

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

a cura di

Luca BELLONE, Laura BONATO, 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. Musica ribelle, a cura di Luca Bellone, Laura Bonato, Elena Madrussan, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università degli Studi di Torino, Torino 2025
ISBN 978-88-7590-380-0

In copertina: immagine realizzata con Microsoft Designer (<https://designer.microsoft.com/>)

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

«QuadRi»
Quaderni di *RiCOGNIZIONI*
XXI
2025

I «QUADERNI DI RICOGNIZIONI»

«QuadRiv» – *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, Jacqueline 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 GRAJAKOVA, 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, Universitet Jagielloński w Krakowie, Francine MAZIÈRE, Laboratoire d’histoire des théories linguistiques, Université Paris 13, Javier MUÑOZ BALSOLS, 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](#).

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

a cura di

Luca BELLONE, Laura BONATO, 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. Musica ribelle

A cura di Luca BELLONE, Laura BONATO, Elena MADRUSSAN

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

RiBelli IMPEGNATI

- 13 Silvano CALVETTO • “*Evadere dall'evasione*”. *Il Cantacronache e la nascita della canzone di impegno civile*
- 23 Sandra GARBARINO • *La disobbedienza come impegno civico nella canzone di Luigi Tenco*
- 41 Enrico MILETTO • *Lontano da casa. L'emigrazione nei testi dei cantautori italiani*
- 51 Isabella MININNI • *Gli inni controculturali della Banda Trapera del Río (1978-1979). Rock urbano e ribellione*

DiSSENSI

- 63 Olja PERIŠIĆ • *Sevdah: dualismo e trasgressione di un genere musicale tradizionale*
- 73 Miriam CANAVESE • *La musica come canale di mobilitazione popolare: il caso della ex-Jugoslavia*

CoNTAMINAZIONI

- 85 Emanuela FERRAGAMO • *Hell on Wheels! (Non) È solo rumore: rock and roll e ricordo nel Morbo Kitahara di Christoph Ransmayr (1995)*

-
- 97 Carlotta Anna ANTONACCI, Gaia BUONSANTI, Gaia FARACI, Vincenza MINUTELLA • *The Sound of Rebellion. Adattare le canzoni nei film di animazione*
- 111 Matteo CABASSI • *Rise from Hell! Riscattare le “devianze” a colpi di musica(l) all’- Hazbin Hotel*
- 125 Claudia DE MEDIO • *Rosalía, diva ribelle: tra pluralismo e intertestualità*

MUSICA R-ESISTENTE

- 139 Maria FESTA • *La musica caylpsy e il dub poetry. Espressioni musicali e letterarie di resilienza e resistenza*
- 153 Costanza MONDO • *Intrecci musicali nell’Oceano Indiano: il carattere ribelle della musica taarab in The Dragonfly Sea (2019) di Yvonne Adhiambo Owuor*

LA MUSICA NELLE PAGINE

- 163 Giulia BASELICA • *La musica ribelle di Vladimir Vysockij ed Eugenio Finardi. Coscienza della fine e resistenza*
- 177 Cecilia CONTE • “*L’amour est un oiseau rebelle*”: la musica degli “altri” nel repertorio colto europeo
- 189 Matteo REI, Chiara BRIZIO FALLETTI DI CASTELLAZZO • *Un sonetto di Gregório de Matos dal Barocco alla canzone d’autore brasiliana*

LA CITTÀ INCONTRA

- 205 Damiano CORTESE, Stefano BASSANESE • *Dallo Studio alla Scuola di Musica Elettronica di Torino: creatività e creazione di valore*

INTRODUZIONE

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

Luca BELLONE, Laura BONATO, Elena MADRUSSAN

Se la musica è un prodotto culturale che accompagna e definisce da sempre i cambiamenti in atto nelle società, la musica “ribelle” è quella che si oppone ai modelli dominanti, che aiuta a costruire identità alternative e che denuncia ingiustizie: non è solo una somma di stili musicali – rock, punk, reggae, rap, trap, ecc. –, ma un insieme di modalità espressive che sfidano norme, poteri e strutture sociali. Può trasmettere messaggi di natura diversa: protesta politica (quale si ritrova ad esempio nelle canzoni contro guerra, razzismo, capitalismo, ecc.), affrancamento identitario (che si riflette nella musica LGBTQ+, femminista, e in quella delle minoranze etniche), rifiuto di norme culturali dominanti (relative ad es. a sessualità, religione, moralità, ecc.) e altri.

Gli interpreti della ribellione musicale, che spesso si muovono ai margini dei canali ufficiali, assumono così il ruolo di agenti di cambiamento sociale; parallelamente, le loro canzoni diventano un mezzo di resistenza (contro il colonialismo, l'oppressione, l'autoritarismo), uno spazio di controcultura (si pensi al punk londinese degli anni '70, il rap a Compton negli anni '90), una voce per i marginalizzati (gli indigeni, i migranti, i giovani delle periferie, ecc.).

La musica di protesta, spesso legata a movimenti di lotta per i diritti civili, la pace, l'uguaglianza e la libertà, vuole quindi essere uno strumento di sensibilizzazione, mobilitazione e solidarietà; affonda le proprie radici nella tradizione folk (e in particolare nei canti dei lavoratori, degli schiavi e delle minoranze oppresse), ma nel corso del Novecento e del nuovo millennio si arricchisce di stili e di modalità di espressione risultanti dalla modernità, differenziandosi in correnti diverse che condividono l'obiettivo di denunciare ingiustizie sociali, politiche, economiche e culturali.

Analizzare la musica ribelle, terreno ricco e articolato, che attraversa culture, identità, conflitti e trasformazioni sociali, richiede di conseguenza indagini complesse in grado di collocare i suoni e le voci entro i contesti sociali, i significati simbolici e le pratiche culturali che la circondano.

In Italia, ad esempio, la ribellione cantata ha rappresentato una delle espressioni più potenti e significative del dissenso, del rifiuto dell'autorità e della ricerca di identità alternative; non solo di generi musicali “di rottura”, ma vere e proprie forme di resistenza culturale, capaci di dare voce a istanze spesso ignorate dai circuiti ufficiali del potere e della

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

comunicazione. Dalla canzone di protesta dei cantautori sorta nella seconda metà degli anni '60 al punk dei centri sociali e degli spazi occupati, dal rap di fine Novecento alla trap, colonna sonora delle periferie metropolitane contemporanee, la musica ribelle italiana ha attraversato i decenni, rinnovandosi nel profondo degli stili ma mantenendo inalterate la sua tensione critica e le sue funzioni culturali di costruzione del senso collettivo.

Questo volume, che raccoglie i contributi presentati alla terza edizione del Convegno *It's (not) only rock 'n' roll*, si propone di analizzare le principali manifestazioni della musica ribelle nel mondo, considerando sia i contesti storici e sociali nei quali sono nate, sia i significati culturali e simbolici che veicolano: grazie a questi studi crediamo possa arricchirsi una riflessione multidisciplinare oramai consolidata, utile a comprendere la musica non solo come arte o intrattenimento ma come fenomeno sociale e rituale, capace di generare comunità, identità e conflitti.

RiBELLi IMPEGNATI

“EVADERE DALL’EVASIONE”

Il Cantacronache e la nascita della canzone di impegno civile

Silvano CALVETTO

ABSTRACT • “Escape from evasion”. The Cantacronache and the birth of the civil commitment song. Although on the fringes of the record market, in the late 1950s and early 1960s, the Cantacronache managed to leave its mark on the history of Italian music, introducing a model of civil commitment song that was unknown at the time. With the collaboration of intellectuals, writers, poets and artists, it waged a tough battle against the so-called consumer song, offering an alternative model of musical expression. At the same time, through extensive research, he contributed to the rediscovery of popular song in its many forms, emphasising its richness and originality. In this sense, it can be said that the Cantacronache had a truly pioneering function, opening up unknown avenues for musical research in Italy, as would be confirmed, among others, by many singer-songwriters of later generations.

KEYWORDS • Civil commitment; Song; Politics; Society; Consumerism.

Un conto è starsene in casa ad ascoltare la radio e il disco, altro è vivere nell’atmosfera fumosa e gaia del caffè, a contatto con gli artisti e tutti gli avventori. Al caffè e in “sala” la canzone si ascolta una volta sola; in casa propria il disco può continuare a girare per un numero infinito di volte, facilitando la formazione d’un circuito tendenzialmente ossessivo nella mente del consumatore ingordo.

Michele Luciano Straniero, *Antistoria d’Italia in canzonetta*

1. Tra Torino e Berlino, passando per la Francia

Fu un’avventura breve quella del Cantacronache, che si consumò tra il 1958 e il 1962, in una sovrapposizione quasi plastica rispetto agli anni che convenzionalmente coincidono con il boom economico, quasi il controcanto di un’epoca in cui il benessere sembrò diventare una promessa alla portata di tutti. Un’avventura breve ma assai significativa che pur da una posizione minoritaria rappresentò una svolta importante nella storia della musica italiana, inaugurando un modo nuovo di guardare alla canzone, intesa non solo come forma di intrattenimento, ma come possibilità di raccontare la vita nella sua dimensione quotidiana. La canzone, quindi, non solo come prodotto da consumare, ma come strumento con cui pensare.

It’s (not) only rock ‘n’ roll. Musica ribelle

Ciò che ci proponiamo, al di là della polemica o della rottura, è di “evadere dall’evasione”, ritornando a cantare storie, accadimenti, favole che riguardino la gente nella sua realtà terrena e quotidiana, con le sue vicende sentimentali (serie, più che sdolcinate, comuni più che straordinarie), con le sue lotte, le aspirazioni che la guidano e le ingiustizie che la opprimono, con le cose insomma che la aiutano a vivere o a morire (Jona, 1958, p. 5).

“Evadere dall’evasione” non costituì solamente la fortunata formula con la quale presentare al pubblico questo inedito progetto culturale, come nelle parole di Emilio Jona comparse sul primo numero della loro rivista, ma un vero e proprio marchio di fabbrica che accompagnò tutta la produzione artistica del gruppo, un impegno che segnò l’intero arco di vita dei suoi membri, ben oltre l’esperienza del Cantacronache.

Per osservare più da vicino questo ambizioso progetto di rinnovamento della canzone italiana, occorre risalire alle sue origini, al contesto in cui maturò questa singolare esperienza, il cui rilievo culturale, alla fine, andò al di là della dimensione strettamente musicale, chiamando in causa un più largo spettro di questioni di ordine politico e sociale (Peroni, 2005, pp. 43-52). Una cartina tornasole, in un certo senso, delle contraddittorie dinamiche della incipiente civiltà dei consumi, quando davvero nella società italiana il consumo assurse “a divinità suprema” (Lanaro, 1992, p. 258).

La nostra storia parte da Torino, dove tra la fine del ’57 e l’inizio del ’58 un gruppo di giovani, tra i venti e i trent’anni, prevalentemente di estrazione borghese, decide di fondare un collettivo il cui compito sarà l’attività di ricerca in campo musicale, finalizzata alla scrittura di canzoni che dovranno avere un linguaggio nuovo tanto sul piano testuale quanto su quello musicale. Due in particolare sono i soggetti che danno avvio a quest’esperienza: Sergio Liberovici e Michele Luciano Straniero. Il primo, classe 1930, è un compositore musicale già attivo presso il Teatro Stabile di Torino, che ha contribuito a fondare nel ’55, nonché critico musicale e collaboratore del giornale “l’Unità”, dove è arrivato grazie al suo maestro Massimo Mila. Il secondo, invece, è uno studente ventiduenne della Facoltà di Giurisprudenza, amante della musica, della letteratura, dell’arte, politicamente impegnato nella Gioventù italiana di Azione Cattolica, dove sta partecipando alla battaglia per il rinnovamento dell’associazione, in netta opposizione alla linea conservatrice del presidente Luigi Gedda. Sono i primi fermenti di quel cattolicesimo del dissenso che poi germoglierà nel decennio successivo in modo sorprendentemente creativo. Ad affiancarlo, in questa battaglia, ci sono alcuni giovani poi destinati ad avere un ruolo importante nella vita culturale italiana, come Gianni Vattimo e Furio Colombo (G. Straniero, M. Barletta, 2003, pp. 21-29).

Come spesso accade alle vicende importanti della vita, anche all’origine del Cantacronache c’è un viaggio, quello compiuto da Liberovici in Germania, dove matura l’idea di far nascere un collettivo di ricerca dopo aver assistito, nell’autunno del ’57, agli spettacoli del “Berliner Ensemble” di Bertold Brecht, ricevendone un’impressione fortissima (Jona, 1995, pp. 15-16). Tornato in Italia, Liberovici ne parla a Straniero e insieme decidono di scrivere canzoni capaci di raccontare la vita reale delle persone al di là dei contenuti spesso frivoli e inconsistenti delle canzonette di consumo. Così, nell’ambito della rete di conoscenze ed amicizie torinesi, maturate tra l’Università, la Rai, il giornalismo ed il teatro, vengono coinvolti gli altri elementi destinati a dare corpo a quest’esperienza e a scriverne la storia: Fausto Amodei, ventiquattrenne laureato in Arch-

itettura con una formazione musicale alle spalle, avendo studiato fisarmonica, pianoforte e chitarra, nonché grande conoscitore degli *chansonnier* francesi, in particolare di Georges Brassens. Margherita Galante Garrone, studentessa non ancora diciottenne, poi moglie di Liberovici, che diventa nel ’60, con il nome d’arte Margot, la voce femminile del gruppo. Emilio Jona, avvocato trentenne biellese, di origine ebraica come Liberovici, dai vasti orizzonti culturali con un forte interesse verso la musica, la storia e le tradizioni popolari. Giorgio De Maria, ventiquattrenne: scrittore, autore e critico teatrale per “l’Unità”. Un gruppo culturalmente e politicamente molto eterogeneo, dove convivono sensibilità e interessi diversi. Simpatizzanti e militanti del Pci, come Liberovici e De Maria, un socialista come Amodei, un cattolico democratico come Straniero, un’esponente della borghesia colta cittadina come Margot. Tutti accomunati, però, da un profondo sdegno nei confronti della canzone di consumo. “Eravamo sinceramente stufi e delusi dalla pessima qualità delle canzonette presentate al Festival di Sanremo, dalla ripetitività dei loro testi e dalla banalità delle loro musiche” (Straniero, 1995, p. 63). Così, molto schiettamente, afferma Straniero, a sottolineare come sia proprio quello sdegno la leva morale sulla quale cercare di costruire qualcosa di musicalmente diverso.

Partito in sordina nel ’51, lungo gli anni Cinquanta il Festival raggiunge una platea sempre più vasta, diventando un vero e proprio fenomeno di costume con l’avvento della televisione, vedendo crescere in modo esponenziale la propria influenza nell’orientare i gusti musicali delle masse, nel segno di una forte uniformazione dei gusti e degli stili (Borgna 1992). “Canzone gastronomica” la definisce Umberto Eco in una fine e celebre analisi relativa ai meccanismi di costruzione del consenso nella società dei consumi, dove proprio la canzone appare “come uno degli strumenti più efficaci per la coercizione ideologica del cittadino in una società di massa” (Eco, 1964, pp. 6-7). Una modalità di “amministrazione del piacere” che asseconda le pulsioni più immediate ed elementari, addomesticandole, però, entro le forme ritenute compatibili con il sistema economico e sociale dominante. In questo senso, ci troviamo davanti ad un “atto pedagogico di omogeneizzazione del gusto collettivo e della sua sclerotizzazione su richieste fisse e immutabili, in cui la novità è introdotta con giudizio, a piccole dosi, per risvegliare l’interesse del compratore senza urtarne la pigrizia” (ivi, p. 9).

È proprio contro questa pigrizia che intendono portare avanti la battaglia i giovani torinesi, è da questo manipolo di intellettuali in erba che parte l’attacco frontale nei confronti della canzonetta di consumo, quella che anche un affermato musicologo come Mila non esita a definire “una sudicia industria dell’illusione” (1958). Così, prendendo ispirazione dal teatro di Brecht, dalle ballate degli *chansonnier* e dalla tradizione del canto popolare, i Nostri cominciano a pensare ad una canzone diversa, a qualcosa che anche in Italia, sull’onda di quanto sta accadendo oltralpe tra letteratura, arte e filosofia, sia in grado di *épater les bourgeois*. Pur da una posizione che resterà comunque minoritaria, ci riusciranno eccome a stupire i borghesi, mettendone alla berlina le ipocrisie, i moralismi e la malafede secondo forme ancora in larga parte sconosciute nel nostro paese.

2. Una canzone diversa

Per quanto lo sdegno verso la canzonetta di consumo resti un fenomeno circoscritto a determinati ambienti intellettuali, sopravanzato dalle logiche di mercato imposte dal neocapitalismo alla società di massa, non sono in pochi, in quegli anni, a maturare una coscienza critica a riguardo. Tant'è che i fondatori del collettivo non faticano ad individuare interlocutori interessati al progetto anche tra personalità già affermate nell'ambito della cultura torinese e non solo. A partire dal ruolo determinante della casa editrice Einaudi e dell'"Unione culturale" di Franco Antonicelli, si tesse una rete di rapporti che risulta sotto questo punto di vista particolarmente fruttuosa. Così, vengono coinvolti nel progetto di Cantacronache Italo Calvino, Umberto Eco, Duillio Del Prete, Mario Pogliotti, Franco Fortini, Gianni Rodari, Giovanni Arpino, solo per stare ad alcuni tra i nomi più noti. Ma davvero vasta è la cerchia di artisti, intellettuali, poeti e scrittori che viene mobilitata, oltre ai numerosi cantanti chiamati ad interpretare i loro pezzi.

Calvino, in particolare, è l'autore di alcuni tra i testi più significativi dell'intero repertorio del Cantacronache: *Dove vola l'avvoltoio*, *Oltre il ponte*, *Canzone triste* portano la sua firma. Intenso e dolente inno pacifista la prima, poetico dialogo intergenerazionale sulla Resistenza la seconda, delicato e sofferto spaccato di vita operaia la terza: un condensato di alcuni dei motivi di fondo dell'impegno politico e artistico del Cantacronache. È proprio con *Dove vola l'avvoltoio* che il gruppo si fa conoscere per la prima volta al pubblico torinese, allorquando in occasione della manifestazione del primo maggio '58 dagli altoparlanti della Cgil si diffondono le sue note. Di lì in avanti, grazie alla collaborazione con la casa discografica vicina al Pci "Italia canta", la loro presenza nei teatri, nelle piazze, nei circoli culturali, nelle sezioni di partito, nelle feste dell'Unità si incrementa in modo considerevole.

Quali sono, allora, i contenuti delle loro canzoni, circa un centinaio quelle scritte nei quattro anni di vita del gruppo? Dove sta la loro diversità rispetto ai modelli di canzone all'epoca prevalenti? Se consideriamo quella che è la loro canzone manifesto, scritta da Jona e musicata da Liberovici, *La canzone dei fiori e del silenzio*, abbiamo sin dalla prima strofa espressa chiaramente quella che è la loro intenzione programmatica di fondo:

Ci dicono cantate
dei boschi e dei fiori
degli amori felici
della gente lietamente
con filo di ferro
le palpebre cucite
e di sorda ovatta
le orecchie riempite.
(E. Jona, M.L. Straniero, 1995, p. 160)

Troviamo l'ironica presa di distanza dalle canzonette, la denuncia contro l'ottundimento del pensiero, la volontà di cantare la vita reale senza retorica ed infingimenti, ma anche quel linguaggio colto e raffinato che rappresenta uno dei tratti specifici del loro modo di intendere la canzone. Così, generalmente, i loro testi spaziano tra i temi d'attualità,

dalla critica alla società dei consumi alla messa in scena delle ingiustizie sociali, dallo sberleffo nei confronti del potere alle storie di vita delle donne e degli uomini comuni che resistono ai suoi soprusi e alla sua tracotanza. Sono canzoni di protesta, politicamente impegnate, che prendono posizione rispetto ai problemi del tempo, come dimostra quella che resta la canzone forse più nota del loro repertorio: *Per i morti di Reggio Emilia*, scritta da Amodei dopo i fatti del Luglio del ’60 a seguito delle proteste contro il governo Tambroni, destinata ad un grande successo anni dopo, quando verrà regolarmente cantata nelle manifestazioni politiche e sindacali, dando nuova linfa alle ragioni morali e politiche dell’antifascismo (Grispigni, Ghione, 1998; Rapini, 2005). Oppure *La zolfara* di Straniero, poi magistralmente interpretata da Ornella Vanoni, che raccontando il disastro scaturito da un’esplosione di grisù nel 1881 in Sicilia, parla di un tema attualissimo nell’Italia degli anni Cinquanta, dove gli incidenti sul lavoro restano una piaga sociale all’ordine del giorno.

Nel loro repertorio poi non mancano le canzoni d’amore, secondo registri stilistici molto diversi, tuttavia, rispetto a quelli all’epoca in voga, dove è tutto un tripudio “di addii, d’invocazioni, di rimpianti, di romantici simboli d’abbandono, di solitudine, di tramonti, di viali d’autunno, di foglie morte, di notti buie o di luna” (Jona, 1964, p. 179). Tutto il campionario dei *clichés* e dei luoghi comuni, insomma, mediante i quali esibire il languore, la svenevolezza come i simboli stessi dell’amore, secondo una logica che allo sguardo lucidamente critico di Jona non può che sollecitare i tratti regressivi e narcisistici della personalità. Se c’è un ambito nel quale la dimensione del disimpegno sembra raggiungere il suo culmine, questo è proprio quello della canzone d’amore. Per questo sono ricorrenti da parte di Cantacronache le analisi volte a sottolinearne la povertà del linguaggio, la banalità delle musiche, nella convinzione che le canzonette di consumo non possono che svilire il significato più profondo dell’amore, catturando l’ascoltatore con rime scontate e *clichés* sentimentali mascherati da emozioni. Il meccanismo che ne regola il funzionamento, d’altra parte, lo sintetizza con icastica semplicità lo stesso Jona: “stare sempre alla superficie dell’*homo sapiens* o agire sul suo inconscio, ma non proporgli in ogni caso mai qualcosa da capire o da pensare” (ivi, pp. 173-174).

Pienamente allineate allo spirito dei tempi, le canzonette sembrano veicolare un messaggio che è del tutto funzionale alla logica del consumo, trasformando l’amore stesso in qualcosa da oggettivare e quindi da consumare. Sembra confermarlo la ridondanza di una sessualità esibita non già come espressione della portata vitale e dirompente della passione amorosa, bensì come forma di un piacere tanto più sollecitato quanto più reso addomesticato e docilmente inoffensivo. Il sesso, infatti, “anche se dissimulato da parole in apparenza castissime, è pressoché onnipresente nella canzonettistica italiana d’oggi. Una sessualità anonima, disincantata, slegata da ogni autentica partecipazione affettiva, che trapela dappertutto” (De Maria, 1964, p. 242). Questo, a ben vedere, al di là delle tragicomiche forme di censura nell’Italia dell’epoca, è il vero scandalo, la più lampante dimostrazione della malafede borghese, sempre in equilibrio tra falsa pudicizia e malcelata oscenità.

Così funzionano “le canzoni della cattiva coscienza”, d’altra parte, riprendendo il titolo del libro uscito nel ’64 ad opera dei membri del gruppo. Quello che resta il documento più importante per conoscere il significato complessivo del loro lavoro di ricerca,

quello che meglio ne esprime la densa ed articolata valenza politica ed intellettuale. È contro “gli scialacquatori di suoni”, secondo una felicissima definizione di De Maria, che monta inarrestabile la loro ribellione, rivendicando per la canzone un ruolo diverso non solo sul piano artistico, ma anche su quello politico e civile, senza rinunciare, come vedremo, a sottolinearne la portata di tipo educativo, secondo una logica di netto contrasto con quella volontà di “omogeneizzazione del gusto collettivo” richiamata da Eco nelle pagine d’apertura di questo illuminante volume.

3. Dentro e oltre l’esperienza del Cantacronache

Quello del Cantacronache, com’è evidente, non è un gruppo musicale in senso tradizionale, è piuttosto un collettivo aperto, dove accanto alla produzione di canzoni c’è un’intensa attività di ricerca e di riflessione critica che prende corpo negli scritti, negli interventi pubblici, oltre che negli spettacoli e nei dischi, il cui rilievo culturale, quindi, va al di là della dimensione strettamente musicale e finisce per investire la società dell’epoca, puntando l’attenzione sulle contraddizioni e le zone d’ombra che si celano dietro la patina del mito consumistico. Sono, infatti, gli anni del boom economico, quelli che cambiano letteralmente la geografia sociale del paese, innescando processi di lunga durata di cui in qualche modo è figlia la società di oggi (Crainz, 2005). È in questa realtà che anche la canzone si sta trasformando in una merce, Cantacronache ne avverte i rischi in termini di omologazione e impoverimento dei gusti e degli stili, per questo propone un modello diverso, alternativo di espressività musicale. Nasce così, con il loro progetto, una canzone di impegno civile che è davvero qualcosa di inedito, sfidando le convenzioni correnti, i luoghi comuni, le ipocrisie, i moralismi della mentalità benpensante.

Il lavoro complessivo del Cantacronache va in una duplice direzione, guardando in avanti ma anche indietro, legando il futuro al passato e viceversa: da una parte si scrivono canzoni nuove come atto di ribellione alla logica dell’evasione, dall’altra, mediante una crescente attività di ricerca sul campo, si recupera quella tradizione di canto popolare che la dittatura fascista prima e l’omologazione democratica dopo hanno obliato. Vale a dire il canto sociale nelle sue differenti espressioni: quello proveniente dalla tradizione del movimento operaio, quello di derivazione anarchica e antimilitarista, ma anche i canti di lavoro e di vita quotidiana. Tutto un repertorio che era radicato nella coscienza popolare fino al primo Novecento e che adesso si tratta di riprendere non solo per sottrarlo all’oblio, riscoprendone la ricchezza e l’originalità, ma anche per connettere le lotte di ieri a quelle di oggi, in una linea di continuità ideale, ricomponendo ciò che il fascismo aveva spezzato e che il conformismo del dopoguerra non contribuisce certo a valorizzare. In questo senso determinante resta la memoria della Resistenza, “la cui rivendicazione ideale è esplicitata in una delle più note canzoni del gruppo, *Partigiani fratelli maggiori*, contro i tentativi di restaurazione e di oblio che la cultura conservatrice degli anni Cinquanta opera nei confronti dell’esperienza partigiana” (Pivato, 2005, p. 208).

Un recupero della memoria, in ogni caso, che non ha una connotazione nostalgica né presenta cedimenti di tipo populistico. I Nostri, infatti, conoscono bene il pensiero di Antonio Gramsci, da cui hanno imparato a valutare le insidie del folklore, e il loro lavoro di scavo nelle tradizioni popolari è debitore della riflessione di Ernesto De Martino così

come della più avanzata ricerca antropologica del tempo. Sono di questi anni, peraltro, i primi tentativi di recupero delle memorie soggettive come strumento di conoscenza e di lotta, dando parola a coloro tradizionalmente esclusi dalla possibilità di far sentire la propria voce¹. Là dove, entro rinnovati modelli di pensiero e di azione, si afferma una volontà di recupero del passato che ha una riconoscibile intenzionalità educativa, al di là di ogni forma di retorica e di mistificazione folkloristica. Il lavoro di Cantacronache si inserisce in questo alveo, tant’è che nella loro esperienza “si celebra il primato della politica, ma al tempo stesso si rivendica alla storia, al recupero del passato, la funzione pedagogica di formare una nuova coscienza politica e civile” (Pivato, 2002, p. 92). Ma non è solo su questo versante che prende corpo tale intenzione. Nel secondo numero della Rivista, presentando al pubblico il progetto *Cantafavole*, Jona e De Maria sono piuttosto esplicativi nel denunciare gli effetti negativi che l’assorbimento dei modelli delle canzonette può avere sui più piccoli:

Se un bambino apre la radio o uscendo per strada sente cantare una di quelle canzoni così in voga al giorno d’oggi, è probabile che la sua sensibilità non ancora educata si impressioni e assorba senza difesa quell’inutile linguaggio, triste vanto dell’industria del “non pensare” [...] Così ci è sembrato opportuno, e anche doveroso, rivolgerci a questo pubblico importante e indifeso, proponendoci di combattere queste esperienze; e lo abbiamo fatto cercando di opporre un genere d’espressione che rispettando le esigenze fantastiche dell’età, fornisca loro anche una prospettiva del mondo e dei suoi tangibili problemi (Jona, De Maria, 1959, p. 15).

Così, anche grazie al contributo di Calvino, Fortini e Rodari, e potendo usufruire del nuovo e fortunato formato del disco a 45 giri, si presentano al pubblico infantile favole in musica capaci di entrare in sintonia con il suo vissuto emotivo, presentandogli situazioni di vita in una dimensione fantastica che sia in grado di parlargli dei grandi temi della società: l’ingiustizia, lo sfruttamento, il lavoro, la fame. Qualcosa che riesca ad “aiutare i fanciulli ad arricchire il significato dei loro innumerevoli ‘perché’, a porsene dei nuovi, più imprevisti, più impegnativi per chi è tenuto a dare ad essi una risposta” (*ibidem*)².

Un impegno, quello del Cantacronache, che si orienta quindi in molteplici direzioni, restando però ancorato al medesimo progetto politico e culturale, legato all’idea che l’arte possa essere un modo per conoscere il mondo e per imparare a pensare. In questo senso,

¹ Si pensi, tra gli altri, al lavoro di Danilo Montaldi che tra il ’60 e il ’61 dà alle stampe le sue due più note inchieste sulla marginalità: *Milano, Corea e Autobiografie della leggera*. Per una lettura della conricerca montaldiana in chiave pedagogica, secondo significati in forte connessione con il discorso sviluppato in questo saggio, ci sia consentito rinviare a Calvetto (2024).

² La valenza educativa del progetto *Cantafavole* viene colta da Ada Gobetti in un dettagliato articolo su “L’Unità”: *Melesecche rimarrà asino se non avrà capito la lezione* (Gobetti, 1959). Richiami alla questione sono poi rilevabili in Ferrari (2014, pp. 99-103) e Gariglio (2018, pp. 129-130).

il lavoro di ricerca nell'ambito del canto popolare diventa un mezzo fondamentale per comprendere i problemi del passato come quelli del presente. Un lavoro che si apre ad una dimensione sempre più larga, come confermano le ricerche compiute sui canti della resistenza algerina e su quella antifranchista in Spagna. Poi pubblicati, questi ultimi, in un volume curato da Liberovici e Straniero per Einaudi che costa loro l'accusa di "vilipendio di capo di stato straniero" per via dei testi ritenuti offensivi nei confronti del dittatore Francisco Franco (Liberovici, Straniero, 1962). Il libro verrà ritirato dal commercio. Non l'unica noia con la giustizia, per la verità, alla quale i Nostri vanno incontro. Nel '64, per dire di un'altra tristemente celebre, in occasione del "Festival dei due mondi" di Spoleto, Straniero viene denunciato con l'accusa di "vilipendio delle forze armate" per aver cantato *Oh Gorizia*, la splendida e dolente canzone antimilitarista della prima guerra mondiale.

Ma qui siamo ormai oltre l'esperienza del Cantacronache, che da un paio d'anni aveva terminato le proprie attività, per via di una serie di divergenze con la casa discografica che aveva pubblicato i suoi dischi, "Italia canta", forse più interessata ai cantanti di successo che non ad un progetto considerato di nicchia. O più semplicemente per l'esaurirsi della spinta propulsiva che aveva alimentato le ragioni di quell'avventura collettiva³.

Due domande può essere utile porci, a conclusione di questa breve ricognizione della storia del Cantacronache. Che tipo di consenso ricevette all'epoca il loro lavoro? Quale il peso della loro eredità per le generazioni successive? Occorre dire, e la cosa non può certo sorprendere, che l'interesse nei loro confronti restò circoscritto, di fatto, a determinati ambienti già politicizzati e culturalmente consapevoli, senza riuscire ad acquisire più larghi segmenti di pubblico come forse avevano sperato, anche se non era certo quello di scrivere canzoni di successo il loro obiettivo, semmai quello di smuovere le coscienze. I Nostri, infatti, utilizzando un linguaggio colto che non sempre risultava di immediata ricezione per ascoltatori abituati a ben altri modelli espressivi, finirono per collocarsi ai margini del mercato discografico, nonostante la loro volontà fosse quella di fare della musica popolare. In questo senso, possiamo forse dire che non c'era nell'Italia dell'epoca un pubblico che fosse in grado di mettersi pienamente in sintonia con la "difficile semplicità" del Cantacronache, secondo il pertinente ossimoro di Claudio Bernieri (1978, p. 20).

Una strada molto stretta, alla fine, quella scelta dal gruppo per portare avanti la propria battaglia culturale, che non finì in ogni caso nel '62, se consideriamo gli impegni successivi dei suoi membri. La ricerca di forme alternative a quella delle canzonette sarebbe continuata per altre vie. Proprio in quell'anno nacque a Milano "Il Nuovo Canzoniere Italiano" per merito di Roberto Leydi e Gianni Bosio. I membri del Cantacronache si unirono al progetto, e insieme a cantanti, artisti, intellettuali come Ivan Della Mea,

³ Nell'arco di quattro anni escono otto dischi *Cantacronache* e tre *Cantafavole*, oltre alle numerose raccolte tematiche, tra canto popolare e canto politico, che, così come altri specifici progetti, non sempre coinvolgono il gruppo nella sua completezza. Il catalogo dei dischi è reperibile in Jona (1995, pp. 48-52).

Giovanna Marini, Sandra Mantovani, Giovanna Daffini, Caterina Bueno, Dario Fo, Cesare Bermani e molti altri ancora, compirono un lavoro straordinario, che continuò, tra interruzioni e ripartenze, lungo i decenni successivi (Bermani, 1997). La ricerca etnomusicologica era ormai decollata anche in Italia e con essa una nuova sensibilità politica e culturale. E se è vero che era ormai Milano non più Torino il baricentro, il ruolo pionieristico del Cantacronache restava indiscutibile. La loro eredità sarebbe poi stata raccolta dai cantautori. Da Tenco a Gaber, da De André a Guccini, in molti, anche di generazioni diverse, avrebbero manifestato il loro debito di riconoscenza nei confronti quest’esperienza, capace di aprire, alla fine degli anni Cinquanta, strade ancora sconosciute alla ricerca musicale in Italia⁴.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bermani C. (1997), *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del nuovo Canzoniere italiano*, Milano, Jaca Book.
- Bernieri C. (1978), *Non sparate sul cantautore. La canzone, la politica e le pietre: da Pietro Gori a Sanremo*, I, Milano, Mazzotta.
- Borgna G. (1992), *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori.
- Calvetto S. (2024), *La conricerca come militanza e formazione. Tra gli scritti di Danilo Montaldi*, I, II, in “Spes – Rivista di Politica, Educazione e Storia”, n. 22, pp. 41-58 e n. 23, pp. 83-101.
- Coccoluto S. (2012), *Il tempo della musica ribelle. Da Cantacronache ai grandi cantautori italiani*, Viterbo, Stampa alternativa.
- Crainz G. (2005), *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni tra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli.
- De Maria G. (1964), *Funzione storica degli scialacquatori di suoni*, in M.L. Straniero, E. Jona, S. Liberovici, G. De Maria (a cura di), *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani, pp. 241-275.
- Eco U. Prefazione (1964), in M.L. Straniero, E. Jona, S. Liberovici, G. De Maria (a cura di), *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani, pp. 5-28.
- Ferrari C. (2014), *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati*, Milano, Unicopli.
- Gariglio S. (2018), *La canzone disobbediente: I Cantacronache*, Torino, Raineri Vivaldelli Editori.
- Ghione P, Grispigni M, (a cura di, 1998), *Giovani prima della rivolta*, Roma, manifestolibri.
- Gobetti A. *Melesecche rimarrà asino se non avrà capito la lezione*, in “L’Unità”, 8 gennaio, 1959.
- Jachia P. (1998), *La canzone d’autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, Milano, Feltrinelli.

