappongono: l'infanzia, caratterizzata dalle traduzioni dal francese dei brani di Georges Brassens (1967-1974), la maturità, scandita dalle traduzioni dall'inglese dei lavori di Edgar Lee Masters, Leonard Cohen e Bob Dylan (1971-1978), e il "testamento spirituale", ispirato alla *Summa di Maqroll il Gabbiera* dello scrittore colombiano Álvaro Mutis (1993-1998). Con il passare degli anni, la tecnica traduttiva di De André si affinò, di pari passo con il raggiungimento della maturità cantautorale.

Nota infatti Valenti (2013, 113) che, all'epoca di *Canzoni*, De André era riuscito ad «abbinare a una riproposizione pressoché perfetta dello schema metrico-melodico del testo di partenza una resa letterale della traduzione dei singoli vocaboli» (ivi), sebbene possedesse meno dimestichezza con la lingua inglese, il che rende gli adattamenti dei brani di Cohen «piuttosto rigidi e artisticamente meno riusciti rispetto alle traduzioni da Georges Brassens o Bob Dylan e al rifacimento [...] di alcune poesie della *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters» (Divizia 2012, 17).

Un esempio concreto viene fornito dai primi due versi della canzone "Suzanne": nella versione di Cohen, infatti, si legge: "Suzanne takes you down / to her place near the river",

³ *Sorrisi e Canzoni* n° 44 (1990, 96-97).

⁴ Trascrizione a cura di Divizia (2012, 17).

reso da De André come “Nel suo posto in riva al fiume / Suzanne ti ha voluto accanto”. In inglese, ‘place’ si traduce ‘luogo’, ‘posto’, ma anche, più colloquialmente, ‘casa’. L’espressione “to her place” significa, dunque, “a casa sua”. Pertanto, Suzanne non porta il protagonista della canzone italiana “nel suo posto *in riva* al fiume”; bensì, “a casa sua, *accanto* al fiume”. Suzanne Verdal, infatti, musa e fiamma di Cohen a cui la canzone è dedicata, abitava in un appartamento vista fiume accanto al St. Lawrence River (Freeland, 2019), informazione che De André non poteva conoscere.

2.2.1. Strategie e tecniche traduttive

Durante l’arco della sua carriera, De André si affidò a numerosi artifici traduttivi: le strategie contrapposte omologazione/straniamento e attualizzazione/storicizzazione, e le tecniche di condensazione e compensazione, quest’ultima ottenibile mediante spostamento e/o esplicitazione⁵.

Omologazione

Omologare un testo significa avvicinare il prodotto di partenza alla **cultura** del prodotto di arrivo, «intervenedo a livello della lingua e dello stile, delle figure retoriche, dei *cultural items* e dei riferimenti alla realtà extratestuale» (Salmon 2003, 202). Si traspone, dunque, ogni elemento percepito come estraneo in uno identificabile come appartenente alla cultura italiana.

Ecco che in “Via della povertà” i richiami a Cinderella, Cain and Abel, Ophelia e The Phantom of the Opera vengono trasposti con i loro equivalenti culturali italiani: Cenerentola, Caino e Abele, Ofelia e Il Fantasma dell’Opera.

Analogamente, nella canzone “Un matto (Dietro ogni scemo c’è un villaggio)”, il ‘matto’ (chiamato Frank Drummer nell’*Antologia di Spoon River*) decide di imparare a memoria l’Enciclopedia Treccani e non, come nella poesia di Masters, l’Enciclopedia Britannica.

In “Seems So Long Ago, Nancy”, invece, Leonard Cohen specifica che la ragazza sta guardando il ‘late late show’, un programma televisivo di varietà ben radicato nella cultura anglofona che va in onda dopo il ‘late show’; ossia, dopo mezzanotte. Tuttavia, nel 1969, anno di uscita del brano, i programmi ancora non riportavano quella particolare dicitura nel titolo⁶ e si riferivano genericamente a un varietà in onda in tarda serata (motivo per cui Cohen scrive ‘late late show’ in lettere minuscole). Pertanto, non sarebbe stato possibile per De André conoscere e trasferire un *cultural item* di una tale specificità nella sua canzone destinata a un pubblico italiano: nella sua traduzione di “Nancy”, dunque, il ‘late late show’ è italianizzato con un più generico ‘ultimo spettacolo’.

⁵ Si utilizza qui la catalogazione operata da Salmon (2003, 200-207).

⁶ Il primo fu “The Late Show with David Letterman”, trasmesso sul canale CBS dal 1993 e dapprima noto come “Late Night with David Letterman”.

| “Seems So Long Ago, Nancy” | “Nancy” |
|--|---|
| It seems so long ago Nancy was alone Looking at the <i>late late show</i> Through a semi-precious stone | Un po' di tempo fa Nancy era senza compagnia All'ultimo spettacolo con la sua bigiotteria. |

Nella tabella si può notare come Fabrizio De André abbia ulteriormente interpretato il *cultural item*: la Nancy del testo italiano non si trova più a casa sua, sola, a guardare un varietà in seconda serata, ma a teatro, fuori dalle mura domestiche, e ‘senza compagnia’.

Nella canzone “Avventura a Durango”, invece, l'utilizzo della tecnica si riscontra nei versi 1 e 2 della settima strofa, in cui ‘fiesta’ viene tradotto con ‘ballo’, avvicinando un *cultural item* dei paesi di lingua spagnola alla cultura italiana.

| “Romance in Durango” | “Avventura a Durango” |
|--|--|
| The way is long but the end is near Already the <i>fiesta</i> has begun | La strada è lunga ma ne vedo la fine arriveremo per il <i>ballo</i> |

Straniamento

Contrapposta all'omologazione, la strategia dello straniamento allontana **culturalmente** il prodotto di arrivo dal pubblico fruitore.

Traducendo e adattando “Via della povertà”, De André e De Gregori si sono immersi nel background culturale di Bob Dylan decidendo, talvolta, di non attualizzare i rimandi contenuti nel brano, specchio delle ispirazioni del cantautore e della storia degli Stati Uniti.

Un esempio emblematico si ritrova nella prima strofa del brano, in cui De André e De Gregori mantengono inconsapevolmente un riferimento storico che è ben radicato nella memoria statunitense e, soprattutto, di Bob Dylan.

“They’re selling postcards of the hanging”, scrive Dylan al primo verso. “Le cartoline dell’impiccagione / Sono in vendita a cento Lire l’una”, viene adattato in italiano ai versi 5 e 6. Secondo Pistarini (2010, 146-147), le cartoline si riferiscono alla pratica diffusa, ai tempi della segregazione razziale, di fotografare le persone in posa accanto ai cadaveri degli afroamericani impiccati.

La città natale di Bob Dylan, Duluth, in Minnesota, è tristemente famosa per il linciaggio avvenuto il 15 giugno 1920: la mattina precedente il circo era arrivato in città, con al seguito numerosi manovali afroamericani⁷. Due adolescenti, Irene Tusken e James Sullivan, non possedendo il biglietto, si intrufolarono nel tendone e, usciti, dichiararono di essere stati assaliti da alcuni lavoratori. Irene denunciò una violenza sessuale. Per l’aggressione, furono arrestati sei manovali con l’accusa di stupro e rapina. Irene Tusken

⁷ Informazioni riportate sul sito della Minnesota Historical Society, <https://collections.mnhs.org/duluthlynchings>.

fu visitata da un medico: non venne trovata alcuna prova della violenza sessuale, ma la notizia si era ormai diffusa, gonfiata e distorta dai giornali locali che dichiararono che la ragazza era morta a causa delle ferite riportate. La folla si accalcò davanti alla prigione di Duluth, chiedendo a gran voce la morte dei manovali: tre dei ragazzi, Elias Clayton, Elmer Jackson e Isaac McGhie, di età compresa tra i 23 e i 20 anni, vennero brevemente processati, dichiarati colpevoli e impiccati: avvenuta la condanna, le persone si avvicinarono ai cadaveri per scattare delle foto ricordo.

Il padre di Bob Dylan aveva otto anni all'epoca del linciaggio: è possibile che abbia raccontato al figlio l'episodio e che Dylan stesso abbia visto le fotografie. Infatti, al verso 4 della prima strofa si legge "The circus is in town", un chiaro riferimento al circo in cui lavoravano i sei manovali uccisi, e il verso 2 riporta "They're painting the passports brown", che potrebbe indicare i passaporti da apolidi posseduti dagli afroamericani vittima di persecuzione razziale: nel gergo, venivano chiamati "brown passports" (ivi). A differenza del riferimento alle cartoline dell'impiccagione, nessuno degli altri richiami è stato trasposto nella versione italiana.

Ibridazione (tramite omologazione e straniamento)

Nella canzone "Avventura a Durango" si riscontra anche l'utilizzo dell'ibridazione, che avviene quando il traduttore applica e mescola più strategie e tecniche contemporaneamente.

De André e Bubola modificano l'identità dei due fuggiaschi, che da messicani diventano napoletani (omologazione), ma l'ambientazione della vicenda, così come il riferimento alla città di Durango, viene mantenuta (straniamento).

Intervistato da Bertonecelli (2003, 99), Massimo Bubola racconta che, giunti a tradurre il ritornello, si presentò il problema di rendere il bilinguismo utilizzato da Bob Dylan: i due fuggitivi, di origine messicana, scappano dagli Stati Uniti dopo aver commesso un omicidio e parlano tra di loro una sorta di *spanglish*. De André, a cui piaceva molto utilizzare il dialetto napoletano (ivi), decise di "italianizzare" i due fuggitivi traducendo l'alternanza tra inglese e spagnolo con un'alternanza tra italiano e un *gramelot* di napoletano e abruzzese.

Nota Garzone (2015, 159) che la decisione di tradurre il ritornello avrebbe dovuto costituire la premessa per una variante traduttiva impostata sulla trasposizione dell'ambientazione dal Messico all'Italia Centrale, ma ciò avrebbe portato a una totale riorganizzazione dei versi e alla perdita di numerose immagini poetiche del testo di partenza (ivi). A tale riguardo, Bubola (in Bertonecelli 2003, 99) spiega che la concezione immaginaria dei luoghi era presente anche nel brano di Bob Dylan: se due fuggiaschi in un solo viaggio possono arrivare a Durango fermandosi a bere tequila a Torreón, nella realtà distanti chilometri, allora gli stessi due fuggiaschi in Messico possono parlare napoletano.

| “Romance in Durango” | “Avventura a Durango” |
|---|--|
| No llores, mi querida Dios nos vigila Soon the horse will take us to Durango Agarrame, mi vida Soon the desert will be gone Soon you will be dancing the fandango | Nun chiagne Maddalena Dio ci guarderà e presto arriveremo a Durango Strigneme Maddalena 'sto deserto finirà tu potrai ballare o fandango |

Nel ritornello si può anche notare l'utilizzo della tecnica della condensazione: viene eliminata la ripetizione di 'soon' della terza strofa e condensata in un unico 'presto', mantenendo equifunzionale la cadenza ritmico-anaforica del testo di partenza nel testo di arrivo grazie alla rima tronca grammaticale 'guarderà' / 'finirà' e alla duplice iterazione del nome 'Maddalena' (Salmon 2017, 217).

Attualizzazione

Attualizzare un testo significa avvicinarlo **temporalmente** all'epoca in cui opera il traduttore.

Nella terza strofa del brano “La collina”, proemio dell'album *Non al denaro, non all'amore, né al cielo*, De André elimina, infatti, il riferimento storico alla Guerra d'Indipendenza Americana. Invece che interrogarsi sulla sorte di zio Isaac e zia Emily, del vecchio Towny Kincaid, di Sevigne Houghton e del maggiore Walker, “che aveva conosciuto uomini venerabili della Rivoluzione”, il protagonista del concept album si domanda dove siano “i generali / che si fregiarono nelle battaglie / con cimiteri di croci sul petto” e dove “i figli della guerra”. Nell'immaginario collettivo di un lettore americano contemporaneo di Masters, come di un americano odierno, la ‘Rivoluzione’ rappresenta un avvenimento storico ben radicato, che non trova corrispondenza nella cultura italiana: la Guerra d'Indipendenza Americana.

Nel tradurre la canzone, De André attualizza il riferimento alla ‘Rivoluzione’ sostituendolo con la ‘guerra’; un concetto, purtroppo, di trasversale universalità.

Storicizzazione

La storicizzazione è una strategia contrapposta all'attualizzazione che consiste nell'allontanare **temporalmente** il prodotto dal pubblico di arrivo, mantenendo i riferimenti a epoche storiche o a *cultural item* percepiti come “lontani nel tempo”.

Nella canzone “Romance in Durango” la coppia di fuggitivi, diretti verso il Messico dopo aver commesso un omicidio in una ‘cantina’ (‘osteria’, nella traduzione italiana), vorrebbero raggiungere Durango e, durante il viaggio, fermarsi a bere tequila dove i loro antenati hanno camminato mentre si dirigevano con Pancho Villa a Torreón. De André e Bubola mantengono il riferimento storico a Villa (storicizzando, dunque, il brano) ma, allo stesso tempo, lo trasmettono in maniera incompleta:

| “Romance in Durango” | “Avventura a Durango” |
|---|--|
| At the corrida we’ll sit in the shade And watch the young torero stand alone We’ll drink tequila where our grandfathers stayed When they rode with Villa into Torreón | Alla corrida con tequila ghiacciata vedremo il toreador toccare il cielo All’ombra della tribuna antica dove Villa applaudiva il rodeo |

Non viene menzionata, infatti, la battaglia di Torreón, alla quale parteciparono i nonni dei due fuggiaschi, ma viene inserito un rimando al ‘rodeo’, immagine più identificabile con un contesto americano. Garzone (2015, 160) giustifica la scelta con il desiderio di De André e Bubola di trasmettere ulteriormente l’idea dell’ambientazione esotica del brano italiano, rifuggendo qualsiasi incomprensione che avrebbe potuto portare gli ascoltatori a sovrapporre Messico e Spagna, dato l’utilizzo di toponimi in lingua spagnola.

Condensazione

La condensazione è una tecnica che si utilizza «quando (a causa dei limiti spazio-temporali) è indispensabile trasmettere le stesse informazioni con un numero ridotto di parole» (Salmon 2017, 217), in modo tale che il potenziale informativo delle parole condensate sia comunque deducibile dalle altre parole presenti nel testo di arrivo (ivi).

| “Joan of Arc” | “Giovanna d’Arco” |
|--|--|
| Now the flames they followed Joan of Arc as she came riding through the dark; [...] | Attraverso il buio Giovanna d’Arco Precedeva le fiamme cavalcando [....] |

Adattando la canzone di Leonard Cohen, De André condensa in un verso solo (il secondo della prima strofa) le informazioni che il brano originario trasmetteva in due: Giovanna d’Arco – che nell’intenzione di Cohen rappresenta la cantante dei The Velvet Underground Christa Päffgen⁸, mentre per De André si tratta della vera “pulzella d’Orléans” – cavalca nel buio della notte, seguita dalle fiamme del rogo che le toglierà la vita. Si noti come nella versione italiana la donna, invece di essere *inseguita* dal fuoco, *precede* le fiamme: una scelta stilistica che la pone in una posizione di superiorità rispetto ai suoi assassini, scelta che si confà con la volontà di De André di omaggiare la vera Giovanna d’Arco.

Compensazione (tramite spostamento e/o esplicitazione)

La tecnica della compensazione viene applicata quando «l’informazione contenuta in un segmento del testo di partenza non può essere trasferita per intero nel segmento

⁸ Cohen aveva incontrato la cantante nel 1966 e si era perdutamente innamorato di lei (Witts 1995, 195).

corrispondente del testo di arrivo» (Salmon 2003, 204). Il traduttore, dunque, può scegliere se inserire l'informazione in un altro segmento del testo di arrivo (spostamento), oppure se modificare il segmento stesso (mediante, per esempio, esplicitazione).

Un celebre caso si riscontra nel testo di “Via della povertà”: nella sesta strofa, De André e De Gregori adattano il verso “The Phantom of the Opera / **A** perfect image of a priest” in “Il Fantasma dell’Opera / **Si** è vestito in abiti da prete”, esplicitando che a essersi vestito in ‘abiti da prete’ è proprio il Fantasma dell’Opera, eliminando così l’ambiguità presente nel brano di partenza.

Se è noto che Cohen ascoltò le canzoni riadattate da De André – gli dedicò, infatti, un intero programma radiofonico in seguito alla sua morte e scrisse una commossa email a Dori Ghezzi ringraziandolo per la sua “friendship in song”⁹ – nulla si sapeva di Bob Dylan. Fino al 2005, quando Martin Scorsese raccontò la sua evoluzione artistica nel film-documentario *Bob Dylan – No Direction Home* e chiese al cantautore il permesso di utilizzare le sue canzoni. In quell’occasione, Dylan registrò nuovamente “Desolation Row” e, alla strofa “incriminata”, ora si può ascoltare: “The Phantom of the Opera / **In** a perfect image of a priest”.

3. Conclusioni

Fabrizio De André auspicava un ritorno alla «simbiosi fra musica bella e versi belli», per superare «la concezione della “canzonetta” che si muove entro dimensioni espressive troppo anguste»¹⁰, e per rendere la canzone un’arte capace di veicolare la tradizione letteraria verso un pubblico più vasto, che sarebbe stato portato, in tal maniera, a «riascoltare versi veramente buoni» (Marrucci 2009, 175).

Come già ricordato in precedenza, De André ricercava sempre “il bello”, con uno stile che privilegiava la traduzione semiotica o comunicativo-funzionale e la traduzione poetica o estetico-funzionale, tranne nelle rare occasioni in cui era costretto a rispettare il vincolo metrico (Valenti 2013, 113). L’importanza attribuita al “bel verso”, che veniva preferito alla melodia, influenzò non solo la sua carriera cantautorale ma, anche, quella traduttiva.

È noto che De André conoscesse meglio la lingua francese di quella inglese e si trovasse a suo agio anche con lo spagnolo (quando adattò le poesie di Mutis negli ultimi anni della sua vita). Infatti, le traduzioni dall’inglese risultano, talvolta, più rigide e, nel caso delle trasposizioni dei versi di Leonard Cohen, anche «artisticamente meno riuscite» (Divizia 2012, 17), complice l’impossibilità di allora di accedere a fonti che svelassero lo scenario intimo dell’autore stesso – la relazione con Suzanne Verdal e l’amore per Christa Päffgen – e i riferimenti geografici canadesi, meno conosciuti di quelli statunitensi.