⁴ Numerose sono le testimonianze di questo debito. Oltre alle fonti già indicate, si vedano anche Jachia (1998); Straniero, Rovello (2008); Santoro (2010); Coccoluto (2012). Non si dimentichino, infine, le celebri parole che Eco dedica alla memoria di Straniero: “Se non ci fossero stati i Cantacronache, e se quindi non ci fosse stata l’azione prolungata in seguito da Straniero, la storia della canzone italiana sarebbe stata diversa” (Straniero, Barletta, 2003, p. 13).

- Jona E. (1958), "Cantacronache", I, Torino, Edizioni Italia Canta.
- Jona E. (1964), *I temi del disimpegno*, in M.L. Straniero, E. Jona, S. Liberovici, G. De Maria (a cura di), *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani, pp. 171-240.
- Jona E. Prefazione (1995), in E. Jona, M.L. Straniero (a cura di), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Torino, Ddt & Scriptorium associati, pp. 13-62.
- Jona E., De Maria G. (1959), "Cantacronache", II, Torino, Edizioni Italia Canta.
- Jona E., Straniero M.L., (a cura di, 1995), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Torino, Ddt & Scriptorium associati.
- Lanaro S. (1992), *Storia dell'Italia repubblicana*, Venezia, Marsilio.
- Liberovici S., Straniero M.L. (a cura di, 1962) *Canti della nuova resistenza spagnola*, Torino, Einaudi.
- Mila M. *La canzone scenderà in terra*, in "l'Espresso", 23 marzo, 1958.
- Peroni, M. (2005), *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Milano, Bruno Mondadori.
- Pivato S. (2002), *La storia leggera. Uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Bologna, Il Mulino.
- Pivato S. (2005), *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza.
- Rapini A. (2005), *Antifascismo e cittadinanza. Giovani, identità e memorie nell'Italia repubblica*na, Bologna, Bonomia University Press.
- Santoro M. (2010), *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Bologna, Il Mulino.
- Straniero G., Barletta M., (a cura di, 2003), *La rivolta in musica. Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*, Torino, Lindau.
- Straniero G., Rovello C., (a cura di, 2008), *Cantacronache. I cinquant'anni della canzone ribelle*, Arezzo, Editrice Zona.
- Straniero M.L. (1964), *Antistoria d'Italia in canzonetta*, in M.L. Straniero, E. Jona, S. Liberovici, G. De Maria (a cura di), *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani, pp. 29-106.
- Straniero M.L., (1995), *Memoria di Cantacronache*, in E. Jona, M.L. Straniero (a cura di), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Torino, Ddt & Scriptorium associati, pp. 63-81.
- Straniero M.L., Jona E., Liberovici S., De Maria G., (a cura di), (1964), *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani.

SILVANO CALVETTO • Docente di Storia della pedagogia e Storia dell'educazione europea presso il Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne dell'Università di Torino. Si segnalano, nell'ambito dei suoi studi più recenti, *La conricerca come militanza e formazione. Tra gli scritti di Danilo Montaldi* (2024) e *Uno sguardo laterale. L'infanzia nel cinema di Peter Del Monte* (2024). Tra le monografie, si ricordano invece: *Pedagogia del sopravvissuto. Canetti, Améry, Bettelheim* (2013) ed "Eravamo liberi in un paese devastato". *Formazione a assistenza ai reduci tra il 1945 e il 1947* (2020).

E-MAIL • silvano.calvetto@unito.it

LA DISOBEDIENZA COME IMPEGNO CIVICO NELLA CANZONE DI LUIGI TENCO

Sandra GARBARINO

ABSTRACT • Disobedience as Civic Commitment in Luigi Tenco's Songwriting. This article explores Luigi Tenco's work as a paradigm of civil disobedience expressed through song. Far from being merely a melancholic figure, Tenco emerges as a lucid and socially engaged artist who viewed music as a moral and civic act. His lyrics reveal a constant tension between individual conscience and collective responsibility, exposing hypocrisy, injustice, and the conformism of postwar Italian society. Through songs such as Cara maestra, Ognuno è libero, and Padroni della Terra, Tenco transforms disobedience into an aesthetic and ethical principle, bridging art and activism. His reflections on freedom, education, and antimilitarism anticipate the protest song movement and reaffirm the cultural responsibility of the artist. Tenco's message remains strikingly relevant today: music, as he conceived it, is not mere entertainment but a form of resistance, a means to awaken awareness and defend human dignity.

KEYWORDS • Luigi Tenco; civil disobedience; Italian song; social engagement; protest music.

Una delle cose che più mi fanno arrabbiare è quella di veder "snobbare" la musica leggera. Si dice "la canzonetta", come se si trattasse di un aeroplano di carta. Non è giusto. Io sono il primo a dire che una canzone non è la Divina Commedia. Ma anche la canzone ha una sua utilità, una sua funzionalità.

Luigi Tenco, intervista a V.V., Bolero, 10 maggio 1964

1. Introduzione

Nel panorama della canzone d'autore italiana, Luigi Tenco si distingue per la precoce e profonda adesione a una visione del mondo improntata all'etica dell'impegno. La sua figura è ancora oggi emblematica di una forma di "disobbedienza civile" che si esprime attraverso la musica, unita a una costante tensione morale contro le ingiustizie sociali, l'ipocrisia e l'omologazione culturale.

Quando si pensa alla "disobbedienza" in relazione a Luigi Tenco, si ha generalmente tendenza a fare riferimento al suo tragico suicidio durante il Festival di Sanremo del 1967,

quando il cantautore si tolse la vita dopo l'eliminazione della sua canzone, "Ciao amore ciao", ritenendo che la giuria avesse preferito canzoni più leggere e commerciali, in contrasto con la sua visione di musica d'autore. Questo gesto fu interpretato da molti come un atto di protesta e di ribellione contro il sistema musicale e il Festival stesso, considerato da Tenco troppo superficiale e lontano dalla realtà. Se da un lato non esistono prove ufficiali che dimostrino che quello del musicista sia stato realmente un suicidio, dall'altro lato la protesta di Luigi Tenco ha radici e manifestazioni ben più antiche, legate alla sua esperienza di vita, ed emerge già dai suoi primi scritti, nonché in numerosissime canzoni poco o per nulla conosciute che questo articolo si prefigge di illustrare.

2. Alle origini dell'impegno: la guerra, la scuola, l'America, la Francia

Tenco nasce a Cassine, in provincia di Alessandria, nel 1938. All'età di tre anni, come racconta il fratello, impara a leggere e scrivere. Durante gli anni della guerra, tra il 1942 e il 1946, si sposta sulle colline limitrofe, a Ricaldone, dove vive con la madre e il fratello. Malgrado la zona in cui Tenco viveva non fosse terreno di scontri – diversamente dalle Langhe, dove accadevano i fatti che Fenoglio racconterà nel suo libro "Il partigiano Johnny" – gli echi della Resistenza arrivavano fino a quelle zone, attraverso le figure dei partigiani che partivano o che passavano in gruppi per il paese. Sicuramente, l'impatto della guerra era giunto fino a lui e gli aveva permesso sviluppare, seppure embrionalmente, quella visione antimilitarista e quella capacità di interrogare criticamente i poteri istituiti che emergeranno in seguito, nelle sue canzoni e nelle sue interviste.

Una prima testimonianza di questo orientamento si ritrova in un tema scolastico, scritto nel 1947, all'età di nove anni, quando frequenta la quarta elementare, e intitolato "La mia bicicletta". Qui scrive testualmente: "Invece di fabbricare bombe che portarono tanta distruzione e morte, avrebbero potuto impiegare [quel denaro] nelle costruzioni di biciclette. (De Angelis & Deregibus, 2024, p. 86). In un altro tema, risalente allo stesso anno, il piccolo Luigi racconta che, quando gioca con i soldatini di piombo, li divide in due squadre, "nemici e Italiani" e "quando vi è qualche ferito, arriva la croce rossa con l'ambulanza e li porta all'ospedale da campo". (De Angelis & Deregibus, 2024, p. 82)

Se la guerra appare nei giochi del giovane cantautore, come in quelli di tanti bambini dell'epoca, attraverso i soldatini di piombo, vi appare però anche la Croce Rossa, che interviene a soccorrere i feriti, a testimonianza dei sentimenti di un bambino sensibile che, malgrado l'età, era già attento alle necessità dei più deboli e dei bisognosi.

Gli echi della guerra sono ormai un ricordo quando, nel 1946, si trasferisce a Genova. Qui frequenta il liceo classico (prima di passare allo scientifico) e vi incontra Bruno Lauzi, classe 1937, ripetente. A Ricaldone, nel 2002, durante una giornata di studi intitolata "Luigi Tenco, uomo del nostro tempo", in apertura della manifestazione "L'Isola in collina", Lauzi racconta di come avesse coinvolto Tenco nella sua passione per la musica che proveniva dall'America, in particolare la commedia musicale:

Devo dire che è stata un'esperienza straordinaria perché io mi ero innamorato della musica, delle commedie musicali americane da un anno, cioè dall'anno prima. Ero pieno dell'entusiasmo del neofita e gli ho detto: "Ma tu non li hai visti i film musicali?"

“No” “Allora domenica ci andiamo!”. Con la scusa che ogni tanto ci vedevamo per ri-passare, per magari fare i compiti assieme, abbiamo preso l’abitudine di andare tutte le domeniche alle due e mezzo all’apertura del cinema a vedere i film musicali di allora, cioè, vuol dire Fred Astaire, Gene Kelly (Tortarolo & Carozzi, 2007, p. 123).¹

Il musical sicuramente li avvicina all’America e al cinema, contesti che avranno un grande impatto una decina di anni più tardi, quando scopriranno un altro tipo di musica proveniente da oltreoceano: il Rock. Quello sarà il momento della svolta. Fino ad allora, però continuano ad accogliere e interiorizzare ogni stimolo esterno, che venga dal cinema, dalla musica o direttamente dalle persone. Ad esempio, sempre durante gli anni del liceo, un individuo in particolare sembra avere un impatto importante sulla vita artistica e politica dei due giovani liceali, un insegnante:

Abbiamo avuto un professore di lettere che veniva da Barga, era un pascoliano ed era anche un anarchico, con questo fiocco nero, con questi baffoni a manubrio bianchi, si chiamava Gimorri. Dobbiamo tutto a quell'uomo che ci ha insegnato a fare una cosa semplicissima. Quando facevamo le versioni dal latino all’italiano, ad esempio il *De Bello Gallico*, ci costringeva a mettere la nostra traduzione in endecasillabi. (Tortarolo & Carozzi, 2007, p. 123).

Il professore aveva insegnato loro a tradurre le versioni di latino in endecasillabi e quindi, in un certo qual modo, a comporre versi utili per la canzone. È possibile che anche il pensiero anarchico dell’insegnante abbia scavato un solco nell’anima dei due adolescenti?

Chi tra loro si dichiarava apertamente un anarchico era Gino Paoli, mentre Tenco, anche secondo i suoi amici, propendeva più per l’ideologia della sinistra: “il vero anarchico, di tutto il gruppo, ero solo io. Luigi, invece, era molto più una persona di sinistra, mentre Lauzi era l’opposto, un liberale”, affermava Paoli (Tortarolo & Carozzi, 2007, p. 80). In ogni caso, in quegli anni la politica e le questioni sociali iniziavano a permeare nell’animo del giovane Luigi, anche attraverso la musica, in particolare quella francese, che diversi esponenti della cosiddetta “scuola di Genova” (Jachia, 1998, p. 36), tra cui Tenco stesso e De André, avrebbero tradotto e/o riadattato (Conenna, 2000; Garbarino, 2008):

Poi, dopo gli americani, abbiamo scoperto gli chansonnier francesi, come Brassens, e ci siamo accorti che proprio Brassens poteva parlare di tutto, del piccolo paese, della piazza. Tutto questo si ritrova nei testi di Luigi che aveva la facoltà di scrivere di tante cose, comprese le canzoni di protesta. Erano anche quelli esperimenti, secondo me,

¹ Si riporta qui la trascrizione fedele degli interventi alla giornata di studi, trascritti da Erica Rubini dell’Associazione Culturale Luigi Tenco, ripresi da Tortarolo e Carozzi per il volume pubblicato nel 2007.

esperimenti tecnici, di un momento filosofico di passaggio. Cioè, per rispondere alla domanda: “Dove sarebbe Luigi e cosa farebbe?”, secondo me oggi risponderebbe: “Mi è capitato di venire qui in un momento in cui stavo sperimentando linguaggi d’impegno sociale, linguaggi di... (soprattutto parlo di testi) di un certo tipo d’impegno”. (Tortarolo & Carozzi, 2007, p. 123)

Sperimentazioni di linguaggi di impegno sociale, questo rappresentavano le canzoni di Tenco agli occhi del suo amico Bruno Lauzi. Tuttavia, per il giovane Luigi, l’impegno sociale sembrava andare al di là della semplice sperimentazione linguistica o musicale, in una direzione che parrebbe in qualche modo convergere con quella canzone socialmente impegnata che inizia a farsi strada con il collettivo dei *Cantacronache*.

3. L’influenza culturale degli anni ’50: il rock e i *Cantacronache*

Tenco vive intorno ai vent’anni le grandi svolte musicali che segnano la fine degli anni ’50. Nel febbraio del 1957, quando di anni ne aveva ancora diciannove, esce in Italia “Il seme della violenza” di Richard Brooks, film che inizia e finisce con “Rock around the clock”, inciso dal celeberrimo Bill Haley. È chiaramente una rivoluzione per il panorama musicale. Tenco va a vedere il film con Gino Paoli e insieme formano un gruppo che chiamano emblematicamente *I diavoli del rock*. La formazione include Paoli alla chitarra, Roy Grassi alla batteria e Tenco al sax. Come hanno osservato diversi artisti e giornalisti, tra cui Ada Montellanico (2006: 18) e più di recente Massimo Cotto (2023: 39), la nuova musica, che fa muovere e dimenare tutto il corpo, in particolare la zona del bacino, come nel caso di Elvis, viene subito additata dai più conservatori e perbenisti come la musica del diavolo, trasgressiva e pericolosa per la morale dei giovani.

Durante lo stesso anno, Fausto Amodei, Michele Straniero e Sergio Liberovici ed Emilio Jona fondano il movimento definito *Cantacronache*, che rimane attivo fino al 1962. Vengono rapidamente raggiunti da altri musicisti, cantautori, scrittori e intellettuali dell’epoca, tra cui Italo Calvino, Umberto Eco, Gianni Rodari, Cesare Pavese e Franco Fortini (Curi, 1997, p. 119; Calvetto in questo stesso volume). Tenco si avvicina anche a questo collettivo musicale torinese impegnato a riportare la canzone popolare alla realtà quotidiana e alle sue contraddizioni:

Non ci siamo mai occupati prima d’ora di musica così detta leggera. Siamo impegnati in campi più specificamente culturali [...] ; abbiamo collettivamente maturato la volontà d’intervenire in questo campo in cui, in Italia, più appariscente e grossolana è l’apologia dell’evasione. In questo clima sono nate le nostre canzoni e lo spirito di rottura, di polemica, la implicita dichiarazione di guerra a quel mondo estraneo ed evasivo, sono naturalmente uno dei loro aspetti più appariscenti, se non il più tipico. Perché ciò che proponiamo, al di là della polemica o della rottura, è di “evadere dall’evasione”, ritornando a cantare storie, accadimenti, favole che riguardino la gente nella sua realtà terrena e quotidiana, con le sue vicende sentimentali (serie, più che sdolcinate, comuni, più che straordinarie), con le sue lotte, le aspirazioni che la guidano e le ingiustizie che la opprimono, con le cose insomma che la aiutano a vivere o morire. (Jona & Straniero, 1995: 21-22).

Malgrado non abbia fatto parte di questo collettivo in maniera diretta, l'approccio critico e impegnato del gruppo si ritrova in maniera evidente nella musica e nel messaggio di Tenco, che utilizzava la canzone come strumento di denuncia e riflessione. In particolare, con un'esponente dei *Cantacronache*, Margot (all'anagrafe Margherita Galante Garrone), partecipa ad una puntata del programma *Questo & quello*, condotto da Giorgio Gaber, nel 1964. La cantautrice condivideva con lui l'idea che fosse necessario proporre canzoni che denunciassero la guerra e il consumismo, e che spiegassero l'esistenza del terzo mondo e dei morti sul lavoro.

In un tale contesto Tenco matura le prime esperienze artistiche e l'adesione a un'estetica della realtà come base del canto civile.

4. La disobbedienza come estetica musicale e filosofia di vita

Nel corso degli anni '60, i famosi anni del "miracolo economico", Tenco sviluppa una poetica della disobbedienza che si esprime in molteplici contesti e con diversi registri. All'inizio le sue canzoni sono ispirate all'America: traduce in inglese *Parlami d'amore Mariù*² (*Tell me that you love me*), con lo pseudonimo Gordon Cliff. Ma scrive anche canzoni d'amore come *Quando*, che vorrebbe far cantare a Giorgio Gaber – perché è iscritto a Scienze Politiche e conta di ottenere un incarico all'interno del Psi (Lettera a Nanni Ricordi, in De Angelis & Deregibus, 2024, p. 115) – ma che pubblicherà lui stesso con lo pseudonimo Dick Ventuno. In questi anni, in cui inizia a suonare con Celentano, a collaborare con Gaber inizia a scrivere diverse canzoni in cui si oppone e si ribella all'autorità e alla gerarchia, alla morale perbenista, ai modelli di consumo, al servizio militare e alle guerre. Come osserva anche l'amico Gianfranco Reverberi "Luigi aveva il pallino delle canzoni a sfondo sociale" e, malgrado oggi questi brani non si ricordino praticamente più, "è stato il primo in Italia ad affrontare questi temi. All'epoca nessuno si preoccupava di politica, nella canzone, e meno che mai poteva concedersi il lusso di essere di sinistra. Voleva dire essere messo all'angolo. Ma non era solo spirito di contraddizione, lui si documentava: 'ho due scelte: o faccio musica o vado a bruciarmi in piazza Duomo, ma visto che non posso fare il rivoluzionario, allora scrivo canzoni'". (Tortarolo & Carozzi, 2007, p. 41).

Per E. De Angelis (De Angelis & Deregibus, 2024, p. 86), tra le canzoni di Tenco che più apertamente si oppongono alla guerra, vi sono la *Ballata del marinaio*, *E se ci diranno* e *Li vidi tornare* e la traduzione, che Tenco fece per primo in Italia, del brano *Le déserteur* di Boris Vian. Inoltre, va ricordato che ad alimentare la vena ribelle di Tenco vi sono le canzoni di Dylan, di cui registra una versione in italiano di *Blowin' in the Wind* che però non pubblica (forse perché il testo, di Mogol, non lo convince), ma che verrà pubblicata postuma con il titolo *La risposta è caduta nel vento*.

Di sé stesso dirà:

² https://www.youtube.com/watch?v=Xn-r58AxIDA&list=RDXn-r58AxIDA&start_radio=1

Non m’interessa (...) sentirmi dire che, come canto io, non canta nessuno; m’interessa avere qualcosa da dire. Io voglio smascherare una determinata retorica di strutture sorridenti. E per demolirle, così provocantemente sorridenti e sicure di sé come sono, bisogna farlo con rabbia. (De Angelis & Deregibus, 2024, p. 131)

Nelle canzoni di Tenco, quindi, la disobbedienza e la rabbia sono la manifestazione di un impegno sociale che anticipa i temi della rivolta che inizierà nel ’68 (ma a cui Tenco purtroppo non assisterà). La sua produzione musicale non è, come dice lui stesso, finalizzata alla riuscita di una canzone o al successo, ma è indirizzata a smascherare l’ipocrisia e demolirla, da tutti i punti di vista e in tutti gli ambiti della vita, dall’autorità alla vita quotidiana.

4.1. La disobbedienza all’ipocrisia sociale

Tutta la sensibilità alle ingiustizie sociali che il giovane Luigi ha sviluppato, nutrendo il suo animo con l’esperienza delle rivendicazioni sociali, delle rivoluzioni musicali e dei movimenti politici e letterari che aveva scoperto durante l’adolescenza, emerge in numerose canzoni. In “Cara maestra” (1962), ad esempio, denuncia l’ipocrisia delle istituzioni scolastiche, religiose e politiche, con parole che suonano ancora oggi terribilmente attuali:

Cara maestra,/ un giorno m’insegnavi/ che a questo mondo noi/ noi siamo tutti uguali./
Ma quando entrava in classe il direttore/ tu ci facevi alzare tutti in piedi,/ e quando entrava il bidello/ ci permettevi di restar seduti.

Se la critica mossa alla maestra è quella di fare la differenza tra il direttore e il bidello, mostrando rispetto per il primo e non manifestando alcuna cura per il secondo, il rimprovero che Tenco muove alla chiesa (vedi sotto) è che il “curato”, nominato in qualità di rappresentante del clero, invece di aiutare i poveri e soccorrere i bisognosi, abbia speso tanto denaro per rivestire la chiesa di metalli preziosi e marmi costosi, a tal punto da non far più sentire a proprio agio in questo luogo di culto la gente comune e più specialmente chi non ha risorse:

Mio buon curato/ dicevi che la chiesa/ è la casa dei poveri/ della povera gente./ Però
hai rivestito la tua chiesa/ di tende d’oro e marmi colorati/ Come può adesso un povero/
che entra/ sentirsi come fosse/ a casa sua.

Infine, la sfera politica riceve il biasimo del cantautore per la propria ipocrisia, capace di spingere chi vuole ottenere il potere ad allinearsi a idee politiche che vengono poi abbandonate non appena cambia la corrente, nonché per l’egoismo di chi costringe ad andare a morire tanti innocenti:

Egregio sindaco/ mi hanno detto che un giorno / tu gridavi alla gente:/ “Vincere o mo-

rire”/ Ora vorrei sapere come mai/ vinto non hai, eppure non sei morto/ e al posto tuo
è morta tanta gente/ che non voleva né vincere né morire.³

La scuola descritta da Tenco è “dominata dal conformismo, da vuote gerarchie e da una deliberata renitenza al rinnovamento”; è una scuola che non corrisponde “alle aspettative dei giovani che, sempre più scafati grazie a una maggiore indipendenza, la consideravano lontana, autoritaria, vecchia” (Antonellini, 2007, p. 231). I versi di Tenco richiamano alla mente Don Milani e la sua *Lettera a una professoressa*, in cui la scuola è vista come un’istituzione che intimidisce, un “ospedale che cura i sani e respinge i malati” (Don Milani & la Scuola di Barbiana, 1967), e che impedisce un “insegnamento dai fini meramente produttivi, “una scuola di classe che riproduceva le classi sociali, la divisione tra dirigenti e diretti”. (Giachetti 2002 citato da Antonellini, 2007, p. 231)

Malgrado la vocazione sociale della canzone (o forse proprio per quello), “quando uscì *Cara Maestra* per Tenco c’era solo una risposta: la censura. La pubblicazione di questo brano gli costò due anni di allontanamento dalle trasmissioni RAI. Una commissione non la ammise all’ascolto” (Tortarolo & Carozzi, 2007, p. 42). Le parole dello stesso autore, pronunciate alcuni anni dopo, riaffermano con forza la sua volontà di protesta contro il conformismo e le ingiustizie sociali e mostrano la sua lucida consapevolezza del fatto che certe sue canzoni ed affermazioni, per quanto ironiche, fossero considerate scomode, al punto da esser cesurate:

Se vai alla radio e pretendi metterti a cantare delle cose, faccio un esempio, contro i preti, ti prendono e ti sbattono fuori. “E che guadagno c’è? Io appunto una volta avevo fatto una canzoncina che diceva: ‘Mio buon curato...’. Non era niente di terribile. Solo qua e là un filino di ironia. Risultato: due anni senza metter piede alla tv. Sono considerato un rompicappe perché dico certe cose, perché nel mezzo di una trasmissione, dove tutti parlano di musica, io esco fuori con un discorso sulla polizia che arresta i cappelloni o su altra roba del genere. (Tortarolo & Carozzi 2007, p. 42).

Secondo G. Calligarich, che lo intervista nel 1964 per *Vie nuove* e che ha compreso lo spirito del giovane cantautore, il suo stile si “stacca” dalla “produzione commerciale”. Per lui la musica è un pretesto per raccontare la società e far emergere quello che non va:

Tenco è il più interessante e intelligente cantautore dell’industria discografica nazionale. Le canzoni che scrive si staccano nettamente dalla normale produzione commerciale pur accettandola come veicolo di diffusione. Non si esibisce in serate pubbliche, ciò che scrive è esclusivamente affidato al disco. [...] La musica non gli interessa particolarmente. Per lui è solo il pretesto per poter dire certe cose, le quali cose spesso sono

³ https://www.youtube.com/watch?v=3Whe_AF8GA8&list=RD3Whe_AF8GA8&start_radio=1

belle, spregiudicate e sempre pervase da una vena di novità. [...] (De Angelis & Deregibus, 2024, p. 173)

La canzone che il giornalista cita come esempio di questa volontà del cantautore di “poter dire certe cose” sarà proprio *Cara Maestra*: “Alcuni esempi sono riportati nel suo unico long play. «Cara maestra» è uno di questi esempi. Si tratta di un rapido esame dei nostri sistemi educativi, si passa dalla scuola alla parrocchia «casa dei poveri rivestita d’oro», al sindaco.” (De Angelis & Deregibus, 2024, p. 173).

Non sono solo le istituzioni ad essere prese di mira da Tenco, anche la società ha i suoi difetti che il cantautore non esita a mettere in musica.

4.2. La disobbedienza alle convenzioni e al perbenismo

In quell’anno vengono censurate anche altre due canzoni, pubblicate nel primo 33 giri di Tenco, datato 11 novembre 1962. Si tratta di *Una brava ragazza*⁴ e *Io sì*⁵, brani in cui Tenco canta dell’emancipazione delle donne e della loro libertà di amare chi vogliono, al di là delle regole imposte dalla religione o dalla morale perbenista. Come ricorda A. Silva (De Angelis et al., 2007, p. 53), il tema è di tutta attualità: proprio in quegli anni la cantante Mina diventa madre di un figlio avuto da un uomo sposato con un’altra donna.

Solo una parte della critica musicale, però, si accorge di questa vena polemica che inizia ad emergere anche in canzoni più introspettive e apparentemente romantiche. Nell’intervista già citata, Calligarich osserva a proposito di questi brani:

L’invettiva e l’amarezza non sono assenti neanche in quelle canzoni di stampo più intimista (Se tu fossi una brava ragazza / quando in strada incontri una di quelle / guarderesti altrove / invece di stare ad osservare / come si muove...) che pure sono numerose nella sua produzione, e ancora in una specie di polka frenetica intitolata: «Io sì!» (Io sì che ti avrei insegnato qualcosa dell’amore che per lui è peccato / io sì, ti avrei fatto capire che il bello della sera non è soltanto uscire / io sì, ti avrei fatto capire che si incomincia a vivere quando lui vuol dormire...) (De Angelis & Deregibus, 2024: 173)

In risposta al giornalista che gli chiede se si sia arrabbiato per la censura, Tenco dichiara che, invece di prendersela, ha riscritto le canzoni che la Rai gli aveva censurato, cambiando le parole che non andavano bene. Smorzando ogni polemica, ribalta la situazione, assumendosi la colpa di aver utilizzato il linguaggio sbagliato:

Il mio torto è quello di essere incappato in un problema di linguaggio. Se devo usare i dischi come mezzo di diffusione, con tutte le censure e i limiti che regolano questo mercato, ebbene devo trovare il modo per dire certe cose entro quei limiti e quelle leggi di censura. Non posso cambiare il mercato, posso però cambiare il mio linguaggio. (De Angelis & Deregibus, 2024: 174)

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=1Q5s0Gjbsy8>

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=h-AX062BP1M&list=RDh-AX062BP1M&start_radio=1

Per Tenco questi sono apparentemente problemi minori: l'essenziale è che passi il messaggio di fondo, ovvero quello della libertà di ognuno e ognuna rispetto ai condizionamenti imposti dalla società. Pertanto, per poter passare in radio, certe parti di queste canzoni vengono modificate. Lo racconta lui stesso nella medesima intervista:

La brava ragazza della mia canzone che il mattino invece di uscire dovrebbe andare a messa, nella trasmissione televisiva è stata mutata in una brava ragazza che dovrebbe andare a fare la spesa. Non importa, importa che resti il fatto che se fosse una brava ragazza in quel senso io l'avrei già lasciata, perché mi piace che resti così, un tipo che dorme, che guarda le passeggiatrici e che fa tutto quello che le brave ragazze tradizionali non dovrebbero fare. (De Angelis & Deregibus, 2024: 174)

Che la ragazza di cui parla nella canzone vada a messa o a fare la spesa, quindi, per Tenco non è essenziale. Per questo accetta la censura, ovvero perché non altera di molto il messaggio di fondo. Quello che conta è che si deve capire che non si deve essere per forza delle “brave ragazze” e aderire ai modelli per essere rispettate. Non tutti gli ascoltatori però sono contenti delle modifiche apportate da Tenco: un lettore dell’*Unità* scrive al giornale dichiarandosi indignato di aver sentito quelle canzoni in televisione con testi diversi da quelli originali (De Angelis & Deregibus, 2024: 27).

Tuttavia, per Tenco l’importante è reagire alle convenzioni e ai modelli prestabiliti. Come aveva già osservato Adele Galotti nel 1962, in un articolo su *Stampa sera*: “Del piemontese ha la riservatezza, la saggezza di non dipingere la vita in rosa, il proposito di non accettare banalità, una eterna insoddisfazione.” (De Angelis & Deregibus, 2024: 122)

4.3. Il Tenco “engagé” delle ballate: la ballata della moda

La stessa saggezza nel non “dipingere la vita in rosa” che era emersa nelle canzoni d’amore inserite nel primo album, riaffiora un paio d’anni dopo in sette brani composti negli anni 1964-65, per nulla noti al grande pubblico, scritti per la trasmissione *La comare* e di pubblicazione postuma (1972). Si tratta principalmente di ballate che trattano diversi temi: *La ballata dell’arte*, *La ballata degli hobbies* (intitolata anche *Hobby*), *La ballata del progresso* (intitolata poi *Vita sociale*), *Giornali femminili*, *Vita familiare*, *La ballata della moda*, *La ballata del marinaio*, volutamente provocatorie e indirizzate a mostrare i “mali della società” (Antonellini, 2007, p. 209). È, come osservano giustamente Tortarolo e Carozzi (2007, p. 70), “il Tenco più ironico, sarcastico, vicino alla commedia all’italiana”. L’obiettivo di queste ballate è sicuramente segnalare i pericoli a cui va incontro la società dell’epoca, ma anche mostrare “che l’intellettuale e l’artista non possono esimersi dall’affondare i loro pensieri nella società, perché della società fanno parte, come tutti i presunti ‘altri’” (Antonellini, 2007, p. 209). Come dichiara Tenco stesso:

[...] sui giornali, alla televisione, alla radio si leggono oppure si vengono a sapere cose, fatti, che suscitano in un individuo determinate reazioni... Come? Io sono un individuo come tutti gli altri per cui anche in me suscitano queste reazioni, e siccome sono un compositore, queste reazioni cosa finiscono per fare? Finiscono per poi essere estrinsecate in una canzone. Canzoni che faccio. (De Angelis & Deregibus, 2024: 250)

Anche le ballate, ovviamente, finiscono per essere vittime della censura. Ma Tenco adatta anche queste. Lo spiega nell'intervista a Calligarich: "In fondo la censura non mi interessa molto. [...] L'arte fine a se stessa è inutile. L'arte deve servire a qualcosa. Essere un mezzo di comunicazione. Cosa importa che ho dovuto cambiare i testi delle ballate? L'importante era che restasse ciò che avevo intenzione di dire con quelle ballate." (De Angelis & Deregibus, 2024: 174).

Ne *La ballata della moda*, in particolare, attraverso l'ironia Tenco denuncia i meccanismi di quella che all'epoca veniva chiamata la *réclame*, tentando di mostrare la spre-giudicatezza dei messaggi costruiti appositamente per convincere i consumatori. Oggi questa immagine della pubblicità non appare tanto strana, poiché si è, almeno in parte, consapevoli dell'impatto argomentativo del messaggio pubblicitario sui consumi. Cinquant'anni fa, all'epoca di *Carosello*, denunciare la capacità di orientare gli acquisti da parte dei responsabili del marketing era una discreta novità che denotava anche una certa lungimiranza, per non dire genialità. A quell'epoca, contro la pubblicità avevano iniziato a schierarsi diversi intellettuali quali il giornalista Vance Packard, l'economista John Kenneth Galbraith e il filosofo Herbert Marcuse (Antonellini 2007, p. 216). Non vi sono prove che Tenco li abbia letti ma sicuramente l'argomento era d'attualità.

Questa ballata in è in realtà un racconto in due tempi, in cui il cantautore mette in scena Antonio, un cameriere, che serve "a un tavolo di grandi industriali", i quali stanno decidendo quale moda lanciare per l'estate a venire. La decisione cade su "l'acqua blu" che verrà promossa attraverso una campagna di pubblicità. Il cameriere ostenta la propria libertà di scelta affermando che non si lascerà convincere. Tuttavia, nel secondo tempo della canzone vediamo Antonio in ospedale, intossicato dall'acqua blu. Il servizio a quel tavolo di industriali passa al suo collega Pasquale, il quale sente annunciare una campagna di pubblicità per un paio di pantaloni a "strisce gialle e nere" e si dichiara anch'egli immune dall'influenza della pubblicità. Chiude la ballata la voce del narratore che annuncia ironicamente di immaginarsi già Pasquale con i pantaloni che verranno lanciati dalla pubblicità:

Era l'autunno e il cameriere Antonio/ Servendo a un tavolo di grandi industriali / Sentì decidere che per l'estate prossima/ Sarebbe andata di moda l'acqua blu.
 Loro dicevano che bastava fare/ Una campagna di pubblicità/ Mettere in ogni bar un po' di bottigliette/ Ed il successo non poteva mancare
 Antonio tra sé rideva/ Ahahah ahahah/ Diceva: "Me ne infischio della moda/ Io bevo solo quello che mi va"
 Ora è l'autunno, Antonio è all'ospedale/ Intossicato perché beveva troppo/E per servire quel tavolo importante/ S'è fatto sostituire dall'amico Pasquale.
 Stan decidendo per la prossima moda/ Un pantalone a strisce gialle e nere/ Basterà fare una gran pubblicità/ Farlo indossare da qualche grande attore.
 Pasquale tra sé sorride/Ahahah ahahah/ E dice: "Me ne infischio della moda/ Io porto solo quello che mi va".
 Ma io vedo già Pasquale/Ahahah ahahah/ Chissà come starà male/ Coi pantaloni a strisce gialle e nere.⁶

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=x0eLjbrrCjo>

Per Tortarolo e Carozzi, “musicalmente non è granché, ma l’Italia degli anni Sessanta è una prateria sconfinata, complice anche il boom economico, di prodotti da commercializzare.” (2007, p. 70) Per questo motivo è interessante: sebbene la ballata sia breve e non sia una composizione musicale da ricordare, è il contenuto ad esser degno di nota. Qui i meccanismi di persuasione della pubblicità sono indicati con precisione: fare una campagna di pubblicità, mettere le bottiglie d’acqua nei bar e far indossare i pantaloni a qualche grande attore. Come osserva Antonellini (2007, p. 219), la *Ballata della moda* non si limita ad avvisarci del pericolo dalla pubblicità, ma ci “mette in guardia da quel meccanismo che prende il nome di persuasione e che [...] non appartiene solo all’universo pubblicitario.” D’altro canto, continua:

Forse il cantautore simpatizza un poco per quelli che ritiene perfettamente imbrogliati: se gli industriali sono semplicemente industriali (e la denominazione di classe, sociale ed economica, deve aver già detto tutto), ai camerieri è riservato l’onore di un briciole di individualità grazie all’assegnazione di un nome proprio; i due non sono soltanto camerieri, sono Antonio e Pasquale. D’altro canto, gli Antonio e i Pasquale d’Italia sono (ed erano nel 1964) così tanti che potrebbero esser scambiati per massa. Una massa di consumatori (o polli di allevamento, come li definirà più avanti Giorgio Gaber), informe e anonima. (Antonellini, 2007, p. 220)

La volontà di ribellione di Tenco, sempre schierato a favore degli ultimi e dei più sfortunati, e la sua volontà di far aprire gli occhi alla gente comune emergono anche in questa ballata, in cui, con una vena di ironia velata di compassione, tenta di mostrare la verità a chi non è in grado di vedere come i più potenti riescano a manipolare le sorti di tutti. Questo tema, centrale nella poetica del cantautore, tornerà in altre canzoni, in particolare quelle in cui denuncia apertamente l’assoluta inutilità e insensatezza della guerra, quali la *Ballata del marinaio* o *Padroni della Terra*, traduzione del più famoso *Déserteur* di Boris Vian.

4.4. Disobbedienza e antimilitarismo

Se per alcuni “il tema del pacifismo, della repulsione per la guerra, è stato il gasolio di qualsiasi rivendicazione dei giovani degli anni Sessanta” (Tortarolo & Carozzi, 2007, p. 82), alla luce degli avvenimenti attuali, potremmo dire che questo tema continua purtroppo ad emergere ad ogni generazione, associato ad eventi più o meno traumatici, che toccano più o meno da vicino. In ogni caso, la posizione di Tenco rispetto alla guerra e al servizio militare è chiara. È lui stesso a ribadirla in più occasioni, nelle canzoni e durante le interviste.

In una intervista in particolare, con Herbert Pagani, spesso citata dai cultori di Tenco, evoca le composizioni di Lucio Dalla (che lui chiama simpaticamente “Barbetta”), affermando che nella musica si potrebbe parlare di altre cose:

di cose un po’ più vicine a noi, come il divorzio... invece, vabbè, di questo invece non se ne parla, si parla di guerre e... è già qualche cosa parlare di guerre, fino a poco tempo fa non si parlava di guerre, si parlava solamente di stelline, di occhi, mamme... e in

questa canzone «Io non ci sarò» la voce di Lucio mi sembra incisiva al punto giusto per mettere in risalto pezzi di questo tipo. (De Angelis & Deregibus, 2024, p. 256)

Di guerra parla appunto la *Ballata del marinaio*, composta anch’essa per la trasmissione *La comare*. Qui Tenco dipinge, come in un quadro, un marinaio in mezzo al mare, partito per fare la “sua” guerra ad un nemico che non conosce ma che, si scoprirà nella strofa finale, ha con sé il ritratto di una donna e qualche lettera, proprio come il protagonista: stessi uomini, con gli stessi sogni, diversamente da ciò che è stato detto loro.

Un marinaio in mezzo al mare/ Con una barca ed un cannone/ È andato là per fare la sua guerra/ Ad un nemico che non ha mai visto/ Con sé ha portato il ritratto di una donna/ Con qualche lettera, con i suoi sogni.

Un marinaio in mezzo al mare/ Con un nemico da mandare a fondo/ Gli han detto che il nemico è uno strano essere/ Che non ha cuore, che non sa sognare/ Gli han detto che chi ha dei sogni da difendere/ Deve combattere contro il nemico.

Un marinaio in mezzo al mare/ Il suo nemico ormai è andato a fondo/Però qualcosa è rimasto sulle onde/ E lui va a vedere cosa mai può essere/ Trova il ritratto di una donna e qualche lettera/ Sogni di un uomo andato a fondo.

La simmetria e la linearità della ballata mostrano un taglio poetico che, parallelamente allo stile, rinnova nel contenuto un archetipo piuttosto frequente, quello del sogno: il marinaio ha i suoi sogni da difendere, mentre del nemico gli vien detto (da non precisati mandanti: “gli han detto”) che “è uno strano essere/ che non ha cuore, che non sa sognare”. Per questo deve combattere quel nemico che però è proprio come lui. Questo testo fa chiaramente eco alla *Ballata dell’eroe*, composta da De André, che Tenco stesso volle nella colonna sonora dell’unico film di cui fu protagonista, *La cuccagna*. Del resto, gli scambi di canzoni tra Tenco e De André erano costanti e Tenco, nella stessa intervista a Pagani, dichiara: “un cantante che mi piace è un mio amico di Genova, un certo Fabrizio [...] Tra l’altro ho fatto un film tre anni fa, nel quale io ho inserito una canzone di questo ragazzo. [...] La canzone era ‘La ballata dell’eroe’ di Fabrizio, che parlava appunto di questo eroe” (De Angelis & Deregibus, 2024, p. 256). Se Tenco canta la resistenza individuale contro un dovere patriottico che si configura come violenza sistematica, lo stesso spirito anima *La ballata dell’eroe* di De André, che Tenco fa sua nel 1962:

Era partito per fare la guerra/ per dare il suo sangue alla sua terra/ Gli avevano dato le mostrine e le stelle/ e il consiglio di vendere cara la pelle/ e quando gli dissero di andare avanti/ troppo lontano si spinse a cercare la verità / ora che è morto la patria si gloria/ d’un altro eroe alla memoria.

Era partito per fare la guerra/ per dare il suo aiuto alla sua terra/ gli avevano dato le mostrine e le stelle/ e il consiglio di vender cara la pelle/ ma lei che lo amava aspettava il ritorno/ d’un soldato vivo, d’un eroe morto che ne farà/ se accanto nel letto le è rimasta la gloria/ d’una medaglia alla memoria.

In questo caso il tema del sogno è scomparso ma rimane la figura “lei che lo amava” che aspetta il ritorno di un soldato vivo, mentre riceverà una medaglia per un eroe morto. Allo stesso modo, un’eco della ballata di Tenco si ritrova anche nella *Guerra di Piero*, in

cui il soldato vede “un uomo in fondo alla valle” con il suo “stesso identico umore/ ma la divisa si un altro colore” (Antonellini, 2007, p. 213). Il pensiero veicolato da entrambi è i cantautori è che in guerra vengono mandati a morire uomini con gli stessi sogni, lo stesso umore, che si trovano solo casualmente da due parti diverse.

E Tenco, che questo lo sa bene, non vorrebbe fare il servizio militare: rinvia la leva per diversi anni grazie all’iscrizione all’Università, fino a quando, il 7 gennaio 1965 viene arruolato nei Lupi di Toscana. Come riporta Parodi:

Dall’8 gennaio 1965 all’11 marzo 1966 – giorno in cui fu posto in congedo illimitato – Tenco passa attraverso numerosi ricoveri in ospedale per non meglio precisate malattie che gli fruttano complessivamente – stando alla fredda eloquenza delle carte – 420 giorni di convalescenza! Praticamente l’intero periodo della ferma. (1997, p. 94)

D’altronde lo dirà lui stesso durante il dibattito al Beat 72 di Roma, nel novembre 1966: “...ecco, io il militare non lo so fare. Non voglio, non so andare a morire... E questo è uno sfogo spontaneo, una protesta sincera.” (De Angelis & Deregibus, 2024, p. 271)

Forse proprio durante i ricoveri accumulati nel periodo di leva, nel 1966, traduce *Le déserteur* di Boris Vian, che intitolerà “Padroni della terra”, richiamando alla memoria *Masters of war* di Dylan. Qui emerge un rifiuto radicale della logica bellica:

Padroni della Terra,/ non lo voglio più fare,/ non posso più ammazzare/ la gente come me./ Non è per farvi torto/ ma è tempo che vi dica:/ la guerra è un’idiozia, non ne possiamo più /Da quando sono nato/ dei figli son partiti,/ dei padri son caduti/davanti agli occhi miei./ Ho visto mille madri/ che han perso tutto quanto/ ed ancora vanno avanti/senza saper perché. [...] Lontano me ne andrò;/ sul mare e sulla terra,/ per dire no alla guerra/ a quelli che vedrò./ E li convincerò/ che c’è un nemico solo:/ la fame che nel mondo/ ha gente come noi. / Se c’è da versar sangue/ versate solo il vostro;/ signori, ecco il mio posto:/ io non vi seguo più.

Queste strofe esprimono con forza la ribellione morale contro la guerra e la presa di coscienza individuale di chi rifiuta di essere strumento di potere. Il cantautore denuncia l’assurdità e l’ingiustizia dei conflitti, che oppongono “gente come me”, e rivendica la scelta della nonviolenza e della solidarietà universale. Il tono è insieme accusatorio e liberatorio, trasformando il rifiuto della guerra in un atto di dignità, di umanità condivisa e di libertà di scelta.

Come questa canzone, che Tenco traduce, un altro brano, intitolato *E se ci diranno* esprime una ferma opposizione morale alla violenza, al fanatismo e al razzismo, denunciando le giustificazioni con cui il potere e l’ideologia cercano di legittimare la guerra e la discriminazione. Il ritornello “Noi risponderemo” diventa un atto collettivo di resistenza e responsabilità, un rifiuto consapevole di accettare l’ingiustizia come destino. Il testo invita a non ripetere gli errori del passato e a difendere la dignità umana contro ogni forma di sopraffazione:

E se ci diranno/ Che per rifare il mondo/ C’è un mucchio di gente/ Da mandare a fondo/
Noi che abbiamo troppe volte visto ammazzare/ Per poi dire troppo tardi che è stato un

errore/ Noi risponderemo/ Noi risponderemo/ no no no no
 E se ci diranno/ Che nel mondo la gente/ O la pensa in un modo/ O non vale niente
 Noi che non abbiam finito ancora di contare/ Quelli che il fanatismo ha fatto eliminare
 Noi risponderemo/ Noi risponderemo/ no no no no
 E se ci diranno/ Che è un gran traditore/ Chi difende la gente/ Di un altro colore/ Noi
 che abbiamo visto gente con la pelle chiara/ Fare cose di cui ci dovremmo vergognare
 Noi risponderemo/ Noi risponderemo/ no no no no
 E se ci diranno/ Che è un destino della terra/ Selezionare i migliori/ Attraverso la guerra
 Noi che ormai sappiamo bene che i più forti/ Sono sempre stati i primi a finir morti
 Noi risponderemo/ Noi risponderemo/ no no no no

Questa canzone è anche stata trasformata in un fumetto di Sergio Staino.



5. La libertà individuale come valore assoluto

La libertà, cantava Gaber, “non è star sopra un albero”, ma “è partecipazione”. Questo sicuramente lo pensava anche Tenco che, nella canzone “Ognuno è libero” (1966), difende il diritto all’autodeterminazione estetica e ideologica. Come osservano De Angelis e De-regibus (2004, p. 31):

nell'unico special televisivo a lui dedicato, che va in onda il 13 novembre, Tenco non si trattiene: ‘Si è fatta una polemica che non finisce mai: chi è coi capelloni, chi è contro i capelloni [...]. Polemica che io trovo del tutto inutile. I capelli non sono mai stati indice della personalità di un individuo. Uno può avere i capelli lunghi, corti, a metà, verdi, gialli, rossi, questo cosa vuol dire, insomma?’

E ancora, in un’intervista a Vivarelli nel giugno del 1966 aveva affermato:

La polemica sui capelloni si è accesa di tinte assurde; come sempre, hanno fatto di ogni erba un fascio, dicendone di tutti i colori. Gli argomenti preferiti da certa gente sono che i capelloni non lavorano, che si tratta di esseri sporchi, intellettualmente ritardati; bene, a questo punto io mi proclamo un capellone, mi sento uno di loro. Eppure lavoro sodo, mi lavo regolarmente e fino a questo momento, con tutti i difetti che mi possono attribuire, nessuno mi ha mai considerato un cretino.

Il testo della canzone è chiaro e non ha bisogno di molte spiegazioni. Si tratta di un palese rifiuto del moralismo borghese e della violenza normalizzatrice della società, per la quale, per essere persone perbene, si deve essere vestiti e pettinati in un certo modo e comportarsi in un determinato modo, obbedendo a chi impone quel tipo di immagine “per-bene”:

Cosa c’è di strano/ Da guardare tanto/ Forse perché noi non siamo vestiti bene/ Pettinati come voi/ Beh, se non vi piace/ Così come siamo/ Non vi resta che voltarvi dall’altra parte/ E non far caso a noi. [...] / Ognuno è libero/ Di fare quello che gli va/ Ognuno è libero/ Di fare quello che gli va

Invece tra voi/ Ce n’è più di uno/ Che è vestito bene, pettinato bene/ Però perbene non è/ E questo qualcuno/ Si è messo in testa/ Che la gente con le buone o con le cattive/ Deve fare quel che vuole lui/ Ma ognuno è libero/ Di fare quello gli va/ Ognuno è libero/ Di fare quello che gli va

Queste strofe affermano con decisione un principio di libertà e autenticità individuale, contrapponendo l’essere sé stessi alle convenzioni sociali e all’ipocrisia di chi giudica dalle apparenze. Il testo denuncia la pretesa di imporre modelli di comportamento e rivendica il diritto a vivere secondo la propria natura. Dietro il tono semplice e diretto si percepisce una critica sociale profonda, che esalta la tolleranza e la dignità della diversità. Diversità e soprattutto libertà di pensiero che viene ribadita da un pezzo del 1965 intitolato *Ragazzo mio*. Portato al successo da Ivano Fossati e da Loredana Bertè, il brano è del Tenco impegnato che vorrebbe lottare, con l’unica arma che ha, ovvero la musica, per una società migliore:

Ragazzo mio, un giorno ti diranno che tuo padre/ Aveva per la testa grandi idee/ Ma in fondo, poi non ha concluso niente/ Non devi credere, no, vogliono far di te/ Un uomo piccolo, una barca senza vela/ Ma tu non credere, no, che appena s’alza il mare/ Gli uomini senza idee, per primi vanno a fondo

Ragazzo mio, un giorno i tuoi amici ti diranno/ Che basterà trovare un grande amore/ E poi voltar le spalle a tutto il mondo, no/ No, non credere, no, non metterti a sognare

Lontane isole che non esistono/ Non devi credere, ma se vuoi amar l'amore/ Tu non gli chiedere quello che non può dare/

Ragazzo mio, un giorno sentirai dir dalla gente/ Che al mondo stanno bene solo quelli/ Che passano la vita a non far niente, no/ No, non credere, no, non essere anche tu/ Un acchiappanuvole che sogna di arrivare/ Non devi credere, no, no, no, no, non invidiare chi/ Vive lottando invano col mondo di domani

In questa canzone, che si sviluppa come se fosse una lettera affettuosa e disillusa di un padre a un figlio, si intrecciano amore, esperienza e ammonimento. Il padre invita il figlio a non lasciarsi ingannare dal conformismo e dalle illusioni facili, ma a coltivare la dignità del pensiero e dell'impegno. Pur consapevole dei limiti e delle sconfitte della vita, il messaggio resta profondamente umano: non rinunciare ai propri ideali e alla propria libertà di scelta, anche quando il mondo sembra premiare l'indifferenza o la mediocrità.

6. Conclusioni

Luigi Tenco rappresenta una delle figure più significative della canzone d'autore italiana, non soltanto per l'intensità poetica dei suoi testi, ma per la coerenza etica e l'impegno civile che attraversano la sua intera opera. La sua voce, spesso associata a un'immagine malinconica e introversa, rivela invece una straordinaria lucidità intellettuale e una consapevolezza profonda del ruolo dell'artista nella società. Per Tenco, infatti, la canzone non è semplice espressione sentimentale o intrattenimento, ma un linguaggio critico capace di denunciare l'ingiustizia, smascherare l'ipocrisia e dare voce a chi non ha voce. Attraverso brani come *Cara maestra*, *Ognuno è libero*, *Padroni della Terra* o *E se ci diranno*, Tenco costruisce una poetica della disobbedienza che diventa anche un'etica della responsabilità. La sua è una forma di opposizione morale e civile che si esprime con le armi della parola e della musica, in un tempo in cui il conformismo e la censura tendevano a ridurre la canzone a un prodotto di consumo privo di contenuto. L'ironia, la misura e la chiarezza del suo linguaggio contribuiscono a rendere ancora più incisiva la denuncia, trasformando la ribellione in un atto di verità.

Rileggere oggi Tenco significa riconoscere nella sua opera una straordinaria capacità anticipatrice. I temi che egli affronta – la libertà individuale, la critica al potere, la lotta contro la guerra e contro ogni forma di discriminazione – restano di drammatica attualità e si inseriscono in una tradizione di impegno artistico che unisce la canzone alla letteratura, alla filosofia e alla politica. In questo senso, Tenco può essere considerato non solo un precursore della canzone di protesta italiana, ma anche un intellettuale che ha saputo concepire la musica come strumento di formazione etica e civile. La sua visione della canzone come “mezzo per dire certe cose”, come forma di comunicazione e non di evasione, riafferma l’idea che l’arte debba contribuire alla costruzione di una coscienza collettiva. Come egli stesso sosteneva, “combattendo l’ignoranza si fa già qualcosa di molto utile”: un principio che riassume il senso più profondo del suo impegno e che continua a risuonare con forza nel presente.

Riascoltare Tenco oggi significa, dunque, interrogarsi sul valore politico e umano della parola cantata e sulla responsabilità dell’artista nei confronti della realtà. La sua disobbedienza, intesa non come rifiuto sterile ma come scelta di libertà e di giustizia, invita

ancora una volta a credere nella possibilità che la musica – quando è autentica, sincera e consapevole – possa farsi veicolo di cambiamento e di emancipazione.

Sebbene nel 1966 Tenco affermasse che “in Italia i tempi per la canzone di protesta non sono ancora maturi”, la sua opera, accanto a quella di altri cantautori come De André e Jannacci, ha contribuito a delineare i contorni di un genere che unisce poesia, impegno civile e disobbedienza consapevole e che merita ancora oggi di essere ascoltata, anche alla luce delle problematiche che attraversano la società attuale. Come aveva detto Tenco stesso al dibattito su “La canzone di protesta” al Beat 72, nel novembre 1966: «È statisticamente provato che [...] idee come il nazionalismo [...] resistono particolarmente in ambienti non colti. Quindi combattendo l’ignoranza si fa già qualcosa di molto utile».

Queste parole sono tutt’ora attuali e forse anche con la canzone di Tenco si può riuscire a combattere l’ignoranza e a smantellare idee nazionaliste.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonellini, M. (2007). Se lei sapesse... I contenuti: il Tenco sociale, in De Angelis, E., Deregibus, E., Secondiano Sacchi S. (a cura di) *Il mio posto nel mondo. Luigi Tenco, cantautore. Ricordi, appunti, frammenti*, Milano, BUR, pp. 209-239.
- Conenna, M. (2000), Dissolvenze incrociate: canzoni e traduzioni di Brassens, in Garzone G., Schena L. (a cura di), *Tradurre la canzone d'autore*, Bologna, CLUEB, pp. 153-165.
- Curi, G. (1997). *Io vorrei essere là*, Roma, Studium.
- De Angelis, E. (2002). *Luigi Tenco. Io sono uno*. Milano: Baldini & Castoldi.
- De Angelis, E., Deregibus, E. (2024). *Lontano lontano*. Milano: Il Saggiatore.
- De Angelis, E., Deregibus, E., Sacchi, S. S. (2007) (a cura di). *Il mio posto nel mondo. Luigi Tenco, cantautore. Ricordi, appunti, frammenti*, Milano, BUR.
- Garbarino, S. (2008). La chanson politique en Italie dans les années 1950-1960, in Cecchetto C. & Prat M. (a cura di), *La chanson politique en Europe*, Eidolon, n.82, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 187-197.
- Jachia, P. (1998). La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata, Milano, Feltrinelli.
- Jona, E., Straniero, M. L. (1995). *Cantacronache*. Torino, Crel-Scriptorium.
- Liperi, F. (1999). *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI.
- Milani, L., Scuola di Barbiana (a cura di) (1967, ried. 2023). *Lettera a una professoressa*, Milano, Mondadori.
- Montellanico, A. (2006). Quasi sera. Una storia di Tenco, Viterbo, Nuovi Equilibri.
- Monti, G., Di Pietro, V. (2003). *Dizionario dei cantautori*, Milano, Garzanti.
- Savona, A. V., Straniero, M. L. (1985). *Canti della Resistenza*, Milano, BUR.
- Tortarolo, R., Carozzi, G. (2007). *Luigi Tenco. Ed ora che avrei mille cose da fare*, Roma, Arcana.

SANDRA GARBARINO • PhD is an Associate Professor at the University of Torino. Former Maître de Conférences in Italian and Romance Languages at the University of Lyon 2 where she coordinated the Italian and the Intercomprehension Departments, she coordinated the MIRIADI Project after participating in other European projects on Intercomprehension, such as Galapro and Redinter, and is now member of the UNITA project. Her research interests focus on Language teaching, Intercomprehension and Translation theory and practice.

E-MAIL • sandra.garbarino@unito.it

LONTANO DA CASA

L'emigrazione nei testi dei cantautori italiani

Enrico MILETTO

ABSTRACT • *Far from home. Emigration in the lyrics of Italian singer-songwriters.*

L'emigrazione ha trovato ampio spazio nella canzone d'autore italiana che ha saputo cogliere non solo le speranze, ma anche le sofferenze, i successi e, talvolta, i fallimenti di uomini e donne partiti dalla loro terra d'origine alla ricerca di un'esistenza migliore. Focalizzandosi su alcuni testi incentrati sull'esperienza migratoria, da *La Merica* di fine Ottocento fino alle metropoli industriali degli anni del boom economico, il contributo intende offrire un racconto in musica dei diversi flussi che hanno attraversato, con tempi, ritmi e traiettorie differenti, il Novecento italiano.

KEYWORDS • Emigrazione italiana; emigranti; partenze; approdi.

1. Un paese di emigranti

Doppo che avete colto le castagne vienite al Brasile, caro padre. Potete vienire e poi sirivolta a sieme e che avete paura del grande luciano perche non cie mica delle ginestre da tacarsi (Ostuni, s.d.).

Brasile, 1913. A scrivere è Amedeo Lucchesi, originario della Garfagnana, emigrato da tre anni nello stato sudamericano che, con parole sgrammaticate, invitava il padre a raggiungerlo dopo l'autunnale raccolta delle castagne, a dimostrazione dell'origine contadina della famiglia. D'altronde, come oramai accertato da molteplici studi sulla configurazione, la durata e la dimensione dei flussi migratori in età liberale, furono proprio le classi rurali, nelle loro differenti declinazioni (braccianti, salariati, affittuari, mezzadri e piccoli proprietari) le principali protagoniste della fase migratoria più intensa dell'intera storia dell'emigrazione italiana (Gallo, 2022).

La spinta a partire era dettata dalle precarie condizioni di vita nelle campagne, entrate in una fase di sofferenza ancora più acuta dopo la crisi che verso la fine degli anni Settanta dell'Ottocento colpì l'agricoltura europea, compresa quella italiana, a seguito dell'ingresso, in grandi quantità, di prodotti granari provenienti dal continente americano, dalla Russia e dall'Australia, che fecero registrare un calo dei prezzi agricoli con la conseguente riduzione di un reddito già di per sé piuttosto esiguo (Colucci, Sanfilippo 2015: 64).

La residua offerta di terre e le difficili condizioni economiche delle campagne, si univano alla carenza di impieghi in settori extra-agricoli, stimolando così le partenze verso paesi, in Europa o in America, caratterizzati, al contrario, da ampia richiesta di manodopera e migliori livelli salariali (Franzina 1995: 164).

Furono dunque questi i fattori che generarono il processo migratorio, meglio noto come *grande emigrazione* che, iniziata in sordina, assunse i contorni di un'onda dirompente, capace di portare tra il 1876, anno della prima rilevazione statistica condotta in forma periodica sul fenomeno migratorio, al 1915, data solitamente considerata terminale del primo ciclo, circa 14 milioni di persone a lasciare l'Italia (Gallo, Colucci 2023: 87). Numeri significativi, in grado di restituire la misura di un processo che interessò in maniera diretta o indiretta l'intera popolazione e al quale parteciparono, oltre al tradizionale bacino migratorio delle classi agricole, anche altre figure dalle differenti curvature professionali, certificando così una fusione tra vecchie e nuove categorie di migranti. Configuratosi come fenomeno di massa, l'emigrazione fu dunque uno dei primi «fatti sociali» (Pugliese 2024: 32) di vasta portata che interessarono la giovane nazione italiana.

Se nella fase iniziale i flussi in uscita risentivano ancora delle influenze del sistema migratorio decorso tra l'Unità d'Italia e il 1876, teso a individuare quelle europee (Germania, Svizzera e Francia) come mete privilegiate di spostamenti periodici e temporanei, lo scoccare degli anni Novanta coincise con un mutamento dello scenario che portò Stati Uniti, Canada e America Latina ad assumere, grazie all'affermarsi delle loro capacità attrattive in termini di salario e opportunità occupazionali, un peso specifico sempre più rilevante nel novero delle partenze (Franzina 2021). Così, tra il 1876 e il 1914, ultimo anno prima del quinquennio di guerra, gli Stati Uniti accolsero il 30% degli emigrati, l'Argentina il 13% e il Brasile il 9% (Daniele 2021: 58). Una percentuale, quest'ultima, all'interno della quale si inseriva anche Lucchesi che, come migliaia di altri suoi connazionali, aveva sfidato l'Oceano, quel *crande luciano* di cui parlava nella lettera al padre. Una massa d'acqua scura e in perenne movimento, che poteva, d'improvviso, infuriarsi senza che vi fossero appigli (le ginestre cui si riferisce la lettera) ai quali potersi aggrappare.

Le parole di Lucchesi rimandano alla lunga traversata verso *La Merica*, dove si dirisse alla ricerca di una vita nuova che gli consentisse di sfuggire a un presente che, possiamo intuire, aveva assunto i contorni della miseria. Un viaggio, il suo, che era in realtà specchio di molte altre storie migratorie, nelle quali si intrecciavano paure e tristezza, ma anche euforia, curiosità e, soprattutto, la speranza che lasciare un'Italia «il cui sole non scaldava tutti» (Bertuzzi 2014) avrebbe offerto a sé stessi e ai propri figli la possibilità di un riscatto sociale e di un'esistenza migliore.

Fu certamente Edmondo De Amicis, imbarcatosi nel 1884 a bordo del piroscafo Nord America sulla tratta Genova – Buenos Aires, il primo a descrivere nel suo celebre *Sull'Oceano* la differente umanità dei passeggeri della terza classe e a raccontarne le ansie e le sofferenze provate durante i ventidue, interminabili, giorni di viaggio sulla nave, riconosciuta nel romanzo, poi pubblicato nel 1889, Galileo (De Amicis 1889). Lo scrittore inaugurava così il modello narrativo della traversata transoceanica, ampiamente ripreso da quanti, dopo di lui, seguirono da vicino gli emigranti e il loro viaggio (Cicciò 2010).

Fu il caso, per citare gli esempi più noti, di Dino Campana e Luigi Capuana. Partito nel 1907 per il Sud America, dove rimase fino al 1909, il poeta toscano compose *Buenos*

Aires, breve poesia sull'arrivo degli emigranti che «varcano [varcavano] i mari per cercar del pane» sulle banchine del porto fluviale della capitale argentina dopo l'attracco della nave sulla quale viaggiavano con lui (Spaliviero 2022: 195-202).

Agli Stati Uniti è invece dedicato *Gli americani di Rabbàto* (Capuana 1912), racconto per ragazzi inserito nel filone del verismo, con il quale nel 1912 Capuana approfondiva il tema dell'emigrazione siciliana in America attraverso le vicende di un giovane, partito non senza difficoltà da Rabbàto, paese immaginario ma ispirato a Mineo, località natale dello scrittore. (Mazzucchelli 2019: 60-76).

L'America, sia essa gli Stati Uniti oppure il sud del continente e l'oceano diventano così luoghi simbolo e territori simbolici per seguire milioni di traiettorie migratorie, le cui storie, individuali e collettive, trovano spazio nella produzione del cantautorato italiano che, con sensibilità e sfumature differenti, ha dedicato più di un contributo alla lunga parabola migratoria del nostro paese.

Proponendo una limitata selezione di brani, il presente contributo, pur senza avere pretese di esaustività rispetto a una tematica così articolata, intende quindi riflettere sull'attenzione dedicata al tema migratorio dalla musica cantautorale italiana, evidenziando nel contempo le sue potenzialità come strumento di indagine e punto di osservazione privilegiato per avviare un confronto, in chiave comparata, con altre fonti in grado di apportare ulteriori elementi alla ricostruzione di un quadro fattuale e interpretativo dell'emigrazione italiana e delle dinamiche a essa collegate.

2. Il “principe”. Francesco De Gregori e la grande emigrazione

Analizzando il rapporto tra cantautori ed emigrazione, “Rolling Stone Italia”, tre le voci più autorevoli nel panorama della critica musicale, definiva Francesco De Gregori, soprannominato “il Principe” della canzone italiana, un autore «molto sensibile alla questione dei migranti» (Burrocacao 2023). La considerazione traeva spunto dall'analisi della discografia del cantautore romano che nella sua lunga carriera ha affrontato, da prospettive e punti di vista molteplici, il tema dell'emigrazione, compresa quella di fine Ottocento e inizio Novecento. Il riferimento in tal senso va a *Titanic*, album pubblicato nel 1982, contenente tracce che appaiono altamente evocative del processo migratorio e dei suoi protagonisti. La nostra analisi si concentrerà su due titoli: *Titanic* e *L'abbigliamento di un fuochista*.

Il primo, *title track* del disco, si presenta come un affresco, all'interno del quale il viaggio assume uno spazio centrale, a iniziare dalla strofa di apertura dove «dolore, spavento, puzza di sudore dal boccaporto e odore di mare morto» (De Gregori 1982) richiamano le atmosfere aleggianti negli ambienti della terza classe, fissando in maniera nitida le difficili e a tratti drammatiche condizioni della traversata affrontata dagli emigranti a bordo di navi i cui standard minimi in termini di spazio, igiene e sicurezza si presentavano ben al di sotto della norma.

Affollamento e sporcizia accompagnavano per giorni, dalle due alle quattro settimane, i passeggeri di terza classe, tanto nei dormitori, quanto sul ponte dove consumavano i pasti («che quando piove si può star dentro ma col bel tempo veniamo fuori», De Gregori 1982).

Un fotogramma che non sembra discostarsi di molto da quello proposto da Giovanni Preziosi, sacerdote missionario e giornalista, che nel 1907 in un suo articolo scriveva come fosse «uno scandalo vedere come sono [fossero] accumulati gli emigranti a bordo dei vapori in partenza, sdraiati per terra ed ammonticchiali in coperta per settimane intere; nei giorni di pioggia addossati sotto coperta, con aria rarefatta prega di miasmi» (Preziosi 1907: 56).

Una canzone di denuncia che, allo stesso tempo, presenta anche dei passaggi di speranza ed entusiasmo per la nuova avventura, naufragati però insieme al Titanic, affondato il 15 aprile 1912 portandosi negli abissi 1.517 persone, il 90% delle quali immigrati e passeggeri di terza classe (Bossi 2017: 28). C'è, infatti, un velato riferimento all'iceberg, esplicitato «negli occhi di ghiaccio» del ragazzo di terza classe «così difficili da evitare» (De Gregori 1982), quasi a indicare lo sciogliersi del sogno americano.

Lo stesso album contiene anche *L'abbigliamento di un fuochista*, che mette in scena l'angoscia di una madre per la partenza del figlio. I versi richiamano le cause dell'emigrazione, ovvero la miseria e la mancanza di prospettive («figlio senza domani, senza camicia come sei nato») che spingono ad attraversare un «Atlantico cattivo» verso un destino ignoto in America. La scena si sposta poi sulla banchina, dove la donna vede il giovane salutare con il cappello in mano («un berretto per salutare») e consuma tutta la sua preoccupazione («la pena dentro al cuore») quando la nave è oramai uscita dal porto e «sta tornando, il rimorchiatore» (De Gregori 1982).

3. Un'emigrazione politica: *Addio a Lugano*

È opportuno sottolineare come a partire dalla fine dell'Ottocento si concretizzarono, accanto a quella economica, anche piste migratorie di matrice politica che, continue fino agli anni Trenta del Novecento, coinvolsero anarchici, socialisti e, successivamente, comunisti e antifascisti.

Mete predilette del cosiddetto fuoriuscitismo furono soprattutto la Francia e la Svizzera, paesi nei quali gli italiani potevano contare su reti di relazioni costituite dai connazionali emigrati per motivazioni economiche e, soprattutto nello stato transalpino, sull'appoggio dell'opinione pubblica democratica e dei vertici politici, come avvenne, ad esempio, durante la stagione di Léon Blum e del Fronte Popolare. Fu proprio in questo periodo, infatti, che il Partito comunista d'Italia, dichiarato fuorilegge dopo l'avvento del fascismo, installò a Parigi il suo Centro estero, la struttura diretta da Palmiro Togliatti che, collegata con il Centro interno in Italia, aveva il compito di organizzare l'attività clandestina mantenendo i legami con la base (Höebel 2021: 77).

I primi protagonisti dell'emigrazione politica furono gli anarchici che, ricercati dalle forze dell'ordine e bersagliati da provvedimenti giudiziari e amministrativi scelsero di trasferirsi all'estero, portando avanti nelle località in cui espatriarono attività politica e di propaganda verso i connazionali emigrati nei medesimi luoghi per motivi economici. Un approccio innovativo, che li vide farsi promotori di campagne di sensibilizzazione, ma anche fondare organizzazioni sociali e di mutuo soccorso, giornali, associazioni ricreative, scuole popolari, divenuti ben presto centri di formazione politica e di proselitismo ideologico (Sanfilippo 2002: 116).

Gli anarchici italiani, e qui ritorniamo alla musica, espatriarono anche in Svizzera, soprattutto nel Canton Ticino. Una presenza ricordata in uno dei più noti canti libertari, *Addio a Lugano*, scritto da Pietro Gori, avvocato, figura carismatica del movimento anarchico di fine Ottocento, rifugiatosi nel 1894 a Lugano, che poteva contare non solo sulla vicinanza all'Italia, ma anche sulla presenza di una piccola e già radicata comunità di anarchici italiani.