⁹ Ghezzi 2016.

¹⁰ Intervista a Fabrizio De André a cura di Cesare Romana per la rivista “Musica e Dischi”, settembre 1965.

Quando possibile, De André si affidò a traduzioni già esistenti – come nel caso dell’*Antologia di Spoon River*, tradotta da Fernanda Pivano e che De André adattò ed espanse – o alla collaborazione con altri autori, come Francesco De Gregori e Massimo Bubola.

Per poter soddisfare la sua ricerca del “bello”, De André utilizzò numerose strategie traduttive atte a trasmettere il messaggio complessivo della canzone, senza per questo snaturare il testo fonte, che afferrava, fagocitava, tagliuzzava, scomponeva e ricomponeva, ma di cui ha sempre saputo mantenere inalterate le emozioni.

Lui stesso definì il suo lavoro «da mosaicista»¹¹, più da artigiano che da artista. D'altronde, come affermò durante il concerto tenuto al Teatro Smeraldo di Milano, «Benedetto Croce distingueva le traduzioni in “brutte e fedeli” e “belle e infedeli”. E io, di fronte a quello che reputo essere il bello, sono disposto a qualsiasi perfida infedeltà».

BIBLIOGRAFIA

- Bertoncelli, Riccardo (2003), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale.
- Divizia, Paolo (2012), *Leonard Cohen e i cantautori italiani: i casi di Fabrizio De André e Francesco De Gregori*, in *Semicerchio* n° 2, LXVI, 15-22.
- Freeland David (2019), *Behind the Song: Leonard Cohen, “Suzanne”*, dal sito American Song Writer, 25/09/2019 (<https://americansongwriter.com/behind-the-song-suzanne/>).
- Garzone, Giuliana (2015), *Le traduzioni come fuzzy set – Percorsi teorici e applicativi*, Milano, LED Edizioni.
- Ghezzi, Dori (2016) *Leonard e Fabrizio, quelle linee parallele percorse dai grandi poeti a volte si incontrano*, Huffington Post, 11/11/2016.
- Marrucci, Marianna (2009), *Dalla carta alla voce. Fabrizio De André, la poetica del ‘saccheggio’ e il caso di Smisurata preghiera*, in *Per Leggere* 9 (16).
- Masetti Lorenzo, *Intervista di Fernanda Pivano a Fabrizio de André*, (https://maso.altervista.org/percorsi_incrociati/spoonriver/intervista_pivano_de_andre/).
- Masters, Edgar Lee (1943), *Antologia di Spoon River*, traduzione e cura di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi Editore.
- Minnesota Historical Society, *Duluth Lynchings – Resources relating to the tragic events of June 15th, 1920*, <https://collections.mnhs.org/duluthlynchings>.
- Niri, Raffaele (1999), *De André, la festa della sua Genova*, La Repubblica, 23/06/1999, p. 48.
- Pistarini, Walter (2010), *Il libro del mondo – Fabrizio De André, le storie dietro le canzoni*, Firenze, Giunti Editore S.p.A.
- Pistarini, Walter, Sassi, Claudio (2008), *De André Talk. Le interviste e gli articoli della stampa d’epoca*, Roma, Coniglio Editore.
- Pivano, Fernanda (1962), *Sono andata sul posto a cercare la vera Spoon River*, *Corriere d’informazione*, 20/07/1962, p. 3.
- Pivano, Fernanda, *Intervista a Fabrizio De André*, 25/10/1971.

¹¹ Intervista a cura di Bianco, 1972, riportata in Sassi e Pistarini 2008, 133.

- Podestà, Andrea (1990), *Storie di nuvole e di cicale*, Sorrisi e Canzoni n°44, pp. 96-97.
- Romana, Cesare G. (1965), *Fabrizio: un cantautore tra rinascimento e cronaca nera*, Musica e dischi, settembre 1965..
- Salmon, Laura (2000) *Criteri e opzioni per tradurre canzoni. A proposito di Vysockij in italiano*, in Schena, Leandro e Garzone, Giuliana (a cura di), *Tradurre la canzone d'autore*, Bologna, Clueb.
- Salmon, Laura (2003), *Teoria della traduzione*, prima edizione: Milano, Antonio Vallardi Editore.
- Salmon, Laura (2017), *Teoria della traduzione*, seconda edizione aggiornata: Milano, Franco Angeli Editore.
- Valenti, Gianluca (2013), *Da canzoni (e poesie) a canzoni. Adattamenti metrici nelle traduzioni di Fabrizio De André*, *Signa*, 22, 105-134.
- Viva, Luigi (2000), *Vita di Fabrizio de André: non per un dio ma nemmeno per gioco*, Milano, Feltrinelli Editore.
- Witts, Richard (1995), *Nico: The Life and Lies of an Icon*, Londra, Ebury Publishing.

Album e canzoni

- “Avventura a Durango”, Fabrizio De André e Massimo Bubola, *Rimini*, 1978.
- “Desolation Row”, Bob Dylan, *Highway 61 Revisited*, 1965.
- “Giovanna d’Arco”, Fabrizio De André, *Canzoni*, 1974.
- “Joan of Arc”, Leonard Cohen, *Songs of Love and Hate*, 1971.
- “Nancy”, Fabrizio De André, *Volume 8*, 1975.
- “Romance in Durango”, Bob Dylan e Jacques Levy, *Desire*, 1976.
- “Seems So Long Ago, Nancy”, Leonard Cohen, *Songs from a Room*, 1969.
- “Suzanne”, Leonard Cohen, *Songs of Leonard Cohen*, 1967; Fabrizio De André, *Canzoni*, 1974.
- “Via della povertà”, Fabrizio De André e Francesco De Gregori, *Canzoni*, 1974.
- Non al denaro non all’amore né al cielo* (1971), Fabrizio De André, Giuseppe Bentivoglio e Nicola Piovani, quinto album in studio.

Dizionari

Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/>

MARTINA MAGGI • is a translator, interpreter, and PhD candidate at the University of Turin, Italy. She holds a Bachelor’s Degree in Theories and Techniques of Interlingual Mediation (2017) and a Master’s Degree in Translation and Interpreting (2020) from the University of Genoa, as well as a Master of Arts in Audiovisual Translation in Cinema, Television, and Multimedia Publishing (2022) from the University of Turin. She is in her third and final year of PhD in Digital Humanities, focusing on audio description and accessibility for all in the arts and museums. Between 2023 and 2024, she undertook her research abroad, in London and Oxford, working with VocalEyes and further developing her Literary Review at the British Library and the Bodleian Libraries. Her research interests include audiovisual translation, audio description, and translation theory.

E-MAIL • martina.maggi@unito.it

ImPEGNO E ImPRESA

DALLA FABBRICA ALLE INDUSTRIE CULTURALI E CREATIVE: TORINO ELETTRONICA

Damiano CORTESE

ABSTRACT • *From the Factory to the Cultural and Creative Enterprises: Electronic Turin.*

The city of Turin, historically linked to car production, has discovered, over time, a new vocation, in which cultural and creative enterprises as well as tourism take an increasingly central role. However, it is crucial to understand how to manage this (r)evolution, to create long-term and sustainable value, avoiding reckless choices and dangerous imbalances.

KEYWORDS • Cultural and Creative Enterprises; Music; Tourism; Value Creation.

1. La macchina e l'innovazione: dalla fabbrica alla creatività

Il XX secolo si è contraddistinto per una produzione tecnica e tecnologica dal dirompente grado di innovazione. Il '900 è stato di certo il momento di più grande e caratterizzante industrializzazione: non si fatica a comprenderlo soprattutto a Torino, dove, nel luglio del 1899, è stata fondata la FIAT, che ha segnato la produttività, la cultura e l'immaginario locale. Nel secolo precedente, la rivoluzione industriale aveva portato a una parallela trasformazione nella gestione del tempo libero, con la nascita del turismo, imitazione, da parte della classe lavoratrice, della passione degli imprenditori – che, a loro volta, emulavano i nobili e il Grand Tour – per il viaggio (Cortese, 2018; Berrino, 2011; Savoja, 2005). Allo stesso modo, cento anni più tardi, non soltanto l'industria ha tratto beneficio dall'impulso che ha contrassegnato il periodo, ma anche la creatività ne è stata contaminata e fecondata. Si è assistito a una sorta di fertilizzazione tra settori, eco dell'innovazione, di quella spinta creativa che, in una lettura economica *à la Freeman* (2018) – superando l'interpretazione di distruzione e ricomposizione di stampo schumpeteriano (1964) – della produzione, è generazione continua, costante forza artefice.

Ecco, quindi, la progettazione, nel 1919, a opera di Leon Theremin, dell'omonimo strumento – il Theremin, per l'appunto – anche detto “eterofono”, noto per il tipico timbro a onda, in cui la frequenza, ovvero l'intonazione, è comandata dalla mano destra e l'ampiezza, cioè il volume, dalla sinistra: le mani si muovono all'interno del campo

elettromagnetico irradiato dalle due antenne del dispositivo, generando l'iconico suono oscillatorio. Meno di 10 anni dopo, Maurice Martenot ne ha derivato un'evoluzione – "L'Onde Martenot" (in origine *les Ondes*, al plurale) – più gestibile, a vantaggio di chi era abituato a intonare attraverso l'uso della tastiera: l'antenato dei moderni sintetizzatori, in cui un anello scivola sui tasti e varia la frequenza prodotta dagli oscillatori (Holmes, 2012).

La spinta inventiva che ha attraversato e superato i comparti, arrivando a quello creativo e culturale, ha portato alla costituzione, a Milano, nel 1955, dello studio di fonologia RAI, attivo tra il 1955 e il 1983 su impulso di Luciano Berio e Bruno Maderna. Vi hanno contribuito da Luigi Nono a Henri Pousseur a John Cage (LIM, 2008), a testimonianza di un'istituzione riconosciuta, attrattiva e vivace. Torino non è stata da meno: anzi, ha raccolto una sfida culturale ancora più urgente. Nel 1966 vi è nato, infatti, lo Studio di Musica Elettronica (SMET), grazie a Enore Zaffiri e alle sue collaborazioni tra musica – in particolare musica programmata, quindi musica elettronica –, poesia ed elementi visivi (Stefenatto, 2014). L'aspetto più interessante dell'esperimento sabaudò è senza dubbio quello che più colpisce l'attenzione accademica e riguarda la formazione, intesa come sensibilizzazione e creazione di conoscenza. Zaffiri ha proposto, infatti, il primo corso di musica elettronica, gratuito, in cui sono confluiti soggetti provenienti da esperienze culturali anche distanti: ingegneri, letterati, fisici e matematici. Nel 1968 il corso e l'attrezzatura sono stati spostati al Conservatorio, dove tutt'ora è attiva la Scuola di Musica Elettronica, grazie alla grande opera del Maestro Stefano Bassanese, che ha ridato lustro e visibilità alla proposta e alla tradizione dirompente di Zaffiri. A partire dal 1968, vi sono transitati circa 30 studenti all'anno, per lo più universitari, impegnati in una parte teorica e in una pratica: un curriculum solido, ma in continuo e rapido cambiamento, poiché, diceva Zaffiri, "era [...] rischioso redigere un corso didattico di musica elettronica circoscritto in regole precise. Tutto allora era in fermento e in evoluzione" (Stefenatto, 2014: 24).

Torino è città emblematica del moto incrociato tra settori, in questo caso tra industria pesante e industria creativa e culturale e, in Italia, è declinazione archetipica di una commistione per cui tipicamente si ricordano Detroit e Berlino, culle di esperienze e generi artistici musicali rilevanti e individuabili. Il movimento culturale (è stato ed) è forse antidoto, quasi opposizione generativa, ma al contempo rigenerativa, che eleva e risolve rispetto al peso del ripetitivo lavoro industriale. Certamente il punto di connessione, in particolare per il capoluogo piemontese, è la macchina: la soluzione e il mezzo tecnico e tecnologico, che, dalla Scuola di Musica Elettronica di Enore Zaffiri ai Subsonica, fino ai noti "C2C" e "KappaFutur Festival", costituisce la cifra distintiva principale di questa onda prolifica. La musica e la *performance* non sono soltanto arte e passatempi, ma sono state riconosciute e si sono assestate, nel tempo, come vere e proprie industrie: le imprese culturali e creative.

2. Le imprese culturali e creative

Secondo l'annuale rapporto "Io sono Cultura" (Fondazione Symbola – Unioncamere, 2023) – da cui sono tratti i dati che seguono –, quella delle imprese culturali e creative è

una galassia in cui orbitano architettura e *design*, comunicazione, audiovisivo e musica, videogiochi e *software*, editoria e stampa, *performing arts* e arti visive, patrimonio storico e artistico, oltre alle attività “creative-driven”, cioè l’indotto trainato e alimentato dalla creatività. Sono comparti dai numeri crescenti e dalla forte capacità di creazione di valore: per ogni euro di valore aggiunto derivante dalle attività culturali e creative, nel 2022 ne sono stati attivati 1,8 – quasi un raddoppio, dunque – in settori economici differenti. Più in dettaglio, la maggiore leva di moltiplicazione è detenuta dalle industrie creative – che hanno attivato ben 2,2 euro per euro prodotto –, seguite dal patrimonio storico e artistico – 2 per ogni euro – e dalle *performing arts* – con un coefficiente di moltiplicazione pari a 1,2 –. In termini di peso del sistema culturale e creativo sul totale dell’economia, il valore, per il 2022, si è assestato al 5,6% – che si è inoltre riverberato in un notevole 10,3% nel resto dell’economia –, con una variazione percentuale del 4,4% rispetto al 2019 e del 6,8% rispetto al 2021. Quanto all’occupazione, il sistema produttivo culturale e creativo ha contribuito per il 5,8%, con una crescita di 3 punti percentuali rispetto al 2021.

C’è poi un positivo effetto ulteriore, manifesto: a livello nazionale, la spesa sostenuta da turisti orientati a fruizioni culturali (comprensiva di alloggio e di altri esborsi sul territorio) ha sfiorato i 35 miliardi di euro nel 2022, pari al 44,9% della somma complessiva per la voce turismo. La cifra nasce da più di 243 milioni di presenze che hanno integrato nella visita esperienze connesse alla cultura, raggiungendo il 31,4% del totale. Vi è, infatti, un segmento – oltre il 18% delle presenze – di visitatori che individua la propria destinazione sulla base del patrimonio artistico e culturale di cui potrà godere, originando oltre il 23%, della spesa.

Anche Torino ospita le nuove “fabbriche”, in cui la musica e la creatività in genere hanno sicuramente guidato nel passaggio da capitale del Regno a capitale industriale a capitale dell’elettronica. La città si colloca, infatti, al terzo posto, a livello nazionale, tra le province maggiormente rilevanti per valore aggiunto (5,4% sul totale Italia) e per occupazione (5,2% sul totale Italia) nel sistema produttivo culturale e creativo. Più in generale, in Piemonte, si ha un’incidenza delle imprese oggetto di analisi maggiore rispetto alla media nazionale (4,8% rispetto alla media, pari al 4,5%) e, nella regione, si trova un’area, riconosciuta dall’UNESCO e denominata “Le residenze della casa reale di Savoia”, particolarmente pregnante, a cui sono connesse ben 8.490 organizzazioni culturali e creative.

Riguardo al turismo, il Corriere della Sera così titolava il 13 settembre 2023: “Torino, altro che Atp Finals e Salone del Libro: a trainare il turismo in città è il Kappa FuturFestival”. Dai dati di Federalberghi, l’estate 2023 è stata salvata, in termini di risultato, dall’evento di musica elettronica, capace di portare più di 90.000 presenze da 118 nazioni, successo in crescita rispetto a quello dell’edizione precedente. Come evidenzia Maurizio Vitale, Presidente di Turismo Torino e Provincia, nonché CEO di Movement Entertainment – società titolare del marchio della manifestazione – occorre però innanzitutto tenere conto del mercato extra-alberghiero, oggi fondamentale per comprendere pienamente il grado di occupazione della ricettività potenziale. Ancor più, è cruciale focalizzarsi, in prospettiva, sul mercato estero, anche considerando l’aumento di possibilità di spostamento dei giovani e ragionando, in modo particolare, su un’estensione della permanenza sul territorio, che può produrre effetti incrementali. Per quanto sia rilevante l’impatto di iniziative di importa-

zione, su tutte, Eurovision (Cortese e Cerutti, 2023), Vitale preferisce puntare i riflettori sul patrimonio locale, sulle imprese, cioè, che definisce “campioncini locali, da MiTo al Club To Club” (il già citato C2C). Su questa tipologia di realtà, creative, occorre, pertanto, investire, anche per originare un ritorno turistico.

Ecco, perciò, come le nuove fabbriche, le imprese culturali e creative, completano e rivitalizzano quelle più riconoscibili e interiorizzate nell’immaginario, classiche, come il turismo, che pure è già risposta ricreativa alla rivoluzione industriale. La cultura e la musica sono fonti di attrattività, che si traduce in valore aggiunto e, soprattutto, in un effetto moltiplicatore rilevante. Appare evidente, grazie ai dati, la propulsione generativa della creatività, che smaschera in modo indiscutibile alibi derivanti da prospettive e narrazioni purtroppo consolidate, ma in verità prive di fondamento. Lungi dall’essere costosi passatempi e onerose eredità non richieste, cultura e creatività costituiscono, al contrario, risposte a bisogni, istanze e desideri, pure in un’ottica produttiva, economica. Questa va intesa come creazione di un virtuoso circolo di risorse, che, radicato nel patrimonio, parte dalla sua conservazione e arriva a una sua fruizione sostenibile, vale a dire capace di propagare valore, al di là del fondamentale: la consapevolezza dell’importanza della conoscenza e della bellezza.

3. Prospettive

Concludendo, pur non addentrandosi in comparazioni non percorribili, per via di evidenti differenze di vario tipo con comparti che necessitano di grandi investimenti, tuttavia è utile ragionare sui tratti distintivi delle imprese culturali e creative. Esse si sviluppano in un ambiente di alta formazione: nel settore, infatti, operano soggetti con un livello di istruzione e specializzazione elevato. Mediamente, tra imprese culturali, creative e *creative driven*, nel 2022 si è registrato un 44,7% di persone con laurea o titolo post-laurea – rispetto al 24,3% del totale dell’economia – a cui si è aggiunto un 41,1% di diplomati – più alto del 38,8% del totale dell’economia – (Fondazione Symbola – Unioncamere, 2023). Certamente la città pedemontana, con il suo tessuto universitario ed educativo, è particolarmente ricca di risorse formate e di potenziale formativo: in questo senso, l’investimento iniziale – meno gravoso, in senso economico, rispetto ad altre filiere – è già garantito e non attende altro che una collocazione in cui venire speso per iniziare a creare valore – e contemporaneamente, grazie all’occupazione, redditi –.

Che cosa occorre, in definitiva, dal punto di vista della visione e in una prospettiva manageriale, in un’evoluzione dalla fabbrica alla cultura e creatività quale quella che Torino sta attraversando negli ultimi anni, pur senza abbandonare l’utilità dell’industria – come tipicamente intesa – e della sua produzione? Non è credibile, infatti, l’illusione di uno stravolgimento, fondato su una nuova vocazione esclusivamente turistica quale panacea risolutiva e immediata, anche per via degli ormai palesi rischi derivanti dall’eccesso di turismo e, in generale, dall’assenza di una sua accorta gestione (Dodds e Butler, 2019). Occorre, però, passare attraverso il turismo come forma di fruizione della cultura e della creatività e come industria dalle stesse attivata, considerandone la capacità di generazione di valore sul territorio (WTTC, 2019; UNWTO). È nondimeno nodale un’attenzione *a* e un orientamento *verso* un turismo culturale, trainato dal patrimonio quale attrattore globale

consolidato (Cortese e Begliuomini, 2023): è, questo, infatti, un ambito e al tempo stesso un approccio consapevole e durevole di per sé, poiché nasce *dalla e nella* consapevolezza di impatti compatibili con le risorse disponibili e, quindi, è per natura orientato a un monitoraggio degli effetti ambientali, sociali ed economici. Serve, di conseguenza, una nuova, rinnovata combinazione, poiché un cambio di orientamento non avviene in modo repentino, ma, anzi, devono essere cercati e individuati nuovi bilanciamenti: si tratta di un assestamento che reclama prospettiva e respiro ampi e che deve identificare una traiettoria verso un nuovo equilibrio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Berrino A. (2011), *Storia del Turismo in Italia*, Bologna, il Mulino.
- Cortese, D., Cerutti, C. (2023), *Eurovision. Musica e cultura, effetto riverbero per turismo ed economia*, in Bellone, L., Bonato, L., Madrussan, E. (a cura di) *It's (not) only rock'n'roll. Linguaggi, culture, identità giovanili*, pp. 207-211, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino.
- Cortese, D. (2018), *L'azienda turistica: nuovi scenari e modelli evolutivi*, G. Giappichelli, Torino.
- Cortese, D., Begliuomini, M. (2023), *Oltre la crisi. Il patrimonio ambientale e culturale transfrontaliero: sfide, potenziale, prospettive*, Acireale, Bonanno Editore.
- Dodds, R., Butler, R. (2019), *The phenomena of overtourism: A review*, "International Journal of Tourism Cities", n. 5(4), pp. 519-528.
- Fagone La Zita, N. (2023), Torino, altro che Atp Finals e Salone del Libro: a trainare il turismo in città è il Kappa FuturFestival, Corriere della Sera – Corriere Torino, 13 settembre 2023, https://torino.corriere.it/notizie/cronaca/23_settembre_13/torino-altro-che-atp-finals-e-salone-del-libro-a-trainare-il-turismo-in-citta-e-il-kappa-futurfestival-de5d7523-98e3-4729-9d6f-ae70862afxk.shtml?refresh_ce
- Fondazione Symbola – Unioncamere (2023), *Io sono cultura 2023. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi*, Roma.
- Freeman R.E. (2018), *The "business sucks" story*, "Humanistic Management Journal", n. 3(1), pp. 9-16.
- Holmes, T. (2012), *Electronic and experimental music: technology, music, and culture*, Routledge, New York.
- LIM–Laboratorio di Informatica Musicale, Università degli Studi di Milano (2008), Studio di Fonologia RAI, <http://fonologia.lim.di.unimi.it>
- Schumpeter J.A. (1964; 1942), *Capitalismo, socialismo, democrazia*, trad. it. di E. Zuffi, Roma, Edizioni di Comunità.
- Savoja L. (2005), *La costruzione sociale del turismo*, G. Giappichelli, Torino.
- Stefenatto, M. (2014), *La creatività artistica di Enore Maria Zaffiri*, in Valle, A., Bassanese, S. (a cura di), *Enore Zaffiri. Saggi e materiali*, pp. 7-56, DADI - Dip. Arti e Design Industriale. Università IUAV di Venezia.
- UNWTO-United Nations World Tourism Organization, Tourism Statistics Database, <https://www.unwto.org/tourism-statistics/tourism-statistics-database>
- WTTC-World Travel & Tourism Council (2019), *Travel & Tourism city travel & tourism impact 2019*.

DAMIANO CORTESE • is PhD in Business and Management, Senior Researcher qualified as Full Professor at Department of Foreign Languages, Literatures and Modern Cultures, University of Turin (IT). He teaches business administration and is author of various scientific publications in top-tier journals and books about business administration, business ethics, Stakeholder Theory. He is member of research groups for the economic impact evaluation of sustainable approaches in European Projects.

EMAIL • damiano.cortese@unito.it

VISIONE, PROGETTO, SQUADRA

Dinamiche imprenditoriali di un gruppo musicale di successo

Filippo MONGE¹

ABSTRACT • Vision, Project, Team: Entrepreneurial Dynamics of a Successful Italian Music Band. “Who will stop the music...?” In the year of the “reunion”, in 2023, a SCP music industry analysis with the case-study of the organisational and business management model adopted by one of the most famous Italian musical groups in the world. Experiences, dynamics, and prospects of a phenomenon that has contributed to the promotion, also internationally, of the Italian song.

KEYWORDS • Music; Management; Italian Song; Organisational Model.

1. La domanda

Il consumo di musica (universalmente intesa come offerta di prodotti musicali) è in continua evoluzione. L’utenza sta diventando sempre più diversificato per età, genere, attività professionale e provenienza, per via della mutazione della domanda e della differenziazione dei bisogni e degli interessi.

La musica è considerata un servizio incluso nella quantità totale dei contenuti di intrattenimento. Molti artisti cercano di sottoscrivere un contratto con una casa discografica o di crearne una propria per assicurarsi promozioni efficaci e di successo. L’etichetta musicale gestisce interamente il processo di creazione e promozione di un brano musicale generando redditività: l’obiettivo è, dunque, quello di consentire all’artista di realizzare appieno il suo potenziale e di concentrare la sua attenzione interamente sulla creatività.

In questa dinamica, il moderno business dello spettacolo musicale offre diversi metodi e canali per promuovere un progetto musicale. Questi includono il branding e il brand management. La creazione di un marchio nel settore musicale riguarda il nome di un gruppo artistico, ma anche il nome di un produttore o il logo di un’etichetta, di uno studio musicale, di una casa discografica, ecc. L’orientamento strategico di fondo (OSF) si identifica nel rendere riconoscibile un artista o un gruppo musicale, di formare un uni-

¹ Testing e analisi critica delle fonti a cura di Viola Prinetti.

verso di fan e di promuoverlo efficacemente nei mercati di riferimento (spesso anche a prescindere dalla qualità degli artisti stessi e dalla loro creatività). Così facendo il settore fornisce al pubblico di massa contenuti musicali, audiovisivi e talvolta di intrattenimento (spettacoli musicali, classifiche, premi musicali, festival, concerti, ecc.).

Nonostante la rilevanza di questo aspetto, nella letteratura economico-aziendale non è sempre possibile trovare un approccio olistico ed equilibrato allo studio della gestione del marchio, del marketing e della promozione degli artisti nel business musicale. Tuttavia, il consumo di musica continua a crescere, ogni anno, in tutto il mondo. Oggi le persone ascoltano la musica ovunque: a casa, per strada, sui mezzi di trasporto pubblico, in auto, al lavoro. La musica è incorporata nella vita quotidiana come mai prima d'ora. I principali stakeholder sono i creatori (compositori, musicisti ed esecutori), gli intermediari (produttori, manager ed etichette musicali), i distributori (piattaforme streaming, social media, stazioni radio) e l'universo dei consumatori (appassionati di musica). Ognuno di loro crea e trasmette molti contenuti musicali (e videomusicali) al pubblico. A sua volta, il consumatore moderno è sempre più critico nei confronti dei prodotti, dei servizi e dei contenuti, valuta il significato di ognuno di essi e sceglie sempre più attentamente quelli "più vicini" a sé.

Dal Report della Federazione Industria Musicale Italiana - FIMI 2024 emerge che, nel 2023, il mercato discografico italiano ha registrato un aumento dei ricavi del 18.8% superando i 440 milioni di euro di fatturato (cfr. Fig. 1). Si tratta di una delle percentuali di crescita più alte al mondo che permette all'Italia di affermarsi come terzo mercato nell'Unione Europea. In particolare, lo streaming guida la crescita del settore ricoprendo una quota di mercato pari al 65.3%. Il segmento "fisico", dopo una lieve flessione nel 2022, torna a crescere occupando il 14% dei ricavi. In aumento anche le entrate derivanti dalle performance rights e dalle sincronizzazioni che rappresentano rispettivamente il 16.5% e il 3.1% del totale mercato².

2003-2023: L'EVOLUZIONE DEL MERCATO

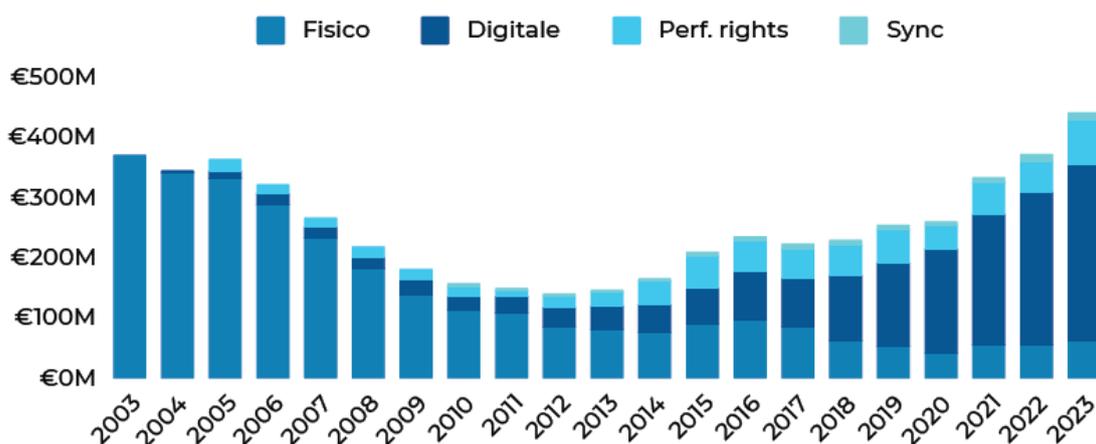


Figura 1 – Report FIMI 2024.

² REPORT FIMI 2024, Il Mercato Discografico Italiano.

All'interno del settore discografico dell'industria musicale popolare si è assistito all'affermarsi di un nuovo tipo di imprenditorialità. Questo comparto dimostra come la leadership imprenditoriale³ stia diventando una tendenza: il settore discografico è stato pesantemente influenzato durante il suo sviluppo e come risultato di ciò è stato plasmato fino a diventare quello che è oggi⁴.

L'aspetto della leadership imprenditoriale si connota con la richiesta di varietà nelle esecuzioni di musica d'arte, che richiede ai musicisti di innovare continuamente le strategie di aggregazione di pubblico e il modo in cui la musica viene interpretata⁵.

Non c'è da sorprendersi di questa evidenza: l'industria discografica è cambiata sostanzialmente in più di cento anni di esistenza. Il fonografo, anche detto "macchina parlante" ovvero prima macchina capace di registrare e riprodurre i suoni, è stato inventato da Edison nel 1877 e proposto al pubblico per la prima volta nel 1889. Successivamente, nel 1901, la Victor Talking Machine Company, azienda statunitense leader nella produzione di strumenti come fonografi e grammofoni, introdusse le registrazioni su disco che, negli anni Venti, i produttori iniziarono a vendere come prodotti commerciali.

Anche l'esplosione del rock and roll, a metà degli anni Cinquanta del secolo scorso, contribuì a dare energia all'industria musicale. I mercati si ampliarono, con nuovi artisti (sempre più descrivibili in forma di impresa) e nuove etichette. La vendita al dettaglio cominciò a crescere con la distribuzione attraverso i mercati di massa e le catene di vendita al dettaglio si allargarono con la diffusione dei centri commerciali.

2. Struttura-condotta-performance

La struttura del mercato musicale è molto articolata e complessa, gli agenti coinvolti sono numerosi e i loro rapporti non sono rappresentabili in maniera univoca. Molti i fattori che influenzano tali relazioni contrattuali: la popolarità di un artista, il connesso giro di affari e di relazioni nell'organizzazione di spettacoli e concerti di diversa rilevanza, la distribuzione di album a livello locale, nazionale o internazionale, le nuove possibilità di diffusione di un prodotto attraverso la rete, i conseguenti nuovi accordi con imprese e organizzazioni high-tech ecc.

In primo luogo, esistono artisti che possono comporre musica inedita o interpretare musica prodotta da artisti diversi. Il ruolo di "voce" contrattuale è espletato dai manager, che, per il loro servizio, acquisiscono parte dei profitti dei loro datori di lavoro. Gli artisti che compongono musica inedita devono anche affidarsi a un editore (impresa) che curi la pubblicazione dell'album, la diffusione del prodotto artistico attraverso radio, TV e altri canali di distribuzione, e che provveda a gestire (acquisendone una grossa quota) i diritti di copyright. Attorno al mercato del diritto d'autore gravitano, inoltre, le associazioni e

³ Alvarez S.A., Barney J.B., 2002.

⁴ Berger D.G., Peterson R.A., 1971.

⁵ Melander J., Boisnard G., 2018.

“sindacati” (come la SIAE) che spesso stabiliscono accordi con le loro controparti estere per gestire i ricavi prodotti dalla musica dei loro associati, suonata o riprodotta all'estero. Le band o gli artisti di successo determinano, poi, contratti con una casa discografica e un produttore, per la creazione vera e propria degli album musicali e la loro commercializzazione e diffusione.

Una casa discografica molto grande (major) ha al suo interno tutte le principali funzioni organizzative (mod. “*make*”); una piccola (c.d. indie label), invece, ha spesso bisogno di ricorrere a un distributore esterno per la diffusione dei CD (mod. “*buy*”); allo stesso modo a un'etichetta indipendente può essere affiancato un produttore esterno, talvolta nella persona dell'artista stesso. Infine, bisogna considerare il promoter che organizza e promuove gli spettacoli live.

In particolare, a livello di produzione, il mercato vede, ad oggi, la compresenza di tre grandi major – Sony, Universal e Warner – di etichette indipendenti e degli artisti DIY⁶, ovvero coloro che scrivono, registrano e producono autonomamente le proprie opere musicali⁷.

2.1. Il ruolo determinante della tecnologia

La tecnologia ha sempre avuto un ruolo centrale nello sviluppo del settore dell'industria. Dall'invenzione della registrazione, gli sviluppi hanno ampliato e migliorato il mercato delle registrazioni rendendo la registrazione di qualità più elevata e più accessibile a un maggior numero di persone.

La diffusione di una tecnologia di registrazione di alta qualità e a basso costo nel mercato semiprofessionale ha, inoltre, fatto sì che i musicisti potessero creare registrazioni e commercializzarle senza dover accedere ai capitali e ai sistemi di distribuzione delle grandi case discografiche. Con l'avvento di Internet, quindi, un maggior numero di artisti ha potuto creare e commercializzare un crescente numero di registrazioni, anche grazie alla diffusione di apparecchi di riproduzione portatili, come i lettori CD o MP3, che hanno permesso di ascoltare più musica in più luoghi.

Parallelamente, l'introduzione di nuove tecnologie ha anche portato l'industria della musica registrata a subire per prima gli effetti delle nuove modalità di consumo e di accesso ai contenuti rese possibili dalla diffusione di Internet e delle reti di telefonia cellulare di terza generazione. Tutto comincia nella seconda metà degli anni Novanta del secolo scorso con Napster, il primo sito internet che introduce l'idea (e la possibilità tecnica) di accedere a sterminati repertori musicali attraverso lo scambio di files (file-

⁶ Acronimo di “*Do It Yourself*”, equivalente dell'italiano “*Fai Da Te*”, un “pillar” della cultura punk, che propugnava il rifiuto per le major della distribuzione musicale, ritenute capitaliste. Con l'avvento dei social media, dei siti streaming e di internet, la musica Indie si è evoluta e il termine stesso ha smesso di indicare un genere musicale, uno stile di vita e ha iniziato a riferirsi al semplice processo di produzione dei brani.

⁷ Krueger A.B., 2005.

sharing) fra singoli utenti della rete (peer-to-peer)⁸. Napster risvegliò l'industria dal sogno della distribuzione digitale di registrazioni a pagamento all'incubo della distribuzione digitale di milioni di copie illegali gratuite⁹.

Questo genere di innovazioni provocato dalla diffusione del file sharing ha quindi avuto delle profonde ripercussioni sulle dinamiche del mercato della musica, sul ruolo degli agenti coinvolti – dagli artisti alle case discografiche, dagli editori, ai promoter, alle corporation di prodotti hi-tech – e sulle loro interrelazioni. Il download ha, infatti, un impatto duplice sulla domanda di CD: uno diretto e negativo di riduzione delle vendite dei supporti tradizionali, e uno positivo, grazie al “network effect”, alla maggiore promozione, e al fenomeno del “sampling”¹⁰.

Dal connubio musica-tecnologia nascono così nuovi segmenti di consumatori interessati sia al consumo di musica che di prodotti hi-tech, in grado di determinare, con le loro condotte musicali, importanti basi-dati propedeutiche a fenomeni generativi dell'intelligenza artificiale. Per questo gruppo di utenti, molto profittevoli per gli operatori del settore (cfr. Fig. 2), le nuove tecnologie e la musica non si pongono quindi in competizione, ma risultano essere complementari: la diffusione delle une incrementa il consumo dell'altra e viceversa¹¹.