L'anno dopo, su pressione di stampa, polizia e governo italiano, che lo accusavano di essere coinvolto attivamente nell'attentato compiuto a Lione dall'anarchico Sante Caserio, responsabile, il 16 agosto 1894, dell'omicidio del presidente francese Marie-François Sadi Carnot, Gori fu arrestato insieme ad altri 16 esuli politici italiani (13 anarchici e 3 socialisti) e, dopo una breve detenzione, fu espulso dalla Confederazione elvetica (Bermani 1978: 14). Nella settimana trascorsa in carcere compose *Il canto degli anarchici espulsi*, divenuto poi, nel 1899, sull'aria di un canto popolare toscano *Addio a Lugano*, motivo destinato ad avere una fortuna duratura, diventando patrimonio dell'intero movimento anarchico, socialista e operaio non solo italiano (Antonioli 1995: 167-168). In stagioni e tempi diversi le note del testo furono riprese da molti cantautori e interpreti: da Giorgio Gaber ed Enzo Jannacci, a Milva, da Maria Carta a Francesco De Gregori, da Giovanna Marini a Francesco Guccini.

4. In miniera: gli italiani in Belgio

Con l'avvento del fascismo, la cui politica scoraggiava fortemente i percorsi migratori verso l'estero e l'applicazione di provvedimenti restrittivi, specialmente negli Stati Uniti, si chiuse definitivamente la stagione della *grande emigrazione*.

Occorrerà attendere la fine della Seconda guerra mondiale per assistere a una ripresa del fenomeno, la cui eco si ritrova anche nella produzione di alcuni cantautori. È il caso di Pierangelo Bertoli, che nel 1974 pubblicava il suo album d'esordio, *Rosso colore dell'amore*, contenente *Rosso colore*, traccia modellata sulla vicenda di un uomo costretto a lasciare il suo paese natale. Il brano si presenta come una lettera nella quale accanto ad alcuni *topos* che tradizionalmente accompagnano l'esperienza migratoria, primi tra tutti la nostalgia e il rimpianto («una voglia prepotente di tornare»), emergeva anche una severa critica alle istituzioni governative («un governo spaventoso che non mi forniva i mezzi per campare») ree di non offrire alcuna opportunità se non quella di partire verso l'estero dove si trovava il protagonista della canzone, che aveva «passato la frontiera con un peso intorno al cuore» (Bertoli 1974). Una storia, la sua, simile a quella di altre migliaia di italiani partiti alla volta della Svizzera, della Germania e del Belgio, paese sul quale focalizzeremo l'attenzione.

Il punto di partenza è il 23 giugno 1946 quando il governo italiano firmò con quello belga un accordo volto a sancire uno scambio «minatori-carbone». Nello specifico, Roma si impegnava a fornire 50.000 lavoratori da inserire nel comparto minerario belga, circa 2.000 la settimana, mentre Bruxelles avrebbe corrisposto 200 chilogrammi di carbone per ciascun minatore inviato (Ricciardi 2022: 197).

Il protocollo inaugurava la stagione degli accordi bilaterali siglati dall'Italia con altri paesi europei (Gran Bretagna, Svizzera, Olanda, Francia, Lussemburgo, Svezia e Ceco-

slovacchia) e avrebbe portato al raggiungimento di due risultati: ricollocare una forza-lavoro sovrabbondante e rafforzare, tesi fortemente sostenuta dal Presidente del Consiglio Alcide De Gasperi, il ruolo dell’Italia sullo scacchiere della politica estera. L’esubero di manodopera rappresentava infatti un valore e una risorsa per il paese, pronto così a diventare il serbatoio ideale dal quale poter attingere, in maniera rapida e con costi ridotti, le forze necessarie alla ricostruzione europea (Miletto 2025: 40).

Belgio voleva dire miniere: l’estrazione del carbone rappresentava la principale attività economica del paese, dove nel 1961 risiedevano circa 300.000 italiani (Morelli 2001: 169).

Due sono le canzoni che portano in scena la dolorosa esperienza dei minatori italiani, molti dei quali reclutati direttamente dagli *Charbonnages* (i rappresentanti della Federazione belga degli industriali carboniferi) attraverso un manifesto rosa che forniva dettagli sui salari e sui vantaggi sociali che avrebbero trovato i lavoratori italiani, ai quali erano promessi alloggi dignitosi, giorni feriali e possibilità di inviare rimesse di denaro. Non una riga, invece, era dedicata a spiegare in che cosa consistesse quel «lavoro sotterraneo nelle miniere» richiamato nel titolo del documento (Federazione carbonifera belga 1946).

L’esperienza dei minatori italiani è al centro di *Una miniera*, singolo dei New Trolls del 1969 e di *Marcinelle*, firmato nel 2020 da Nico De Crescenzo, alias Nanco, cantautore abruzzese. Entrambi i motivi si soffermano su tematiche che rimandano agli aspetti più pesanti del lavoro, svolto in condizioni di sicurezza precarie e senza alcun tipo di formazione. *Una miniera* ne richiama i rischi («ritorna alla mente il viso caro di chi spera questa sera come tante in un ritorno») e la fatica («le mani nere di fumo», New Trolls 1969), mentre le strofe di Nanco si concentrano, ad esempio, sia sulla “malattia della mina”, ovvero la silicosi, contratta da molti minatori a causa delle esalazioni («se parli troppo muori»), sia sulle condizioni di vita dei lavoratori («se la vita è marrone e non basta il sapone», Nanco 2020), decisamente stridenti con le promesse stampate sui manifesti affissi in Italia per reclutare manodopera.

Ma le due canzoni parlano anche di morte. Il riferimento va infatti a quanto accaduto nella miniera di Bois du Cazier a Marcinelle, periferia di Charleroi, dove la mattina dell’8 agosto 1956 a quota 835 metri scoppiò un incendio, divampato in breve tempo nella galleria. Nessuno dei minatori riuscì a risalire perché il fuoco bloccò sia le gabbie, sia gli ascensori. Fu una tragedia: persero la vita 262 persone, 136 delle quali erano lavoratori italiani (Ricciardi 2016: 105). Le vittime restituivano la geografia dell’emigrazione italiana nel paese delle miniere al punto che, scriveva la “Gazzetta del Popolo”, quotidiano torinese, «non c’è parte d’Italia che non abbia lasciato un suo caduto a Marcinelle» (“Gazzetta del Popolo”, 1956).

5. Salire al nord: emigrazioni interne

Oltre a quelli esteri, furono soprattutto i flussi interni ad assumere un ruolo cruciale nell’emigrazione italiana del dopoguerra, raggiungendo l’apice negli anni del boom economico che videro un gran numero di persone prevalentemente provenienti dalle regioni dell’Italia meridionale dirigersi verso i centri industriali del nord. Molti giunsero con il *Treno del sole*, un convoglio che in venticinque ore attraversava l’Italia da Palermo a To-

rino, scaricando sulle banchine della stazione di Porta Nuova migliaia di nuove braccia destinate ai reparti della Fiat e delle altre fabbriche cittadine.

In soli dieci anni la popolazione del capoluogo piemontese passò dai 753.000 abitanti del 1953 agli 1.114.000 del 1963 (Musso 2002: 44), molti dei quali costituiti da immigrati, che portarono così il saldo migratorio a raggiungere i livelli più elevati rispetto a tutte le altre città italiane. Torino ma non solo, perché le traiettorie interessarono anche gli altri due vertici del triangolo industriale, Genova e, soprattutto, Milano.

Torino, una «Napoli che va in montagna» (Venditti 1982) cantava Antonello Venditti nel 1982 e Milano divennero dunque i simboli dell'emigrazione negli anni del miracolo economico. Universi impreparati ad accogliere nei loro spazi cospicue quantità di donne e uomini, evidenziando così come l'euforia e il benessere, veri e propri imperativi che accompagnavano il boom, dovessero in realtà dividere il campo con le sue contraddizioni.

Elementi che si possono cogliere in *L'auto targata To*, canzone scritta nel 1973 da Roberto Roversi e interpretata da Lucio Dalla, che attraverso la vicenda di una famiglia calabrese emigrata a Torino, sottolineava i cortocircuiti dell'emigrazione, tradottisi nell'esclusione, nella discriminazione e nelle complesse dinamiche di inserimento nel tessuto sociale e culturale cittadino, esplicitati in maniera diretta nella strofa finale: «questo luogo del cielo è chiamato Torino [...]. Mattoni su mattoni, sono condannati i terroni a costruire per gli altri appartamenti da cinquanta milioni» (Dalla 1973).

I percorsi migratori, intrecciati con il mondo della fabbrica, scandiscono i ritmi di *Sesto San Giovanni*, brano dei Gang, gruppo folk-rock marchigiano, scritto nel 1993. Lo scenario di fondo è uno stabilimento di quella che era correntemente definita città dell'acciaio e Stalingrado d'Italia, locuzione, quest'ultima, utilizzata per indicare la presenza di un proletariato industriale fortemente orientato verso gli ideali socialcomunisti, la cui azione trasformò il centro alle porte di Milano in un vero e proprio «feudo della classe operaia» (Piazzoni 2023: 133).

Recandosi in fabbrica a bordo di un bus per iniziare il turno («primo turno, lunedì, sei di mattina») un giovane operaio figlio di immigrati riflette, quasi a volerne tracciare un bilancio, sulla propria vita. La sfera privata si mescola così con il tempo del lavoro in fabbrica, esprimendo tutte le criticità della condizione operaia, dall'insoddisfazione per il lavoro («timbri un altro giorno, tiri avanti senza via d'uscita»), al logoramento psicologico («la fabbrica che ruba e ci divora i nostri anni migliori») e fisico («i dialetti soffocati nel regno del rumore»), fino ad arrivare ad alcune rivendicazioni sindacali («lavorare meno, almeno»). Ma la fabbrica rappresentava per lui e per molti altri l'unica opportunità lavorativa («non puoi starne fuori»), scontrandosi con i progetti del padre, un contadino partito dalla campagna verso la città, che aveva immaginato per il figlio un futuro diverso dal suo («i sogni di mio padre contadino alzano le mani», Gang 1993).

Il massiccio afflusso di immigrati ebbe riflessi diretti anche sull'urbanizzazione delle metropoli del triangolo industriale che non presentavano patrimoni edilizi adeguati ad accogliere ingenti gruppi persone. La soluzione adottata dalle istituzioni fu dunque quella di favorire la costruzione di quartieri di edilizia pubblica e popolare che, sebbene progettati come unità autosufficienti, mancavano in realtà di infrastrutture, servizi e collegamenti con il resto della città (Pizzolato 2005: 97-120).

Sorsero così agglomerati urbani quali la Comasina a Milano, Prà a Genova, Vallette e Falchera a Torino. Aree socialmente degradate e depauperate, vere e proprie «isole di solitudine» (Castagnoli 1995: 60), che assunsero i lineamenti di veri e propri ghetti, segnando in maniera spesso indelebile i loro abitanti, primi tra tutti i giovani, figli dell'emigrazione verso la grande città industriale.

È questo il fotogramma consegnatoci dagli Statuto, band torinese alfiere del movimento mods italiano, che in un singolo del 1987, emblematicamente intitolato *Ghetto*, raccontano la vita di un adolescente trascorsa tra i blocchi di cemento delle Vallette, inaugurate nel 1961, mettendo in scena il campionario del disagio sociale caratterizzante la quotidianità in un quartiere nel quale le abitazioni erano case dormitorio, la città appariva lontana («la città è un racconto di papà») e il percorso di integrazione irta di ostacoli («non lo vogliono le scuole, non lo fanno lavorar»). Un'esistenza difficile al punto da concludere, amaramente, che per il protagonista, un «ragazzo del ghetto», la vita sarà «sempre in mezzo al cemento e non cambierà mai».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonioli, Maurizio (1995), *Pietro Gori, il cavaliere errante dell'Anarchia*, Pisa, BFS Edizioni.
- Bermani, Cesare (1978), *Il nuovo canzoniere italiano dal 1962 al 1968*, Milano, Mazzotta.
- Bossi, Claudio (2017), *15 aprile 1912, gli italiani del Titanic*, in Marco Cuzzi (a cura di), *Naufragi. Storia d'Italia sul fondo del mare*, Milano, il Saggiatore.
- Capuana, Luigi (1912), *Gli americani di Rabbato: racconto*, Milano, Sandron.
- Castagnoli, Adriana (1995), *Torino dalla ricostruzione agli anni Settanta. L'evoluzione della città e la politica dell'amministrazione provinciale*, Milano, FrancoAngeli.
- Colucci, Michele, Gallo, Stefano (2023), *L'emigrazione italiana. Storia e documenti*, Brescia, Morcelliana.
- Colucci, Michele, Sanfilippo, Matteo (2015), *Le emigrazioni. Un'introduzione storica*, Roma, Carocci.
- Daniele, Vittorio (2021), *L'emigrazione italiana dall'Unità a oggi. Un quadro d'insieme*, in Lorenzo Sinisi (a cura di), *Emigrazioni e immigrazioni. Una sfida della storia e della contemporaneità*, Pisa, Pacini.
- De Amicis, Edmondo (1889), *Sull'Oceano*, Milano, Fratelli Treves.
- Franzina, Emilio (1995), *Gli italiani al nuovo mondo: l'emigrazione italiana in America, 1492-1942*, Milano, Mondadori.
- Höebel, Alexander (2021), *I rivoluzionari di professione*, in Silvio Pons (a cura di), *Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, Roma, Viella.
- Mazzucchelli, Chiara (2019), *La Merica for children: Emigration in Luigi Capuana's Gli «americani» di Rabbato*, in «Altreitalie», 58 (2019), pp. 60-76.
- Miletto, Enrico (2025), *Oltrecortina. Comunisti in fuga (1946-1978)*, Brescia, Scholé-Morcelliana.
- Morelli, Anne (2001), *In Belgio*, in Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana*, vol. 2, Arrivi, Roma, Donzelli.
- 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*, Milano, FrancoAngeli.
- Piazzoni, Irene (2023), *Sesto San Giovanni, "Stalingrado d'Italia"*, in Massimo Baioni (a cura di), *Città mito. Luoghi del Novecento politico italiano*, Roma, Carocci.

- Pizzolato, Nicola (2005), “Una situazione sado-masochista ad incastro”. *Il dibattito scientifico sull’immigrazione meridionale (1950-1970)*, in «Quaderni storici», 118 (2005), pp. 97-120.
- Preziosi, Giovanni (1907), *Il problema dell’Italia d’oggi*, Milano, Sandron.
- Pugliese, Enrico, Vitiello, Mattia (2024), *Storia sociale dell’emigrazione italiana*, Bologna, il Mulino.
- Ricciardi, Toni (2016), *Marcinelle, 1956. Quando la vita valeva meno del carbone*, Roma, Donzelli.
- Ricciardi, Toni (2022), *Una repubblica fondata sull’emigrazione*, in Id (a cura di), *Storia dell’emigrazione italiana in Europa*, vol. I, *Dalla Rivoluzione francese a Marcinelle*, Roma, Donzelli.
- Sanfilippo, Matteo (2002), *Problemi di storiografia dell’emigrazione italiana*, Viterbo, Sette città.
- Spaliviero, Camilla (2022), *Dino Campana in Sudamerica. L’utopia in Questo viaggio chiamavamo amore*, in «Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni», 19 (2022), pp. 195-202.

QUOTIDIANI

La miniera è una tomba in fiamme, «Gazzetta del Popolo», 10 agosto 1956.

SITOGRAFIA

- Bertuzzi, Valentina, *Emigranti italiani a Ellis Island tra fiction e storia*, in «Archivio storico dell’emigrazione italiana», 12 settembre 2014, <<https://www.asei.eu/it/2014/09/emigranti-italiani-a-ellis-island-tra-fiction-e-storia/>>
- Burrocacao, Dementer, *L’immigrazione raccontata dalla vecchia guardia della canzone italiana*, in «Rolling Stones Italia», 9 marzo 2023, edizione on-line <<https://www.rollingstone.it/musica/classifiche-liste-musica/limmigrazione-raccontata-dalla-vecchia-guardia-della-canzone-italiana/723549/>>
- Cicciò, Sebastiano Marco, “*E il viaggio non finiva mai*”. *Note sull’emigrazione italiana transoceânica*, in «Storia e futuro. Rivista di storia e storiografia», 22 (2010), <<https://storiaefuturo.eu/viaggio-non-finiva-mai-note-sullemigrazione-italiana-transoceanica/>>
- Federazione carbonifera belga, *Manifesto di reclutamento per operai italiani*, in Archivio Aletheia, Centro studi sull’emigrazione, archivio digitale, <<https://www.centrostudialetheia.it/ricerca/il-famoso-manifesto-rosa/#>>
- Franzina, Emilio, *L’emigrazione di massa in Italia e dall’Italia in età contemporanea*, in «Novecento.org», 15 (2021), <<https://www.novecento.org/uso-pubblico-della-storia/l-emigrazione-di-massa-in-italia-e-dallitalia-in-eta-contemporanea-6785/>>
- Gallo, Stefano, *La grande emigrazione dei rurali italiani e il mito delle Golondrinas*, in «Archivio storico dell’emigrazione italiana», 13 aprile 2022, <<https://www.asei.eu/it/2022/04/la-grande-emigrazione-dei-rurali-italiani-e-il-mito-delle-golondrinas/>>
- Ostuni, Maria Rosaria, *In viaggio con le lettere*, in Museo dell’emigrazione italiana on-line, *storie di ieri, storie di oggi, di donne di uomini MIGRANTI*, <<https://www.museoemigrazioneitaliana.org/wp-content/uploads/2022/01/Migranti5.pdf>>

DISCOGRAFIA

Bertoli, Pierangelo (1974), *Rosso colore*, in *Rosso colore dell'amore*, Lega del Vento Rosso (LV9).
Dalla, Lucio (1973), *L'auto targata To*, in *Il giorno aveva cinque teste*, RCA Records.
De Gregori, Francesco (1982), *Titanic*, RCA Records.
Nanco (2020), *Marcinelle*, Nanco.
New Trolls (1969), *Una miniera*, Fonit Cetra.
Statuto (1987), *Ghetto*, DTK.
Gang (1993), *Sesto San Giovanni*, in *Storie d'Italia*, CGD.
Venditti, Antonello (1982), *Torino*, in *Sotto la pioggia*, Heinz Music.

ENRICO MILETTO • È ricercatore di Storia contemporanea presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università di Torino. I suoi principali assi di ricerca riguardano la frontiera Alto Adriatica Orientale, con particolare riferimento all’esodo giuliano-dalmata e l’emigrazione comunista italiana in Jugoslavia e Cecoslovacchia. Autore di saggi, articoli e curatele, ha recentemente pubblicato *Oltrecortina. Comunisti in fuga (1946-1978)* (Morcelliana-Scholé 2025) e *Le due Marie. Vite sulla frontiera orientale d’Italia* (Morcelliana-Scholé 2022).

E-MAIL • enricoagostino.miletto@unito.it

GLI INNI CONTROCULTURALI DELLA BANDA TRAPERÀ DEL RÍO (1976-1979)

Rock urbano e ribellione

Maria Isabella MININNI

ABSTRACT • *The Countercultural Anthems of the Banda Trapera del Río (1976-1979): Urban Rock and Rebellion.* After forty years of dictatorship, following the death of Francisco Franco in November 1975, Spain began a slow process of transition to democracy. Soon the spirit of rebellion long suppressed by the Caudillo regime originated alternative, challenging and bitterly confrontational forms of culture in the country. In the sphere of popular music, urban rock or rock de barrio was born, a musical genre that ib disruptively embodied the iconoclastic rage of the youth of the time. One of the most representative groups of these new strains was La Banda Trapera del Río, a Catalan group formed in 1976 in the Barcelona suburb of Cornellá de Llobregat and considered by much of the critics to be Spain's first punk band. In the irreverent and provocative lyrics of their early days La Banda Trapera del Río and its leader Morfi Grei interpreted with transgressive force the malaise of the urban suburbs in the early years of post-Francoism.

KEYWORDS • Banda Trapera del Río; Spanish Transition; punk rock, urban rock.

Somos ratas de alcantarilla y hemos venido a dar la bronca
Morfi Grei, 1977

1. La Transizione, la musica e un po' di libertà

Negli anni che seguirono alla scomparsa di Francisco Franco avvenuta il 20 novembre 1975, la Spagna attraversò una complicata fase di passaggio durante la quale prese avvio un lento processo di trasformazione politica, sociale e culturale noto come *Transición*, il cui sviluppo non privo di profonde contraddizioni, portò alla democrazia un Paese paralizzato da quarant'anni di regime.

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

Uno dei fenomeni più interessanti di quel travagliato periodo che va dalla morte del *Caudillo* ai primi anni Ottanta, fu rappresentato dal vistoso e repentino mutamento culturale apprezzabile in particolare presso le generazioni più giovani. A questo proposito, tenuto conto dell'importanza che la musica riveste nella costruzione delle identità giovanili, risulta opportuna e illuminante la prospettiva adottata negli studi sulla Transizione condotti a partire dal linguaggio dei generi musicali allora emersi e dalla partecipazione del pubblico giovanile nella fruizione degli stessi (Del Val, 2017; García Salueña, 2017).

Di fatto, nella Spagna degli anni Settanta alcuni fenomeni culturali di espressione musicale furono percepiti come manifestazioni di libertà faticosamente conquistate o come esercizi di resistenza in un contesto ancora poco disposto ad aperture totali – è il caso ad esempio della *Nova Cançó*, legata alla lotta catalanista e antifranchista (Aragüez Rubio, 2006) – e, parallelamente, l'organizzazione di festival rock a imitazione di quelli realizzati in Europa e negli Stati Uniti, rappresentò per i giovani spagnoli dell'epoca la possibilità di appropriarsi di spazi di affrancamento dalla soggezione lungamente imposta (Gómez Vaquero, 2014). Il rock in tutte le sue declinazioni fu senza dubbio il genere musicale che il pubblico giovanile apprezzava maggiormente: ritenuto simbolo della controcultura in America e in Inghilterra fin dagli anni Cinquanta e Sessanta, in Spagna il rock era stato biasimato e controllato dalla censura franchista ma la fine del regime ne decretò il successo in tutto il Paese e favorì il diffondersi delle tribù urbane di *rockeros*:

La idea de “libertad” fue una de las líneas temáticas recurrentes del rock de la Transición, un concepto claramente relacionado con la noción de “iluminación espiritual” procedente de la filosofía oriental y del que también se puede extraer una doble lectura basada en la resistencia y liberación frente a la situación política de la España del momento. Igualmente, también puede considerarse como una reacción hacia la censura, ejercida desde 1938 a través de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda – con la colaboración activa de la jerarquía eclesiástica – y suavizándose a partir de los cambios legislativos de 1966 (García Salueña, 2021).

Tuttavia durante la Transizione le idee di ‘libertà’ e ‘liberazione’ legate alla musica – e al rock in particolare come fenomeno di massa giovanile – vennero quasi esclusivamente identificate con ciò che seppe produrre la cosiddetta *Movida madrileña* (Algaba Pérez, 2020) a detimento dei numerosi movimenti controculturali che pure diedero il loro importante contributo (Costa, 2018; Del Val, 2009). È vero infatti che la *Movida* come movimento culturale circoscritto all'area madrilena, fagocitò ogni nuova e rivoluzionaria espressione artistica nel Paese imponendosi anche al di là dei confini peninsulari: «la olla a presión juvenil estalló de tal modo que el ruido cruzó fronteras y la prensa internacional enfocó sus luces hacia Madrid» (Puchades, 2008); l'onda di rinnovamento assunse presto l'identità di alcune figure di spicco – basti pensare al cantante Ramoncín o ai gruppi Alaska y los Pegamoides, al Gabinete Caligari ecc. – e la notorietà di quegli eccentrici e variopinti interpreti della trasgressione, spesso meramente estetica e ludica propria del movimento sorto attorno alla capitale, offuscò col suo eclatante edonismo individualista la presenza di proposte alternative, sintomatiche invece della ribellione radicale e della più virulenta protesta giovanile, localizzata soprattutto nei Paesi Baschi e in Catalogna. Come osserva il critico musicale Victor Lenore:

La cultura de la Transición no se define por los grandes himnos que triunfaron en esos años, sino por todos los géneros que los emporios de la comunicación han conseguido dejar fuera de juego. [...] La entrañable y sustanciosa Banda Trapera del Río suele recibir trato de broma lumpen cuando en realidad son lo más cercano que hemos tenido a los Sex Pistols. [...] ¿Puede ser accidental que se haya silenciado toda la música que refleja la experiencia vital de las clases más precarias y explotadas? (Lenore, 2012: 116).

La domanda retorica di Victor Lenore e il riferimento alla *entrañable y sustanciosa* Banda Trapera del Río, riassumono e introducono le annotazioni che seguono, dedicate proprio al gruppo catalano nato negli anni immediatamente successivi alla fine del regime.

1.1. La ‘ciudad satélite’ spazio simbolico del rock urbano della Banda Trapera del Río

Fin dal decennio precedente alla morte di Franco, Barcellona, *la gran urbe*, l’importante centro industriale rifugio di migliaia di immigrati dalle campagne e dal Sud della Penisola, si era lasciata alle spalle lo splendore del passato ‘modernista’ per scivolare verso un modello di sviluppo urbano disumanizzato, caratterizzato dalla nascita di insediamenti costituiti da vasti agglomerati di edilizia popolare economica e scadente presto trasformati in squallidi ghetti, simbolo di esclusione sociale. Fu in quel contesto di marginalità periferica, di precarietà e degrado che si innestò la traiettoria musicale della Banda Trapera del Río, uno dei gruppi rock spagnoli più rappresentativi della ribellione giovanile metropolitana, efficace interprete del rifiuto di un passato doloroso e al contempo di un presente fortemente conflittuale.

Il gruppo di giovani autodidatti della Banda Trapera del Río – o più semplicemente ‘La Trapera’ – si formò nel sobborgo barcellonese di San Ildefonso de Cornellá de Llobregat, un’area nota come La Ciudad Satélite o la Sati, una sorta di quartiere dormitorio definito *el cinturón rojo industrial* del capoluogo catalano, luogo in cui la lotta antifranchista e il movimento operaio erano particolarmente presenti e impetuosi. Morfi Grei – al secolo Miguel Ángel Sánchez – cantante e fondatore del gruppo, così descriveva Cornellá nel 1973: «Ya antes de que entrara la heroína y la cocaína, aquello fue un caldo de cultivo excelente para familias desestructuradas, quinquis, bandas... Pero no hay que pintarlo todo así. Allí vivía gente muy digna, gente trabajadora como mis padres» (Gonzalo, 2007).

I membri della Banda Trapera del Río – letteralmente il Gruppo Straccione del Fiume – si erano attribuiti quella singolare denominazione perché, come ebbe a dire il loro leader Morfi Grei, erano una *band*, si vestivano con ciò che riuscivano a rimediare e vivevano nei pressi di un fiume, il Llobregat. Il loro retroterra musicale derivava dal più tradizionale *rocanrol*, dall’hard rock e dal rock progressivo e alcune delle loro specificità – le voci aspre, il basso ossessivo, gli assoli e i riff di chitarra imparentati con quelli dei Led Zeppelin e dei Black Sabbath – erano comuni a quelle di altri gruppi del periodo, tuttavia quello della Trapera fu un rock più selvaggio e scorretto, contraddistinto in particolare dai testi nichilisti e irriverenti dei brani cantati da Morfi in catalano e in spagnolo.

Il gruppo, fondato nel 1976 a Cornellá dal *vocalist* Morfi Grei – oriundo di Melilla e grande estimatore di Lou Reed – si propose al pubblico nel turbolento contesto della metà

degli anni Settanta mentre esplodeva il fenomeno della subcultura punk dei Sex Pistols nel Regno Unito, dei Ramones e degli Stooges negli Stati Uniti; l'atteggiamento provocatorio, la scompostezza musicale, il suono fracassone e i testi insultanti della Trapera orientarono dunque alcuni a definirli come il primo gruppo punk spagnolo in lingua spagnola – elemento questo non trascurabile – mentre parte della stessa critica musicale li riteneva protopunk o meglio punk per la condotta e il gesto sfidante ma non per la musica (González Lezama, 2016):

La actitud del grupo era punk, pero su música se nutría de otros estilos, como el rock barrial. Con gran conciencia obrera y atracción por el lumpen, sus letras reflejaban una jornada cualquiera en su barrio, y eran interpretadas por Grei con una rabia y agresividad que no se había visto en España (Marcos, 2014).

Al di là delle considerazioni della critica che agli esordi li osteggiò fino alla censura salvo riabilitarli in tempi più recenti, i componenti della Trapera rifiutarono fin da subito l'etichetta di precursori del genere di matrice anglosassone convinti che la loro produzione musicale rientrasse invece nel cosiddetto *rock urbano* o *rock de barrio*, un genere che meglio sintetizzava l'intenzione dei testi ancorati al luogo d'origine, sebbene il suono e la parola che ne derivavano apparissero brutali e aggressivi, in linea con il punk d'oltremanica e d'oltreoceano.

Il *rock urbano*, come rivela la sua stessa definizione, rappresentava un fenomeno di espressione musicale spontaneo e autentico, legato a uno spazio geografico metropolitano che modellava l'identità collettiva, comunemente quella posta ai margini dell'egemonia culturale e industriale delle grandi città; il *rock urbano* degli anni della Transizione in Spagna fu nella maggioranza dei casi la proposta di giovani autodidatti che tentavano – spesso con risultati deludenti e scarsa fortuna – di farsi largo nel mondo musicale provenendo da aree disagiate dove erano assenti la formazione e gli stimoli: come si vedrà nel caso della Trapera, lo spazio geografico simbolico – quello del suburbio, della città satellite – e la peculiare espressione musicale che da quello spazio derivò, risultano strettamente vincolati.

Il *rock urbano* del gruppo di Cornellá testimoniava infatti nei testi trasgressivi e irriverenti degli esordi, la rabbia distruttiva delle giovani generazioni mosse dal risentimento e sottolineava con l'invadenza del suono e con le parole pronunciate dalla voce sguaiata di Morfi, le penose esperienze vissute in un quartiere periferico della capitale catalana, un luogo afflitto dalla povertà e dall'abbandono, flagellato dalla disoccupazione e dalla tossicodipendenza in cui dominavano l'insicurezza e il disincanto.

Tuttavia i membri della Trapera si mostraron sempre orgogliosi della propria origine compiacendosi della condizione di *ratas de alcantarilla* (topi di fogna) e dell'appartenenza a uno dei tanti alveari urbani nei quali l'unica cosa che allora fioriva erano le piccole stazioni di polizia. La Trapera con il suo *rock urbano* estremo ruppe gli schemi ed esibì senza filtri il malessere e la ribellione pura dei giovani esclusi da una società che si affacciava con fatica alla democrazia dopo quattro decenni di dittatura, ancora memore di castighi esemplari e di esecuzioni capitali:

Los cuerpos crecidos bajo el franquismo llevan marcas en la carne de su esclavitud, pero la mente llena de vida psicodélica. La rabia [...] es una rabia compartida. Crece con su público. [...] Nuevos colectivos y nuevos grupos brotan. Porque, después de 1978, ya no es tiempo de partidos, ha empezado una época distinta, una época de bandas: bandas de música o bandas de atracadores de banco y, a veces, de ambas cosas: alrededor de aquel paisaje bronco y eléctrico, suenan la Banda Trapera del Río, Burning, Ñu, Leño, Topo, Coz o Mad (Labrador Méndez, 2017: 225-26).

I componenti principali della formazione degli esordi – Morfi Grei, Tío Modes e Juan ‘Raf’ Pulido – furono tra i primi ad infrangere le regole e a manifestare la furia disordinata del *lumpen* urbano. In un’intervista Morfi Grei commentò: «creo que la provocación es un componente más, que ayuda. La provocación es importante: si no quieres provocar nada, ¿para qué haces las cosas?» (Ochoa, 2007). Consapevoli della loro estrazione proletaria ne ostentavano l’immagine più canagliesca e molesta dinanzi alla società benpensante della vicina capitale a cui rivolgevano spietati e velenosi strali attraverso le forme del loro *rock urbano de barrio*, condensando aggressività dialettica e critica acida: «Nuestra actitud beligerante, nuestra rabia, era una cuestión generacional [...] Había un odio tremendo contra todo lo que no admitíamos» (La Fonoteca, web).

1.2. I concerti della Trapera (1976-77): folla e politica

Per quell’attitudine *beligerante*, per la natura scontrosa dell’approccio e per l’asprezza dei testi che graffiavano come carta vetrata, la Trapera ebbe sempre difficoltà a ottenere la promozione sulla stampa e alla radio e mantenne rapporti conflittuali anche con la casa discografica Belter che pubblicò il loro primo album omonimo nel 1979.

Le prime esibizioni dal vivo del gruppo, attivo fino al 1982 nella formazione originale, ebbero luogo presso circoli marginali e alternativi, locali autogestiti lontani dagli ambienti musicali tradizionali più vicini all’industria discografica; all’inizio, tra il 1976 e il 1977 furono pochi i concerti e quasi sempre legati ai contatti del leader del gruppo con eventi organizzati da partiti politici di matrice operaia come il PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña) o il PCE (Partido Comunista de España). Con il loro *rock incendiario de barrio* i membri del gruppo si proposero per la prima volta a un pubblico più vasto il 13 novembre 1976 in un concerto dedicato alla miliziana repubblicana Lina Odena caduta durante la Guerra Civile, evento che si tenne nel museo architettonico all’aria aperta del Pueblo Español di Barcellona:

La primera actuación de la Trapera fue en noviembre de 1976 en Cornellá [sic] en el homenaje a la Odena, una comunista que había muerto en la Guerra Civil. Una mártir. Estábamos muy influenciados por todo ese ambiente político. Aquí empezaron las primeras huelgas del Bajo Llobregat y hubo momentos muy potentes. Y luego nuestro manager no sé cómo se las arregló pero nos puso de teloneros de Dolores Ibárruri cuando vino de París. Yo la vi y le toqué las manos, que es como tocárselas al Che Guevara (Morfi Grei in Rural, 2015).

La vicinanza politica di Morfi Grei con il PSUC facilitò altresì la partecipazione della Trapera al concerto che si tenne il 9 maggio 1977 nel camping La Tortuga Ligera del comune di Gavà nel Basso Llobregat, dinanzi a 100.000 persone, evento in cui si celebrò la legalizzazione del Partito Comunista Catalano. Altra esibizione di folla e ancora in un contesto politico, ebbe luogo nel Parc Güell di Barcellona a luglio del 1977 durante la settimana delle Jornadas Libertarias, organizzate dal sindacato di matrice anarchica della ricostituita CNT (Confederación Nacional del Trabajo).

A ottobre di quello stesso anno si esibirono ancora dinanzi a un pubblico molto numeroso – quasi mezzo milione di persone – nel parco della Casa de Campo di Madrid, in occasione della prima festa del riabilitato Partito Comunista Spagnolo e qualche mese più tardi un altro avvenimento rilevante per la Banda Trapera fu lo storico festival punk svolto nell’emblematica Aliança del Poble Nou di Barcellona il 4 dicembre 1977: per la prima volta in Spagna si confermò che il punk oltre ad essere un genere musicalmente peculiare fungeva anche da veicolo di protesta e aiutava ad interrogarsi sulle convenzioni sociali assimilate: «El punk rock fue un gran revulsivo. La escena musical internacional estaba llena de dinosaurios para los que el movimiento punk fue, hablando en plata, una patada en los cojones. Nada ha vuelto a ser lo mismo desde entonces» (Morfi Grei in R. de España, 1994).