With a user share of 19%, iTunes is one of the top 5 digital music services in Italy

Management summary: brand usage and competition

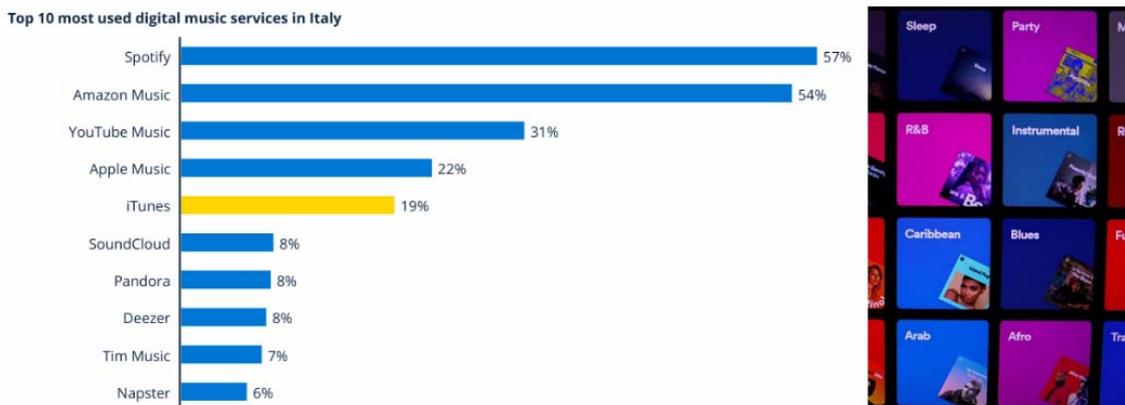


Figura 2 – Consumer Insight Global Survey, Statista, 2024.

⁸ Doglio D., 2010.

⁹ Hull G., 2004.

¹⁰ “campionamento” (in italiano), ossia la tecnica di riutilizzo di una parte di registrazione in un'altra incisione. Fenomeno originato nella musica hip hop, frequente soprattutto nei generi dance e pop.

¹¹ Balducci F., 2008.

3. I Pooh: P come Pionieri¹²

Divenuti celebri, in Italia e nel mondo, per canzoni d'amore come "Piccola Katy" e "Tanta voglia di lei", fin dal loro esordio i Pooh hanno rappresentato un interessante modello di impresa musicale autonoma, con forti connotazioni manageriali determinate dal progetto iniziale e dalla visione a lungo termine.

All'inizio degli anni Settanta del secolo scorso i gruppi italiani si esibivano dal vivo solo con i propri strumenti e utilizzando gli impianti audio dei club e delle strutture ospiti, senza prestare troppa attenzione alla scarsa qualità dell'audio e delle criticità determinate dall'improvvisazione organizzativa. I Pooh, invece, hanno mutato questo genere di modello organizzativo, alimentando uno show personale curato nei minimi particolari, anticipando, con una mossa strategica, il framework teorico della Strategia Oceano Blu¹³.

Il loro pionierismo fu contrastato da impresari e promoter dell'epoca, poi costretti a seguire il loro esempio; un concerto dei Pooh, infatti, così innovativo e spettacolare, costava esattamente (cfr. economie di scopo e di scala) quanto l'esibizione di un cantante di successo che si presentava munito solo del suo strumento.

I Pooh¹⁴ sono, ancora oggi, proprietari degli asset (autoarticolati, luci, impianto audio, effetti scenici ecc.) impiegati, nella loro carriera, per registrare dischi e organizzare e partecipare a concerti. Questa importante quantità di attrezzature è stata conservata, mantenuta e rinnovata negli anni: in passato dentro un gigantesco capannone a Bergamo (utilizzato anche come sala prove per i loro grandi show) e, dal 1999, in uno stabile di oltre quattromila metri quadrati a Milano, che è diventato un personale "Palazzo della Musica" con sala d'incisione munita di tecnologia avanzata e sofisticata, archivio storico, uffici (editoriali, grafici e manageriali), magazzini per strumenti, scenografie, palchi, TIR e tutte le strutture dei live¹⁵ di cui costruivano in prima persona (destreggiandosi abilmente anche come falegnami, elettricisti, idraulici...) gli effetti e le scenografie.

¹² "I Pooh in origine si chiamavano Jaguars. Correva il 1966. Arrivammo a Milano a firmare il nostro primo contratto con la Vedette Record, ci informarono che esisteva già un altro gruppo chiamato Jaguars. Ci chiesero di cambiare nome, visto che i nostri omonimi stavano per pubblicare un 45 giri (il gruppo, sia detto per inciso, ebbe vita breve). Successe che una assistente del proprietario della casa discografica, era una ragazza inglese. Cresciuta con i racconti di Alan Alexander Milne, autore proprio dell'orsacchiotto Winnie the Pooh. Ci disse: "Perché non vi chiamate Pooh, che è un bell'orsacchiotto?". In Italia nessuno lo conosceva, però era insolito, suonava bene...e così decidemmo di diventare Pooh" (fonte: interviste e conferenze stampa riprese da più siti web. Si veda anche Tarli T., 2005).

¹³ Modello teorico di strategia di business. Kim W.C., Mauborgne R., 2004.

¹⁴ La band è oggi composta da Roby Facchinetti, Dodi Battaglia, Red Canzian e Riccardo Fogli, riunitisi nel 2023.

¹⁵ 1971: primo gruppo con un impianto luci professionale di proprietà; primi a possedere un camion (un M90) per trasportare tutta la strumentazione;
1976: primi a possedere un palco (8 x 4 metri), che installavano nei club fra le proteste dei proprietari e degli organizzatori;

3.1. La produzione discografica

L'elemento strategico del pionierismo imprenditoriale dei Pooh, attraverso un'intensa produzione discografica, risiede principalmente in un elemento storico divenuto caso di studio. Nel 1972 la band realizza un disco per la CBS Inglese, in Theobald's Road a Londra, incidendo le canzoni "*Tanta voglia di lei*" e "*Tutto alle tre*", nella nuova versione, si intitolano rispettivamente "*I'll close the door behind me*" e "*The Suitcase*". È un fatto positivo che le industrie discografiche straniere, per la prima volta nella storia della nostra musica leggera, mostrino interesse per un complesso italiano. Già in Argentina, Portogallo, Brasile, i Pooh avevano ottenuto un grosso successo con "*Tanta voglia di lei*", ma è rarissimo il fatto che siano Stati Uniti e Inghilterra a interessarsi di artisti italiani. Molto probabilmente suonando e interpretando brani cosiddetti tradizionali i Pooh si sono rivelati il complesso italiano più originale del momento, ottenendo il consenso trasversale della stampa. Ecco cosa riferisce un magazine in distribuzione nel segmento giovani:

[...] I primi momenti felici sono arrivati dunque da poco. "*Il primo lo abbiamo vissuto*", dice Roby "*quando è giunta la notizia che la nostra canzone dall'ottavo posto della Hit Parade era salita al secondo, in un balzo. Allora ci siamo convinti che ce l'avevamo fatta*".

La canzone in questione è appunto "*Tanta voglia di lei*" a cui seguì "*Pensiero*" e ultima "*Noi due nel mondo, nell'anima*"¹⁶.

E ancora:

...I Pooh, il complesso che lo scorso anno con "*Tanta voglia di lei*" e "*Pensiero*" monopolizzò le classifiche di "*Hit Parade*" per parecchie settimane di seguito, detronizzando anche il "*divino*" (delle vendite discografiche), Lucio Battisti, è di nuovo entrato in graduatoria e si appresta a salire verso le prime posizioni. "*Noi due nel mondo e nell'anima*" è il motivo che i Pooh hanno appena lanciato [...]. Tra l'altro questo ultimo prodotto [...] deve ancora essere lanciato in televisione. Oltre a partecipare al Festivalbar, il complesso apparirà infatti al video in "*Senza rete*", "*Adesso musica*" e "*Giovanissimi*" [...]. Riccardo Fogli aggiunge: "*Ogni pezzo che incidiamo è frutto di riflessione, di preparazione. Dopo "Pensiero" non avevamo buone canzoni da riproporre al pubblico. Oggi non si può imbrogliare la gente propinandole bidoni e vivendo sulla rendita dei passati allori. Questa è una realtà che tutti gli esponenti della musica leggera italiana è ora che si mettano ben bene in testa*".¹⁷

1978: primi a usare la tecnologia laser in concerto. Il raggio laser puntato verso il cielo era visibile a 30 km di distanza. Primo gruppo italiano a possedere e usare un impianto audio (Montarbo) personalizzato con due mixer separati: uno per gli strumenti e uno per le voci (<https://www.stefanodorazio.it/>)

¹⁶ Lippi C., 1972.

¹⁷ Bossi R., 1972.

4. Conclusioni

Le attuali condizioni di mercati musicali ipersaturi richiedono all'artista (nel caso¹⁸ in esame una band) di trasmettere la propria creatività (ma anche la propria marca) a un pubblico il più ampio e vasto possibile per creare una base di fan forte e fedele. Grazie a modelli organizzativi di matrice manageriale il musicista diventa, inevitabilmente, diventa inevitabilmente imprenditore di sé stesso, ricercando soluzioni per una gestione efficace ed efficiente della produzione musicale, sempre tesa a proposte innovative. Solo così è possibile creare un atteggiamento pro-attivo nei confronti di queste forme di impresa per un periodo sufficientemente lungo (cfr. ciclo di vita del prodotto¹⁹). La creazione di un proprio marchio cioè di un'immagine particolare nella mente del pubblico, così come la promozione secondo determinate regole di brand management, permette di consolidare la posizione nel mercato generando forme di marketing virale in grado di produrre, come nel caso Pooh, ricadute intergenerazionali²⁰.

Nel corso della loro carriera, i Pooh hanno saputo reinventarsi e adeguarsi alle tendenze per rimanere influenti e al centro della scena (e dei mercati musicali) attraverso, di fatto, due secoli. Si sono dimostrati dei veri "pionieri" sotto numerosi aspetti, tra cui le rivoluzioni introdotte nei loro live, i temi trattati nei loro brani e, infine, l'impiego della tecnologia e multimedialità²¹.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alvarez S.A., Barney J.B. (2002), *Resources and Hierarchies: Intersections between Entrepreneurship And Strategy*, Acs, Zoltan J., Audretsch D.B. (eds), *Handbook Of Entrepreneurship Research. International Handbook Series On Entrepreneurship*, Vol. 1, Springer, Boston, MA, https://doi.org/10.1007/0-387-24519-7_11, pp. 247-263.
- Balducci F. (2008), *I mercati delle registrazioni e dei concerti nell'era della musica digitale*, Quaderni di ricerca del Dipartimento di Economia, Università Politecnica delle Marche, n. 326.
- Bell E., Bryman A. (2015), *Fostering Artistic Ensemble Performance. Nonprofit Management & Leadership*, Business Research Methods, 4th Edition, Oxford University Press, pp. 27-300.
- Berger D.G., Peterson, R.A. (1971), *Entrepreneurship in organizations: evidence from the popular music industry*, *Administrative Science Quarterly*, Vol. 16 No. 1, SAGE Publications, pp. 97-106.
- Boerner S., Gebert D. (2012), *Fostering artistic ensemble performance: exploring the role of transformational leadership*, Wiley Online Library, <https://doi.org/10.1002/nml.20058>, pp. 347-365.

¹⁸ Yin R., 1984.

¹⁹ Han N., 2022.

²⁰ Danilova K., Krupa O., 2021.

²¹ Per festeggiare e rivivere oltre 50 anni di storia attraverso la grande musica, il 30 giugno 2023 è uscito "AMICIXSEMPRE 2023" (Warner Music Italy), l'imperdibile raccolta dei più grandi successi di questo straordinario gruppo musicale.

- Bossi R. (1972), *Il pubblico vuole canzoni sincere*, Bolero, p. 30.
- Danilova K., Krupa O. (2021), *Brand-management theoretical principles in music business*, Kyiv National University of Culture and Arts, Vol. 4 No. 2, <https://doi.org/10.31866/2709-846x.2.2021.246735>, pp. 50-78.
- Doglio D. (2010), *I nuovi modelli di business dell'industria della musica in rete*, Rivista trimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura, Il Mulino, pp. 321-334.
- Han N. (2022), *Analysis of music life cycle based on product life cycle theory*, in 2021 International Conference on Public Art and Human Development (ICPAHD 2021), Atlantis Press, pp. 170-173.
- Hull G. (2004), *The music business and recording industry*, Routledge.
- Kim W.C., Mauborgne R. (2004), *Blue Ocean Strategy. How to create uncontested market space and make the competition irrelevant*, Harvard Business School Press.
- Krueger A.B. (2005), *The economics of real superstars: the market for rock concerts in the material world*, Journal of Labor Economics, Vol. 23 No. 1.
- Lippi C. (1972), *I Pooh – Tanta voglia di...successo*, Il Monello, n. 37.
- Melander J., Boisnard, G. (2018), *Exploring leadership styles in the music industry*, Jönköping International Business School.
- Tarli T. (2005), *Beat italiano: dai capelloni a bandiera gialla*, Castelvevchi.
- Yin R. (1984), *Case study research: design and methods*, Beverly Hills, SAGE Publications.

FILIPPO MONGE • graduated in Business Economics from the University of Torino, he completed his studies at London School of Economics and Political Science.

In 1996 he started as lecturer @ SAA – School of Management of University of Torino and, later, in 1999, he has been qualified as full professor at Cà Foscari – University of Venice. He worked (2000-2002) as a junior researcher in the Italian Government destination marketing and local development programs.

He is currently an associate professor of Business Management and Innovation Economics (University of Torino, Department of Foreign Languages, Literatures and Modern Cultures and SAA – School of Management). His research interests include innovation management, financial education (for business survival), local development and customer satisfaction.

EMAIL • filippo.monge@unito.it

“SONADOR DA COSCRÌT E DA QUINTÈT”

Come un tempo la musica si dovesse suonare davvero

Rinaldo DORO

ABSTRACT • *“Sonador da coscrit e da quintèt”. Or How Back Then You Were Supposed to Play Music for Real.* In the past, musical events had to be performed live, music was a rare and precious commodity. The popular groups dedicated to this purpose were the “Conscript Players” and the “Quintèt”. The main characteristics of the formations and their function based on the society of the time are described here.

KEYWORDS • Canavese; Piedmont; Traditional Players; Traditional Music.

“Una volta bastavano due cotolette... ed era già festa grossa!”

Mario BARBERO, classe 1936, pensionato di Foglizzo (TO), *Intervista 2013*

1. Un mondo passato

Al giorno d’oggi, è molto facile ottenere della musica: la riproduzione automatica della stessa, tramite apparecchi e software dedicati (Lettori Mp3 e Mp4, Spotify, You Tube, etc.) rende il tutto immediato, gestibile, nella maggior parte dei casi, gratuito. Di fronte ad una tale abbondanza di repertorio audio e video, ci si perde: si rimane un po’ allibiti e frastornati dalla potenzialità di accedere ad una tale forma di “biblioteca”; non si riesce, alla fine, a trovare una strada, una direzione di ascolto, se non ponendosi basi culturali solide e disciplina nella ricerca del proprio sentiero.

Un tempo (qui parliamo del territorio compreso tra il Canavese e la bassa Valle d’Aosta e del periodo che ha caratterizzato la prima metà del ’900), non era propriamente così. La musica era merce preziosa, raramente eseguita con riproduttori meccanici come fonografi o radio. Se si voleva ascoltare musica, o si era di famiglia agiata in possesso dei suddetti apparecchi, o bisognava farla. Quali erano le occasioni per ascoltare la musica? Nell’arco temporale dell’anno, il mondo contadino e pastorale si fermava nel periodo invernale, il mondo operaio non aveva ancora un concetto sviluppato di “ferie”. In inverno, le stalle (sovente unico luogo riscaldato della casa) si riempivano di gente, ragazze che magari lavoravano a maglia al lume della “centilena” (lampada a olio), mamme premurose

It’s (not) only rock ’n’ roll. ON AIR

che parlavano tra di loro e nonni che, fumando, ammiccavano in silenzio. Un canto, però, proveniva dall'esterno della stalla: erano i ragazzi che intonavano il canto delle "Viòire", una sorta di botta e risposta, nella quale il gioco era quello di far attendere il più possibile i ragazzi al freddo, fuori dalla stalla, in modo scherzoso, finché non avessero dato la risposta "giusta" al fine di poter entrare nel locale.

Ma l'inverno dava anche adito ad una festa particolare, quella della raggiunta maggiore età: la festa dei "Coscritti". Era in occasione della visita di leva, riguardante il servizio militare obbligatorio; una sorta di iniziazione nel mondo degli adulti. La festa dei coscritti prevedeva che ci fosse un giorno di festa per ogni coscritto, grandi pranzi e cene (a seconda delle possibilità economiche della famiglia), bicchierate e, soprattutto, le feste da ballo alla sera. Il giorno, il gruppo dei coscritti (un tempo solo ragazzi, poi anche le ragazze in periodi più recenti) girava per le vie del paese, intonando canti, preceduto dai famosi "Sonador da Coscritt". Chi erano? Generalmente, era una coppia di strumentisti (una fisarmonica sempre fissa e un clarinetto o un saxofono come complemento), i quali intonavano le varie "Marce dei Coscritti" o vari ballabili. Ogni pretesto era buono per fare suonare la coppia: un brindisi, un complimento alle cuoche, una ragazza invitata alla festa. La coppia doveva avere un repertorio piuttosto vario e abbondante, per poter così soddisfare le varie richieste pervenute. Affrontare una giornata da "Sonador" poteva voler dire suonare dalle otto alle quindici ore quasi di seguito, perché alla sera si suonava per il ballo, su di un apposito "Palchèt" costruito apposta. Per questa particolare occasione, venivano magari rinforzati da altri due o tre strumentisti, generalmente tromba, bombardino o violino. Alcune volte, venivano ingaggiate vere e proprie "Orchestra" (famoso quelle del M.to Renacco, o del M.to Bazzarone), le quali comprendevano anche il pianoforte e la batteria. A proposito di quest'ultima, è curioso come non venisse denominata con il nome corrente di "batteria", ma con la contrazione dalla parola americana "Jazz Band": lo strumento era chiamato "Usbend", con una simpatica "piemontesizzazione" del termine!