Malgrado le apparizioni avvenute dinanzi a vaste platee, la censura si abbatté inesorabilmente sulle loro esibizioni costringendo la Banda Trapera ad abbandonare gli spazi musicali più in vista di Barcellona e Madrid e a frequentare ambienti più favorevoli alla protesta radicale come quelli offerti dai Paesi Baschi:

hubo una época en la que estuvimos censurados, en el 77, y solo pudimos ir a tocar al País Vasco, con los movimientos de Herri Batasuna y todo eso. Nos llevó Javier Granja, que había traído a Whitesnake, y flipó con la Trapera. Tocamos en Gallarta, en el campo de fútbol del Barakaldo, y metimos la semilla del punk allí. Dimos unos conciertazos de la hostia, tengo grandes recuerdos de la margen izquierda. Desde entonces se empezaron a ver por allí los Eskorbuto y todo eso, que sí que eran punk radical (Morfi Grei in Rural, 2015).

Nel documentario di Daniel Arasanza a loro dedicato dal titolo *Venid a las cloacas* (2010) – letteralmente *Venite nelle fogne*, titolo di uno dei loro brani più noti –, i Traperos di cui oggi nessuno sopravvive, spiegavano come il contesto musicale e controculturale della capitale catalana alla fine degli anni Settanta avesse dato impulso e speranza di riuscire nel tentativo di proporre un genere dirompente come il loro *rock urbano* ma in quanto giovani socialmente esclusi, le opportunità di realizzare un progetto apparivano lontane e quasi impossibili da cogliere.

Come si è accennato in precedenza La Banda Trapera del Río divenne durante gli anni di successo della loro prima fase – un successo di pubblico più che commerciale e discografico –, un importante riferimento della protesta espressa attraverso la musica: la loro era la genuina protesta dei giovani delle aree suburbane barcellonesi marginali al risorgere della cultura catalana e della democrazia: i testi della Trapera interpretavano il rifiuto antisociale di una generazione di disadattati attraverso messaggi scarni e disincantati che descrivevano la realtà del sottoproletariato urbano in una vera e propria epica ribelle

del suburbio, erano le parole di sdegno di coloro che vivevano nelle città satellite degradate, ai confini della società civile, tra quattro mura maleodoranti a mille miglia dal benessere, esclusi e sfruttati. Attraverso la loro musica disturbante i membri della Trapera diedero voce ai dimenticati servendosi della poesia della quotidianità e del linguaggio della strada, quello più immediato e comprensibile da tutti, in cui si avvertono appena le forme proprie del gergo giovanile, allora ricco e fantasioso (Rodríguez González, 2012).

Nessun gruppo fino a quel momento fu così estremo e incontrollabile: gli ingredienti della scomoda proposta della Trapera furono l'irriverenza, la provocazione, la trasgressione – musicale ed estetica – risorse volte a mettere in discussione strutture perpetuate per abitudine e tradizione.

1.3. Gli inni controculturali e la ribellione

La Trapera pubblicò con la casa discografica Belter il singolo «La Regla/Rock Cloaca» nel 1979, quasi un anno dopo averlo registrato e in quello stesso anno uscì anche il loro album omonimo *La Banda Trapera del Río* nell'impossibile tentativo di introdursi in un mercato socialmente e politicamente impreparato ad accogliere messaggi formulati con tanta crudezza.

Considerato quasi unanimemente dalla critica il primo album punk registrato in Spagna, *La Banda Trapera del Río* era al contempo combinazione di testimonianze *lumpen* e manifestazione di un'evidente vocazione provocatoria; la durezza dei testi che gli autori rifiutarono di modificare, non soltanto fu all'origine della mancata promozione del disco bensì escluse il gruppo catalano dai mezzi di comunicazione consueti all'epoca: «nos convertimos en malditos desde el principio, por voluntad propia» ammise il frontman Morfi Grei. I *malditos* avevano sfidato le convenzioni e fatto strame delle norme stabilite per urlare la ribellione che da tempo incubava:

La Banda Trapera del Río, con sus letras, abrió las puertas a una forma de escribir acorde con lo que se llevaba esperando durante tanto tiempo: la libertad de expresión, desafiando a la otrora temida censura y buscando intencionadamente la provocación a través de los tabúes sociales; algo perfectamente reflejado en los títulos de su primer disco (Galicia Poblet, 2016: 146).

I testi di *Ciudad podrida*, *Venid a las cloacas*, *Curriqui de barrio*, *Nos gusta cagarnos en la sociedad* o della blasfema *Padre Nuestro*, bene interpretano l'intenzione provocatoria a cui più volte si è fatto riferimento e confermano altresì il legame tra lo spazio abitato, le condizioni di vita e la musica ovvero il *rock urbano* a cui si è accennato in precedenza.

Ciudad podrida (*Città corrotta*) è «un himno atemporal, no hay una referencia al 77 ni al 80, sigue vigente [...] No solo vale para Cornellá, se puede aplicar a todas las ciudades del mundo» (Morfi Grei in Rural, 2015); nel testo, sottolineato da un rock indiavolato, la disseminazione di parole come *noche*, *miedo*, *fuego*, le strofe «quiero salir de este *infierno*/donde los gritos de los *perdidos* se olvidan/donde es prisionero/el estallido del viento/y la libertad no anda» o «este es el momento/en el que ha muerto la vida/no me importa el poniente/puedo caminar sin guía» illustrano il disorientamento e la paura che l'ambiente suscita, lo stesso ambiente che ritroviamo in *Venid a las cloacas* (*Venite nelle*

fogne) dove lo spazio simbolico è rappresentato ancora una volta da *tensión, pánico, terror, violación*; il degrado della città satellite di Cornellá diventa qui metafora che invita a esplorare la realtà dura della periferia inospitale in cui domina il cattivo odore dell'olio da cucina scadente: «vivís en cuatro paredes agobiados del mal olor/de aceite de cocina barato que se adhiere al narizón» e invoca l'insurrezione sotterranea di ratti coi quali identificarsi: «creéis estar salvados pero estáis en un rincón/en un rincón de mierda, de control y represión/venid a las cloacas, estaréis mucho mejor/identificaos con las ratas, no vayáis al parédon», «Venid, y todos juntos saldremos al exterior/para destruir las heces que deja la sociedad/obrero, te llaman siempre, perro y derrochador/en la ciudad satélite, ¡las ratas al exterior!»: l'esistenza è miseria, controllo, oppressione, allora fuori tutti, come i topi, ad annientare la feccia lasciata dalla società.

In questo spazio vive *El curriqui de barrio* che dà il titolo al primo brano dell'album, un inno operaio che si leva dal suburbio di Cornellá, un testo che esalta la disperazione e la volontà di distruzione nel più puro stile punk: «Soy curriqui de barrio/soy amigo del obrero/soy enemigo del sistema/y le pienso pegar fuego». Il termine 'curriqui' si riferisce al lavoratore che svolge mansioni di basso livello – da 'curro', parola gergale di origine caló che significa 'lavoro' – ma nel contesto specifico del brano *il curriqui* rappresenta la figura di un giovane del sottoproletariato urbano – quello che nel linguaggio giovanile contemporaneo potrebbe definirsi un 'maranza' –: «un "curriqui" era un trabajador. Un chico obrero, algo quinqui [teppista], que trucaba las motos. Una especie de adefesio [sgorbio] social» (Morfi Grei in Rural, 2015). Dunque *il curriqui de barrio* si esprime – come conviene alla sua condizione – utilizzando termini gergali e colloquiali: «Soy un tío molante [tipo giusto]/soy un menda canelo [tipo figo]/aunque alguna vez me echen el guante [mi beccano]/y me lleven pa'l talego [mi sbattono al gabbio]». Anche in *Nos gusta cagarnos en la sociedad* (*Ci va di fottercene della società*) la rabbia è manifesta: «Soís unos decréritos, viejos oligofrénicos/se acaba el catecismo, ahora viene el sexo/vamos a parir un movimiento sin preservativos/para no abortar hijos mal nacidos/lo que habeís creado acaba de estallar/en todos los barrios de mi gran ciudad/la mierda, la droga, el sexo a todos asfixiará»; l'aperta e aspra ribellione verso il passato preconizza la fine di ciò che è stato creato e che verrà soffocato dalla libertà sfrenata e scomposta. Libertà invocata nel *Padre nuestro*, una sorta di preghiera profanatoria e irriverente che prende di mira l'autorità: «Padre Nuestro que estás en el gobierno/santificado sea tu dinero/venga a nosotros tus elecciones/hágase tu voluntad/así en el barrio como en la Modelo» dove il riferimento esplicito al tristemente noto carcere barcellonese (La Modelo) rimanda a drammatici episodi di reclusione e tortura durante il regime. E al Padre Nuestro, in una sorta di preghiera al rovescio, si chiede di perdonare le ossessioni così come chi lo invoca fa con l'oppressore e lo si implora di lasciarci cadere nelle tentazioni ma di liberarci dal suo potere: «perdónanos nuestras neuras/así como nosotros pagamos a nuestros opresores» e «déjanos caer en la tentación/mas líbranos de aguantarte».

Come opportunamente sottolinea Guillermo Beltrán, nessun gruppo musicale aveva mai esercitato con tanta chiarezza, senza sottintesi, la dolorosa condizione quotidiana di chi era costretto a condurre la vita di escluso:

La Banda Trapera del Río escupía instantáneas de sucio neorrealismo en letras escritas a bocajarro que, en ocasiones se pasan por alto debido al fragor musical, pero que desatan lo más puro que había en ellos, lo que de verdad les hacía sustanciales y genuinos. Descarnados y desencantados mensajes despachados desde el extrarradio que rompían con los tópicos para transcribir una realidad cotidiana de las periferias urbanas, que hasta entonces nadie había maldecido tan explícitamente (Beltrán, 2014).

Prodotto discografico disprezzato dalla critica musicale del tempo e successivamente considerato pietra miliare del punk rock spagnolo, il primo album omonimo della Banda Trapera del Río proponeva dunque componimenti che come si è visto traducevano in musica la rabbia giovanile dell'ultimo scorciò degli anni Settanta ma il loro grido di protesta era privo di speranza, come se il disincanto della fase di Transizione si mostrasse nella sua versione più acida e inclemente.

Dopo il 1982, in seguito ai dissidi tra i componenti del gruppo e ad incidenti di varia natura, la Banda Trapera si sciolse e si allontanò dalla scena musicale spagnola per lungo tempo. Si ricostituì negli anni Novanta in formazioni nuove e con nuovi nomi sebbene a guidarla fosse ancora Morfi Grei. Ma il *traperismo* o l'oracolo *charnego* del rock (Gonzalo, 2006) era ormai lontano e la progressiva scomparsa dei membri originari aveva portato con sé tutto il suo fragoroso carico di ribellione e rancore verso l'ingiustizia sociale e l'abbandono vissuti dalle periferie metropolitane di un Paese lacerato, ancora immerso in una fase di passaggio cruciale e tormentata.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Algaba Pérez, B. (2020), *A propósito de la Movida madrileña: un acercamiento a la cultura juvenil desde la Historia*, “Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea”, n. 21, pp. 319-329.
- Aragüez Rubio, C. (2006), *La nova cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo*, “Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea”, n. 5, pp. 81-97.
- Beltrán, G. (06/09/2014), *La Banda Trapera del Río en la ciudad podrida*, labandatrapera.blogspot.
- Costa, J. (2018), *Cómo acabar con la contracultura: una historia subterránea de España*, Barcelona, Taurus.
- De España, R. (19/03/1994), *La Banda Trapera del Río vuelve a poner música al extrarradio*, “El País”.
- Del Val, F. (2009), *Los tiempos están cambiando: música y política en la Transición española*, “Revista Trasversales”, n. 14.
- Del Val, F. (2017), *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*, Madrid: Fundación SGAE.
- Galicia Poblet, F. (2016), *El Heavy metal en España, 1978-1985. Fases de formación, cristalización y crecimiento*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- García Salueña, E. (2017), *Música para la libertad*, Madrid, Norte-Sur Discos.
- García Salueña, E. (10/04/2021), *Rock con raíces: una lectura descentralizadora del rock español de la transición*, “Cultura Gijonesa”.

- Gómez Vaquero, L. (2014), *De la reivindicación política a la industrial: la cultura en la Transición a través de tres documentales musicales*, “Kamchatka”, n. 4, pp. 147-164.
- González Lezama, T. (2016), *Punk, pero ¿qué punk? Guía incompleta del punk nacional*, Madrid, La Fonoteca.
- Gonzalo, J. (2007), *La Banda Trapera del Río: escupidos de la boca de Dios*, Madrid, Munster Books.
- Labrador Méndez, G. (2017), *Culpables por la literatura. Imaginación, política y contracultura en la Transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal.
- Lenore, V. (2012), *Música en la CT: los sonidos del silencio*, in Guillem Martínez, *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Madrid, Debolsillo, pp. 115-124.
- Marcos, C. (05/01/2024), *Muere a los 64 años Morfi Grei, pionero del rock macarra en España con La Banda Trapera del Río*, “El País”.
- Ochoa, A. (14/11/2007), *La Banda Trapera: rock curriqui de extrarradio*, “El Salto”.
- Puchades, J. (20/12/2008), *El largo viaje del pop español*, “El País”.
- Rodríguez González, F. [a cura di] (2002), *El lenguaje de los jóvenes*, Barcelona, Ariel.
- Rural, Á. C. (05/2015), *Morfi Grei: “En Londres fueron los Sex Pistols, en Nueva York los Ramones y en Barcelona, la Trapera”*, “Jot Down Cultural Magazine”.

SITOGRAFIA

- <https://rebelion.org/musica-y-contracultura-en-espana/>
- <https://www.rtve.es/play/videos/la-hora-musa/hora-musa-reportaje-banda-trapera-del-rio/4812033/>
- https://www.documaniatv.com/biografias/venid-a-las-cloacas-la-historia-de-la-banda-trapera-del-rio-video_dfa006a93.html
- <https://hazloquedebas.blogspot.com/2017/01/punk-pero-que-punk-guia-incompleta-del.html>
- <https://trapera.blogspot.com/2014/10/la-banda-trapera-del-rio-en-la-ciudad.html>
- <https://lafonoteca.net/grupo/la-banda-trapera-del-rio/>

MARIA ISABELLA MININNI • Associate Professor of Spanish Language in the Department of Foreign Languages, Literature, and Modern Cultures at the University of Turin. She focuses on forms of writing and translation of contemporary Spanish narrative and on the representation of the female figure in the recovery of the historical memory of the Civil War. She has published numerous studies and articles, among the most recent: *Un grito contra el silencio: lenguaje del trauma y posmemoria en La voz dormida de Dulce Chacón* (2020), *Libertarias de Vicente Aranda: la memoria controvertida y polémica entre utopía y feminismo* (2021), *La identidad humillada de las ‘rojas’: vocabulario misógino en las páginas de los médicos Antonio Vallejo Nájera y Félix Martí Ibáñez* (2022), *Hacer visible lo invisible: trastornos sensoriales y (otra) percepción de la realidad en el cómic Diagnósticos de Diego Agrimbau y Lucas Varela* (2024).

E-MAIL • mariaisabella.mininni@unito.it

DiSSENSI

SEVDAH

Dualismo e trasgressione di un genere musicale tradizionale

Olja PERIŠIĆ

ABSTRACT • Sevdah: Dualism and Transgression of a Traditional Musical Genre.

Sevdalinka is a musical genre whose name originates from the Turkish word *sevda(h)*, denoting a passionate feeling often tinged with the melancholy of love. In recent decades, a new generation of Bosnian singers – including Damir Imamović (1978) and Božo Vrećo (1983) – has breathed new life into this traditional form, blending it with diverse styles and transforming it into a global musical phenomenon. The duality of sevdalinka has been rediscovered in the lyrics and in the ways male and female songs are interpreted, often breaking away from strict gender norms and opening up a space of freedom for these new generations of musicians. Vrećo's aesthetic and musical transgression is both fluid and dual, while Imamović, in addition to being a prominent advocate of *sevdah*, actively promotes gender tolerance in the public sphere. By examining their life paths and artistic evolution, this analysis seeks to explore the role of *sevdah* in revaluing musical tradition within social contexts that, in part, still adhere to old conventions and norms.

KEYWORDS • Sevdah; *sevdalinka*; dualism; Bosnia.

1. Le origini della *sevdalinka*

La *sevdalinka* è un canto tradizionale bosniaco, il cui nome deriva dalla parola *sevdah*, di origine araba (säwdā' "bile nera"¹), giunta in Bosnia attraverso la lingua turca (Bu-

¹ Dizionario *Hrvatski jezični portal*: tur. *sevda*: ljubav [amore] ← arap. säwdā': crna žuč [bile nera] ≈ tur. *sevmek*: voljeti, ljubiti [amare]. Il termine *sevdah* assumerà solo nel XX secolo il significato attuale di "sentimento malinconico", mentre la sua prima menzione si ha, secondo Imamović, in una raccolta di Kosta Hadžiristić, *Srpske narodne pjesme pokupljene po Bosni*, del 1873 (Imamović 2016: 43). La parola *sevdah* è assente sia dalla prima raccolta di poesie di Vuk Karadžić (*Mala prostonarodna slavenoserbska pjesnarica*, 1814), sia dal primo dizionario della lingua serba (*Srpski rječnik*, 1818), nel quale, tuttavia, nello stesso campo semantico compaiono le seguenti voci: *sevdelija*, *sevdisanje*, *sevdisati*, *sevditi*, tutte riconducibili al sentimento d'amore (Karadžić 2017).

turović 2007). Il pathos di cui questo canto è pervaso nasce dalla malinconia per un amore non corrisposto, con sintomi che ricordano quelli provocati dall'eccesso di bile nera. A proposito del ruolo che la *sevdalinka* riveste nella letteratura serbocroata, Perillo afferma: “Non sempre è possibile stabilire un confine preciso tra il *pathos* tipico delle *sevdalinke* e quello di altri affini brani lirico-amorosi, nei quali è dato di avvertire il dialogo del *sevdah*, che si dirama, per mille rivoli e tendenze, nell’immensa complessità della lirica serba e croata, popolare o popolareggiate” (Perillo 1979: 378).

Buturović (2007) la definisce “la canzone femminile bosniaca”, mentre Maglajlić (1977) distingue tra una *sevdalinka* di carattere locale, che celebra la bellezza delle città bosniache e le vicende a esse collegate, e i canti che consistono di un “monologo lirico” (*lirska monolog*) di natura più intima, che possono essere femminili e maschili. Da sempre molto diffusa e apprezzata tra i popoli della ex Jugoslavia, per il sentimento emotivo che la caratterizza è stata definita “un’unione miracolosa di ratio, passione ed emozioni risvegliate in noi da un profondo atavismo”² (Durić online, 2024).

La *sevdalinka* non canta la donna quale entità astratta al centro di un processo di sublimazione come avveniva nell’esperienza poetica dell’amor cortese e nelle liriche dei trovatori, dove prevale appunto la contemplazione di una bellezza ideale; piuttosto, quella femminile è intesa come creatura concreta, espressione di un desiderio carnale e passionale in grado di consumare l’anima (Durić 2018). Šolić (2007) parla del potere che si cela nelle donne, giovani ragazze coinvolte in un rituale di corteggiamento chiamato *ašikovanje* (dal turco *âşık*, “amante”), uno dei principali temi delle *sevdalinke*, momento nel quale esse potevano osservare gli uomini e dunque valutarli attentamente, senza però un contatto diretto, restando in disparte, nascoste dietro una finestra (*demirli pendžer*). I giovani corteggiatori, invece, potevano soltanto affidarsi alle parole di chi decantava la bellezza di queste ragazze.

Con l’occupazione della Bosnia da parte dell’Impero austro-ungarico nel 1878, l’intera zona conobbe un processo di modernizzazione che ebbe come conseguenze una maggiore libertà di culto, un sostanziale miglioramento dell’istruzione, ma anche trasformazioni urbanistiche e innovazioni nel panorama urbano, come l’apertura delle prime caffetterie ispirate ai modelli dell’Europa centrale. Dalle locande e dalle caffetterie la *sevdalinka* si diffuse nei cortili e lungo le strade, diventando espressione musicale di una Bosnia in rapido sviluppo (Jergović 2023). L’accelerazione del ritmo della vita fece sì che i tradizionali componimenti epici e lirici della poesia orale, spesso composti di centinaia di versi, acquisissero nuove forme, molto più brevi e concise. Ognuna di queste canzoni, accompagnata dal *saz*, strumento a corda di origine persiana, raccontava storie antiche ma secondo un’interpretazione moderna.

È in questo periodo che la *sevdalinka* inizia a essere commercializzata grazie alle prime incisioni discografiche,³ tanto da divenire in seguito, a partire dalla prima Jugoslavia

² In originale: To je čudesan spoj ratia, strasti i emocija koji u nama budi duboki atavizam (la traduzione di questa e delle altre citazioni nel testo è a cura dell’autrice).

³ Come dimostra la ricerca di Pennanen (2007), nel 1907-1908, a Sarajevo, furono incisi i dischi di alcuni cantanti *sevdah* da parte di Gramophone Company.

(1918), un genere musicale di larga diffusione.⁴ La cantante più famosa in questo periodo fu Sofka Nikolić, che dagli anni '20 fino alla Seconda guerra mondiale fu una star indiscussa, nota anche al di fuori dei confini nazionali. Il suo primo disco, che era stato registrato a Berlino, e il secondo, a Parigi, avevano riscosso un successo notevole (Kozorog, Bartulović 2016). Nonostante il genere fosse da sempre associato alla Bosnia-Erzegovina e alla cultura musulmana, nella Jugoslavia socialista la *sevdalinka* era diffusa in quasi tutte le repubbliche federate, con l'eccezione della Slovenia (Kozorog, Bartulovic 2016): al tempo, interpreti come Zaim Imamović godevano di una notorietà pari a quella dei più famosi cantanti pop delle epoche successive (Slapšak 2011). Al repertorio locale si aggiunsero anche i canti della Serbia meridionale e della Macedonia, che ottennero un ampio successo in tutta la Jugoslavia (Perillo 1979) e anche all'estero.⁵ In quel periodo si potevano distinguere due correnti interpretative: una più tradizionale, che utilizzava gli strumenti classici (*saz*, *daira* e *fisarmonica*), e un'altra più moderna, influenzata dalla musica popolare, che faceva uso di strumenti come la chitarra elettrica.

Il discorso circa l'appartenenza etnica della *sevdalinka* torna in auge negli anni '90, quando il genere in Bosnia-Erzegovina venne incluso nel fenomeno della *world music*, che valorizzava i patrimoni musicali tradizionali. In questo contesto si parlava di musica ora "bosniaca/bosgnacca" (denominazione etnonazionale), ora bosniaca ed erzegovese (nazionale) o regionale (non riconducibile a uno stato specifico, ma a una parte dello spazio ex jugoslavo) (Kozorog, Bartulović 2016). In opposizione a una visione più restrittiva che assimilava il *sevdah* a un genere esclusivamente bosgnacco o mononazionale, è emerso in questo periodo un filone urbano di giovani interpreti che si sono opposti ai nazionalismi e alla divisione della musica su base etnica⁶. Questo stesso filone antinazionalista della "world music" ha contribuito alla "patrimonializzazione" della *sevdalinka* su base nazionale e non etnica. Oggi, musicisti come Damir Imamović, Amira Medunjanin, Božo Vrećo, il gruppo Mostar Sevdah Reunion e Divanhana reinterpretano i brani del *sevdah* secondo uno stile personale, spesso amalgamandoli a generi e formule musicali con altre origini, pur mantenendone viva la tradizione (Petrović 2017).

⁴ A questo contribuì anche l'inaugurazione della prima stazione radio di Belgrado nel 1929, il cui segnale raggiungeva anche la Bosnia-Erzegovina: le canzoni più trasmesse erano proprio le *sevdalinke* (Imamović 2016).

⁵ Anche in America il genere *sevdah* conobbe il suo momento di gloria: tra i nomi dei diversi cantanti spicca quello di Edo Ljubić (1912-1993) che incideva i suoi dischi per case discografiche come Columbia, Victor, Decca e si esibiva con le orchestre di musica tradizionale in quel periodo più famose nel continente americano (Imamović 2016).

⁶ Dibattiti spesso intrisi di odio nazionalista circa l'appartenenza etnica delle *sevdalinke* si leggono in vari forum online o nei commenti ai video pubblicati su YouTube. In proposito gli utenti bosniaci criticano i cantanti serbi della *sevdalinka* sostenendo che non sono in grado di interpretare questo genere, mentre dal canto loro gli utenti serbi argomentano che la *sevdalinka* ha un'origine serba in quanto attestata nella raccolta di liriche femminili di Vuk Karadžić (Petrović 2017).

2. Il genere fluido delle *sevdalinke*

Oltre alla vasta letteratura scientifica dedicata alla *sevdalinka*, prodotta da musicologi, etnomusicologi, sociologi, psicologi, storici,⁷ in tempi recenti ha iniziato a emergere un filone di studi legato al carattere *queer* di questa varietà musicale.⁸ Le canzoni si prestano particolarmente a una tale lettura, in quanto fin dalle sue origini il *sevdah* non conosce una rigida distinzione di genere: tanto le canzoni maschili quanto quelle femminili⁹ raccontano storie malinconiche, solitamente d'amore, assumendo ora la prospettiva di un sesso, ora dell'altro. Analogamente, tutti i più noti cantanti maschili di *sevdalinka* hanno da sempre interpretato le canzoni "femminili" e viceversa, superando in questo modo i tradizionali codici di genere. Questa fluidità espressiva rivela una complessità culturale spesso invisibile, in cui i confini tra i sessi si dissolvono attraverso l'arte del canto, dando vita a un unico spazio di espressione e connessione spirituale in una società solo in apparenza rigida (Jergović 2023). Le molteplici influenze culturali di questi spazi geografici hanno reso tale tipologia di canto particolarmente aperta all'ibridazione musicale e alla reinterpretazione. Simili rielaborazioni riflettono una forma di tolleranza nei confronti delle questioni etniche e dell'orientamento sessuale. In questo senso Hadžiristić afferma: "Contemporary interpretations of sevdah are aligned with local queer activism in their attempts to elide both nationalist hegemonies and Western 'imposition' of values by redefining what is local and traditional"¹⁰ (Hadžiristić 2022: 221).

Analizzando le tradizionali canzoni "femminili", Imamović osserva che anche nei casi in cui il genere non sia espresso in maniera esplicita, l'uso di forme e costruzioni grammaticali neutre lascia spazio all'ambiguità. Nello stesso tempo, nelle successive trascrizioni i redattori hanno inserito titoli, assenti nella tradizione orale, che guidano l'interpretazione verso un'eteronormatività forzata, laddove il testo originale rimaneva più aperto (Imamović 2024). Per quanto riguarda i temi legati all'omosessualità, l'autore individua un possibile espediente linguistico nell'aggettivo "lud/luda/ludo" (pazzo/pazza), a suo dire impiegato per sottintendere un amore che trasgredisce le norme sociali, dunque assimilato a una forma di follia. Anche le *sevdalinke* tradizionali si mettono in luce per

⁷ Per una rassegna della letteratura scientifica dedicata al tema delle *sevdalinke* si veda Munib Maglajlić (2011).

⁸ Per l'uso di *queer* in questo contesto si veda Kapetanović (2014), secondo cui si tratta di un termine di non semplice interpretazione, in quanto può rientrare nelle tematiche omosessuali, ma anche in quelle ambivalenti della flessibilità di genere. Secondo Maljković (2014) si tratta di un termine riferito al genere sessuale, ma con il quale si tenta di superare tutti gli standard sociali esistenti.

⁹ Sulla tradizionale suddivisione, tuttora persistente, delle canzoni in maschili (eroiche) e femminili (d'amore) che risale a Vuk Karadžić, il grande riformatore della lingua serba e raccolto della tradizione popolare orale, si veda Imamović (2016).

¹⁰ Le interpretazioni contemporanee del *sevdah* si allineano all'attivismo *queer* locale, soprattutto nei tentativi di eludere sia le egemonie nazionaliste, sia "l'imposizione" occidentale di valori, ridefinendo ciò che è locale e tradizionale.

testi che trattano esplicitamente di relazioni omosessuali, come nel caso di *U Bosanskom malom selu* di Zaim Imamović, che narra la tragica vicenda di due ragazze, le belle Saza e Halifa, condannate a soffrire per un amore proibito che le conduce prima alla follia (“Ah, gente, lo sapete quanto può far male quando si perde la ragione e il cuore non può amare”¹¹), infine alla morte (“si gettarono nel fiume”¹²).

La codificazione dei contenuti *queer* non si struttura come un sottogenere riservato esclusivamente alla comunità LGBTQIA+, ma agisce all’interno delle forme popolari esistenti, sempre in bilico tra visibile e invisibile (Kapetanović 2014). Questa reinterpretazione contemporanea si esprime emblematicamente nel lavoro di due musicisti, Damir Imamović e Božo Vrećo, che non si limitano a una riproposizione della *sevdalinka* in chiave tradizionale, ma la fondono ad altri stili e altre forme fino a sconvolgere i vecchi modelli, pur mantenendo intatto il nucleo espressivo del *sevdah*. In questo modo contribuiscono a trasformarlo in un fenomeno musicale riconosciuto a livello globale. Nella loro arte la *sevdalinka* ribelle si è liberata dai bisogni e dalle aspettative sociali che a lungo ne avevano condizionato l’espressione, fuoriuscendo dalla zona del divieto come un vero e proprio salto generazionale (Slapšak 2011).

3. La *sevdalinka* in una nuova veste (I): Damir Imamović

Damir Imamović (1978), etnomusicologo e musicista di fama internazionale,¹³ è anche un attivo divulgatore della *sevdalinka* dal punto di vista teorico e accademico. Attualmente è assistente al Conservatorio di Sarajevo (Muzička akademija) dove insegna etnomusicologia e svolge un dottorato di ricerca. Con la sua proficua e intensa attività che spazia tra concerti, blog, lezioni, workshop, ma anche conferenze e mostre, propone una reinterpretazione contemporanea di questo genere, puntando alla sua emancipazione e ri-definizione. Originario di una famiglia di rinomati musicisti, è figlio del compositore e interprete Nedžad Imamović (1948-2020) e nipote di Zaim Imamović (1920-1994), uno dei più celebri e apprezzati cantanti della prima generazione del *sevdah*. La sua eredità musicale è profondamente radicata nella tradizione, ma la sua opera artistica si distingue per un approccio innovativo e inclusivo, nonché per l’impegno sociale. Damir è noto, infatti, per il suo sostegno attivo alla comunità LGBTQIA+, come dimostra la sua esibizione al primo Gay Pride di Sarajevo nel 2019, in cui ha reinterpretato i versi di una famosa *sevdalinka* di Safet Isović, *Snijeg pade na behar na voće*. In particolare, un verso di questa canzone, “Neka ljubi ko god koga hoće” (Che ognuno ami chi desidera), è stato letto in chiave *queer*, oltre al riferimento in termini eterosessuali circa la libertà dell’amore pre-matrimoniale e multietnico, tanto da diventare uno slogan di questa comunità in tutta l’area ex jugoslava.

¹¹ In originale: Ah, ljudi, da li znate/kako gorko zna da boli/kad se bolno razum gubi/a srce ne smije da voli.

¹² In originale: I u vodu skočiše.

¹³ Nel 2021 vince il premio “The Best of Europe” di “Songlines”, magazine *cult* della world music.

Un altro recente esempio del suo impegno è l'album *The world and all that it holds*, sorta di colonna sonora per l'omonimo romanzo di Aleksandar Hemon,¹⁴ i cui testi in bosniaco e in ladino sefardita (giudeo-spagnolo) accompagnano la vicenda di due personaggi sarajevesi, uno ebreo sefardita (Rafael Pinto), l'altro musulmano (Osman), che si incontrano nelle trincee della Prima guerra mondiale e si innamorano. Si tratta dunque di una storia d'amore omosessuale ambientata in un contesto in cui tali tematiche erano, se non del tutto assenti, senz'altro represse nella musica tradizionale.

In un'intervista¹⁵ Imamović sottolinea come nelle tradizioni popolari i soggetti queer siano spesso oggetto di una trattazione carica di sottintesi: solo verso la fine del Novecento iniziano, in rari casi, ad affiorare in forma un po' più esplicita. Proprio per questo motivo la canzone *Osmane* da lui composta si configura come un'autentica testimonianza d'amore che il protagonista Pinto dedica all'amato perduto, caduto in guerra, quasi un lamento struggente e intimo che dà voce a ciò che la tradizione ha a lungo tacito. Nella stessa intervista il musicista afferma: "I'm sick and tired of people pretending that we don't know what we're talking about. So that's why I wanted it to be explicit and why I wrote new lyrics and a new melody for it"¹⁶.

Attraverso la sua musica Damir Imamović comunica l'ambivalenza sessuale e il rifiuto dei tradizionali ruoli di genere (Kapetanović 2014), mentre in qualità di grande divulgatore accompagna le sue performance con approfondimenti sul contesto culturale e sociale delle *sevdalinka*, spesso ricche di riferimenti ad amori non convenzionali, come appunto i motivi omoerotici, o che vertono sul rifiuto dei matrimoni combinati, così come sulla denuncia delle violenze sessuali. Nel suo lavoro di ricerca e interpretazione, Imamović dimostra che la tradizione bosniaca è aperta e di per sé non conservatrice, e che questa apertura è parte integrante del patrimonio culturale del *sevdah* (Hadžiristić 2022).

4. La *sevdalinka* in una nuova veste (II): Božo Vrećo

Božo Vrećo (1983), originario di Foča e laureato in archeologia, vive a Sarajevo ed è un artista la cui espressione musicale si intreccia con una forte componente performativa. Nelle sue esibizioni e nei suoi videoclip il canto si fonde a un'estetica ricercata e simbolica, dove l'abbigliamento sfida in modo palese le convenzioni binarie di genere. Vrećo si definisce semplicemente "bosniaco", senza mai enfatizzare la propria appartenenza etnica serba. In questa visione, anche il *sevdah* si trasforma in un'espressione di identità bosniaca condivisa: nelle sue canzoni, la Bosnia non è segnata dalle differenze etniche, ma è rappresentata attraverso la natura, la storia e una comune spiritualità.

¹⁴ Hemon Aleksandar, *The world and all that it holds*, London, Picador, 2023.

¹⁵ <https://klofmag.com/2023/05/damir-imamovic-the-folk-radio-interview/>

¹⁶ Sono stufo e stanco delle persone che fingono di non sapere di cosa stiamo parlando. È per questo che ho voluto essere esplicito e ho scritto un nuovo testo e una nuova melodia.

Nel 2013 Vrećo entra a far parte della band *Halka*, con cui nel 2014 pubblica l'album *Moj Sevdah*, ma di lì a breve avvia la carriera solista. Con il tempo, l'aspetto performativo, in principio marginale, diventa il tratto distintivo delle sue esibizioni, come il cambio di abiti e la trasformazione da un look maschile a uno femminile. Grazie alla sua comunicazione, tanto vocale quanto corporea, Vrećo esprime la sua dualità e fluidità anche attraverso il movimento, spesso ispirato alla danza roteante dei dervisci sufi, che si richiama a un'estetica spirituale e trascendente. Caratterizzato da una grande estensione vocale, che gli permette di passare dalle note più gravi agli acuti da soprano, e dotato di un'intonazione eccellente che lo rende idoneo anche alle esibizioni a cappella, questo artista dimostra con un approccio "non canonico" (Nenić 2015) che la tradizione bosniaca è lungi dall'essere conservatrice. Non si identifica in etichette come *queer* o *transgender*, ma preferisce definirsi "duale", nel senso di una convivenza armoniosa nel proprio corpo dei due principi maschile e femminile. La possibilità di narrare attraverso il *sevdah* queste due dimensioni, intrinsecate alla natura umana e spesso represse per vergogna o timore di discriminazioni, è per lui una forma di libertà assoluta.¹⁷

Secondo Hadžiristić (2015) il rifiuto di dichiarare apertamente il proprio genere o orientamento sessuale rappresenta un potente strumento per trasmettere la tolleranza. Come dichiara lo stesso artista: "Sono nato con questa dualità e non è qualcosa che si deve e che si può controllare. Semplicemente, sono libero di essere uomo e donna allo stesso tempo"¹⁸. Un simile approccio si inserisce all'interno della teoria *queer*, che mette in discussione l'universalità e la stabilità delle identità storiche e culturali, promuovendo la decostruzione e il superamento delle categorie fisse (Maljković 2014: 364).

Un altro tabù che Vrećo trasgredisce è quello dell'etnia, in una Bosnia multietnica ma fortemente segnata dalle conseguenze della guerra. Lui, serbo, piange nelle sue canzoni le vittime degli altri gruppi etnici, in particolare quelle musulmane (Hadžiristić 2022). È quanto emerge nella canzone *Aladža*, ispirata all'antica leggenda di una madre che grazie a un neo riconosce il figlio creduto morto in guerra, ma muore sopraffatta dalla gioia di rivederlo vivo. Nel luogo in cui si compie la loro unione spirituale fu costruita la moschea *Aladža*, una delle più significative dei Balcani, risalente al XVI secolo.¹⁹ Nel videoclip del brano, Vrećo indossa gioielli di foggia antica e appare accanto alle tipiche tombe medievali bosniache, note come *stećci*, evocando un'epoca utopica in cui la Bosnia era unita, non ancora frammentata in etnie e comunità religiose (Hadžiristić 2022).

¹⁷ "Il Piccolo", intervista del 25 gennaio 2018, https://www.ilpiccolo.it/cultura-e-spettacoli/bozo-vreco-la-liberta-di-essere-uomo-e-donna-ro8w41mf#google_vignette

¹⁸ In originale: S tom sam dualnošću rođen i nije nešto što se treba i da kontrolirati. Jednostavno, slobodan sam da budem i žena i muškarac istodobno (intervista Božo Vrećo: *U isto sam vrijeme i muškarac i žena, to sam ja, to je moja sloboda*, "Večernji list", 23.09.2015, autore Robert Bubalo).

¹⁹ Durante la guerra jugoslava degli anni '90 del XX secolo la moschea è stata quasi completamente distrutta per essere poi ricostruita tra 2014 e 2019 sul modello dell'edificio originale (<https://krajinatour.ba/aladza-dzamija-sarena-ljepotica-foce/>)

L’arte poliedrica di Vrećo si configura come una forma di attivismo sociale testimoniato non solo grazie alla musica, ma anche attraverso la condivisione pubblica della sua vita privata sui social media, canali attraverso i quali costruisce un legame diretto e profondo con il suo pubblico. Oltre alla famiglia, il sostegno e l’affetto dei fan sembrano costituire una dimensione essenziale della sua esistenza artistica, che si fonde in modo inscindibile con la sua identità intima e personale secondo una visione olistica, forse per questo così tanto amata da chi lo segue.

5. Conclusione

La *sevdalinka*, canzone femminile di origine bosniaca, ha attraversato i secoli, ma ha conservato intatto il pathos originario, pur aprendosi a nuove influenze musicali. I primi teorici di questo genere ne hanno sottolineato il legame con la poesia lirica dei popoli ex iugoslavi, condizione che spiega le ragioni del suo successo a partire dall’occupazione austro-ungarica della Bosnia. È in questo periodo che i canti *sevdah* iniziano a emergere nello spazio pubblico anche grazie alle prime registrazioni sonore e alla diffusione della radio. Già in questa prima fase della sua grande popolarità il *sevdah* da un lato mantiene il forte legame con le proprie origini, come testimoniano i tradizionali strumenti di accompagnamento (*saz*), dall’altro introduce nuove sonorità grazie all’uso di strumenti moderni come la chitarra elettrica. Negli anni ’90, con l’avvento della *world music* si assiste a una “patrimonializzazione” della musica nazionale che, in un contesto segnato dalla guerra, diventa oggetto di contesa tra chi interpreta il genere come tipicamente bosgnacco (musulmano) e chi ne promuove una visione unitaria (multietnica). In tale scenario una nuova generazione di musicisti *sevdah* ha scelto di sostenere questo secondo filone rifiutando i nazionalismi, ma una simile visione si scontra spesso con il pubblico più conservatore, che percepisce la musica come un ulteriore campo di battaglia ideologica anche negli spazi virtuali spesso contaminati dall’odio nazionalista. Un’ulteriore apertura conosciuta dal genere è quella legata alle tematiche *gender* e dell’identità sessuale, sempre più al centro dell’attenzione degli studiosi contemporanei. Le teorie *queer* hanno iniziato a essere oggetto di analisi anche nei testi canonici, laddove si portano alla luce storie di amori omosessuali che, se in alcune canzoni erano esplicativi, nella maggior parte dei casi restavano in ombra, celati dietro forme grammaticali neutre o espedienti poetici, come l’uso dell’aggettivo “*lud*” (pazzo) attribuito a chi osava trasgredire le convenzioni e le norme sociali più consolidate.

In questo contributo è stato analizzato il percorso di due musicisti del *sevdah* contemporaneo, Damir Imamović e Božo Vrećo, esponenti di un filone antinazionalista, ciascuno con una propria modalità di interpretazione del genere. Imamović coniuga il lavoro accademico e divulgativo alla produzione musicale, proseguendo una tradizione familiare di lunga data e impegnandosi attivamente nella comunità LGBTQIA+, sia attraverso una rilettura *queer* della tradizione *sevdah*, sia con la partecipazione concreta a eventi come il Gay Pride, tanto da contribuire all’apertura culturale di spazi geografici spesso resistenti al cambiamento.

Mediante la propria immagine, Božo Vrećo testimonia invece l’aspetto *queer* del *sevdah*. La sua arte si può definire poliedrica in quanto, al di là delle grandi doti musicali e

canore, anche la sua estetica è volutamente ambivalente, dalla scelta dei vestiti alle coreografie, e riflette così la sua identità duale, soprattutto quando Vrećo rivendica con forza la libertà del suo essere autentico, al di fuori delle categorizzazioni più diffuse come *transgender*. Questo suo messaggio raggiunge un vasto pubblico in tutta l'area ex iugoslava, pubblico peraltro a lui molto affezionato, anche grazie alla trasparenza cui impronta la propria vita, senza barriere tra dimensione privata e professionale.

Da sempre il *sevdah* si è fatto espressione di un amore sconfinato, libero dalle convenzioni sociali, ma è occorso del tempo perché si svelassero i suoi strati più profondi e nascosti, così come il grande potenziale che lo caratterizza. È proprio questa sua ricchezza semantica e simbolica che gli consente di oltrepassare i confini nazionali per imporsi come fenomeno culturale globale.

Per concludere, riprendiamo una suggestiva descrizione di Dubravka Ugrešić, che in un suo saggio scrive del modello *transgender* bosniaco Andrej Pejić (iconico figlio di una serba e di un croato), la cui bellezza ci sembra possa essere paragonata a quella dell'emozione che suscitano in noi i versi delle sevdalinke: "...emerge dall'untuosa oscurità balcanica come una nuova specie umana, come un unicorno splendente, come un giglio divino, dio e dea nello stesso corpo, miracolosa metamorfosi, seducente bellezza androgina" (Ugrešić 2016: 195-196).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Buturović A. (2007), *Love and/or Death? Women and Conflict Resolution in the Traditional Bosnian Ballad*, in Buturović A., Schick I.C. (a cura di), *Women in the Ottoman Balkans*, London, Tauris Academic Studies, pp. 73-98.
- Durić R. (2018), *The Traditional Bosnian Song Sevdalinka as an Aesthetical, Musical and Philosophical Phenomenon*, "Duh Bosne", n. 1, pp. 1-12.
- Durić R., *Muzikološko i estetičko-poetičko naučno etabriranje sevdalinke i umijeće pjevanja Safeta Isovića i Himze Polovine*, disponibile in: <https://magazin.sandzak.com/2024/02/21/sevdalinka/>
- Hadžiristić T. (2022), *Queering sevdah: Gender-Nonconformity in the Traditional Music of Bosnia and Herzegovina*, in Bilić B., Nord I., Milanović A. (a cura di), *Transgender in the Post-Yugoslav Space. Lives, Activisms, Culture*, Bristol, Bristol University Press, pp. 208-226.
- Imamović D. (2016), *Sevdah*, Zenica, Vrijeme.
- Imamović D. (2024), *Understanding Gender and Sexuality in Sevdah as a Popular Genre*, in Baker K. (a cura di), *The Routledge handbook of popular music and politics of the Balkans*, London and New York, Routledge, pp. 436-448.
- Jergović M. (2023), *Other God or God of the Other, Queer Laments, and the Balkan Religious Imaginary*, in Odak S., Grozdanov Z. (a cura di), *Balkan Contextual Theology*, London and New York, Routledge, pp. 243-254.
- Kapetanović M. (2014), *A što ćemo ljubav kriti: jugoslovensko muzičko nasljeđe i postjugoslovenski kvir*, in Blagojević J., Dimitrijević O. (a cura di), *Među nama*, Beograd, Heartefact, pp. 238-250.
- Karadžić Vuk Stefanović (2017), *Srpski rječnik: digitalno izdanje*, in T. Tasovac (a cura di), Beograd, Institut za srpski jezik i Centar za digitalne humanističke nauke. Piattaforma: *Raskovnik*. A cura di S. Petrović e T. Tasovac.

- Kozorog M., Bartulović A. (2016), *Sevdah Celebrities Narrate Sevdalinka: Political (Self)Contextualization of Sevdalinka Performers in Bosnia-Herzegovina*, "Traditiones", vol. 45, n. 1, pp. 161-179. DOI: 10.3986/Traditio2016450111
- Maglajlić M. (1977), "Sredina i vrijeme nastanka sevdalinke", in *101 sevdalinka*, Mostar, Prva književna komuna.
- Maglajlić M. (2011), *Leksikografsko određenje sevdalinke*, "Novi izraz. Časopis za književnu i umjetničku kritiku", luglio-dicembre, pp. 146-153.
- Maljković D. (2014), *To radi u teoriji, ali ne u praksi – Identitetski (LGBT) aktivizam protiv kvir aktivizma*, in Blagojević J., Dimitrijević O. (a cura di), *Među nama*, Beograd, Heartefact, pp. 360-369.
- Nenić I. (2015), *World Music in the Balkans and the Politics of (Un)Belonging*, in Medić I., Tomašević K. (a cura di), *Beyond the East-West Divide: Balkan Music and Its Poles of Attraction*, Beograd, Institute of Musicology.
- Pennanen R.P. (2007), *Immortalised on Wax: Professional Folk Musicians and Their Gramophone Recordings Made in Sarajevo, 1907 and 1908*, in Jezernik B., Muršić R., Bartulović A. (a cura di), *Europe and Its Other: Notes on the Balkans*, Ljubljana, Faculty of Arts, University of Ljubljana, pp. 107-148.
- Perillo F. (1979), *Sevdalinke e canti affini*, "Lares", vol. 45, n. 3 (luglio-settembre), pp. 377-384.
- Petrović D. (2017), *Online sevdah: globalna upotreba lokalnog muzičkog nasleđa posredstvom interneta*, "Antropologija", vol. 17, n. 3, pp. 35-44.
- Slapšak S. (2011), *Sevdalinka*, pubblicato il 22/05/2011, disponibile su: <https://pescanik.net/sevdalinka/>
- Šolić M. (2007), *Women in Ottoman Bosnia as Seen Through the Eyes of Luka Botić, a Christian Poet*, in Buturovic A., Schick I.C. (a cura di), *Women in the Ottoman Balkans*, London, Tauris Academic Studies, pp. 307-333.
- Ugrešić D. (2016), *Europa in seppia*, Roma: nottetempo.

OLJA PERIŠIĆ • She is currently a researcher (RTDb) at the Department of Foreign Languages, Literatures and Modern Cultures in Turin, where she has been teaching Serbian and Croatian since 2014. Her areas of interest include teaching Serbian as a foreign language, translation, bilingual lexicography, and corpus linguistics. She has translated three books by the Croatian author Dubravka Ugrešić, the most recent of which, *La volpe*, was published by La nave di Teseo in 2022.

E-MAIL • olja.perisic@unito.it

LA MUSICA COME CANALE DI MOBILITAZIONE POPOLARE

Il caso della ex-Jugoslavia

Miriam CANAVESE

ABSTRACT • *Music as a channel of mass mobilization: the case of former Yugoslavia.* Music as a tool of mass mobilization finds a significant expression in the Balkan scene of the 1990s. The first musical genre analysed in this contribution is turbofolk, which saw its greatest development in Serbia during that decade. The initial focus will therefore be on the Serbian context, which will then be extended, from a comparative perspective, to other countries of the former Yugoslavia, namely Croatia and Bosnia and Herzegovina. Subsequently, attention will be given to the counter current represented by rock and pop-rock as a voice of resistance. In conclusion, a reflection will be offered on the legacy these musical productions have left to new generations. Given the complexity of the phenomenon, this contribution aims to provide a general overview of the Balkan music scene, focusing on major trends, recurring themes, and dominant tendencies. It is important to stress that any rigid classification of musical genres is problematic, as stylistic crossovers are a structural and vital component of the Balkan musical landscape, and one of its main sources of richness, dynamism, and originality.

KEYWORDS • turbofolk; Balkan rock; mass mobilization; music and politics; popular music; musical resistance; music and nationalism; music in the Balkans.

1. La musica popolare in Serbia negli anni Novanta: il turbofolk

Nella Serbia degli anni Novanta, la musica popolare ruotava principalmente attorno a tre generi: la *novokomponovana muzika* (musica di nuova composizione), il turbofolk e la musica dance. La *novokomponovana muzika*, diffusa dagli anni Sessanta, funge da diretto antecedente del turbofolk: molte delle caratteristiche tematiche, stilistiche ed espressive di questo stile confluiscono infatti nel turbofolk, che ne raccoglie l'eredità adattandola al nuovo contesto socio-politico e culturale serbo del post-socialismo e della guerra.

Il termine *turbofolk* fece la sua comparsa all'inizio degli anni Novanta, designando non soltanto un genere musicale, ma anche una subcultura e, più in generale, una visione

del mondo radicata soprattutto in Serbia. Il prefisso *turbo*, di derivazione automobilistica, evoca velocità e potenza; *folk* il legame con la tradizione popolare. L'etichetta “turbofolk” designa quindi un’ibridazione musicale in cui strutture musicali tradizionali si fondono con elementi rock, pop ed elettronici. Rambo Amadeus, esponente della scena musicale rock, lo definì provocatoriamente «il rogo del popolo», negandone la dignità musicale e criticandone l’appello alle passioni più basse (Prnjak, 2008).

La denominazione turbofolk ha suscitato interpretazioni contrastanti, sia in ambito accademico sia nei media, in Serbia e all'estero. Una prima lettura lo descrive come un prodotto culturale commerciale, conformista e reazionario, utilizzato dal regime di Slobodan Milošević (1941-2006) per costruire un pubblico politicamente docile. In quest’ottica, il genere veicolerebbe valori retrogradi, conservatori e di scarso valore estetico. Una seconda interpretazione, più favorevole, ne evidenzia invece la dimensione sociale, considerandolo un’autentica espressione popolare, accessibile e capace, talvolta, di includere elementi identitari di gruppi minoritari (Grujić, 2009).

Dal punto di vista stilistico, il turbofolk prosegue la tradizione della *novokomponovana muzika*, accogliendo influenze greche, turche, gitane, ungheresi, oltre a contaminazioni con rock e *disco music* già negli anni Ottanta (Kronja, 2004). Con l’inizio del decennio successivo, la formula si arricchisce di elementi del rap, hip-hop, musica dance statunitense ed europea, house e techno, creando un linguaggio musicale ibrido che riflette l’intersezione tra radici locali e stimoli globali.

1.1. Politicizzazione, media e sistema di valori del turbofolk

Uno degli aspetti più discussi nella letteratura sul turbofolk riguarda il suo stretto legame con la scena politica serba dei primi anni Novanta e il ruolo dei media nel sostenerlo. Hudson (2003) mette in rilievo come il genere abbia veicolato la retorica nazionalista mediante testi allusivi e un’onnipresente diffusione mediatica.

La politicizzazione del turbofolk si è articolata su due livelli distinti ma complementari. Il primo livello riguarda i contenuti esplicativi dei testi musicali. Alcuni cantanti hanno infatti inserito nei loro brani riferimenti diretti alla situazione politico-sociale contemporanea, adottando un linguaggio di odio nei confronti di altri gruppi etnici o alludendo apertamente alle operazioni militari in corso nei territori della ex-Federazione jugoslava. Parallelamente, non sono mancate critiche all’intervento e all’influenza dell’Occidente. Tra i più rappresentativi si possono citare Baja Mali Knindža, autore di brani come *Idemo dalje* (Andiamo avanti) e *Kosovo je Srbija* (Il Kosovo è Serbia), e il duo Braća Bajić, noti per la *Evropska demokratska pesma* (Canzone democratica europea), un attacco di impianto nazionalistico ai valori occidentali.

Il secondo livello della politicizzazione riguarda il ruolo centrale assunto dai media nella promozione del turbofolk. Con il consolidarsi del regime Milošević, il genere ha goduto di un sostegno sistematico da parte dell’apparato mediatico, attraverso le emittenti televisive come TV Pink, che trasmettevano quasi esclusivamente videoclip e programmi musicali incentrati sul turbofolk. La visibilità mediatica assoluta di questo genere ha di fatto marginalizzato ogni forma di produzione musicale alternativa, imponendo una narrazione culturale monopolizzata. Gordy (1999) evidenzia come la cultura neofolk fosse

funzionale agli interessi del regime, a differenza del rock, più vicino a segmenti sociali critici. Le divisioni politiche e sociali si riflettevano così nell'accesso diseguale ai media e agli spazi pubblici, che a loro volta venivano interpretati come rappresentazione dell'orientamento culturale del regime.

1.2. Il ruolo delle istituzioni e la subcultura Warrior Chic

Gli anni Novanta furono caratterizzati da una vera e propria iperproduzione musicale, orientata sia a soddisfare la domanda di evasione di una popolazione schiacciata da crisi economica, isolamento internazionale e guerra, sia a garantire profitti alle emittenti controllate dal regime e ai produttori musicali legati al turbofolk. Con l'espansione mediatica del genere e l'aumento delle risorse economiche disponibili, si è assistito a una progressiva professionalizzazione del settore. I produttori iniziarono a collaborare con esperti provenienti dai campi della cultura visuale, del cinema, delle belle arti, della tecnologia, della moda e del design, contribuendo a trasformare l'immagine estetica del turbofolk in forma musicale dal volto patinato, contemporaneo e cosmopolita.

I messaggi e i valori veicolati dal turbofolk possono essere ricondotti a una subcultura aggressiva e militarizzata, detta *Warrior Chic* (Kronja, 2001). Tra gli elementi ricorrenti emergono l'accettazione (ed esaltazione) delle attività criminali e della violenza, la giustificazione ideologica della guerra, il disprezzo per i valori civili e democratici, e la rincorsa del successo economico come unica misura dello status sociale. L'apparenza viene elevata a valore supremo: l'ostentazione del lusso rappresenta il segno distintivo di una supremazia simbolica fondata sul consumo, soprattutto di beni occidentali. In questa visione, l'istruzione, il rispetto delle regole, la moralità e la vita pacifica sono considerati segni di debolezza o di irrilevanza sociale (Kronja, 2004).

A questi tratti si aggiungono un marcato atteggiamento militante, la glorificazione dell'aggressività e una rappresentazione fortemente sessualizzata e oggettivante della figura femminile: il corpo della donna diventa terreno simbolico di affermazione maschile, ridotto a oggetto di desiderio. L'energia femminile è concepita come derivante esclusivamente dallo sguardo e dal riconoscimento maschile, mentre la sottomissione e la dipendenza vengono elevate a ideali di comportamento. La relazione tra Željko Ražnatović, detto Arkan, uomo d'affari, criminale di guerra e leader del gruppo paramilitare "Tigri di Arkan", e la cantante turbofolk Svetlana "Ceca" Ražnatović è l'esempio paradigmatico di questa ideologia di genere.

1.3. Narrazione e costruzione del personaggio pubblico: Svetlana Ražnatović, in arte Ceca

Un tratto ricorrente nei testi turbofolk è la narrazione del dolore emotivo, spesso espresso come senso di impotenza individuale di fronte agli eventi. Questa struttura alimenta una rappresentazione collettiva e condivisa del sentimento, soprattutto nei brani interpretati da voci femminili. Kronja (2004) osserva come l'effetto liberatorio, seppur temporaneo, generato da questa esposizione al dolore si configuri come una forma di masochismo collettivo, riassunta nella formula: «sono impotente, non dipende da me».

Proprio questo abbandono rassegnato rende i testi particolarmente comprensibili e identificabili per il pubblico.

Le protagoniste femminili sono spesso rappresentate mentre soffrono per amori finiti, tradimenti o relazioni non corrisposte, mantenendo però una fedeltà assoluta verso partner che incarnano forza e virilità. Ceca, ad esempio, in *Mrtvo more* (Mare morto) dà voce a una disperazione amorosa spinta fino all'annullamento di sé; in *Kukavica* (Codardo), altro brano di grande successo, canta la sofferenza per un tradimento e la decisione di rinunciare all'amato.

Questi testi, carichi di *pathos* e costruiti su schemi narrativi accessibili, hanno contribuito a saldare il legame tra Ceca e il suo pubblico, annullando la distanza tra personaggio scenico e persona reale. L'identificazione con l'artista si è tradotta in una percezione di autenticità, alimentata dalla costante esposizione mediatica della sua vita privata, che ha consolidato l'immagine di Ceca come figura-simbolo di una femminilità nazionalista.

Nel suo caso, infatti, non sono i testi ad essere apertamente politicizzati, ma la sua vita pubblica, pienamente integrata nella narrazione promossa dai media filogovernativi. Un episodio centrale in tal senso è rappresentato dal matrimonio con Željko Ražnatović, Arkan, trasmesso dalla televisione nazionale con una spettacolarizzazione simile a quella dei matrimoni regali. Questo evento mediatico ha sigillato il ruolo simbolico di Ceca: da un lato, interprete del canone estetico del turbofolk; dall'altro, incarnazione della madre e moglie ideale del patriota serbo per eccellenza. Arkan, già elevato a figura eroica e mitizzata, ha così trovato nella cantante una controparte femminile funzionale alla costruzione di un immaginario epico, in cui si rievocano le tematiche arcaiche della Fanciulla e del Guerriero del Kosovo (*Kosovska epika*), radicate nella mitopoiesi nazionale serba.

Anche se i testi delle canzoni di Ceca raramente contenevano riferimenti politici esplicativi, i videoclip offrivano talvolta rimandi simbolici alla scena politica dell'epoca. Un caso emblematico è il video del brano *Nije monotonija* (Non è una monotonia), dove la cantante appare con un cucciolo di tigre: un dettaglio apparentemente innocuo ma spesso interpretato come richiamo all'unità paramilitare *Tigri di Arkan*, guidata dal marito, rafforzando così la connessione tra spettacolo, simboli di potere e retorica nazionalista.

1.4. Declinazioni del patriottismo musicale nello spazio post-jugoslavo

Per offrire una visione d'insieme più articolata della scena musicale dell'area balcanica durante gli anni Novanta, è opportuno accennare brevemente alle espressioni parallele che si sono sviluppate in Croazia e in Bosnia-Erzegovina. Questi contesti, pur caratterizzati da differenti retoriche identitarie e specificità storiche, condividono con la Serbia l'uso della musica come strumento di costruzione simbolica e mobilitazione collettiva.

In Croazia, la musica patriottica ha avuto un ruolo rilevante, sebbene meno direttamente sostenuto dalle istituzioni rispetto al contesto serbo. Il principale esponente di questo filone è Marko Perković, soprannominato Thompson. Le sue canzoni, come *Čavoglave*, evocano una resistenza popolare contro l'«invasore serbo» e si accompagnano a videoclip caratterizzati da paesaggi rurali, simboli cattolici e immagini belliche, che rafforzano il messaggio patriottico e religioso. Alcuni brani, pur senza riferimenti esplicativi, alludono

all’ideologia dello Stato Indipendente di Croazia (*Nezavisna Država Hrvatska*, NDH), lo Stato fascista collaborazionista durante la Seconda guerra mondiale. Particolarmente controversa in questo senso è la canzone *Jasenovac i Gradiška Stara*, che richiama i nomi dei campi di concentramento in cui furono uccisi migliaia di croati antifascisti, serbi, ebrei e rom.

Un ulteriore esempio di costruzione identitaria attraverso la musica è rappresentato dal brano *Hrvatine* di Đuka Čajić, in cui l’identità croata viene posta in una prospettiva mitica e originaria, distinta da quella degli altri popoli slavi. Ne deriva una narrazione che tende a legittimare l’autonomia storica e culturale dei croati rispetto all’eredità jugoslava.

In Bosnia-Erzegovina, la musica patriottica prodotta durante la guerra riflette in modo marcato la componente religiosa dell’identità bosgnacca, con esplicativi richiami all’Islam e al senso di appartenenza alla comunità dei credenti musulmani. I brani si caratterizzano per un tono spirituale e militante, volto a ispirare la popolazione nella difesa della patria come dovere morale e religioso. Un esempio significativo è *Mudžahedin Turski sin* (cantata da M. Bureković), che coniuga retorica bellica e simboli religiosi.

Figura centrale di questa narrazione è Alija Izetbegović, uomo politico bosniaco, fondatore del Partito di azione democratica e presidente della Bosnia-Erzegovina durante la guerra (1992-1995), spesso rappresentato come guida carismatica e liberatore. Il brano *Da te nije Alija*, di Dino Merlin, è un omaggio alla sua figura. Pur appartenendo al repertorio patriottico, la canzone si distingue per la raffinatezza del testo e lo stile lirico, più vicino a una ballata romantica che a un inno militante. Le immagini evocate (la casa, la luce, il cielo, le stelle) creano un paesaggio affettivo e intimo, distante dalla retorica aggressiva di altri contesti (Thompson, 1999).

Merita infine una breve digressione sul patriottismo nella produzione musicale serba non direttamente riconducibile al turbofolk. Artisti afferenti alla scena rock, apparentemente distante dalle logiche nazionaliste, hanno talvolta espresso posizioni politiche esplicite. È il caso di Bora Đorđević, leader del gruppo *Riblja Čorba*, che nella canzone *E, moj druže zagrebački* propone una risposta polemica e aggressiva a *E, moj druže beogradski*, brano di Jura Stublić dal tono nostalgico. Pur mantenendo la stessa linea melodica, la versione di Đorđević introduce una strumentazione rock più marcata e un testo provocatorio. La retorica dell’amicizia viene qui rovesciata in sarcasmo, culminando in minacce esplicite di distruzione nei confronti di Zagabria.

2. La controtendenza: il rock’n’roll della resistenza

L’accenno al gruppo *Riblja Čorba* introduce un tema fondamentale per comprendere il panorama musicale degli anni Novanta nei Balcani: la musica rock come espressione di dissenso e controtendenza, in particolare nel contesto serbo, ma non esclusivamente. Se il turbofolk è stato comunemente associato, come descritto, all’ideologia del regime di Milošević e alla cultura del *Warrior Chic*, la musica rock ha incarnato nell’immaginario collettivo l’alternativa, la resistenza, la denuncia.

Occorre precisare che tale contrapposizione non deve essere letta in termini assoluti: come già emerso, esistono eccezioni che complicano la dicotomia rigida tra generi del potere e generi dell’opposizione. Tuttavia, è possibile individuare una tendenza generale

in cui il rock ha offerto uno spazio espressivo e simbolico per le voci critiche, per il dissenso giovanile e per la riaffermazione di valori culturali alternativi a quelli promossi dal discorso dominante.

In un contesto fortemente segnato dal controllo mediatico e dalla censura, alcuni canali di comunicazione alternativi sono riusciti a mantenere aperti spazi di libertà e pluralismo. È emblematico il caso dell'emittente radiofonica indipendente *B92*, che si affermò come punto di riferimento per la controinformazione e la cultura dell'opposizione: attraverso una programmazione musicale orientata prevalentemente al rock, insieme ad altre reti mediatiche indipendenti, contribuì a creare e diffondere un immaginario alternativo, capace di contrastare la retorica ufficiale del regime.

Il rock divenne dunque una vera e propria piattaforma di resistenza politica e culturale, capace di veicolare messaggi di critica sociale, pacifismo, cosmopolitismo e memoria storica, in contrapposizione alla narrazione delle istituzioni dominanti. In Serbia, così come in Bosnia, numerosi gruppi musicali si fecero portavoce di questa tensione oppositiva. Tra i più rappresentativi si ricordano gli *EKV* (*Ekatarina Velika*), i *Partibrejkers* e gli *Električni Orgazam*: band che, pur con differenze stilistiche e poetiche, contribuirono a costruire uno spazio espressivo alternativo, nel quale la musica assumeva un valore profondamente politico, mantenendo una vocazione artistica e culturale autonoma.

2.1. Origini e funzione ideologica del rock jugoslavo

L'introduzione del rock nel panorama musicale jugoslavo risale agli anni Sessanta, quando il genere iniziò a diffondersi nelle principali città della Federazione, dando vita a una scena musicale e culturale dinamica e vivace. Belgrado, Zagabria, Novi Sad e Rijeka divennero snodi di una rete in espansione: gli artisti si spostavano tra le città per registrare brani e tenere concerti, attirando un pubblico numeroso. Il rock non era solo intrattenimento, ma anche strumento di scambio culturale, simbolo di modernità e apertura verso l'Occidente.

Il gusto per questo genere divenne segno di un'identità culturale nuova, orientata a superare i modelli tradizionali e a promuovere un rinnovamento generazionale. Con il suo linguaggio irriverente e provocatorio, il rock si poneva spesso in contrasto con le strutture ideologiche e burocratiche, ridicolizzando la politica vista come dominio di opportunisti e funzionari di partito. Al contrario, celebrava una sensibilità critica, dissidente, legata alla libertà individuale e all'autenticità.

La dialettica tra dissenso e appartenenza culturale, si manifesta tanto nei contenuti dei brani, talvolta esplicitamente politici, quanto nell'atteggiamento pubblico degli artisti, che spesso assumono posizioni nette in merito a questioni sociali e politiche.

2.2. Il dissenso nei testi

Le discografie di gruppi come *Obojeni Program*, *Kanda*, *Kodža i Nebojša*, *Sunshine*, *Dža ili Bu*, *Džukele*, *Deca loših muzičara*, così come quelle di band più affermate a livello nazionale come *Električni Orgazam*, *Partibrejkers* ed *EKV*, costituiscono un corpus testuale e sonoro che esprime una presa di posizione sugli eventi politici e militari degli

anni Novanta. Le loro produzioni affrontano temi di resistenza, giustizia e difesa dell'integrità individuale e collettiva contro un sistema percepito come oppressivo. Brani come *Bacam kamenje na sistem* (Lancio pietre su sistema), *Bando crvena* (Banda rossa), *Čistiće ulice* (Ripulirete le strade), *Proći će njihovo* (Passerà il loro [tempo]) rientrano pienamente in questa prospettiva, come manifestazioni di un dissenso consapevole e profondo.

Tra queste voci spicca Đorđe Balašević, figura centrale della canzone d'autore jugoslava e simbolo di una resistenza poetica alla guerra. Il suo brano *Čovek sa mesecom u očima* (L'uomo con la luna negli occhi), dall'album *Jedan od onih života* (Una di quelle vite) racconta, attraverso gli occhi di un contadino della Vojvodina, il trauma dell'assedio. Con delicatezza e forza narrativa, Balašević anticipa un tema ancora oggi poco elaborato nella società serba: la sindrome da stress post-traumatico. In netto contrasto con la retorica ufficiale, la sua canzone mette in luce le conseguenze distruttive della violenza, sia per le vittime sia per i carnefici.

Accanto a espressioni poetiche, la musica degli anni Novanta offrì anche linguaggi più ironici e satirici. Il gruppo punk *Ateist Rap*, ad esempio, fece della provocazione e della critica sociale i cardini della propria poetica, denunciando con testi taglienti e uno stile dissacrante l'assurdità della guerra e l'ipocrisia dei discorsi nazionalisti. In un'intervista, il frontman Kozbašić ha ricordato come nei primi anni fosse impossibile per la band accettare qualsiasi compromesso con la politica; l'isolamento artistico, causato dalla chiusura dei canali di comunicazione tra le città, veniva affrontato proprio attraverso la musica. I brani degli *Ateist Rap* esprimono messaggi di solidarietà verso amici e colleghi rimasti isolati a causa del conflitto. Emblematico è *Sarajevo*, pubblicato all'inizio del 1993 come segno di vicinanza ai musicisti rimasti sotto assedio: «Speravamo che non fossero morti nella folle guerra», afferma Kozbašić (Apostolović e Mašić, 2021).

2.3. Il dissenso pubblico, esplicito

Uno dei progetti musicali più rappresentativi della resistenza civile e pacifista in Serbia negli anni Novanta fu il collettivo *Rimtutituki*, formato da membri di *Ekatarina Velika*, *Električni Orgazam* e *Partibrejkers*. Nato nel clima di mobilitazione contro la guerra e dopo la firma di una petizione contro la coscrizione militare a Belgrado, il gruppo fu concepito per diffondere un messaggio chiaro di opposizione al conflitto. Il brano *Slušaj vamo* (Senti qua) ne è l'esito più noto: presentato il 2 marzo 1992 al Museo della Cineteca Jugoslava, non poté essere replicato in concerti tradizionali a causa delle restrizioni, spingendo i musicisti a usare un furgone allestito come palco mobile per suonare nelle strade di Belgrado, portando direttamente tra la gente slogan pacifisti.

Un altro momento cruciale fu il concerto *Ne računajte na nas!* (Non contate su di noi), tenuto il 22 aprile 1992 in Piazza della Repubblica a Belgrado, con la partecipazione di *Boye*, *Obojeni Program* e *Rambo Amadeus*. Le frasi di *Slušaj vamo* (Senti qua) – «pace, fratello, pace» e «sotto il casco non c'è cervello» – riecheggiarono tra la folla, diventando slogan simbolici del rifiuto della guerra.

Anche gli *EKV* si distinsero per la loro presa di posizione: fin dall'inizio dichiararono che non si sarebbero esibiti in luoghi colpiti dalla distruzione di chiese o moschee. Durante

l'evento *Proleće u Beogradu* (Primavera a Belgrado) del 1992, il frontman Milan Mladenović, premiato come rappresentante del gruppo dell'anno, chiese un minuto di silenzio per le vittime, ricordando che proprio in quel momento bombe cadevano su Dubrovnik, Sarajevo e altre città. Sullo stesso palco, Rambo Amadeus denunciò la contraddizione tra la normalità apparente e la tragedia in corso: «Mentre suoniamo, le bombe cadono su Dubrovnik e Tuzla».

Queste voci della scena alternativa e dell'attivismo pacifista furono tentativi concreti di rompere il silenzio imposto dal regime, denunciare le responsabilità delle autorità serbe e dare visibilità ai crimini sui civili. Tali interventi si inserivano in una dialettica di dissenso volta a sfidare il consenso forzato alla guerra e l'apparente unanimità ideologica.