Durante il corso della stagione, diverse "leve" di coscritti si avvicendavano nei vari paesi ed era una gara a chi si fosse accaparrato i "Sonador" migliori. Capitava così che le coppie strumentali si spostassero di paese in paese, molte volte a piedi o in bicicletta, per soddisfare le varie richieste. Racconta il Sig. Eligio Gontier di Champorcher (AO), classe 1937: "Andavo a dormire vestito, con la fisarmonica addosso! Era veramente stancante, si suonava tutto il giorno, dal mattino fino a mezzogiorno, poi l'alzata da tavola, il pomeriggio e la sera. Non avevo nemmeno la forza di svestirmi, mi buttavo sul materasso e dormivo subito. Con me, veniva 'Nadìn dij Ciòche', il quale caricava tutta la batteria sulla bicicletta e andavamo a Tavagnasco, a Quincinetto... In quei tempi là, ero riuscito a guadagnare anche cinquemila lire: erano bei soldi, sai? Tra me e mio fratello mandavamo avanti tutta la famiglia, per l'inverno." Una prerogativa dei "Sonador" era che nessuno di loro svolgeva professionalmente il mestiere di musicista, ma erano perlopiù contadini o operai, la musica era un'attività secondaria che permetteva loro di avere più disponibilità economica. E svolgevano il loro compito in maniera impeccabile, il più seriamente possibile: la funzione non era tanto quella di essere "virtuosi" dello strumento, ciò non interessava a nessuno. Ma dovevano comunque suscitare l'allegria, la voglia di fare festa, l'entusiasmo, magari sedare qualche animo divenuto troppo loquace o qualche rissa, a causa dei fumi dell'alcool. I più famosi "Sonador" canavesani furono Aristide Mosca

“Palasòt”, Paolo Avondoglio “Paulin”, Agostino Cominetto “Tajanda”, i fratelli Pitti “Giuspin” e “Gilòt”, Lino Regruto “Lino ‘d Bienca”.

Diverso discorso, invece, per il “Quintèt”: denominato anche “Muda”, “Fanfara” o “Trombi” a seconda dei paesi di provenienza, è sostanzialmente una formazione di strumenti a fiato, così composta: un “Canto”, eseguito da un clarinetto, una tromba o una cornetta, un “Contraccanto”, eseguito da un trombone o da un genis, due “Accompagnamenti, sempre genis e una “Basso”, un bombardino o un basso tuba. Mentre il “Canto” esegue la melodia, il “Contraccanto” gioca con una melodia variata o con le terze, i due “Accompagnamenti” suonano in levare e formano la terza e la quinta nota dell’accordo, mentre il “Basso” suona la fondamentale e dà il tempo al tutto. In pratica, l’avvento della fisarmonica ha condannato ad un semi-oblio il “Quintèt”, essendo un unico esecutore capace di eseguire le varie parti, gravando meno sul costo finale della festa.

Il “Quintèt” deriva probabilmente dalla fanfara militare ottocentesca, non avendo all’inizio della sua costituzione la presenza di strumenti ad ancia, più difficili da suonare marciando. Il repertorio del “Quintèt” è composto principalmente da “Ballabili”, ovvero Valzer, Polche, Mazurche, One-Step, Marce, Monferrine. La musica viene suonata ad orecchio, cioè senza leggere apposite partiture strumentali. Anche l’armonizzazione è eseguita ad orecchio, non essendo prevista una concertazione a base del brano. Tuttavia, non mancano le testimonianze scritte su spartito di parecchie melodie, atte a ricordare i numerosi temi musicali.

Il “Quintèt”, al giorno d’oggi, vive e sopravvive ancora nei vari paesi canavesani, cercando di non scomparire travolto dalla miriade di informazioni e suggestioni che una società sempre più globalizzata e omologata cerca di imporre ad una “Civiltà Contadina” rurale, purtroppo ormai quasi estinta.

“Per noi il Quintèt è tutto! Noi suoniamo tutti più volentieri nel Quintèt. Non siamo musicanti del Conservatorio e allora, venendo su per qualche suonata da Quintèt, ci sembra che suonino bene e allora c’è più soddisfazione! Come ti dico, meglio che suonare un “pezzo” (brano concertato). Capisco che un “pezzo” abbia un altro valore, è un’altra cosa, ma il Quintèt è una soddisfazione grossa per noi. E anche per quelli che ascoltano, che sono nati in questi nostri paesetti che non conoscono la musica, ma la sentono! Eccome se la sentono!”



Montalto Dora (TO) 1945 – I “Coscritti” dell’anno corrono per le vie del paese, esprimendo al mondo la felicità per la fine della guerra.

1.1. Funzionalità della Musica

Le conclusioni sono le seguenti: la musica, in sé, porta ad un innalzamento dello spirito umano, molte volte è come un balsamo miracoloso che ci fa estraniare dal vissuto, spesso doloroso, di tutti i giorni e che sana i malumori. Ascoltare musica, nel passato, abbiamo visto come fosse un evento raro e prezioso, di sicuro non facilmente fruibile nel quotidiano e non accessibile comodamente. Le prime fisarmoniche costavano attorno alle trecento lire, mentre il salario medio stagionale di un contadino era di trenta lire. Chi avesse avuto l'intenzione di approcciarsi alla musica, doveva per forza di cose avvicinarsi in modo da far tornare l'investimento per l'acquisto dello strumento. Il sorgere di buoni suonatori, ad inizio secolo, era la concorrenza e lo spirito imprenditoriale insito nei vari personaggi. La famiglia Avondoglio di Chiaverano comprendeva ben cinque fisarmonicisti, i quali gestivano le feste dei coscritti e i vari balli da Chivasso fino a Courmayeur, impiegando varie formazioni adatte alle diverse situazioni.

Quindi, concludendo, bisognerebbe pensare alla musica non come mero consumo passivo e gratuito (non solo in termini economici), ma come un'arte non di facile consumo o addirittura sottovalutata e disprezzata, come si legge sui vari social o mass-media di tendenza. La musica esprime gioia, tristezza, amore, gioco. La musica ci può salvare la vita, ricordiamolo. Come ci insegna Agostino Cominetto "Tajanda", salvatosi dal Lager di Buchenwald soltanto perché sapeva suonare il violino. Non dimentichiamolo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Vigliermo A. (1976), *Becana Vita Sana*, Priuli e Verlucca.
Doro R. (2014), *Sonador da coscrit e da quintèt*, Atene del Canavese.

RINALDO DORO • Born in Chivasso in 1959. A passionate musician and researcher, he played in various musical groups and held workshops and concerts throughout Europe and the Americas. He has recorded several recordings and written three books on Piedmontese and Italian ethnic music. He held the role of president of the Canavesano Ethnological Center of Bajo Dora (TO) for three years.

EMAIL • ridoro@tiscali.it

GeNDERAZIONI

THIS IS MY QUEENDOM

Sex talk ed empowerment nella rapper giapponese Awich

Asuka OZUMI, *Anna* SPECCHIO

ABSTRACT • This is my Queendom. Sex Talk and Empowerment in the Japanese Rapper Awich. Awich, born Urasaki Akiko, is a Japanese rapper from Okinawa influenced by American culture and Tupac’s lyrics. Starting her music journey in her teens, she moved to Atlanta at nineteen. After returning to Japan, she joined the YENTOWN collective in 2017, becoming its only female member and building a significant career in the independent music scene. In 2020, she signed her first major label contract and released the album *Queendom* in 2022. Her music addresses various themes, from Okinawa’s historical events (*TSUBASA*) to autobiographical stories (*Queendom*) and sex talk in rap (*Kuchi ni dashite*), which has drawn millions of views on YouTube. Recognized by GQ as one of the “Men of the Year 2022,” and featured in major campaigns for Nike and Jordan, Awich’s face has become iconic in Japan. This paper focuses on the themes of sex talk and female empowerment in Awich’s work, particularly analyzing the lyrics of *Kuchi ni dashite*. In a genre dominated by male perspectives, Awich’s lyrics deconstruct and reverse traditional narratives, presenting sex talk from a female angle. This is significant in Japan’s still very sexist society. *Kuchi ni dashite* exemplifies how Awich reclaims sexual agency and challenges societal norms, empowering women through bold, unapologetic expression. By examining Awich’s approach, this analysis highlights her role in transforming rap into a platform for women, breaking barriers in a male-dominated industry and society.

KEYWORDS • Awich; Japanese Rap; Sex Talk; Women’s Empowerment; Female Rap.

1. Welcome to the Queendom

È il 14 marzo 2022. Il Nippon Budōkan, il palazzetto multifunzionale costruito in occasione delle Olimpiadi di Tōkyō del 1964, è gremito di fan che fremono in attesa che l’evento abbia inizio. Si spengono le luci, migliaia di voci si sollevano in un unico coro: Awich è salita sul palco e saluta il suo pubblico sulle note di *Queendom*. Nell’ambito musicale il Budōkan è probabilmente il palcoscenico più prestigioso dell’intero arcipelago giapponese, lo stesso che ha ospitato artisti di calibro internazionale come Beatles, Deep Purple, Queen, Pearl Jam e Blur, solo per citarne alcuni.

La testata online Natalie descrive la serata così:

It’s (not) only rock ’n’ roll. ON AIR

[Awich] che il 4 marzo ha pubblicato *Queendom* – il suo primo album con una major – nel suo primo show solista al Budōkan si è esibita in una performance travolgente. Ha inoltre ospitato un gruppo di variegato di rapper dando vita a una serata che rimarrà scolpita nella storia della scena hip-hop giapponese (Ongaku Natalie, 2023).

Non è di certo la prima donna a esibirsi nell'arena, prima di lei lo hanno fatto molte artiste giapponesi e straniere, allora per quale ragione il suo concerto in quella sede è da considerarsi un evento epocale? Perché è *la* prima rapper giapponese a impugnare il microfono su quel palco – il primo rapper uomo a farlo era stato Rip Slyme nel 2002 – e perché si tratta di un'artista che, complici una serie di fattori personali inusuali, rappresenta un caso di successo senza precedenti in Giappone. *Nomen omen*, si potrebbe dire in questo caso: il desiderio di emergere di Awich è infatti scritto nel suo nome d'arte, acronimo dato dalla traduzione inglese dei tre *kanji* (caratteri cinesi) che compongono il suo nome all'anagrafe: Urasaki Akiko 浦崎亜希子 (classe 1986) si scrive infatti coi caratteri di 亜 A = **Asian**, 希 Ki = **Wish** e 子 Ko = **Child**. Una ragazza asiatica con numerosi desideri nel taschino.

Nata nel 1986 nell'isola di Okinawa, Awich si appassiona al rap da adolescente ascoltando Tupac Shakur e debutta nel 2006 con un EP dal titolo *Inner Search*, a cui fa seguito l'anno successivo l'album *Asian Wish Child*. Sempre nel 2006 si sposta negli Stati Uniti, più precisamente ad Atlanta, per studiare economia, e lì conosce il suo futuro marito, da cui nel 2008 ha la figlia Toyomi Jah'mira. Nel 2011, mentre si trova temporaneamente in Giappone, è però raggiunta dall'agghiacciante notizia della morte del marito, avvenuta per omicidio¹. Rientra subito negli Stati Uniti, dove, dopo avere informato la figlia del decesso del padre, sparge le sue ceneri, come spiega nel pezzo *Ashes* del 2017. Madre single e vedova a soli venticinque anni, decide di tornare a Okinawa per elaborare il lutto e ricominciare da zero.

Nel giro di una decina d'anni, diventa la regina indiscussa del rap giapponese. Questo contributo intende indagare le ragioni alla base del successo di Awich attraverso una lente interdisciplinare, evidenziando al contempo le modalità con cui l'artista sfida di continuo la cultura egemone patriarcale che permea la società giapponese. A tal fine si procederà all'analisi testuale di *Kuchi ni dashite* del 2022, pezzo con cui l'artista rivendica il carattere attivo della sessualità femminile.

2. Donne e hip-hop

Dal party di DJ Kool Herc nel Bronx l'11 agosto 1973, data simbolica a cui si fa risalire la nascita del movimento hip-hop², è passato ormai più di mezzo secolo e oggi il

¹ Awich racconta dell'omicidio del marito e di come ha affrontato il lutto in un'intervista toccante condotta da Shirley Ju per il canale VLADTV disponibile su YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eU7EajNcF7Y> [21/06/2024].

² Hip-hop è un termine ombrello ampio che designa un movimento culturale nato dal basso costi-

rap è un genere sempre più popolare a livello globale, con un forte seguito sia in Italia³ sia in Giappone⁴. Nel corso dei decenni, il rap ha dato voce ai ghetti e alla comunità afroamericana, denunciando oppressione, razzismo e ingiustizie sociali, il cui esempio più famoso è forse *Fight the Power* del 1989 dei Public Enemy (U-net, 2014).

Nonostante si sia guadagnata una base di consenso sempre più ampia senza distinzione di razza e genere, la musica rap è stata spesso accusata di misoginia e sessismo. Diverse analisi sui testi hanno evidenziato come molti artisti facciano uso di termini offensivi diretti alle donne quali *bitch*, *slut* o *hoe*, le oggettifichino e sessualizzino (emblematico è l'uso del termine *chickenhead* riferito al movimento della testa durante il sesso orale), esprimano sospetto e sfiducia nei loro confronti (con la frequente accusa di essere *golddigger* materialiste), arrivando a normalizzare la violenza di genere e glorificando lo sfruttamento della prostituzione (Armstrong, 2001; Weitzer e Kubrin, 2009).

Come suggerisce bell hooks, tuttavia, le radici dello *hate speech* nel gangsta rap sono da ricercare nel sistema, non nella comunità dei giovani afroamericani:

The sexist, misogynist, patriarchal ways of thinking and behaving that are glorified in gangsta rap are a reflection of the prevailing values in our society, values created and sustained by white supremacist capitalist patriarchy. [...] Feminist critiques of the sexism and misogyny in gangsta rap, and in all aspects of popular culture, must continue to be bold and fierce. Black females must not be duped into supporting shit that hurts us under the guise of standing beside our men. If black men are betraying us through acts of male violence, we save ourselves and the race by resisting (hooks, 1994).

Il mondo dell'hip-hop è dominato da rapper uomini: sebbene ci siano state diverse donne significative – tra cui Mc Lyte, Queen Latifah, Lil Kim, Lauryn Hill, Missy Elliott e più di recente Nicki Minaj, Cardi B e Megan Thee Stallion – il genere femminile continua essere fortemente sottorappresentato (Wolfson, 2017) e bisogna aspettare il 2019 per vedere la prima rapper solista insignita del prestigioso Grammy per il Best Rap Album (Lynch, 2019).

La storia del rap al femminile si intreccia a quella del femminismo nero americano; il cosiddetto *hip-hop feminism*, termine coniato da Joan Morgan nel 1999, ne eredita le istanze in ottica intersezionale, divenendo poi un tassello fondamentale del movimento. I rapporti tra l'*hip-hop feminism* e il femminismo accademico, tuttavia, non sono privi di tensioni, specialmente per quanto riguarda l'espressione da parte delle artiste rap del de-

tuito da più elementi, tra cui il rap (o *MCing*), il *turntablism* (o *DJing*), la breakdance e il graffittismo. Oggi “rap” e “hip-hop” vengono spesso usati come sinonimi, in modo interscambiabile.

³ I più ascoltati su Spotify in Italia nel 2023 sono stati due rapper: Sferaebba e la giovanissima Anna <https://www.wired.it/article/spotify-wrapped-2023-italia-sfera-ebba-classifica/> [21/06/2024].

⁴ Secondo un'analisi condotta dall'app LINE nell'aprile 2023 su un campione di 1295 teenager, più del 90% delle persone coinvolte dichiara di amare l'hip-hop. <https://linecorp.com/ja/pr/news/ja/2023/4579> [21/06/2024].

siderio, della sessualità e dell'eccesso. A distanza di decenni dallo studio *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Tricia Rose oggi è piuttosto negativa sul binomio sessualità / empowerment nel rap femminile:

Their agency is limited in how they perform sexual excess. [...] Why do women have to perform sexuality to be visible? [...] We have to be very careful about thinking about these representations as a kind of empowerment. Because the concentration of these predominant images means that those people have to perform those things to be visible. Visibility is not empowerment. (Hobson, 2023a)

Altre studiose, come Aisha Durham, guardano artiste come Cardi B e Megan Thee Stallion come “moments of rupture as radical possibility” (Hobson, 2023b). Sebbene molte rapper americane siano spesso al centro di polemiche per i loro testi espliciti su desiderio e sessualità, rappresentano modelli per molte donne nel mondo. Awich, dopo il concerto al Budōkan, ha citato Nicki Minaj e Cardi B come punti di riferimento per le sue aspirazioni future.

3. Da Okinawa al Nippon Budōkan

Dopo il rientro a Okinawa con la figlia Toyomi Jah'mira, Awich trascorre un lungo periodo di apatia dal quale esce grazie all'incoraggiamento della famiglia e alla scrittura. Decide di riprendere in mano la sua carriera musicale ed entra a far parte – unica donna – del collettivo YENTOWN guidato da Chaki Zulu (che nel corso degli anni musiccherà e produrrà molte canzoni dell'artista).

Nel 2017 pubblica l'album *8* e l'anno successivo intraprende la sua prima tournée solista e pubblica due nuovi EP, *Beat* e *Heart*. Nel gennaio del 2020, prima di firmare un contratto con Universal Japan, incide l'album *Kujaku*, e a luglio il singolo *Shook Shook* segna il debutto con una major discografica. La musica di Awich è piuttosto variegata come tematiche e generi: se alcuni pezzi come *Gangsta* sono molto aggressivi, altri come *TSUBASA* sono decisamente più melodici.

La poetica di Awich, e l'artista stessa in quanto personaggio pubblico, si esprimono attraverso molteplici identità (minoritarie) con cui lei stessa si definisce in *BIJIN (Remix)* di Chanmina (feat. Awich): vedova, madre single, rapper di “mezza età” a cui si aggiunge l'essere originaria di Okinawa. La figlia, la morte del marito e i riferimenti alla sua vita negli USA, così come quelle che lei definisce le sue *roots* sono onnipresenti nei testi, nei video, nella presenza del *sanshin*, sorta di liuto tipico dell'arcipelago delle Ryūkyū, negli arrangiamenti. Giunta al successo dopo i trent'anni, Awich si distanzia dall'estetica *kawaii* per incarnare un ideale di donna *kakkoi* (una sorta *coolness* associata a un'estetica più maschile o quanto meno androgina) che ha realizzato i suoi sogni e raggiunto una stabilità economica che si è guadagnata da sola, che incarna le sue varie identità ed esibisce il proprio corpo con orgoglio e parla apertamente di sesso: “Fuck boy non ho tempo da perdere con te, sia la mia schedule che la mia pussy sono super serrate, anche dopo aver partorito *my body get back right ho*” (da *Bad Bitch Bigaku Remix*, 2023).

La sua consacrazione definitiva arriva con l'album *Queendom* del 2022, contenente la traccia omonima che riassume la sua storia da Atlanta al Budōkan, segnando il raggiun-

gimento di un importante traguardo. Awich compare oggi nei programmi televisivi e sulle copertine dei magazine di moda, a dimostrazione del fatto che rappresenta per le donne giapponesi un modello aspirazionale.

4. *Kuchi ni dashite* – L'uso positivo del Sex Talk

Per quanto riguarda la poetica di Awich, c'è un testo in particolare che, proprio per il modo in cui affronta la sessualità femminile, spicca all'interno della sua produzione. Se, come già anticipato, l'oggettificazione del corpo femminile, accompagnata da termini dispregiativi, caratterizza i testi di molti rapper uomini, è altrettanto vero che alcune cantanti reiterano la stessa pratica ribaltando la prospettiva e oggettificando gli uomini, sebbene in alcuni casi lo facciano con intento satirico: è il caso di *Shoot* delle Salt-N-Pepa, *Da Baddest Bitch* di Trina o *WAP* di Cardi B Feat. Megan Thee Stallion, giusto per citare gli esempi più eclatanti. A questo proposito Megan Thee Stallion ha denunciato la presenza di un *crazy double standard* (Skinner, 2022) che espone le cantanti a riscontri emotivi e critiche decisamente più pesanti di quelle ricevute dalle loro controparti maschili.⁵ Appare evidente come l'ecosistema hip-hop sia ancora permeato da quelli che sembrano essere immarcescibili costruzioni sociali, linguaggi e atteggiamenti tipici della mascolinità egemonica, rapporti ovvero, per riprendere Kate Millet (1971), di "predominio e subordinazione". Questo nonostante buona parte della critica femminista promuova la libertà sessuale attiva femminile affrancandola dalla visione fin troppo a lungo perpetuata della donna come passivo oggetto del desiderio maschile sin dai tempi di Millet e della seconda ondata, anche in Giappone. È infatti nel 1970 che Tanaka Mitsu, attivista del movimento giapponese noto col nome di *ūman ribu* (dall'inglese *women's lib*) propone il più famoso manifesto di liberazione sessuale, il *Benjo kara no kaihō* ("Liberazione dal gabinetto"), dove esorta le donne a liberarsi del binarismo che le vede o come madri protettive o come amanti lussuose e dunque processori della libido maschile: le donne devono ambire a liberarsi dalla concezione maschile e maschilista di gabinetto in cui gli uomini liberano i propri umori, aspirando a una sessualità più attiva e riappropriandosi del proprio corpo (Tanaka, 2016, p. 299).

Tornando alla politica di due pesi e due misure nel mondo del rap, è proprio in reazione a questa che alcune artiste hanno voluto riappropriarsi di termini ed espressioni usate nei testi maschili e del proprio corpo per affermare la propria posizione. La già citata Megan Thee Stallion, per esempio, usa il dispregiativo quanto inflazionato (almeno nei testi di rapper uomini) termine *pussy* per riferirsi a se stessa con accezione positiva (Høgås Jørstad, 2023, p. 20). È grossomodo la stessa linea seguita da Awich, la quale dà vita a un

⁵ Si vedano a questo proposito anche: Cassandra Cavazos e Chris Wester, 23 giugno 2023, "The Double Standard in the Rap Scene", <https://rtfgenderandmediaculture.wordpress.com/2023/06/23/the-double-standard-in-the-rap-scene/> o Maryam Bint-Khaliif, 15 febbraio 2024, "Double Standards and Misogyny in Hip-Hop" <https://www.theblackprintau.com/article/2024/02/double-standardsmisogyny-in-hip-hop> [21/06/2024]

testo in cui le allusioni alla sessualità femminile si fanno ancora più sottili giocando con la polisemia e con l'omofonia di alcuni termini ed espressioni giapponesi. In *Kuchi ni dashite*, che, a seconda dell'interpretazione, può voler significare sia "parla", (lett. "fallo uscire dalla bocca"), che "eiaculami dentro la bocca", propone un uso positivo del sex talk come affermazione della sessualità femminile attraverso quello che, secondo una lettura "innocua" del testo, altro non è che un invito al partner maschile ad aprirsi e confidarsi. In altre parole, attraverso l'apertura al dialogo (e/o al rapporto orale), Awich usa il sex talk in modo positivo senza né denigrare (in modo eccessivo) né oggettificare gli uomini. Naturalmente, questo non significa che la rapper non abbia considerato la possibilità di un backlash al momento dell'uscita del brano, come dichiara lei stessa in un'intervista:

All'inizio avevo paura di pubblicare *Kuchi ni dashite*. [...] Parlo di sesso in modo schietto e pensavo che la gente potesse attaccarmi per questo. Poi l'ho fatto ascoltare al gruppo hip hop Bad Hop e loro mi hanno sollecitata a farlo uscire. [...] Non sto solo introducendo una nuova canzone, ma anche un nuovo modo di pensare. Del resto, parla di aprirsi a una conversazione (Awich in Herson, 2022).

I 4,7 milioni di visualizzazioni del video⁶ dimostrano che i Bad Hop avevano ragione: nei circa tre minuti⁷ di *Kuchi ni dashite* Awich riesce nell'impresa di decostruire i ruoli pre-assegnati dalla struttura dominante maschile e riappropriandosi di un linguaggio (verbale e visuale) maschile facendo un uso positivo di termini inglesi come *pussy*, *gangsta* o *sex icon* riferendoli a se stessa e accompagnandoli a un testo giapponese il cui significato varia a seconda che lo si legga o lo si ascolti, assolvendosi al contempo dal peccato di aver parlato di sesso in modo esplicito e infranto un tabù.

Il testo viene presentato con una doppia traduzione: dopo il giapponese, riportato sia in *kanji* che in traslitterazione in caratteri latini, vengono proposte due interpretazioni, una "innocua" e una "maliziosa". Quando Awich non gioca con l'omofonia o la polisemia, il testo ha un'unica interpretazione valida per entrambe le versioni. I versi in inglese rimangono non tradotti. I primi quattro versi costituiscono il ritornello, indicato come "RIT." quando ripetuto.

口に出して溜めてた分全部
Kuchi ni dashite tameteta bun zenbu
 Parla, dimmi tutto quello che ti tieni dentro
Vienimi in bocca, con tutto quello che hai accumulato

口に出して怖がらないでいい
Kuchi ni dashite kowagaranaide ii
 Parla, non avere paura
Vienimi in bocca, non avere paura

⁶ Al 21 giugno 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=WWrIDzz9jEU> [21/06/2024]

⁷ Il video dura 3'27", ma la canzone è preceduta da uno sketch.

口に出して 恥ずかしがらずにほら
Kuchi ni dashite hazukashigarazu ni hora
Parla, non essere timido, su!
Vienimi in bocca, non essere timido, su!

全部飲み込むから口に出して
Zenbu nomikomu kara kuchi ni dashite
Sarò molto comprensiva, quindi tu esterna
Ingoierò tutto, quindi vienimi in bocca

小っちえ! 何でそんな怒ってる?
Chicche! Nande sonna okotteru?
Sei minuscolo! Perché sei così arrabbiato?
È minuscolo! Perché sei così arrabbiato?

私のキラキラにイライラしてる
Watashi no giragira ni iraira shiteru
Sei incazzato per i miei bling bling
Sei incazzato per i miei bling bling

安い言葉に今さら騙されないし
Yasui kotoba ni ima sara damasarenai shi
Tanto ormai non mi freggi con le solite frasi fatte
Tanto ormai non mi freggi con le solite frasi fatte

安酒じゃ溶かせないこの icy (ice ice)
Yasuzake ja tokasenai kono icy (ice ice)
Né un alcolico da due soldi scioglierà il mio icy (ice ice)
Né un alcolico da due soldi scioglierà il mio icy (ice ice)

I count papers, you count favors

見返りばっか求める you a hater
Mikaeri bakka motomeru you a hater
Pensi solo al tuo tornaconto, you a hater
Pensi solo al tuo tornaconto, you a hater

そんなプレゼントなら逆に
Sonna purezento nara gyaku ni
Per un regalino così, facciamo il contrario
Per un cosino così, facciamo il contrario

金払うから二度と出してくんな
Kane harau kara nido to dashite kun'na
Ti do io i soldi, basta che non lo tiri più fuori (il regalino)
Io ti caccio fuori i soldi, tu non cacciartelo più fuori

ごちやごちや何言ってるの?

Gocha gocha nani ittenno?

Che cos'hai da blaterare?

Che fai, stai già venendo?

舐めてもないのに何イッてるの?

Namete mo nai noni nani ittenno?

Non ti ho mica sottovalutato, ma che cosa dici?

Non ti ho nemmeno leccato, e stai già venendo?

口にすら出せないやつらは知らんぷり

Kuchi ni sura dasenai yatsura wa shiranpuri

Quelli che non sanno nemmeno aprirsi e parlare io li ignoro

Quelli che non sanno nemmeno venire in bocca io li ignoro

ハートがあるならば見せてよ全部

Hāto ga aru naraba misete yo, zenbu

Se hai un cuore, mostrami tutto di te!

Se hai un cuore, fammelo vedere, tutto!

RIT.

口に出して 口に出して 口に出して 口に出して

Kuchi ni dashite, kuchi ni dashite, kuchi ni dashite, kuchi ni dashite

Parla, parla, parla, parla

Vienimi in bocca, vienimi in bocca, vienimi in bocca, vienimi in bocca

生死をかけて愛されるのは罪?

Seishi o kakete aisareru no wa tsumi?

È un reato essere amate da morire?

È un reato essere amate e ricoperte di sperma?

大事なのは感受性豊かな Pussy

Daiji na no wa kanjusei yutakana Pussy

L'importante è avere una Pussy molto sensibile

L'importante è avere una Pussy molto sensibile

あげまんだって噂になってる

Ageman datte uwasa ni natteru

Si dice in giro che stare con me porti fortuna

Si dice in giro che la mia figa porti fortuna

私とやればなれる Super Saiyan

Watashi to yareba nareru Super Saiyan

Se lo fai con me diventi Super Saiyan

Se scopi con me diventi Super Saiyan

I'm a gangsta, sex icon

お掃除してあげる Dyson
Osōji shite ageru Dyson
 Ti faccio le pulizie, Dyson
Te lo pulisco io con la lingua, Dyson

器デカイ男なら You know
Utsuwa dekai otoko nara You know
 Se sei un uomo magnanimo, You know
Se hai un attrezzo enorme, You know

腹ばっか立てずに立てろよ Chimpo
Hara bakka tatezu ni tatero yo Chimpo
 Non essere sempre arrabbiato, tirati su, Chimpo
Scendi dal cazzo e alza quel cazzo

その愛 この Body
Sono ai kono Body
 Quell'amore, questo Body
Quell'amore, questo Body

剥き出し Give it to me
Mukidashi Give it to me
 Mettiti in gioco, Give it to me
Scappellatelo, Give it to me

ウジウジしないで
Ujiuji shinaide
 Non tergiversare
Non tergiversare

出せないならもう私が出すわよ Boy
Dasenai nara mō watashi ga dasu wa yo Boy
 Se non riesci ad esternare, ci penso io, Boy
Se non lo cacci fuori tu, te lo caccio fuori io, Boy

RIT.

Com'è possibile notare dalla lettura delle due traduzioni qui proposte, le principali espressioni polisemiche o omofone impiegate da Awich sono: 飲み込む *nomikomu*, verbo che significa “ingoiare” e, per estensione, “accettare”; 小っちえ, *chicche*, forma colloquiale dell'aggettivo *chiisai*, “minuscolo”, riferito sia alla personalità dell'uomo che alla dimensione del suo membro; プレゼント *purezento*, col significato di “regalo” dall'inglese *present* che allude sia al dono da due soldi fatto dall'uomo che al “pacco” che lui

vorrebbe darle (se da una parte il riferimento al pacco di piccole dimensioni rappresenta l'unico vero esempio di disprezzo nei confronti dell'uomo, che viene qui sminuito attraverso un giudizio negativo nei confronti del suo organo genitale, dall'altra può essere letta come una feroce critica al fallocentrismo e all'obbligatorietà del rapporto sessuale eterosessuale inteso univocamente come l'unione di due genitali di sesso opposto); l'intera frase 舐めてもないのに何イツてんの, *namete mo nai noni nani ittenno*, dove si trovano il verbo *nameru*, letteralmente “leccare” ma anche “sottovalutare”, e il verbo *ittenno*, forma in *te* (simile al gerundio) sia del verbo 言う *iu*, dire, che 行く *iku*, andare, venire, ovvero raggiungere l'orgasmo – in questo caso l'omofonia è enfatizzata dalla scrittura in *katakana*⁸ anziché in *kanji* del verbo all'interno del testo, che ne rende impossibile la disambiguazione; il sostantivo 生死 *seishi*, coi *kanji* di “vita” e “morte” che accompagnato dal complemento をかけて *o kakete* significa “da morire”, la cui pronuncia *seishi o kakete* è identica a quella di 精子をかけて, ovvero ricoprire di liquido seminale maschile; あげまん *ageman*, sostantivo formato da *age* (*ageru*, “dare”, “portare”), e *man*, sulla cui etimologia esistono due teorie: secondo la prima farebbe riferimento all'espressione *man ga ii* (“che porta fortuna”) del dialetto del Kansai, secondo l'altra deriverebbe dal sostantivo volgare per indicare l'organo femminile – *manko*: in questo caso indicherebbe o una vagina portafortuna, e, per sineddoche, una donna portafortuna; お掃除してあげる *osōji shite ageru*, che significa “ti faccio le pulizie”, ma che si riferisce altresì alla pratica della ripulitura post-fellatio dell'organo maschile con la lingua; 器デカイ *utsuwa dekai*, letteralmente “dai grossi strumenti/dalle grosse possibilità” col significato di “magnanimo”, qui usato per indicare “l'attrezzo grosso” dell'uomo; *Chimpo*, acrononimo di Chief Impact Officer, può riferirsi sia al ruolo di potere dell'interlocutore (che malgrado rivesta un ruolo importante rimane un essere molto piccolo),⁹ sia al suo pene, in quanto quasi omofono del termine volgare per indicare l'organo maschile; nell'espressione idiomatica 腹を立てる *hara o tateru*, col significato di arrabbiarsi, qui declinato al negativo *hara o tatezu* il verbo *tateru* (“lett. alzare, issare, rizzare, sollevare”) è contrapposto alla sua forma imperativa *tatero*, che associato a *chimpo* col significato di pene può essere interpretato come un'esortazione a farsi venire un'erezione; 剥き出す *mukidasu*, letteralmente “sbucciare”, che in una lettura più morbida può significare “privarsi della corazza”, “mettersi a nudo”, ovvero “mettersi in gioco”, ma che allude anche all'atto di esporre il glande abbassando il prepuzio.

Con la sua poetica, e con questo testo in particolare, dunque, Awich si riappropria – ed esorta le altre donne a fare altrettanto – di una sessualità femminile non più debole e/o sottomessa ma attiva e positiva. È come se riprendesse lo slogan di Tanaka “Da donna a

⁸ Il *katakana* è principalmente usato per le parole di derivazione straniera. Quando un termine giapponese è scritto in *katakana* anziché in *kanji*, l'autore o l'autrice vuole porre particolare enfasi su di esso, magari per giocare con la polisemia o l'omofonia, poiché è il *kanji* a fornire le indicazioni semantiche dei termini.

⁹ CHIMPO è il ruolo con cui è conosciuto in particolare il Principe Harry.

donna, da gabinetto a gabinetto! Unite siamo più forti!” (Tanaka, 2016: 310) rendendolo attuale e sapendolo coniugare al presente (esortando l’uomo ad aprirsi/esternare *dentro* di lei, non più gabinetto usato per scelta), unendolo ovvero alla sorellanza, alla *sisterhood* promossa dal femminismo di quarta ondata, in contrapposizione alla tossicità causata dalla mascolinità egemone.

5. Conclusioni

Come ha potuto un’artista che rappresenta una minoranza intersezionale, esibirsi al Nippon Budōkan e cantare un brano così provocativo? Come si è visto, in *Kuchi ni dashite*, Awich si appropria del linguaggio trasgressivo delle rapper oltreoceano pur rimanendo nei ranghi dell’assertività femminile ascrivibile ai limiti imposti dalla rigida società giapponese. Il testo infatti affronta sì la sessualità femminile, ma non rivendicando il piacere femminile bensì rappresentandola come attivamente partecipe al piacere maschile. La canzone invita al dialogo, raffigurando una donna comprensiva e aperta.

Di certo, senza giocare col giapponese, Awich non sarebbe riuscita a costruire un testo altrettanto conturbante, ma è altrettanto vero che a permetterle di creare e pubblicare questo brano è stata la notorietà acquisita negli anni. Contrariamente a quanto esposto da Tricia Rose, infatti, Awich non deve esibirsi (con certi abiti e con certe modalità) per avere visibilità, ma può esibirsi (e parlare di sex talk) perché ha già conquistato la visibilità. Ed è proprio in virtù di questo potere acquisito che riesce a esortare le altre donne. La sua immagine pubblica e privata smantella il dualismo della donna vista o come madre o come amante.