Va comunque ricordato che la distinzione tra generi musicali e orientamenti politici non era assoluta: anche nella scena rock, generalmente critica verso il regime, alcuni artisti sostennero apertamente il nazionalismo di Milošević. Oltre al già citato Bora Đorđević, è significativo il caso di Oliver Mandić, figura di spicco della pop-rock serba, che in più occasioni dichiarò pubblicamente la propria adesione al progetto politico dell'epoca.

3. Eredità, ritorni e prospettive oltre i confini

In conclusione, è opportuno evidenziare come il controllo quasi totale dei mezzi di comunicazione da parte dei regimi durante le guerre nei Balcani comportò un irrigidimento e una chiusura delle scene musicali nazionali, almeno per quanto riguarda i canali ufficiali. Prima della dissoluzione della Jugoslavia, la circolazione di generi musicali e artisti tra le repubbliche era ancora frequente, favorita anche dal servizio militare obbligatorio che implicava spostamenti su tutto il territorio. Con l'avanzare dei nazionalismi, nuovi confini, non solo territoriali ma anche culturali e simbolici, limitarono la diffusione delle idee, considerata spesso più pericolosa della circolazione di beni materiali.

Una risposta al blocco della circolazione dei generi musicali fu il mercato nero croato, che negli anni Novanta vide la vendita di cassette turbofolk serbe in custodie etichettate come musica croata. Un fenomeno marginale che mostra come, se la politica può imporre divieti in tempi rapidi, gusti e abitudini culturali cambiano più lentamente e resistono anche a pressioni ideologiche. È plausibile che lo stesso valga per alcuni brani rock più critici, la cui circolazione fu però limitata dall'assenza di sostegno istituzionale e dalla minore appetibilità per i media. A differenza del turbofolk e di generi pop più commerciali (come la *cro-dance*), il rock non ebbe l'impatto di massa necessario per una diffusione capillare. Solo poche emittenti indipendenti diedero spazio alle voci della protesta, come accadde durante le manifestazioni pacifiste belgradesi del 1992, ma fu solo nel periodo post-bellico che l'attivismo musicale dei primi anni Novanta fu riscoperto e valorizzato.

Oggi ci si interroga sull'eredità lasciata da questi generi alle generazioni successive. Con le tecnologie digitali e i social media, è riemerso l'interesse, specialmente tra i giovani, per la musica degli anni Novanta. Le canzoni dei genitori circolano di nuovo, spesso slegate dal contesto storico-politico originario. Come osserva la sociologa Sarina Bakić (2021), manca talvolta una preparazione adeguata a interpretare questi messaggi, e melodie orecchiabili e ritmi accattivanti possono veicolare, inconsapevolmente, simboli di violenza,

sessismo o nazionalismo. Anche oggi, la ricezione critica e consapevole non è sempre garantita.

Vi sono però segnali incoraggianti. Al di là di giudizi estetici o politici, si osservano fenomeni capaci di superare i confini dei singoli stati e ricevere consensi su vasta scala. Un esempio è la cantante pop-folk Aleksandra "Prija" Prijović, artista serba che ha riscosso grande successo in Croazia, con cinque date *sold-out* all'Arena di Zagabria e numerosi concerti in altre città. Un traguardo rilevante, considerando quanto fosse difficile per artisti serbi affermarsi nella regione ex-jugoslava nel periodo post-bellico: basti pensare a Ceca, che pur essendo popolare a livello transnazionale, incontrò ostacoli nel superare i confini della scena musicale serba. L'accoglienza positiva riservata a Prijović mostra una possibile, seppur ancora fragile, apertura verso una riconciliazione culturale dal basso, capace di contrastare, almeno in parte, narrazioni divisive ancora presenti sul piano politico.

Prija sembra essere riuscita nell'intento di arrivare alle persone indipendentemente dalla bandiera che sventolano nel privato e dalle convinzioni politiche personali dei singoli: perché in fondo è di questo che si tratta, e si è sempre trattato, di persone, le cui differenze culturali non sono altro, spesso, che costruzioni artificiali, e la capacità condivisa di apprezzare un'espressione artistica ci ricorda quanto, nella nostra essenza, siamo tutti incredibilmente simili.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Apostolović, M., & Mašić, M. (2021). *Devedesete: Ratnohuškačka muzika, otpor i zaostavština*. Autonomija, 23 agosto 2021. (Intervista a S. Bakić)
- Archer, R. (2012). Assessing Turbofolk Controversies: Popular Music between the Nation and the Market. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 60 (1): 65-80.
- Baker, C. (2008). When Seve Met Bregović: Folklore, Turbofolk and the Boundaries of Croatian Musical Identity. *Nationalities Papers* 36 (4): 741-764.
- Blagojević, M. (2005). Turbofolk vs. Rock'n'roll: Music and Ideology in Postcommunist Serbia. In *Ideologies and National Identities: The Case of Twentieth-Century Southeastern Europe*, edited by John R. Lampe and Mark Mazower, 295-319. Budapest: Central European University Press.
- Gordy, E. D. (1999) *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Grujić, M. (2009). *Community and the Popular: Women, Nation and turbofolk in post-Yugoslav Serbia*. PhD diss., Central European University.
- Hudson, R. (2003). Songs of seduction: Popular music and Serbian nationalism. Patterns of Prejudice, 37(2). 157-176.
- Kronja, I. (2001). Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka [Il fascino mortale: la psicologia di massa e l'estetica del turbofolk], *Tehnokratia*.
- Kronja, I. (2004). Turbo Folk and Dance Music in 1990s Serbia: Media, Ideology and the Production of Spectacle. *Anthropology of East Europe Review* 22 (1): 103-114.
- Prnjak, H. (2008). Bratstvo i Jedinstvo u Pjesmi i Veselju [Brotherhood and unity in song and happiness]. *H-Alter*.
- Thomson, M, (1999). *Forging War: The Media in Serbia, Croatia & Bosnia-Hercegovina*, Luton, University of Luton Press.

MIRIAM CANAVESE • MD in Translation (English and Serbian/Croatian), University of Turin. English teacher in lower secondary school and contract lecturer (Serbian and Croatian language) at the University of Turin. Freelance translator. Interests: sociolinguistics; specialised and literary translation. Recent publications: Hiblović Regazzoni, S. (2020). *Il tendone dei sogni* (Canavese M., Trad.). Sestri Levante (GE): Oltre Edizioni; Canavese, M. (2024). Review of the book *Srpski glagoli. A Conjugation Dictionary of Serbian Verbs*, by S. Marijanović & N. Radosavljević. *RiCOGNIZIONI*, 11(21).

E-MAIL • miriam.canavese@unito.it

CoNTAMINAZIONI

HELL ON WHEELS! (NON) È SOLO RUMORE

Rock n'roll e ricordo nel *Morbo Kitahara* di Christoph Ransmayr (1995)

Emanuela FERRAGAMO

ABSTRACT • Hell on Wheels! It is (not) loud. Rock n'roll and memory in The Dog's King by Christoph Ransmayr (1995). The present paper aims at analyzing the function of rock n' roll in the representation of the intergenerational transmission of memory in the generation of the descendants of Nazis. In the context of the intertextual strategies used for the description of the musical style of the rock band "Patton's Orchestra" and in their contextualization as a part of the American cultural colonization of "Moor", the paper interprets rock music as a musical equivalent to the metaphor of blindness that marks the return of the removed. The paper is based on the socioeconomical considerations of Attali upon rock as a musical form based on "repetition" and on the philosophical analysis of voice and vocality of Cavarero.

KEYWORDS • Ransmayr; Il morbo Kitahara; rock n'roll; post-memory; voice.

1. Introduzione

Il Morbo Kitahara è romanzo con cui Ransmayr¹ si confronta con la rielaborazione dello sterminio degli ebrei europei nelle seconde generazioni dei sopravvissuti e degli

¹ Christoph Ransmayr (1954) vive tra Vienna e West Cork. Formatosi in filosofia e etnologia lavora come redattore culturale e giornalista per diversi quotidiani prima di esordire con *Radiosa fine* (1982) scritto con Willy Pulchner. Seguono *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre* (1984), *Il mondo estremo* (1988) e *Il morbo Kitahara* (1995). A questi romanzi si aggiungono: *La montagna volante* (2006), *Atlante di un uomo irrequieto* (2012), *Cox o il corso del tempo* (2016), *Il maestro della cascata* (2022). Ransmayr ha praticato diversi generi ma predilige la letteratura di viaggio e il romanzo. Nel 2002 ha dedicato un saggio a Anselm Kiefer (*Il non nato*). Rientrano nella saggistica

aguzzini. Quel vissuto, trasmesso, lo sprona a cercare una prospettiva in cui la volontà documentaria e finzione letteraria si intrecciano in una relazione virtuosa, perché problematica. *Il morbo Kitahara* è ambientato bensì in un luogo immaginario, un paese chiamato “Moor”, che è però il cronotopo del passato nazionalsocialista e della sua rielaborazione estetica e politica nel dopoguerra austriaco (Piontek 2015, 111).

Nel contesto di alcuni dei più recenti contributi della ricerca sulla questione della narrazione dello sterminio nelle generazioni della “post-memory” il presente contributo si propone di colmare una lacuna del discorso critico sul *Morbo Kitahara*. Attraverso l’analisi socio-economica di Attali si intende cioè esaminare la funzione narratologica che la musica rock riveste nella rappresentazione della cultura postbellica sotto il segno del capitalismo americano. Nel romanzo, il rock n’roll appare una propaggine dell’occupazione americana di “Moor”, capace di affascinare i figli degli sconfitti anche in virtù del vuoto ideologico creatosi con la fine del Terzo Reich e l’incapacità dei padri di affrontarne il carico di colpe e omissioni. Spesso svalutata come “leggera”, questa musica diventa il corrispettivo sonoro della cecità attraverso cui Ransmayr simboleggia il portato traumatico del nazismo. Ciò è evidente nel personaggio di Bering. Associato al problema della trasmissione della memoria con la metafora del “gallo”, l’ultimogenito di un ex-soldato degli “Afrika Korps” usa le melodie della sua rockband preferita, la “*Patton’s Orchestra*” come protezione contro il ritorno del rimosso. Il suo tentativo di dimenticare fallisce: Bering viene colpito da un misterioso “morbo” che gli annebbia la vista, e che palesa una forma di sordità emotiva che nelle conclusioni si lega alle considerazioni di Cavarero intorno alla vocalità come segno ontologico dell’esistenza umana.

2. La “*Patton’s Orchestra*”

Nel primo anno dopo la capitolazione, “Moor” è contesa tra i vincitori, occupata infine dagli “americani” guidati dal maggiore Elliot (MK, 16). Un “uomo cocciuto” (Ebenda), egli realizza la smilitarizzazione dello sperduto villaggio alpino decisa dal “giudice e studioso Lyndon Porter Stellamour” (MK, 32) che vuole che i “guerrafondai” diventino “guardiani di porci e raccoglitori di asparagi” (MK, 35). I binari della ferrovia di “Moor” sono divelti, il commercio con la bassa valle impedito, e viene introdotto un embargo sul carburante e sull’elettricità.²

anche le riflessioni poetologiche raccolte nell’*Inchino del gigante* (2023). Insieme a Raul Schott tiene un insegnamento di letteratura presso l’Università di Tubinga.

La letteratura critica sull’autore si concentra sull’innovazione che egli introduce nella letteratura di viaggio. Si ricordano a questo proposito Frey (2017), Silber (2019), Schuchmann (2022) e Küpper (2024). A proposito della relazione tra giornalismo e letteratura in Ransmayr si veda Serfas (2023). Sulla rappresentazione del tempo rimando a Hauenstein (2014), Gottschling (2018), Schmitz-Emans, (2021). Per una cognizione della poetica dell’autore si consultino l’antologia di contributi critici a cura di Bombitz (2015) e il numero 220 di *Text+Kritik* (2018).

² Ransmayr si ispira al piano Morgenthau.

Insieme a queste misure, Elliot varia un programma di rieducazione degli sconfitti. Basandosi sulla documentazione fotografica degli archivi della cava di “Moor”, un tempo sede di un campo di lavoro simile a Mauthausen, li costringe a indossare le divise degli internati. Come quelli, devono presentarsi all’appello, inerpicarsi per la montagna con sulle spalle un carico (posticcia) di pietre (MK, 37). Inoltre, Elliot fa incidere sui fianchi della montagna che sovrasta il paese i nomi delle vittime dello sterminio, trasformandola in un “sito del trauma” (cfr. Violi 2014, 87).

Mentre i testimoni dello sterminio vengono esortati all’“espiazione”³ della colpa collettiva, i loro figli sono esortati ad assimilare la cultura americana attraverso la musica. Accanto al rudimentale cinematografo che nell’ex-hangar di “Moor” proietta i documentari degli orrori del lager si esibiscono “complessi in divisa dell’esercito, con tromboni a tiro e clarinetti al cui ritmo [...] si poteva ballare il *Foxtrott*” (MK, 109). Con il tempo, quelle “armyband” si specializzano nel rock, e ‘travolgono’ con le loro canzoni “come delle cascate assordanti” “i ragazzi di Moor”, risuonando “nei loro orecchi senza suscitare altro che un agguerrito entusiasmo” (Ebenda).

L’arrivo del rock n’roll a “Moor” sulla scorta dell’esercito americano rispecchia quanto effettivamente accadde nella Germania Ovest. Poiché durante la dittatura nazionalsocialista la musica aveva sostenuto la costituzione di un’identità nazionale fondata sui concetti pseudo-scientifici della “razza” e sull’adesione misticheggiante alla “terra” e al “popolo” (Hayton 2013, 42), le potenze vincitrici decisamente di ripristinare le stazioni radio e dare libero corso alla musica leggera (Ivi, 46). Non soltanto vennero riabilitati autori e generi prima vietati come il jazz e lo swing (Larkey 1993, 98), bensì introdotta tramite gli U.S Army Clubs la nascente musica rock (Ivi, 129).⁴

La relazione tra l’esercito americano e il rock viene nel romanzo palesata dal nome della rockband più amata di “Moor”: la “*Patton’s Orchestra*”.

George Patton era stato un carismatico generale statunitense che nel 1941 aveva assunto il comando delle truppe della “Second Armored Division” il cui motto, “*Hell on Wheels*” (Pfeifer 1989, 71), campeggia nel Morbo Kitahara sulle insegne della rockband: il suo “*bandleader*” “aveva chiamato sé e la sua orchestra *Patton* dal nome di un generale pluridecorato di un carro armato – e il suo motto [...] era molto più diffuso tra i suoi fan delle parole d’ordine di Stellamour: *Hell on Wheels*” (MK, 118-119).

Questo gioco intertestuale consente al narratore di introdurre alla funzione sociologica che il rock espleta nel romanzo.

Testimonia dell’amara ironia della storia che Bering apprezzi una rockband esplicitamente ispirata al generale impiegato nel 1942 contro il corpo in cui aveva militato il

³ Sui motivi simbolici ricavati dall’educazione cattolica dello scrittore nel romanzo, cfr. Langer (2015).

⁴ Questi clubs sono invece assenti in Austria. “Moor” corrisponde del resto solo in parte all’Austria, esprimendo piuttosto un grande “spazio tedesco-austriaco”. Honold, A. (1998), *Neues Aus Dem Herz Der Finsternis. Ethnographisches Schreiben Bei Christoph Ransmayr, Gerhard Roth und Joseph Winkler*, „Modern Austrian Literature“, nr. 31, p. 112.

padre, gli *Afrika Korps* (Pfeifer 1989, 76). Così, il rock palesa il rapporto conflittuale tra padre e figlio – una relazione su cui Mitscherlich aveva incentrato la sua analisi psicosociale della rimozione della colpa nello sterminio.⁵ Del resto, proprio il rock n’roll aveva contribuito a fondare la categoria della “giovinezza” non più intesa come fase di transizione tra l’infanzia e l’età adulta, bensì definita da specifiche necessità socio-economiche (Attali 1978, 165).

Che cosa vogliono, i giovani di “Moor”? Mentre i padri rispondono all’accusa degli americani di essere “i barbari dell’Europa” (MK, 297) negando ogni correità negli orrori del lager e anzi dipingendosi come le vittime della “vendetta” dei vincitori (MK, 33),⁶ i figli cercano di fuggire dal passato. Lo considerano “uno spettacolo tetro e opprimente”, si annoiano “a sentire i ricordi di un tempo che era venuto prima del loro” (MK, 130).

A questa generazione, il rock promette una facile evasione. Le canzoni della “*Patton’s Orchestra*” parlano di “eroi” che vivono dove “non solo tutto era migliore, ma tutto era in movimento e dove il tempo non si era fermato e non andava indietro come a Moor” (MK, 110). Se la musica rock è foriera di visioni utopiche (Grossberg 1983, 109), così anche a “Moor” i giovani sognano ascoltandola “le strade dell’America a più carreggiate”, “la statua della Libertà all’entrata del porto di New York e la fiaccola nel suo braccio sollevato” (MK, 130).

3. La “*Patton’s Orchestra*”

Il personaggio più influenzato dal repertorio simbolico-culturale del rock è Bering, uno dei protagonisti del *Morbo Kitahara*. Nato sotto i bombardamenti, è l’ultimogenito dell’ex-fabbro del paese. La madre lo ritiene il più mite dei suoi figli, il padre lo considera il suo “erede” nel mestiere di famiglia: Bering deluderà entrambi, uccidendo un uomo e abbandonando la bottega paterna per servire Ambras. Nella sua villa, incontrerà Lily, innamorandosene. La loro relazione è un fuoco fatuo che si consuma in tre capitoli: *Musica*, *Keep Movin’* e *Un concerto all’aperto*.

Nelle ultime pagine di *Musica*, Bering, riuscito a riparare il grammofono di Ambras, mette su “a tutto volume l’assolo di una chitarra elettrica” per salutare l’arrivo di Lily (MK, 106). Nel fragore assordante della musica si palesa la capacità del rock di esprimere la passione e la rabbia attraverso l’amplificazione degli strumenti (Weinstein 2013, 141): anche Bering dà voce al suo tumulto emotivo con il rumore. E lo fa, significativamente, con un assolo di chitarra.

Oggetto di un vero e proprio culto, il chitarrista rock sostiene gran parte della performance della band in una scala che va dalla concentrazione di Clapton alla furiosa spettacularità di Hendrix e, prima, di Townshend (Ivi, 145). Anche il chitarrista della “*Patton’s*

⁵ Si trattava di mostrare come la società industriale fosse caratterizzata da una crisi dell’autorità paterna e che il fascino esercitato dal nazionalsocialismo sulle masse potesse essere interpretato come il tentativo inconscio di trovare un sostituto della figura paterna (Mitscherlich 1970, 179).

⁶ Questo atteggiamento riflette la vittimizzazione che caratterizza il discorso dell’Austria postbellica intorno alla presa di responsabilità nei crimini nazionalsocialisti (Martin 2006, 180).

Orchestra" aveva brandito il suo strumento "in alto sopra la testa come una clava" e l'aveva fracassato come il leader degli *Who* nell'ultimo concerto cui Bering aveva assistito (MK, 111).

[...] un chitarrista ballava a un ritmo battente ai limiti della follia; un fuoco fatuo in lontananza che girava vorticosamente, saltava e smaniava come se fosse stato imprigionato dentro un cono luminoso, che lo seguiva e non lo lasciava [...]. Come per liberarsi da quel cono, il ballerino [...] era finalmente uscito dalla luce per nascondersi nel vuoto nero del palcoscenico, da quale un attimo dopo era riemerso e, in una corsa frenetica, era volato incontro al suo pubblico (Ebenda).

Perseguitato sin dalla culla da un udito troppo fine, Bering aveva cercato da neonato nelle sue urla un riparo dal fragore del mondo e trovato riparo solo nel dondolio della sua cesta, appesa a una trave dell'unica stanza rimasta dai bombardamenti – e nel goglottare delle galline con cui l'aveva condivisa, che amava al punto di desiderare di diventare un "uccello" (MK, 18).

Benché "Bering" richiami il "gabbiano" (Henke 2021, 156), il protagonista imita il canto delle galline, nel suo primo tentativo di parlare (MK, 18).

La relazione simbolica tra il protagonista e i gallinacei tematizza innanzitutto la questione della mancata trasmissione intergenerazionale del ricordo dello sterminio. Nel cristianesimo, la gallina simboleggia la misericordia di Dio per i peccatori (Ibid., 158). E tali sono Bering e il padre: quest'ultimo si macchia del sangue degli ebrei uccisi, mentre il figlio precipita di omicidio in omicidio, fino a tentare di uccidere Lily. Associato all'adolescenza del protagonista, il gallo è nella psicanalisi un'allegoria della combattuta identificazione con il padre (Osborne 2013, 86).

Inoltre, il gallo è un volatile goffo, non si solleva che per brevi tratti. Di pari, Bering risulta incapace di slanci emotivi: se infervorato, si sente "un po' ridicolo" (MK, 112). Tutto cambia, quando Ambras gli chiede di accompagnare lui e Lily all'esibizione live della sua rockband preferita. Nel sedicesimo capitolo del romanzo, *Un concerto all'aperto*, si lascia cingere dalle braccia della ragazza sulle note trascinanti della "*Patton's Orchestra*". Ebbri del fragore della musica, i due si baciano.

4. Sempre la stessa musica: il rock e la ripetizione del passato nel *Morbo Kitahara*

L'economista Attali definisce la musica la "messa in forma" del rumore "secondo un codice (cioè secondo regole di concatenamento e leggi di successione, in uno spazio limitato, di sonorità), supposto come conoscibile dall'ascoltatore" (Attali 1978, 38). Secondo lo studioso, la necessità di una codificazione culturale testimonia del fatto che nella società primitiva il rumore è stato un'arma, supposizione che si avvalora della sua percezione odierna come minaccia alla tranquillità sociale (Ivi, 183). Date queste premesse, Attali propone di considerare come la musica abbia svolto tre funzioni nella storia e nella cultura dell'Occidente. Essa ha contribuito a nascondere la violenza impiegata per la fondazione della società (rituale), a legittimarne l'ordine (rappresentazione) e a tacitare ogni disaccordo con quello (Ivi, 29). Un compito, quest'ultimo, che viene designato con "ripetizione" (Ebenda). Soprattutto quest'ultima interessa qui.

La “ripetizione” palesa un’importante caratteristica del capitalismo, estesa alla produzione della merce e della domanda: non è solo ripetitivo il processo lavorativo, bensì anche standardizzata l’offerta al consumatore. Da qui, un livellamento socio-culturale che presuppone la svalutazione del passato: la ripetizione vuole infatti “la distruzione permanente del valore d’uso delle ripetizioni precedenti, cioè una svalutazione rapida del lavoro passato e dunque una crescita accelerata” (Attali 1978, 194). Nell’industria musicale, la ripetizione è supportata dalla registrazione. Essa consente un rapporto individuale con il consumo della musica (Attali 1978, 48), che, incisa su disco, diventa un oggetto di consumo (Attali 1978, 183). Trasformato in prodotto serializzato, il disco incentiva infatti la selezione e l’acquisto di prodotti simili, diventando una vera e propria educazione al consumismo (Attali 1978, 165).

Sebbene questa valutazione possa ricordare la convinzione di Adorno che la musica cosiddetta “leggera” sia un immediato riflesso del capitalismo e dell’alienazione che esso provoca nei rapporti umani,⁷ essa ne diverge.

Adorno considera la registrazione della musica un esempio della sua convenzionalità: le case discografiche prediligerebbero nomi affermati e grandi interpreti, appiattendo il livello della produzione al giudizio corrente e rendendo così impossibile un fecondo arricchimento della conoscenza musicale (Adorno 1965/1971, 165). Inoltre, si mostra scettico sulla possibilità che l’individuo alienato possa recuperare con l’ascolto della musica una qualsivoglia relazione con la società (Adorno 1965/1971, 61). Al contrario, Attali sostiene che il disco abbia innovato il sistema socio-economico e consentito di rispondere “alle carenze provocate dalla società industriale: perché esso rimane in fondo il solo elemento di socialità [...] in un mondo dove prende posto l’esteriorità, l’anonimato e la solitudine” (Attali 1978, 151). Attali valuta quindi positivamente il disco, ritenendo che esso oltrepassi le funzioni socio-economiche attribuitagli dal capitalismo. Ciò, a conferma dell’assunto di *Rumori*: la musica non si limita a dare forma alla società, bensì ne anticipa le tendenze “perché esplora, in un dato codice, tutto il campo del possibile più in fretta di quanto possa farlo la realtà materiale” (Attali 1978, 19).

In modo analogo, nel *Morbo Kitahara* il rock ha una funzione profetica.

Nella prima menzione del rock nel romanzo si racconta come Bering si “abbandona” a questa musica nel tempo libero, nella solitudine di Villa Flora (MK, 106). Questa fruizione sembrerebbe confermare quanto Adorno scrive circa il consumo della musica “leggera” che, ascoltata di preferenza in solitudine, rafforzerebbe l’individuo “in se stesso, nella sua impenetrabilità monadologica” (Adorno 1965/1971, 61). Nel proseguo della vicenda di Bering emerge tuttavia come il corpo del protagonista simboleghi la violenza che infuria su “Moor”, quasi fosse l’eco di un più esteso corpo sociale.

Di ritorno dal concerto della “*Patton’s Orchestra*”, Bering si accorge di una macchia scura. Sta guidando la macchina di Ambras, ha “negli orecchi la musica di Patton”, può

⁷ Per una prospettiva sull’influenza di Adorno nella sociologia della musica popolare si veda il saggio di Corchia (2017).

sfiorare Lily che gli siede a fianco: cosa manca, al suo sogno di ebbrezza erotica, di libertà e movimento, al suo sogno rock?

Un pezzetto di realtà. La macchia nera che all'inizio crede sia sulla strada è in realtà nei suoi occhi (MK, 136). La mattina successiva Bering si addormenta riascoltando un disco della sua rockband preferita, e fa una strana esperienza:

Bering era disteso, ancora vestito, sul suo giaciglio nella stanza del biliardo e sognava a occhi aperti il concerto di Patton e le braccia di Lily mentre il grammofono suonava in sottofondo. [...] Nel bel mezzo di un rullo di batteria che veniva dai polverosi altoparlanti ai piedi del suo giaciglio si addormentò e cominciò a sognare il riflusso di un orifizio, un deflusso, un buco, dove in un gran turbinio l'azzurro del cielo sparì. E ciò che restò era un nero assoluto (MK, 139).

Mentre l'assolo di chitarra con cui Bering cerca di attirare l'attenzione di Lily testimonia dell'emulazione del repertorio patemico del rock, l'assolo delle percussioni concreta la concezione del tempo del *Morbo Kitahara*.

Come accennato, il romanzo si confronta con la questione della memoria dello sterminio. Le misure di rimemorazione imposte da Elliot alla recalcitrante popolazione di "Moor" riflettono evidentemente sui pericoli di un'istituzionalizzazione del ricordo che prediliga la spettacolarizzazione all'interazione con la memoria culturale; la cecità di Bering ha invece a che fare con il problema del carico traumatico del passato nazista. Quando il protagonista decide di consultare un medico per una diagnosi scopre di soffrire di una retinopatia, il "morbo Kitahara", che colpisce di solito i soldati di ritorno dal fronte o in chi abbia assistito all'esplosione dell'atomica. Pur non avendo vissuto queste due esperienze, Bering patisce questa sindrome post-traumatica. In effetti, *Il morbo Kitahara* partecipa della letteratura della "post-memory", nella quale il rapporto delle seconde generazioni con l'Olocausto è esperito come una memoria e in quanto tale interiorizzato (Hirsch 2008, 10).⁸

Ma la violenza non è solo nel passato. L'opulenza dell'avamposto americano di "Brand" (lett. "incendio"), una città della pianura che era stata parte del Terzo-Reich, convince Bering dell'arbitrarietà della punizione inflitta a "Moor". Così privata del suo senso rieducativo, la colonizzazione americana si mostra come l'eterno ritorno di una storia che si conferma lotta di dominio. La musica che prometteva l'avanzare del nuovo, il rock n'-roll, si radica infatti nel passato della guerra. Il nome e le insegne della rockband non sono solo un omaggio a un carismatico generale, bensì dicono del perdurare dell'ostilità tra vinti e vincitori. Ciò è evidente nella descrizione del fragore degli altoparlanti con cui alla fine del romanzo si comunica agli abitanti di "Moor" che il loro paese sarà distrutto: "quel frastuono, quel fracasso, quei soldati coperti di polvere, [...] tutto era tale e quale agli ultimi giorni della guerra, anzi, *era la guerra*" (MK, 266).

⁸ Cfr. Liessmann (1997), Scheck (2000), Wagner (2011), Piontek (2015). Rimando anche a Ferragamo (2022).

L'aggressività di queste misure è predetta dalle percussioni che Bering ascolta sonnecchiando. Il motto “*Hell on Wheels*” fa bella sulle percussioni della rockband (MK, 119), e al repertorio di questi strumenti pertiene la potenzialità del rumore che è anche svelamento della violenza necessaria alla costituzione della società (Attali 1987, 183).

5. Conclusioni

In questi anni, la critica ha sottolineato la centralità della vista nel romanzo di Ransmayr, interpretandolo anche come un'interrogazione epistemologica sulla nostra percezione del reale (Landa 1998, 138). Sebbene il narratore la enfatizzi in più occorrenze, si è invece negletta la funzione cognitiva dell'udito nella comprensione del mondo del protagonista.

Ciò rispecchia la svalutazione della vocalità caratteristica del pensiero occidentale che, così Cavarero, distinguerebbe tra “voce” e “parola”; espressione del corpo, l’una, e del “*logos*”, l’altra (Cavarero 2003, 54). Ereditata da Platone, tale dicotomia disconosce la dignità ontologica della voce. Che ci contrassegna nella nostra unicità e nella relazione di interdipendenza che ci unisce agli altri: siamo perché abbiamo voce, e l’abbiamo in dialogo con qualcun’altro (Ivi, 189).

Se si ragiona sulla voce considerandola marca ontologica del vivente, ecco che la relazione di Bering con il rock n’roll appare improntata al tentativo di formare un’immagine di sé.

Quest’affannosa ricerca sembra sostenuta dalla vocalità della musica rock. È durante il concerto della “*Patton’s Orchestra*” che il protagonista sente di avere trovato il suo posto nel mondo e superato le sue paure. Dopo il bacio di Lily, si unisce all’acclamare della folla e sente che il grido che ha in gola non “è un verso di schiamazzo e neppure un gracilare [...] ma un suono umano” (MK, 123-124). Che cosa manca, a un “suono”, per diventare una voce?

Come per gli altri giovani di “Moor”, Bering cerca nel rock n’roll un “rumore” che interrompa il “silenzio” (MK, 107), che permetta cioè di dimenticare l’inoperosa quotidianità del paese occupato. Questa brama di oblio viene accostata alla melanconica *cupio dissolvi* del protagonista.

Il movimento spiraliforme che conclude la visione di Bering durante l’ascolto dell’assolo di batteria descrive il cielo nei termini di una massa liquida soggetta a un moto di ritorno che viene prima chiamato “reflusso” e poi “deflusso” (MK, 139). Mentre quest’ultimo termine designa il comportamento di un liquido, il “reflusso” pertiene ai liquidi e agli organi umani: non è dunque tanto il cielo, quanto Bering a svuotarsi. Qualcosa di simile era successo quando, dopo avere ucciso la sua prima vittima, era stato incapace di trattenere l’acqua, vomitandola sino a sentire “come se nel cuore e dentro le vene [il sangue, N. d. A.] si fosse cristallizzato e fosse diventato sabbia, una sabbia sottile e trasparente come il vetro” (MK, 47). Quell’omicidio aveva reso simile Bering al padre, ne aveva saldato la vicenda esistenziale alla violenza della storia passata. Da quella strada cieca, il protagonista non era riuscito a uscire perché incapace di ascoltare la voce degli altri. Quando Ambras gli racconta del lager, Bering preferisce “stare ad ascoltare il battere e il martellare delle macchine”, che il dolore del sopravvissuto (MK, 164).

Ransmayr intende la “contemporaneità” come una relazione inattuale con le storie tramandateci dagli altri (Leahy 2011, 201). Così, il trattamento dell’Olocausto appare nel *Morbo Kitahara* improntato alla “multidirezionalità” della memoria, secondo cui essa tende a porre in dialogo gli eventi del passato al di là delle specificità nazionali (Rothberg 2009, 3). Anche nella narrativa di Ransmayr il passato si conserva trasformandolo in artefatto estetico (Forster 2004, 171), ibridandolo. Al contrario del “rumore” di Bering, quello dello scrittore è un silenzio affollato di voci.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A. LETTERATURA PRIMARIA

- Adorno, T. (1965/1971), *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. it., L. Rognoni, Torino, Einaudi.
- Attali, J. (1978), *Rumori. Saggio sull’economia politica della musica*, Milano, Mazzotta.
- Cavarero, A. (2003), *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.
- Grossberg, L. (1983), *The Politics of Youth Culture. Some Observations on Rock and Roll in American Culture*, “Social Text”, no. 8, pp. 104-126.
- Hayton, J. (2013), *Culture from the Slums: Punk Rock in East and West Germany*, Oxford, Oxford University Press.
- Hirsch, M. (2008), *The generation of post-memory*, “Poetics Today”, nr. 29, 1, pp. 103-128.
- Larkey, E. (1992), *Austropop: Popular Music and National Identity in Austria*, in: “Popular Music”, vol. 11, pp. 151-85.
- Larkey, E. (1993), *Pungent Sounds. Constructing Identities with Popular Music in Austria*, New York, Lang.
- Mitscherlich, A. (1970), *Verso una società senza padre*, Milano, Feltrinelli.
- Pfeifer, C. (1989), *Soldier of Destiny. A Biography of Georg Patton*, Minneapolis, Dillon Press.
- Ransmayr C. (1995/1997), *Il morbo Kitahara*, trad. it., S. Fanesi Ferretti, Milano, Feltrinelli.
- Rothberg, M. (2009), *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonisation*, Stanford, Stanford University Press.
- Violi, P. (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.
- Weinstein, D. (2013), *Rock’s Guitar Gods – Avatars of the Sixties*, “Archiv Für Musikwissenschaft”, vol. 70, pp. 139-154.