A proposito di immagine, è qui che entra in gioco la componente visuale del brano: il video è girato in una palestra di pugilato, un ambiente maschile e omosociale di uno sport che non fa certo perno sul gioco di squadra. Awich non soltanto ribalta l’omosocialità della palestra, per di più crea un ambiente dove è la squadra, la *gang* a dominare la scena – si pensi all’inquadratura in cui Awich e le *sisters* gridano all’unisono “*Hara bakka tatezu ni tatero yo Chimpō*”: è facile immaginare che le migliaia di persone al Nippon Budōkan abbiano fatto altrettanto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Armstrong E. (2001), *Gangsta Misogyny: A Content Analysis of the Portrayals of Violence Against Women in Rap Music, 1987-1993*, “Journal of Criminal Justice and Popular Culture”, n. 8, pp. 96-126.
- Durham A., Cooper B., Morris S., *The Stage Hip-Hop Feminism Built: A New Directions*, “Signs”, Vol. 38, n. 3, pp. 721-737
- Hernon M. (2022), Awich: *I’m aiming to be the queen of Japan*, articolo del 31 marzo 2022, <https://www.tokyoweekender.com/entertainment/music/awich/> [21/06/2024]
- Hobson J. (2023a), *Developing Hip-Hop Feminist Scholarship: The Ms. Q&A With Tricia Rose and Gwendolyn Pough*, “MsMagazine”, 19 luglio 2023. <https://msmagazine.com/2023/07/19/hip-hop-feminism-women-tricia-rose-gwendolyn-pough/>, [29/06/2024]

- Hobson J. (2023b), *Southern Hip-Hop Feminists Got Something to Say: The Ms. Q&A on Hip-Hop's Reverse Migration*, "MsMagazine", 2 agosto 2023.
<https://msmagazine.com/2023/08/02/southern-hip-hop-feminist-music-aisha-durham-regina-bradley/>, [29/06/2024]
- Hooks B.L. (1994), *Sexism and Misogyny: Who takes the Rap? Misogyny, gangsta rap, and The Piano*, "ZMagazine", Febbraio 1994, <http://challengingmalesupremacy.org/wp-content/uploads/2015/04/Misogyny-gangsta-rap-and-The-Piano-bell-hooks.pdf> [29/06/2024]
- Høgås Jørstad A. (2023), *Internalized Misogyny in Hip Hop. From Socio-Political Voice to Profit-Driven Objectification*, University of Agder, MA Thesis, <https://uia.brage.unit.no/uia-xmlui/bitstream/handle/11250/3076261/no.uia%3Ainspera%3A146525594%3A37242666.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [21/06/2024]
- Lynch J. (2019), *Cardi B Becomes First Solo Woman to Win Best Rap Album at Grammys*, Billboard, 2 ottobre 2019,
<https://www.billboard.com/music/awards/cardi-b-grammys-best-rap-album-8497630/>, [29/06/2024].
- Millet K. (1971). *La politica del sesso*, trad. it. di Bruno Oddera, Milano, Rizzoli.
- Skinner T. (2022), *Megan Thee Stallion says there are 'crazy double standard's for Women in Rap*, 12 marzo 2022, <https://www.nme.com/news/music/megan-thee-stallion-says-there-are-crazy-double-standards-for-women-in-rap-3181079> [21/06/2024]
- Ongaku Natalie, *Joō Awich ga budōkan ni kunrin, shinwa no hajimari ni sengenshita rekishiteki ichiya*, 21 marzo 2022, <https://natalie.mu/music/news/470537> [29/06/2024].
- Smith S., Pieper K., Hernandez K., Wheeler S. (2023), *Inclusion in the Recording Studio? Gender & Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers across 1,100 Popular Songs from 2012 to 2022* USC, Annenberg Inclusion Initiative, <https://assets.uscannenberg.org/docs/aai-inclusion-recording-studio-jan2023.pdf> [29/06/2024]
- Tanaka M. (2016), *Inochi no onnatachi e: torimidashi ūman ribu ron*. Tōkyō: Pandora.
- U-net (2014), *Fight the Power, le rime e la rivolta*, "Il manifesto", 13 aprile 2014 [29/06/2024]
- Wolfson S. (2017), *Rap and the gender gap: why are female MCs still not being heard?*, "The Guardian", 9 settembre 2017,
<https://www.theguardian.com/music/2017/sep/09/rap-gender-gap-why-are-female-mcs-still-not-being-heard>, [29/06/2024]
- Weitzer R., Kubrin C. (2009), *Misogyny in Rap Music. A Content Analysis of Prevalence and Meanings*, "Men and Masculinities", vol. 12, n. 1, pp. 3-29.

ASUKA OZUMI • Teaches Japanese Language at Torino University; her research interests are focused in the representation of gender disparity in Japanese pop culture, especially in manga. She published several papers and translated in Italian Bashō, Tsuji Hitonari, Torikai Akane, Takahama Kan, Ayase Maru, Itō Shiori and many others. She is also editor-in-chief of the imprint Showcase by Dynit Manga since 2017.

E-MAIL • asuka.ozumi@unito.it

ANNA SPECCHIO • Teaches Japanese Language and Literature at Torino University; her research deals with contemporary Japanese women's writing, that she analysis through feminist and posthuman lenses, and utopian/dystopian studies; she authored several papers and translated in Italian novels of Hayashi Mariko, Iwaki Kei, Yagi Emi, Matsuura Rieko, Li Kotomi and others. In 2024 she edited the volume 現代女性作家読本第3期21巻・村田沙耶香 (*Gendai josei sakka tokuhon dai 3 ki 21 maki. Murata Sayaka*), Tōkyō: Kanae shōbo.

E-MAIL • anna.specchio@unito.it

PERFORMING MY IDENTITY

La musica Visual Kei, il fenomeno Vocaloid e implicazioni LGBTQ+

Silvia CARACCI, Angela DE MARCO, Marta PANUELE, Giorgia PASCALI, Niccolò PELLEGRINI, Lucien RICCIO, Giulia ZENI

ABSTRACT • *Performing My Identity. Visual Kei Music, the Vocaloid Phenomenon, and LGBTQ+ Implications.* This paper explores two Japanese music genres, Visual Kei and Vocaloid, providing an overview of how music can be used, and how it is used by younger generations, to construe identity. In doing so, the article relies on the analysis of songs, music videos and various visual representations observed through the lens of the theoretical framework offered by Judith Butler and her studies on performative identity, integrated with other concepts that apply specifically to the Japanese media market, namely the theory of narrative consumption by Ōtsuka Eiji, and the link between performers and fans studied by Adrienne Renee Johnson.

After a brief historical introduction on how these two genres were born and found their place in contemporary Japanese society, the focus shifts on the influence that Visual Kei and Vocaloid have on their audiences both as a means to shape their identity and to perform a mild rebellion to mainstream music and artists. In representing new artists, themes and behaviours, these two genres also offer a safe place to experiment the instances of the queer community, so an attempt is made to point out the distinctive features that link Visual Kei and Vocaloid music with the LGBTQ+ community, as well as their impact on Japanese and international pop culture.

KEYWORDS • Visual Kei; Vocaloid; Identity; Music; Queer.

[...T]he possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style.
(Butler, 1988: 519)

1. Introduzione

Questo contributo intende presentare due generi musicali¹ diversi e apparentemente scollegati tra loro ma accomunati dalla trasgressione dei binarismi di genere e dalla rottura

¹ L'utilizzo del termine "genere musicale" per identificare Visual Kei e Vocaloid è dibattuto, tut-

con le loro rappresentazioni, il Visual Kei e il Vocaloid. Entrambi sono infatti accomunati dalla possibilità per gli artisti di camuffare la propria immagine grazie al trucco, al cross-dressing o all'uso di avatar e attraverso performance che oltrepassano i binarismi di genere e sfidano i confini prestabiliti. La prima parte dell'articolo si concentra sul Visual Kei, partendo da uno spaccato sulle origini della sua denominazione e procedendo poi a illustrarne le caratteristiche, non dimenticando di citare le influenze musicali ed estetiche. Successivamente, si effettuerà un'analisi delle modalità con le quali alcuni musicisti scelgono di presentarsi al proprio pubblico sia sul palco che nella vita privata. Infine, si discuterà della risonanza che questo tipo di performance esercita sui fan e del rapporto che intreccia artisti e fanbase, lasciando spazio per nuove riflessioni. La seconda parte verterà invece sul Vocaloid, iniziando dalla storia del genere e dal funzionamento del software a cui è legato. In seguito, verrà trattata la posizione del Vocaloid nell'industria musicale giapponese, e in particolare delle sue potenzialità creative che consentono al pubblico fruitore di realizzare la propria musica. Verrà quindi evidenziato il *fil rouge* che lega la possibilità di creare la propria musica alla performatività del genere, in cui le limitazioni del corpo materiale vengono meno e il software Vocaloid, le *voicebank* e i suoi personaggi prestano un corpo "vuoto" in cui proiettare la propria identità.

2. Il Visual Kei – Tra estetica e identità

2.1. Origine del termine, sound ed estetica

La critica sembra concordare nell'affermare che le origini del Visual Kei risalgano alla seconda metà degli anni Ottanta, la stessa decade che ha visto nascere band ancora oggi sulla cresta dell'onda come i Buck-Tick, che il 29 dicembre 2024 torneranno a esibirsi al Nippon Budōkan. Il termine deriva dall'unione dell'aggettivo *vijuaru*, visuale, al suffisso *kei*, usato per indicare l'appartenenza a una sottocultura. Con tutta probabilità, l'uso dell'aggettivo *visual* per riferirsi ai gruppi etichettati come Visual Kei risale all'adozione dello slogan "PSYCHEDELIC VIOLENCE/CRIME OF VISUAL SHOCK" della band X Japan, il cui debutto avviene nel 1989 (Takako, 2003: 27). Questa frase enfatizza infatti uno degli scopi principali del gruppo, ossia quello di sconvolgere la società attraverso l'utilizzo di un look estremo. È proprio l'impatto visivo la caratteristica principale delle band Visual Kei. A livello musicale traggono ispirazione da varie correnti della musica Rock occidentale e autoctone. Mentre alcuni artisti rivolgono lo sguardo all'Industrial Rock, altri lo indirizzano al Progressive Rock o al Gothic Metal. Tuttavia, i generi che più degli altri hanno influenzato il Visual Kei sono stati l'Hard Rock, con i suoi assoli

tavia, facendo riferimento alla definizione Treccani (https://www.treccani.it/vocabolario/genere_res-37c51864-dff4-11eb-94e0-00271042e8d9/; accesso: 28 giugno 2024), si è considerato che le canzoni afferenti a queste due categorie hanno col tempo definito degli stilemi sia nella musica che nelle rappresentazioni visive. Si è dunque deciso di definirli tali all'interno di questo articolo, pur riconoscendo che non si tratti di una definizione condivisa all'unanimità.

strumentali e le voci stridenti, e l'Heavy Metal, con i suoi pesanti riff di chitarra e le urla del cantante (Yoshimura, 2003: 118-121). Anche i generi autoctoni del Japanese Heavy Metal e dello *Kayōkyoku* giocano la loro parte: quest'ultimo, in particolare, ha permesso al Visual Kei di adottare una linea melodica diversa rispetto a quella del Rock anglosassone, che a sua volta ha influenzato i testi, di stampo più melodrammatico e malinconico e spesso incentrati su relazioni finite e cuori infranti – nelle cui atmosfere cupe risuonano altresì gli echi del Gothic Metal (Yano, 2000: 61-74).

Qual è, invece, l'origine dell'estetica adottata dal genere? Come suggerito dallo slogan degli X Japan, il genere Visual Kei è contraddistinto da uno spirito di forte ribellione che riesce tuttavia a conciliare le sottoculture pop con le influenze del teatro *kabuki*, una forma artistica nota in particolare per la presenza degli *onnagata*, attori di genere maschile che interpretavano ruoli femminili². Tra le eredità del Glam Rock è impossibile non cogliere riferimenti ad Adam Ant, David Bowie e Marc Bolan, i primi a infrangere il tabù del make up in quanto stratagemma ascritto prettamente alla sfera femminile e a trasformare il cantante Rock, emblema della virilità, in una nuova identità androgina (Auslander, 2006: 61). È proprio fondendo tali patrimoni spirituali che band come gli X Japan, i LUNA SEA e i COLOR sfoggiano, sin dall'esordio, trucchi esagerati e piuttosto elaborati, che esaltano la forma dell'occhio e colmano lo spazio tra esso e le sopracciglia, ricordando molto da vicino moderni attori *kabuki* (Yamaguchi, 2010: 94). Ma il Visual Kei non sfugge nemmeno alle fascinazioni dello *shōjo manga*, un genere pensato per un target di ragazze adolescenti, con cui condivide varie fonti di ispirazione: i Versailles, per esempio, adottano uno stile barocco che, già dal nome, fa riferimento alla celebre opera di Ikeda Riyoko *Berusaiyu no bara* ("Le rose di Versailles"), conosciuto in Italia come *Lady Oscar*; i Malice Mizer, invece, come emerge dal video di *Beast of Blood*, riprendono il tropo dei vampiri, presenza ricorrente in questo genere di fumetto e che prende vita dai romanzi di Le Fanu e Stoker. Il tratto estetico ripreso più di frequente dai musicisti Visual Kei è tuttavia quello del *bishōnen*, il tipico protagonista maschile dello *shōjo manga*, le cui caratteristiche sono la corporatura esile, i capelli medio-lunghi e gli occhi grandi.

2.2. Visual Kei e Cross-dressing

Il Visual Kei si presenta quindi come una forma di rifiuto verso le norme di genere della società giapponese, e sfocia in una volontà di rottura coi ruoli tradizionali e con la ricerca di un'identità alternativa, spesso realizzata tramite il *cross-dressing*. Questa pratica viene definita come "the act of wearing clothes usually worn by a different gender"³ e permette agli artisti di esprimere la propria individualità valicando i confini tra ciò che è considerato femminile o maschile. Questo perché il *cross-dressing*, proprio come il *drag* (che aggiunge al concetto di *cross-dressing* la nozione di "performing for entertainment"⁴),

² Per approfondire fare riferimento a Isaka M., (2016).

³ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cross-dressing> (Accesso: 28 giugno 2024).

⁴ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/drag> (Accesso: 28 giugno 2024).

“ci mostra che le norme che governano le nozioni contemporanee di realtà possono essere messe in discussione e che è possibile istituire nuove concezioni di realtà” (Butler, 2004: 29).

Proprio per la fluidità che caratterizza il genere, molti artisti Visual Kei scelgono di presentarsi sul palco indossando abiti femminili pur identificandosi come uomini etero-cisgender. Ogni artista interpreta in modo personale questa pratica, senza mai tuttavia riprodurre caricature umoristiche o stereotipate. Il *cross-dressing* nel Visual Kei assume denominazioni diverse a seconda dell'interprete: uno dei termini più ricorrenti è proprio *onnagata*, che in questo contesto indica la pratica di “vestirsi e comportarsi in modi associati esclusivamente al genere femminile in un sistema binario ed etero-normativo” (Johnson, 2020: 126). Per meglio comprendere in che modo gli artisti incorporano queste rappresentazioni nelle loro performance, si riportano di seguito due esempi.

Il cantante solista Kaya, che si identifica come uomo etero cis-gender, definisce il proprio personaggio *onnagata*⁵. Kaya sfida continuamente il tradizionale binarismo di genere, indossando abiti in stile *lolita* ed elaborate parrucche durante i propri concerti, e riferendosi a se stesso come *dansō* (termine riferito alle *cross-dresser* di genere femminile) nella propria vita privata (Johnson, 2020: 127-128). Potremmo tuttavia affermare che Kaya adotti una posizione “prudente”, poiché nonostante l'immagine del personaggio valichi i confini tra i generi, l'artista non dichiara mai apertamente di appartenere alla comunità LGBTQ+. Ciò potrebbe essere dovuto alla volontà di mantenere il supporto dei fan, indispensabile nell'industria culturale giapponese (Galbraith, 2016: 233). A dispetto di ciò, Kaya viene spesso visto in pubblico in compagnia di drag queen e uomini apertamente gay.

Anche Mana, membro della band Malice Mizer, definisce il proprio personaggio come *onnagata* ma associa a questa definizione il più ampio concetto di *chūseiteiki*, molto diffuso nel contesto del Visual Kei e traducibile come “androgino” o “gender-neutral”.

Senza mutare completamente il proprio aspetto, infatti, molti artisti tra cui anche Yuki, bassista della medesima band, scelgono di esprimersi liberamente combinando elementi maschili e femminili, ad esempio associando barba e baffi a un trucco volutamente vistoso⁶, a riprova del fatto che “ciò che consideriamo come «reale», ciò che invociamo come conoscenza naturalizzata del genere è, di fatto, una realtà passibile di cambiamento e revisione” (Butler, 2018: XXIII).

2.3. Il rapporto tra gli artisti e la fanbase

La fanbase di questo genere musicale è sicuramente variegata, ma è curioso notare come le fan siano nettamente più numerose della loro controparte maschile, tanto da aver coniato loro stesse un termine specifico per identificarsi, *bangyaru*, dall'inglese *band girl*, ovvero “ragazza della band” (Johnson, 2019: 304-305). Come per il K-pop e il J-pop, la

⁵ <https://ameblo.jp/kaya-rose/entry-12029100283.html> (Accesso: 28 giugno 2024).

⁶ https://moi-meme-moitie.com/mana_yuki/ (Accesso: 28 giugno 2024).

massiccia presenza del pubblico di genere femminile ha influenzato ampiamente il modo in cui le band e i vari artisti danno vita alle proprie performance.

Oltre a obbedire alle più immediate ed evidenti logiche del mercato musicale però, i performer del genere mettono in atto anche una vera e propria rivoluzione, distaccandosi da quella che R.W. Connell chiama *mascolinità egemonica (ivi)*. L'adozione di estetiche e strategie performative che tendono all'androginia, dunque, permette agli artisti di mettere in discussione le norme e le aspettative sociali; allo stesso tempo il pubblico, e soprattutto la maggioranza composta dalle *bangyaru*, prende esempio e si muove a propria volta per allontanarsi attivamente da atteggiamenti più stereotipati di femminilità, "sfidando gli ideali di eteronormatività e rifiutandosi di basare le proprie vite attorno alle posizioni di madri e mogli" (Johnson, 2019: 313).

Queste due forze, una legata a ottiche di mercato e l'altra legata a doppio filo alla prima, creano quello che Galbraith definisce "labor of love" (Galbraith, 2016: 234), un ecosistema alimentato dall'amore che entrambe le parti provano nel fare quello che amano e, in secondo luogo, dalla volontà di mantenere vivo questo *safe space* dove i fan e le fan sentono di fare parte di una comunità che le vede semplicemente come persone, al di là dei loro ruoli sociali – che invece mantengono all'esterno e fanno loro da scudo. Possiamo dunque notare come esista una sorta di "supporto reciproco" tra chi produce e chi consuma: entrambe le parti si sostengono per contrastare e problematizzare gli ideali promossi da una società di stampo patriarcale che si impone, sì, sulle donne, ma anche sugli uomini, dando così maggiore spazio alle persone nella loro totalità e individualità, senza alcuna classificazione.

2.4. Per nuove riflessioni

Come già spiegato poc'anzi, la maggior parte di questi artisti, al di là del personaggio e del ruolo interpretato, si identifica come uomo etero-cisgender. Questa posizione privilegiata all'interno della società giapponese consente loro di esibirsi in totale libertà, ribaltando i canoni sociali e senza la paura di essere criticati. Inoltre, in Giappone la vita pubblica e quella privata sono considerate al pari di due emisferi opposti: finché ciò che avviene nel privato non intacca il pubblico e viceversa, non sussistono attriti. I performer, quindi, si attengono a questa regola implicita, indossando una maschera di conformità per gestire gli aspetti della loro quotidianità che si collocano al di fuori della sfera del Visual Kei.

Ci si trova dunque di fronte a una situazione ambivalente: se da una parte l'industria del Visual Kei costruisce spesso personaggi a tavolino per fini economici, è altrettanto vero che le performance artistiche contribuiscono alla creazione di luoghi sicuri dove potersi mettere in discussione e sperimentare idee e pratiche che si allontanano da quelle che sono considerate le norme sociali. Al momento, nessun artista Visual Kei si è identificato apertamente col termine ombrello queer, ma le loro performance lo sono eccome: veicolano un messaggio implicito che non può e non deve essere ignorato.

3. Il Vocaloid

3.1. Introduzione al Vocaloid

Il termine Vocaloid⁷ deriva dal nome del software di sintesi vocale VOCALOID™ della Crypton Future Media, rilasciato nel 2004. Il programma permette di produrre musica in assenza di un cantante, utilizzando le *voicebank* disponibili a livello commerciale per creare un suono simile alla voce umana e intonarlo su una melodia predefinita. Con il tempo si è creato un vero e proprio genere musicale che ne prende in prestito il nome, con migliaia di fan che poco alla volta hanno cominciato a cimentarsi in prima persona nella produzione di canzoni. I brani sono caratterizzati da una voce dai tratti elettronici che permette di trascendere i limiti fisici del corpo umano e di creare effetti talvolta anche innaturali.

Il fulcro del genere è tuttavia rappresentato dalle *voicebank*, ovvero database di registrazioni audio di cantanti che riproducono ogni singolo suono di una data lingua in ogni possibile variante di tono. Questi dati vengono poi digitalizzati, manipolati al computer e collegati tra loro simulando i processi dell'articolazione umana al fine di ottenere una voce malleabile e utilizzabile dall'utente per riprodurre la voce di un cantante (Stark, 2018:263-264). I primi pacchetti vocali venivano commercializzati con un nome proprio ma non avevano un'identità ben definita, almeno fino al rilascio nel 2007 della prima versione di Hatsune Miku, la *voicebank* più famosa in Giappone e all'estero divenuta nel tempo icona del genere. È stata proprio l'introduzione di un vero e proprio personaggio associabile visivamente alla voce a determinare il successo commerciale del Vocaloid e la sua popolarità. La maggior parte di questi personaggi è caratterizzata da un'estetica che si rifà a quella di anime e manga, facilmente riconoscibile e volutamente enfatizzata, come a voler sottolineare la loro natura virtuale e non umana. La possibilità di avere a propria disposizione una *idol*, termine che si riferisce a una tipologia di cantante afferente alla musica pop mainstream⁸, è stato uno dei fattori che ha permesso lo sviluppo del Vocaloid come fenomeno musicale contemporaneo.

Un altro elemento portante del genere è rappresentato dalla modalità di distribuzione dei brani, principalmente legata ai siti di condivisione di contenuti audiovisivi come Niconico e YouTube. La distribuzione avviene infatti tramite la *PiaPro (Peer Production) Character License*, ovvero una variante della licenza *Creative Commons* che consente di utilizzare liberamente l'immagine del personaggio, la sua *voicebank* e il software di sintesi vocale per creare opere di qualsiasi genere, purché rimangano disponibili a livello non commerciale. In questo modo, la creatività degli utenti non viene limitata dalla necessità di sottostare alle rigide regole del mercato musicale giapponese, permettendo agli artisti di trattare tematiche che vengono spesso ignorate dall'industria mainstream, come bulli-

⁷ In questo articolo abbiamo deciso di seguire l'esempio di Alicia Stark (2018) e utilizzare VOCALOID™ quando ci si riferisce al software di sintesi vocale e Vocaloid quando ci si riferisce al genere musicale.

⁸ Per approfondire fare riferimento a Zaborowski (2016) pp. 114-117.

simo, depressione e tematiche queer. Nel caso invece in cui un utente voglia guadagnare dal rilascio di un brano sarebbe tenuto a stringere un accordo con la Crypton Media in quanto proprietaria del software utilizzato per crearlo (Zaborowski, 2016:116).

3.2. Le potenzialità espressive del Vocaloid

Nel 1989 il sociologo Ōtsuka Eiji pubblicava *Monogatari shōhiron*, il saggio con cui sosteneva che il consumo postmoderno delle narrazioni non fosse un singolo atto che coinvolge semplicemente autore, prodotto e consumatore, ma un processo che avviene in un sistema più complesso in cui esiste uno schema di fondo, che lui chiama *grande narrazione* (*ōkina monogatari*), legato ai produttori sia di narrativa che di animazione e merchandise. Ciò consente ai singoli prodotti di essere immessi sul mercato avendo non solo valore in quanto beni, ma anche come istanze di un sistema di archetipi e di aspettative dei consumatori. Ogni prodotto è di conseguenza una *piccola narrazione* (*chiisana monogatari*) della grande narrazione. Il consumatore, quindi, non usufruisce direttamente della *grande narrazione*, ma lo fa attraverso l'insieme delle sue istanze. Ōtsuka conclude dicendo che il consumatore, attraverso il continuo fruire di piccole narrazioni, può arrivare a comprendere tramite un processo di ingegneria inversa i meccanismi della *grande narrazione*, e cominciare quindi a produrre lui stesso le sue piccole narrazioni (Ōtsuka, 1989: 13-19).

Azuma Hiroki, per contro, rielabora questa teoria partendo dal presupposto che il concetto di *grande narrazione* non sia più attuale e che al suo posto si sia affermato un modello che vede prima la creazione dei personaggi e poi quella della narrazione – cucita “ad hoc” su ogni personaggio e proprio per questo non più predominante (Azuma, 2001:47). I nuovi personaggi si rifanno a un database di archetipi che compongono quella che Azuma chiama *grande a-narrazione* (*ōkina himonogatari*) – in un processo detto *dētābēsu shōhi* (*consumo dal database*). (Azuma, 2001:47-54).

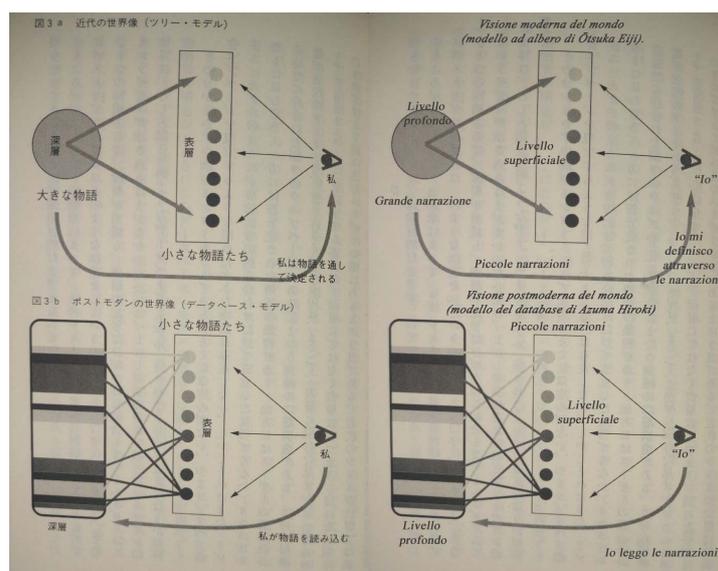


Figura 3. Schematizzazione dei modelli di Ōtsuka e Azuma (Azuma, 2001:51).

Anche i personaggi del software VOCALOID™ si rifanno a questo database, al quale attingono le varie forme di intrattenimento giapponese. In particolare, i vari volti di VOCALOID™ si discostano dal concetto tradizionale di personaggio con uno sviluppo, una personalità, e degli obiettivi. Sono piuttosto dei contenitori: non sono stati creati per esprimere una visione degli autori, hanno una personalità ridotta e un design esagerato, che è l'unico mezzo che esprime la loro caratterizzazione. Sono a pieno titolo dei personaggi della *a-narrazione*, dei cosiddetti *kyara* (Annett, 2015: 168-169). Come tali, possono incanalare il desiderio creativo di chi usa il software sia da un punto di vista musicale, sia da un punto di vista di storytelling: “As both dynamic *kyara* and usable programs, Vocaloids like Miku have the potential to become multipurpose, multilayered channels for the circulation of fans’ intense need for connection: an alternative economy of desire” (Annett, 2015: 176). Nei Vocaloid ritroviamo dunque il concetto di una *grande narrazione*, che si manifesta sotto forma di concerti ufficiali⁹ realizzati con l’uso di proiezioni per dare un corpo visibile al personaggio, oppure tramite collaborazioni con i cantanti e canzoni prodotte da creator riconosciuti da Crypton Media. Ritroviamo però anche quel processo di riciclo dei meccanismi della produzione ufficiale citato in precedenza in cui il consumatore-creatore, attraverso il database e gli strumenti della *grande a-narrazione*, dà vita a produzioni amatoriali diffuse tramite piattaforme come Niconico o eventi offline come il *Nerima Vocaloid Festival*, nei quali i fan possono incontrarsi e confrontarsi sulle canzoni o sul software (Annett, 2015: 174).

L’ambiente creativo che circonda la produzione Vocaloid può essere definito come uno spazio in cui realtà e virtualità si incontrano, e dove il pubblico può dare voce ai propri disagi e desideri, quello che Honda chiama *spazio a 2,5 dimensioni* (*nitengo jigenkūkan*) (Honda, 2005:18-19). Un *safe space* come quello che i fan del Visual Kei ritrovano nei concerti, che non è necessariamente un luogo fisico ma può essere anche un luogo virtuale, come un forum di fan, lo spazio commenti sotto a un video, la chat di una trasmissione live.

3.3. *Vocaloid come mezzo dell’espressione di genere*

Tra i desideri e i bisogni a cui i produttori-consumatori danno sfogo si può annoverare anche quello dell’espressione di genere in tutte le sue declinazioni. Come il *safe space* dello spazio a 2,5 dimensioni, tuttavia, anche l’espressione di genere non si manifesta necessariamente sotto la forma materiale di un corpo fisico, ma può avvenire anche attraverso un corpo virtuale. A questo proposito, Annett, interrogandosi sulle possibilità dei Vocaloid come programma ed espressione di creazione collettiva, riprende la teoria del *Corpo senza organi* (“the Body without Organs”) di Deleuze e Guattari: “In anime scholarship as well, some academics have proposed that anime and manga, as nonindexical media that go beyond the physical limits of the human body, allow fans to experience the limitless intensity of the BwO” (Annett, 2015: 165).

⁹ Per approfondire fare riferimento a Kärki (2022).

Questa caratteristica dei *kyara*, e dunque anche dei Vocaloid, spinge il pubblico-creatore a sperimentare le infinite possibilità di questi corpi non-materiali, rendendoli un mezzo di espressione perfetto per tutte le sfumature degli atti performativi di genere. È così che nasce il personaggio di Flower: un Vocaloid dai tratti androgini e dai registri vocali sia femminili che maschili. Proprio per questo Flower si è rivelato perfetto per interpretare la canzone *Villain*¹⁰, il cui testo verte sull'identità e sulla stigmatizzazione delle persone di genere non conforme. La comunità LGBTQ+ giapponese aveva tuttavia già trovato nei Vocaloid un mezzo di espressione efficace e sicuro ben prima del rilascio di Flower, avvalendosi per dare voce ai propri problemi. Ne è un esempio *Magnet*¹¹, il brano interpretato da Hatsune Miku e Megurine Luka in cui le due protagoniste cantano la loro storia d'amore; oppure ancora il brano *Himitsu: kuro no chikai*¹², interpretato da Kagamine Rin e Kagamine Len, in cui si assiste a una transizione di genere che avviene in maniera soprannaturale.

4. Conclusioni

Attraverso questo contributo, si è cercato di evidenziare il legame che intercorre tra il Visual Kei e il Vocaloid, e la multiforme rappresentazione dell'identità di genere. La mutevole identità degli artisti ha fatto sì che questi generi musicali si evolvessero in veri e propri fenomeni capaci di innescare meccanismi di identificazione da parte del pubblico.

Gli artisti Visual Kei sono la dimostrazione di come la musica non sia da intendersi unicamente come oggetto di consumo passivo, ma abbia invece una propria agentività. Sebbene nella maggior parte dei casi gli artisti non rivendichino alcuna appartenenza alla comunità LGBTQ+, la loro costante messa in discussione del concetto di genere e il supporto a personaggi e attivisti apertamente queer fanno sì che i fan possano riconoscere in questa comunità musicale un punto di riferimento.

Il genere Vocaloid, invece, è un esempio di nuova tecnologia implicata nella decostruzione del genere e della persona. Grazie alle sue infinite possibilità creative, il Vocaloid ha consentito di inventare storie e canzoni in cui anche persone queer possono finalmente identificarsi.

Sebbene queste due realtà musicali si offrano come strumenti per i giovani giapponesi che desiderano esplorare ed esprimere liberamente la propria identità, nel resto del mondo il loro impatto in questo senso è ancora limitato. Questo articolo vuole essere uno stimolo per la ricerca accademica italiana a prendere in considerazione questi fenomeni provenienti da un paese la cui produzione culturale influenza sempre di più anche il pubblico giovanile italiano.

¹⁰ <https://youtu.be/8163h9ZclXA> (Accesso: 08 giugno 2024; trad. nostra).

¹¹ <https://youtu.be/7i0Ma2V0Dks> (Accesso: 08 giugno 2024; trad. nostra).

¹² <https://youtu.be/7i0Ma2V0Dks> (Accesso: 08 giugno 2024; trad. nostra).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Annett S. (2015), *What Can a Vocaloid Do? The Kyara as Body without Organs*, in “Mechademia: Second Arc”, vol. 10, pp. 163-177.
- Auslander P. (2006), *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, Chicago, University of Michigan Press.
- Azuma H. (2001), *Dōbutsukasuru posutomodan: otaku kara mita nihonshakai* (L’animalizzazione postmoderna: la società giapponese vista dagli otaku), Tōkyō: Kōdansha gendai shinsho.
- Butler J. (1988), *Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in “Theatre Journal”, vol. 40, n. 4, pp. 519-531.
- Butler J. (2004), *Undoing Gender*, London and New York: Routledge.
- Butler J. (2018), *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell’identità*, Roma: Gius. Laterza e Figli Spa.
- Galbraith, P.W. (2016), *The Labor of Love: On the Convergence of Fan and Corporate Interests in Contemporary Idol Culture in Japan*, in “Media Convergence in Japan”, pp. 232-264.
- Honda T. (2005), *Moeru otoko* (Gli uomini del moe), Tōkyō: Chikuma shinsho.
- Isaka M. (2016), *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*, Seattle and London: University of Washington Press.
- Inoue T. (2003), *Vijuaru kei to jendā* (Il Visual Kei e il gender), in Inoue T., “Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā (L’era del Visual Kei – Rock, trucco e genere)”, Tōkyō: Seikyūsha Library 29, pp. 26-42.
- Johnson A. R. (2019), *From Shōjo to Bangya(ru): Women and Visual Kei*, in “Shōjo across Media: Exploring “Girl” Practices in Contemporary Japan”, Cham, Springer International Publishing, pp. 303-329.
- Johnson A. R. (2020), *Josō or ‘gender free’? Playfully queer ‘lives’ in Visual Kei*, in “Asian anthropology”, vol. 19, n. 2, pp. 119-142.
- Kärki K. (2022), *Vocaloid liveness? Hatsune Miku and the live production of Japanese virtual idol concerts*, in “Researching Live Music: Gigs, Tours, Concerts and Festivals”, New York and London, Routledge, pp. 127-140.
- Malick M. (2019), *Elusively Ubiquitous: Issues with the Application of Hybridity in Visual Kei*, in “Sounds and the City”, vol. 2, pp. 173-190.
- McLeod K. (2013), *Visual Kei: Hybridity and gender in Japanese popular culture*, in *Young*, vol. 21 n. 4, pp. 309-325.
- Ōtsuka E. (1989), *Monogatari shōhiron* (Teoria del consumo narrativo), Tōkyō: Shin’yōsha.
- Stark A. (2018), *Virtual Pop: Gender, Ethnicity, and Identity in Virtual Bands and Vocaloid*, Cardiff: Cardiff University School of Music.
- Yamaguchi Y. (2010) *Vijuaru kei kenkyū – vijuaru kei kara neo vijuaru kei he no henshen* (Ricerca sul Visual Kei – la transizione da Visual Kei a Neo Visual Kei), in “Ningen bunka H&S (Culture umane H&S)”, vol. 28, pp. 91-102.
- Yano C. R. (2000), *The Marketing of Tears – Consuming Emotions in Japanese Popular Song*, in Craig, Timothy J. (a cura di), “Japan Pop! – Inside the World of Japanese Popular Culture”, New York, ME Sharpe, pp. 61-74.
- Yoshimura E. (2003), *Vijuaru kei wo tsukutta meiban 30 serekushon* (Selezione di 30 brani celebri che hanno creato il Visual Kei), in “Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō (La critica del JPop: ciò che le riviste non scrivono)”, vol. 27, pp. 118-121.
- Zaborowski R. (2016), *Hatsune Miku and Japanese Virtual Idols*, in “The Oxford Handbook of Music and Virtuality”, New York, Oxford University Press, pp. 111-128.

SILVIA CARACCI, ANGELA DE MARCO, MARTA PANUELE, GIORGIA PASCALI, NICCOLÒ PELLEGRINI, LUCIEN RICCIO, GIULIA ZENI • Second year students of the Specialized Translation Master's Degree LM94, Department of Foreign Languages and Literatures, and Modern Culture, Torino University.

E-MAIL • silviacaracci00@gmail.com
angela.demarco38@outlook.com
marta.panuele.00@gmail.com
gpascali01@gmail.com
niccolo.pellegrini@outlook.com
lucienriccio95@gmail.com
giulia.zeni9991@gmail.com

«QuadRi»
Quaderni di RiCOGNIZIONI
ISSN 2420-7969

è una collana di

RiCOGNIZIONI
Rivista di lingue, letterature e culture moderne
ISSN: 2384-8987

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
ricognizioni.lingue@unito.it

© 2024

Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne
Università di Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>