B. LETTERATURA SECONDARIA

- Corchia, L. (2017), *La critica di Adorno alla popular music*, “The Lab’s Quarterly”, nr. 17, pp. 31-56.
- Dorowin, H. (2012), *Ransmayr postmoderno?*, “CoSMo”, nr. 1, pp. 71-81.
- Ferragamo, E. (2022), *Narrazione, confabulazione e cospirazione in Morbo Kitahara di Christoph Ransmayr* (1995) in: “Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio”, pp. 129-138.
- Forster, I. (1999), *Alternative History and Christoph Ransmayr’s “Morbus Kitahara”*, Modern Austrian Literature, vol. 32, n. 1, pp. 111-125.
- Frey, A. (2017), *Zeitenwende - Wende zur Zeit? Raumzeitstrukturen bei Helmut Krausser, Christoph Ransmayr und W.G. Sebald*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Gottschling, M. (2018), *Verloren Gehen in den Polargebieten der Literatur: Subjekt und Raum bei Edgar Allan Poe und Christoph Ransmayr*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- Hauenstein, R. (2014), *Historiographische Metafiktionen: Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

- Henke, D. (2021), *Den Menschen kartographieren. Zu Funktion und Bedeutung der Stein-, Vogel und Pflanzensymbol bei Christoph Ransmayr*, in: Leahy, C., Illetschko, M., *Mapping Ransmayr. Kartierungsversuche zum Werk von Christoph Ransmayr*, Göttingen, V&R, 2021, pp. 151-168.
- Honold, A. (1998), *Neues Aus Dem Herz Der Finsternis. Ethnographisches Schreiben Bei Christoph Ransmayr, Gerhard Roth und Joseph Winkler*, „Modern Austrian Literature“, nr. 31, pp. 103-17.
- James, M. (2006), *A World turned upside down. Role Reversals in the Victim-Perpetrator-Complex in Christian Ransmayr's Morbus Kitahara*, in: Cohen-Pfister, L., Wienroeder-Skinner, D. (a cura di), *Victims and Perpetrators: 1933-1945. (Re)Presenting the Past in the Post-Unification Culture*, New York, Berlin, De Gruyter, pp. 178-196.
- Kavadlo, J. (2007), *The Terms of the Contract: Rock and Roll and the Narrative of Self-Destruction in Don De Lillo, Neal Pollack and Kurt Cobain*, “Studies in Popular Culture”, vol. 30, pp. 87-104.
- Küpper, A. (2024), *Signaturen des Nomadischen in der Gegenwart: Das Werk von Christoph Ransmayr im medialen Zusammenhang*, Freiburg, Herder Verlag.
- Landa, J. (1998), *Fractured Vision in Christoph Ransmayr's Morbus Kitahara*, “The German Quarterly”, vol. 71, pp. 136-144.
- Langer, R. (2015), *Probeweise Amen? Religiöse Motive im Werk von Christoph Ransmayr*, in: Bombitz, A. (ed.), *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr*, Wien, Presenz Verlag, pp. 53-65.
- Leahy, C. (2011), *The Question of the Contemporary in the Work of Christoph Ransmayr, 2000-2010*, “Austrian Studies”, n. 19, pp. 200-15.
- Liessmann, K. P. (1997), *Der Anfang ist das Ende. Morbus Kitahara und die Vergangenheit, die nicht vergehen will* in: Uwe Wittstock (ed.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Frankfurt am Main, Fischer, pp. 148-157.
- Osborne, D. (2013), *Traces of Trauma in W. G. Sebald and Christoph Ransmayr*, London, Routledge.
- Piontek, S. (2015), *Christoph Ransmayrs Morbus Kitahara und die (Un-)möglichkeit einer Erinnerungskultur* in: Bombitz, A. (ed.): *Bis zum Ende der Welt: ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr. Internationales Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr zu Ehren seines 60. Geburtstages*, Wien, Praesens-Verlag, pp. 107-116.
- Schauer, H. (2010), *Postmoderne Erzählweisen aus kulturwissenschaftlicher Sicht: Studien zu Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W. G. Sebald und Urs Widmer*, Berlin, wvb Verlag.
- Scheck, U. (2000), *Schrift, Vergessen und Erinnern. Christoph Ransmayrs Morbus Kitahara (1995)*, in: Chapple, G. (ed.), *Towards the Millennium. Interpreting the Austrian Novel 1971-1996*, Tübingen, Stauffenburg, pp. 277-292.
- Schmitz-Emans, M. (2021), *Uhrensammler: über Zeit und Uhren in Romanen von Umberto Eco, Christophe Bataille und Christoph Ransmayr* in: „Komparatistik“, pp. 134-153.
- Schuchmann, K. (2022), *Entleerte Räume: Zur literarischen Ästhetik der Absenz bei Thomas Bernhard und Christoph Ransmayr*, Berlin, Springer Verlag.
- Serfas, H. (2023), *Aufklärung zwischen Kritik und Bedarf: zum kritischen Potential von Christoph Ransmayrs journalistischem und literarischem Werk*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- Silber, L. (2019), *Poetische Berge: Alpinismus und Literatur nach 2000*, Heidelberg, Winter.
- Wagner, K. (2011), *Die Verfinsterung der Geschichte. Ein Grundbuch der österreichischen Literatur nach 1945 – Christoph Ransmayrs Endzeit-Roman „Morbus Kitahara“*, „NZZ“, nr. 18, p. 55.
- Wohlleben, D. (2018), *TEXT + KRITIK* 220, München, Edition Text+kritik.

EMANUELA FERRAGAMO • Germanista, è ricercatrice a tempo determinato per il Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne dell’Università di Torino. Si è addottorata con un lavoro sulla poetica parodistica di C. Morgenstern (*Paradies Parodie*, Königshausen & Neumann, 2020). Scrive su M. Haushofer, C. Ransmayr, E. Jelinek, C. Morgenstern, E. Pedretti e J.G. Schnabel. Si interessa di pensiero femminista, Post-Holocaust e Trauma-studies.

E-MAIL • emanuela.ferragamo@unito.it

THE SOUND OF REBELLION

Adattare le canzoni nei film di animazione

Carlotta Anna ANTONACCI, Gaia BUONSANTI, Gaia FARACI, Vincenza MINUTELLA

ABSTRACT • *The Sound of Rebellion. Adapting songs in animated films.* The article illustrates the importance of songs in animated films and the analysis and translation-adaptation work carried out on some of the songs from the animated film *Sing* (Illumination, 2016) by a group of students from the Master's Degree in Translation at the University of Turin. In *Sing*, music plays a central narrative role: it accompanies and emphasises the emotional evolution of the characters, symbolising rebellion and personal affirmation. This article analyses three emblematic songs –«Shake It Off», «I'm Still Standing» and «Set It All Free» linked respectively to Rosita, Johnny and Ash. The aim is to reflect on the translational and cultural implications of these performances, in light of Franzon's (2008) and Low's (2003) theories, as well as the semiotic codes specific to animated films. In the dubbed version of the film, the lack of Italian translation of the songs compromises the full understanding of the message, depriving the viewers – especially the younger ones – of an important channel of expression.

KEYWORDS • Audiovisual translation; song translation; animation; identity; rebellion.

1. Introduzione

Questo articolo prende spunto da un'esperienza didattica. All'interno di un insegnamento di Lingua e Traduzione inglese del Corso di Laurea Magistrale in Traduzione dell'Università di Torino, un gruppo di studentesse ha deciso di tradurre e cantare alcune canzoni contenute nel film di animazione *Sing* (Garth Jennings & Christophe Lourdelet, 2016). Tali canzoni esprimevano la ribellione e l'affermazione dell'identità dei personaggi, e poiché non erano state tradotte nella versione italiana del film, fare comprendere il loro significato era importante. L'articolo dunque descrive il ruolo della ribellione nelle canzoni dei film di animazione, e in particolare nel film *Sing* (2016), e racconta il processo di analisi e traduzione delle canzoni da parte delle studentesse.

La musica e le canzoni svolgono un ruolo importante nei film di animazione. Nei film musicali, come ad esempio molti film Disney quali *Il Re leone*, *La bella e la bestia*, *Mulan*, *Frozen*, le canzoni sono tradotte, adattate da parolieri alla musica e doppiate da doppiatori professionisti o da cantanti. Quando si traduce una canzone in un film musicale

si cerca di mantenere la versione doppiata il più possibile simile al significato dell'originale, prestando particolare attenzione alla sincronizzazione con le immagini, con la gestualità e il movimento delle labbra e alla qualità delle voci degli attori doppiatori che interpretano i brani. In altri casi, in film di animazione nei quali le canzoni compaiono come parte della colonna sonora, e possono essere canzoni originali scritte per il film oppure canzoni note, le canzoni non vengono tradotte, ma rimangono in lingua originale, in sottofondo. Talvolta invece le canzoni sono sottotitolate e non doppiate. Il ruolo della canzone nel film, il tipo di film e il budget a disposizione per effettuare il doppiaggio, o questioni di copyright, di diritti, determinano la scelta di tradurre o non tradurre, doppiare o sottotitolare le canzoni nei film di animazione (si veda De Los Reyes 2017, 2015; Díaz Cintas e Remael 2021; Minutella 2025). La traduzione e l'adattamento delle canzoni per il doppiaggio richiede molteplici capacità e sensibilità, sia a livello musicale che linguistico. Per questo le canzoni vengono spesso tradotte da un traduttore e poi adattate da un adattatore o un paroliere, e doppiate in uno studio con una direzione musicale. In Italia, il maestro Ermavilo (Ernesto Brancucci, 1947-2021 – paroliere, cantante, doppiatore, direttore musicale del doppiaggio), e le figlie Lorena e Virginia curano da anni l'adattamento di moltissime canzoni di film Disney e di altri film musicali noti al grande pubblico.

La ribellione è un tema ricorrente nei film di animazione, e spesso viene espressa anche nelle canzoni. Ad esempio, in *Mulan* (1998), nella canzone «Reflection» / «Riflesso», la protagonista guarda il proprio riflesso e non si riconosce, perché è consapevole di non potere e non volere essere la figlia, donna e madre che la famiglia e la società si aspettano da lei. E infatti Mulan, per proteggere il padre, si travestirà da uomo e andrà a combattere, rischiando la vita, ma ribellandosi alla tradizione che non permette alle donne di prendere le armi.

Versione originale inglese	Versione doppiata in italiano
Look at me. I will never pass for a perfect bride or a perfect daughter.	Guardami, non potrei sembrare una sposa mai o una buona figlia.
Can it be I'm not meant to play this part?	Ma lo so, questo ruolo non mi va.
Now I see that if I were truly to be myself I would break my family's heart.	Sono qui, ma se io facessi ciò che vorrei i miei cari perderei...
Who is that girl I see, staring straight back at me?	dimmi dimmi chi è, l'ombra che riflette me...
Why is my reflection someone I don't know? Somehow I cannot hide who I am, though I've tried...	Non è come la vorrei perché... non so, chi sono e chi sarò... lo so io, e solo io.
When will my reflection show who I am inside?	E il riflesso che vedrò, mi assomiglierà.
When will my reflection show who I am inside?	Quando il mio riflesso avrà, sarà uguale a me...

In *Frozen* (2013), la principessa Elsa si abbandona alla potenza del ghiaccio, si libera dalla paura imposta dalla famiglia, crea un suo regno di ghiaccio e canta «Let it go» / «All'alba sorgerò», un inno alla ricerca della propria identità, alla libertà e all'autoaffermazione.

Versione originale inglese	Versione doppiata in italiano
Let it go, let it go can't hold it back anymore Let it go, let it go turn away and slam the door.	D'ora in poi lascerò che il cuore mi guidi un po' scorderò quel che so e da oggi cambierò!
I don't care what they're going to say, let the storm rage on, the cold never bothered me anyway.	Resto qui, non andrò più via, sono sola ormai, da oggi il freddo è casa mia.
[...]	[...]
Let it go, let it go I am one with the wind and sky Let it go, let it go You'll never see me cry [...] The cold never bothered me anyway.	D'ora in poi troverò la mia vera identità e vivrò, sì, vivrò per sempre in libertà! [...] Da oggi il destino appartiene a me.

In *Oceania* (2016), la protagonista Vaiana canta «How far I'll go» / «Oltre l'orizzonte». Vaiana è destinata a diventare il capo del villaggio, ma sente un fortissimo richiamo verso il mare e verso l'ignoto. L'acqua la chiama, e lei vuole spingersi oltre il reef, contro la volontà del padre che vuole proteggerla. Da una parte vorrebbe essere la figlia perfetta, ma il fascino dell'oceano e dell'ignoto, della libertà e della mancanza di limiti è più forte. Per questo si ribella al controllo paterno e si avventura oltre la barriera corallina, oltre l'orizzonte, là dove il cielo incontra l'oceano e si fonde con lui.

Versione originale inglese	Versione doppiata in italiano
I've been staring at the edge of the water Long as I can remember Never really knowing why I wish I could be the perfect daughter But I come back to the water No matter how hard I try Every turn I take, every trail I track Every path I make, every road leads back To the place I know where I cannot go Where I long to be [Chorus] See the line where the sky meets the sea? It calls me And no one knows How far it goes If the wind in my sail on the sea stays behind me One day I'll know If I go there's just no telling how far I'll go	L'acqua segna un confine nascosto, oltre cui non mi spingo Il mio mondo è tutto qua In me c'è una figlia premurosa, ma vorrei più di ogni cosa Avere la libertà Di fuggire via, di esplorare il mare Non succede mai, nulla può cambiare Ma mi fermerò quando troverò il posto adatto a me. L'acqua sembra chiamarmi a sé Per nome Ed io non so Dov'è che andrò Anche il vento mi sfiora e continua ad attrarmi Lo seguirò È un lungo viaggio quello che affronterò

Nei film citati sopra, così come in molti altri, la ribellione viene cantata, tradotta e adattata in italiano, e il pubblico riesce quindi a comprendere lo stato d'animo delle protagoniste attraverso la traduzione.

Anche il film di animazione *Sing* contiene vari tipi di ribellione, che viene espressa attraverso le canzoni. Ad esempio, troviamo «Shake it off» (Taylor Swift, 2013), cantata dalla maialina Rosita (Reese Witherspoon), «I'm still standing» (Elton John, 1983), cantata dal gorilla Johnny (Taron Egerton), «Set it all free» canzone originale, inedita, cantata dalla porcospina Ash (Scarlett Johansson) e «Don't you worry about a thing» (Stevie Wonder, 1973), cantata dall'elefantessa Meena (Tori Kelly). Prima di passare all'analisi della traduzione di alcune di queste canzoni da parte delle studentesse, vorrei sottolineare la forza delle protagoniste e protagonisti di questo film. La maialina Rosita si ribella al suo ruolo di madre e casalinga tuttofare, mentre Ash si ribella al suo ruolo di giovane sexy, femminile e dolce, e subordinata al fidanzato, e al ruolo che le vogliono imporre all'interno del talent show, cioè quello di teenager amante del pop sdolcinato. L'elefantessa Meena, invece, timidissima e impacciata, deve ribellarsi alla propria paura. A causa di attacchi di panico e ansia da palcoscenico, quando si trova di fronte a un pubblico, Meena non riesce a cantare e a far uscire la sua voce potente. Quando finalmente il koala Buster Moon la aiuta a salire sul palco, Meena dice che non riesce a muoversi perché è terrorizzata («I I can't move. I'm I'm terrified»), e Buster Moon la incoraggia: «Deep breaths, deep breaths. And remember what I told you. You will not feel afraid anymore if you just start singing.» (Doppiaggio italiano: «Respira, respira. E ricorda quello che ti ho detto. Vedrai che non avrai più paura non appena comincerai a cantare»). Meena esce sul palcoscenico, inizia a cantare con voce flebile e senza muoversi, poi si lascia trasportare dalla musica e canta «Don't you worry about a thing» (Stevie Wonder, 1973). Il gorilla Johnny invece si ribella alle imposizioni del padre criminale e segue il suo amore per la musica. La canzone e la musica aiutano ciascuno di questi personaggi a sconfiggere la paura, a prendere coraggio, a ribellarsi e affermare la propria identità. Un gruppo di studenti e studentesse del corso di Lingua inglese e Traduzione durante l'anno accademico 2022-23 si è dedicato all'analisi del film di animazione *Sing* e delle sue canzoni e ha deciso di tradurle in italiano. Carlotta Antonacci, Gaia Buonsanti e Gaia Faraci, coautrici di questo articolo, illustreranno qui di seguito le proprie considerazioni e scelte traduttive.

2. Musica, traduzione e formazione identitaria in *Sing*

Sing (Illumination, 2016) è un film d'animazione musicale di tipo *jukebox musical*, ovvero costruito su canzoni preesistenti e molto conosciute. Ogni brano è accuratamente scelto per rappresentare un momento decisivo nella crescita emotiva e identitaria dei personaggi. Tuttavia, nell'adattamento italiano, tutte le canzoni sono state mantenute in originale probabilmente perché si tratta di canzoni popolari. Infatti, i testi non sono stati doppiati e non sono neanche accompagnati da sottotitoli. Questo silenzio traduttivo ha un impatto profondo sulla fruizione narrativa e simbolica, in particolare per un pubblico infantile e in generale per la parte di pubblico che non conosce la lingua inglese. Il significato delle canzoni è fondamentale in questo prodotto poiché ogni accompagnamento musicale descrive la personalità dei personaggi e lo sviluppo delle loro singole storie: il

concorso canoro dà loro la possibilità di far uscire fuori la loro natura e mette in luce le loro capacità e competenze all’infuori del ruolo che sono abituati a coprire. Inoltre, i personaggi sono spinti a mettersi alla prova con sé stessi, con gli altri concorrenti e con il pubblico che li ascolta proprio tramite l’esibizione: questo mezzo di espressione diventa anche una modalità di riscatto nei confronti di familiari e parenti che non immaginavano una tale riuscita per i protagonisti. Ad esempio, Ash rivendica la sua libertà e la sua indipendenza rispetto al suo ex fidanzato che, non apprezzando le sue qualità, l’aveva sostituita con una nuova ragazza.

Come osservato da Lorena Brancucci (cit. in De Los Reyes Lozano 2017: 221), nelle opere per bambini le canzoni non solo intrattengono, ma trasmettono messaggi e valori che vengono interiorizzati anche attraverso la ripetizione ludica. Tradurle, dunque, è un atto interpretativo e culturale oltre che didattico; il significato che esprimono le canzoni di *Sing* è molto chiaro: la musica può aiutare a crescere e a migliorarsi, può essere uno specchio in cui rivedersi e infine può essere utile a farsi comprendere dagli altri nei momenti in cui le parole non sono abbastanza.

3. Tradurre la musica: strategie e finalità

Nel linguaggio audiovisivo, e in particolare nei film d’animazione dove il suono è sempre post-prodotto, la musica assume una funzione chiave. Soprattutto nei prodotti che hanno come target un pubblico di bambini, la componente musicale è fortemente narrativa e determinante per la comprensione della trama, oltre ad avere una funzione importante dal punto di vista del marketing del prodotto.

Secondo la teoria dei codici semiotici, la musica opera in sinergia con il codice iconografico (immagini) e quello linguistico (dialoghi/testi). In *Sing*, la colonna sonora:

- crea atmosfera;
- rivela emozioni interiori;
- introduce riferimenti intertestuali;
- fornisce informazioni sulla storia dei personaggi.

Nel nostro caso, la musica è il mezzo primario attraverso cui Rosita, Johnny e Ash affermano sé stessi e superano barriere esterne e interiori. Infatti, le canzoni sono strettamente legate alle situazioni di vita iniziali dei personaggi e di conseguenza anche alle loro rispettive evoluzioni.

Come già detto, il progetto di traduzione nasce da un lavoro di gruppo svolto per l’esame di Lingua Inglese e Traduzione del Corso di laurea magistrale in Traduzione (LM-94) dell’Università di Torino e punta a fornire un’alternativa alla scelta di escludere lo spettatore italiano dalla componente didattico-musicale del prodotto audiovisivo. Le proposte fanno riferimento a una traduzione tramite sottotitoli che può eventualmente realizzarsi sia in forma di traduzione più ‘letterale’, sia in forma di adattamento dei testi delle canzoni in base ai principi proposti da Low (2003) e Franzon (2008), oppure a un doppiaggio in cui vengono proposti dei testi cantabili. Secondo Johan Franzon, è lo *skopos* (scopo o funzione) del brano a determinare la strategia traduttiva più adatta. Infatti, la scelta deve tener conto del contesto, del personaggio e del pubblico (2008: 374-376). Le

opzioni vanno dal lasciare il testo invariato fino alla riscrittura completa dei versi su nuova musica. La scelta che è stata presa per la distribuzione italiana di *Sing* non ha previsto alcun tipo di adattamento, bensì si è optato per mantenere le canzoni originali senza alcun supporto che andasse incontro al pubblico target. Probabilmente si è fatto affidamento sulla familiarità del pubblico con i brani popolari, ma si deve anche tenere conto di fattori rilevanti quali i diritti sulle canzoni d'autore: solitamente le canzoni nei film per bambini sono create appositamente per il prodotto audiovisivo, mentre in questo caso si fa riferimento a prodotti artistici e commerciali nati precedentemente al film e la cui traduzione e adattamento richiederebbe il pagamento dei diritti.

Per quanto riguarda la traduzione di canzoni, Peter Low ha formalizzato il cosiddetto *Pentathlon Principle*, secondo cui una buona traduzione musicale deve bilanciare cinque dimensioni (2003: 98):

1. Cantabilità (*singability*)
2. Senso
3. Naturalezza linguistica
4. Ritmo
5. Rima

Tradurre una canzone, quindi, è un'operazione multidimensionale che deve coniugare la fedeltà al significato, alla forma musicale e all'aderenza culturale. Per il progetto di traduzione si è deciso di lavorare a delle versioni cantabili pensate per l'adattamento per il doppiaggio: dunque, si è fatto riferimento a un approccio di tipo addomesticante che estrae le canzoni dal loro ambito di cultura pop americana e le rende comprensibili a pieno per il pubblico italiano. Provare a tradurre delle hit da radio è stato un interessante esperimento che ha fatto affidamento sulla creatività, sulla passione per la musica e per la cultura pop, e soprattutto sulle storie dei personaggi di *Sing*.

4. Tre canzoni, tre atti di ribellione

La ribellione di Rosita, Johnny e Ash si concretizza attraverso le canzoni scelte per l'esibizione canora organizzata da Buster Moon. Al fine di dare un'idea della possibile versione finale, le proposte di adattamento sono state anche cantate e registrate dalle studentesse, che le hanno poi fatte ascoltare durante il convegno.

4.1. Rosita - Shake It Off / Mi scivola

Rosita è una madre invisibile, limitata nel ruolo di genitore che si occupa esclusivamente dei suoi venticinque figli, intrappolata in una routine alienante. La sua vita ha bisogno di una scossa, ma il mondo attorno la vede esclusivamente come una madre, costantemente osservata e oggetto di critiche. «Shake It Off» di Taylor Swift diventa quindi un inno alla leggerezza e alla rivendicazione personale, dimostrando come ci si possa non curare dell'opinione altrui e “farla scivolare”, o “farsela scivolare addosso”.

Omettendo la traduzione nella lingua d'arrivo, il pubblico, in questo caso quello

italiano, perde il messaggio che la canzone e il film di animazione cercano di divulgare: “quello che gli altri pensano di me non mi importa”. In italiano è già presente una frase idiomatica: “farsi scivolare addosso le cose” che indica perfettamente quello che Rosita fa uscendo dalla sua comfort zone e provando qualcosa di nuovo che le piace davanti a un pubblico vasto. La tabella presenta nella colonna a sinistra la canzone originale e in quella a destra la traduzione/adattamento a cura di Gaia Faraci.

<i>Shake it off</i>	<i>Mi scivola</i>
I stay out too late Got nothing in my brain That's what people say mhm-mhm That's what people say mhm-mhm	Faccio troppo tardi Ho la testa vuota Questo è ciò che dicono mhm-mhm Questo è ciò che dicono mhm-mhm
I go on too many dates But I can't make them stay At least that's what people say mhm-mhm That's what people say mhm-mhm	Ho troppi appuntamenti Ma sono deludenti Almeno, questo è ciò che dicono mhm-mhm Questo è ciò che dicono mhm-mhm
But I keep cruising Can't stop, won't stop moving It's like I got this music in my mind Saying it's gonna be alright	Ma io vado avanti Non riesco mai a fermarmi E come della musica - dentro me Dice che alla grande andrà
I never miss a beat I'm lightning on my feet And that's what they don't see That's what they don't see	Super esplosiva Lesta come il vento. E questo non lo vedono questo non lo vedono
Players gonna play, play, play, play, play And the haters gonna hate, hate, hate, hate, hate Baby, I'm just gonna shake, shake, shake, shake, shake I shake it off, I shake it off	Col tuo cuore giocheranno-no-no-no Quelli non ti apprezzano-no- no-no Baby, io me ne frego-go-go-go Mi scivola, scivola
Heartbreakers gonna break break break break break Fakers gonna fake fake fake fake I'm just gonna shake shake shake shake shake	Alcuni ti deluderanno-no-no-no Altri invece fingeranno-no-no-no Io invece me ne frego-go-go-go
Heartbreakers gonna break Fakers gonna fake I'm just gonna shake I shake it off, I shake it off I shake it off, I shake it off I, I, I shake it off, I shake it off I, I, I shake it off, shake it off I, I, I shake it off, I shake it off	Loro ti deluderan- Alcuni fingeran- Invece me ne frego Mi scivola, scivola Mi scivola, scivola Mi, mi, mi scivola, scivola Mi, mi, mi scivola, scivola Mi, mi, mi scivola, scivola

Già dalla traduzione del titolo, ripreso poi nel ritornello, si è optato per l'espressione “Mi scivola” che riesce a mantenere il ritmo del titolo breve e rimane comprensibile

nonostante la mancanza di “addosso”. Ridurre il testo in italiano è stata una delle scelte più difficili ma più produttive dal punto di vista traduttivo: la lingua inglese ha moltissime parole con meno sillabe rispetto all’italiano, fattore positivo dal punto di vista musicale, dato che permette di mantenere un ritmo veloce e accattivante, ma problematico per quanto riguarda una traduzione in italiano.

Per conservare il ritmo e la cantabilità della canzone sono state fatte delle scelte in particolare: utilizzare immagini diverse ma compatibili con il significato («I'm lightning on my feet» → «Lesta come il vento»); o anche eliminare parole come *players*, *heartbreakers*, *fakers* che descrivono esattamente il tipo di persone con cui chi canta ha a che fare (persone che giocano, persone che spezzano il cuore o fanno soffrire e persone che fingono), semplificando mediante l’utilizzo dei pronomi “alcuni, altri, loro, quelli”. I verbi *play*, *break* e *fake* sono ripetuti successivamente a *players*, *heartbreakers*, *fakers*, e possono quindi essere eliminati nella traduzione, evitando ridondanze. Per quanto riguarda il ritornello, si è deciso di ripetere solo l’ultima sillaba finale del verbo tradotto in italiano per evitare la ripetizione in traduzione di *shake*, *break*, *play* e altri: «Baby, I'm just gonna shake, shake, shake, shake» → «Baby, io me ne frego-go-go-go».

4.2 Johnny - I'm Still Standing / Io non mollo

Johnny è un personaggio che fatica a far sentire la sua voce poiché il padre lo vorrebbe coinvolto nella vita criminale insieme a lui. Tuttavia, Johnny non sembra condividere affatto le idee e i valori di questa vita e utilizza spesso la musica come via di fuga dalle imposizioni paterne. La sua voglia di cambiamento si esprime appieno tramite le parole di uno dei più noti e popolari cantanti dell’industria musicale: Elton John. A partire dalla melodia ritmata, il brano «I'm still standing» veicola energia e forza di resistenza, ma soprattutto orgoglio nel dimostrare ciò che Johnny vuole essere e i valori in cui crede.

L’assenza di traduzione, aggravata dalla mancanza di sottotitoli, impedisce al pubblico italiano (soprattutto ai bambini) di coglierne il senso trasformativo e il significato di rivalsa da parte di Johnny, il quale avrebbe dovuto subire il destino imposto dalla sua famiglia. All’inizio il padre rinnega il figlio quando Johnny gli confessa di essere un musicista, e non crede nelle sue abilità. Tuttavia, mentre Johnny si esibisce, il padre e il resto della banda di rapinatori, in prigione, hanno la possibilità di vedere lo spettacolo in televisione. Quando lo vede e sente suonare, la reazione del padre e le sue azioni riflettono il suo cambiamento di opinione: l’entusiasmo che lo pervade è così forte da farlo fuggire dalla cella in cui si ritrova per raggiungere il luogo in cui si sta esibendo il figlio. La tabella sottostante include il testo originale della canzone e la proposta di traduzione a cura di Gaia Buonsanti e Carlotta Anna Antonacci:

<i>I'm still standing</i>	<i>Io non mollo</i>
You could never know what it's like, Your blood like winter freezes just like ice And there's a cold lonely light that shines from you You'll wind up like the wreck you hide behind that mask you use And did you think this fool could never win? Well, look at me, I'm a-coming back again I got a taste of love in a simple way And if you need to know, while I'm still standing you just fade away.	Non potresti mai capire che la maschera che indosso ha un perché Mi protegge dalla solitudine, è uno scudo che difende quella piccola fiamma che c'è in me Non credevi un folle come me Avesse del coraggio da vendere Questo amore mi ha distrutto, ma sai che c'è? Ho imparato che anche se son solo, io ce la farò!
And don't you know I'm still standing better than I ever did? Looking like a true survivor, feeling like a little kid And I'm still standing after all this time Picking up the pieces of my life without you on my mind I'm still standing (yeah, yeah, yeah) I'm still standing (yeah, yeah, yeah)	E lo sai che non mollo Perché non mi arrendo mai Sono uno forte io, sento l'energia in me E lo sai che non mollo, anche se è difficile E ora prendo in mano la mia vita e non ci penso a te Io non mollo (yeah, yeah, yeah) Io non mollo (yeah, yeah, yeah)
Once I never could hope to win, You starting down the road leaving me again. The threats you made were meant to cut me down And if our love was just a circus you'd be a clown by now.	Mi sembrava impossibile, eppure riesco a stare bene senza te. Non sopporto le ferite che mi hai fatto tu Con il tuo amore che era un bluff, io non lo voglio più.
Don't you know I'm still standing better than I ever did? Looking like a true survivor, feeling like a little kid And I'm still standing after all this time Picking up the pieces of my life without you on my mind. I'm still standing (yeah, yeah, yeah) I'm still standing (yeah, yeah, yeah)	E sappi che io non mollo, anche se è difficile Sono uno forte io, sento l'energia in me E lo sai che non mollo, e non lo farò mai E ora prendo in mano la mia vita e non ci penso a te. Io non mollo (yeah, yeah, yeah) Io non mollo (yeah, yeah, yeah)

Com'è possibile evincere dalle prime strofe, rimanere aderenti al testo originale non è stato semplice principalmente per due ragioni: la lunghezza delle frasi e le rime. Infatti, in alcuni casi è stato necessario reinterpretare il messaggio originale e adattare il contenuto più al personaggio che alle parole della canzone. Perciò, si è fatto affidamento alle caratteristiche che distinguono maggiormente Johnny e lo caratterizzano come talento nascosto. Dal testo originale si capisce che il parlante sta cercando di recuperare autonomamente le forze per riprendere in mano la propria vita nonostante non sia stato supportato nelle sue scelte, infatti, il significato viene ripreso attraverso la descrizione di un rapporto che non valorizza il personaggio, ma al contrario, lo ferisce e lo rende vulnerabile e scoraggiato.

Tuttavia, Johnny riesce a rialzarsi e a prendere in mano la sua vita a dispetto di chi non credeva nelle sue capacità e nei suoi ideali. Dal punto di vista stilistico, si è fatto riferimento al ritmo più che alle rime nel testo. Infatti, si è data molta rilevanza all'ultima sillaba delle frasi (si può notare che le frasi delle prime strofe terminano in -e), seguendo la scansione sillabica inglese: si noti come le frasi inglesi siano più dense rispetto alle corrispondenti traduzioni italiane, ad esempio in «And did you think this fool could never win?/ Well look at me, I'm a-coming back again» che diventa «Non credevi un folle come me/Avesse del coraggio da vendere».

La traduzione tiene in considerazione il fatto che il personaggio si stia riferendo a un interlocutore, a un destinatario che è stato causa dei suoi problemi. Si è cercato di sintetizzare il contenuto del testo originale sostituendolo con una frase idiomatica che esprime il sentimento di rivalsa alla base del cambiamento di Johnny.

Il ritornello è il punto cardine dell'espressione di libertà da parte di Johnny: la ribellione sta proprio nel riconoscersi forza trainante della propria vita e nel liberarsi dai pesi e dagli ostacoli che lo tenevano prigioniero di un destino avverso. “Io non mollo” racchiude la sicurezza della scelta di Johnny: stanco delle aspettative altrui, si rialza autonomamente e decide di prendere in mano la sua vita per darle un valore nuovo e personale. Johnny sceglie per sé stesso, e sceglie prima di tutto di essere libero e consapevole dei suoi passi: le parole di Elton John erano ciò che serviva per portare questa metamorfosi a compimento e riuscire finalmente a dimostrare la passione di Johnny per il canto.

4.3 Ash - Set It All Free / Senza di te

«Set it All Free» interpretata da Scarlett Johansson, è l'unica canzone del film ad essere un brano originale, ma è anch'essa sprovvista di adattamento e sottotitoli.

Nonostante Ash, porcospina dal cuore punk, sogni il grande palco, è frenata dal suo fidanzato e compagno di duetto. Sfortunatamente, il fidanzato non crede nelle capacità di Ash e scoraggia il suo percorso da solista, addirittura sostituendola in fretta con una nuova ragazza. Scoperto il tradimento, Ash chiude la relazione tossica che non le permette di vivere la musica come vuole e si rifiuta al tempo stesso di adeguarsi agli stereotipi di genere che la vogliono un'icona pop tipicamente femminile. La sua canzone, «Set it All Free» diventa manifesto di indipendenza e di *empowerment*: il suo è un grido potente e graffiante su come ci si sente nel liberarsi di una relazione che non fa altro che affossarti piuttosto che aiutarti a “volare”.

All'inizio della scena che include la canzone «Set it All Free», Ash canta senza accompagnamento musicale, dando il ritmo solo battendo la zampa a terra: la voce squillante e chiara della porcospina racconta di come la relazione che ha vissuto l'abbia scottata, frantumata in mille pezzi, ma di come poi sia riuscita a rialzarsi nonostante tutto.

L'adattamento italiano, a cura di Carlotta Anna Antonacci, oltre a mantenere le rime ed il ritmo generale, cerca di rendere lo stesso effetto e significato tramite alcune metafore, come “essere accecati dall'amore” e avere “il cuore spezzato”. Il verso «Got the glue in my hands and stickin' to the plan/Stickin' to the plan that says I can» ha rappresentato una sfida, in quanto gioca sul significato dell'espressione idiomatica “stick to the plan”, cioè “attenersi al piano”, o più letteralmente “incollarsi al piano”, e la colla (*glue*) citata poco

prima: la proposta di traduzione, invece, si basa su un gioco di parole con l'espressione italiana "raccogliere i cocci", a rappresentare il tentativo di ritorno alla normalità dopo un evento negativo. Nella versione italiana, il *pre-chorus* insiste sul cercare di dimenticare la relazione: «Non importa cosa pensavi/Ora sono solo ricordi lontani» riporta il significato originale di «You can stand alone and watch me fly» con la metafora dello "spiegare le ali". Il bacio d'addio («This is my kiss goodbye») viene reso piuttosto letteralmente nella proposta di adattamento («Questo è il mio bacio d'addio»), e il seguito del *chorus* reinterpreta l'originale mantenendone però il significato: Ash può spiegare le ali ed essere finalmente felice (contrapposto all'originale «Cause nothing's keeping me down/Gonna let it all up»). Il verso successivo è stato adattato con "Non mi fermerai mai e poi mai e poi mai" sia per sottolineare come la porcospina ora non sia più disposta ad essere controllata e trattenuta, ma anche per mantenere la sincronia labiale con "now", considerando l'apertura della bocca sulla vocale. Per quanto riguarda l'ultima strofa, Ash insiste ancora una volta con il suo "big hello", che nell'adattamento si trasforma in un "addio": ora è libera di vivere il suo sogno (in originale «This is not just a dream») brillando, cantando e suonando come ha sempre desiderato, e soprattutto, senza limitazioni. Il titolo della canzone, «Set it All Free», nonché il verso finale, è stato tradotto con "senza di te" proprio per sottolineare la riconquistata libertà di Ash.

<i>Set It All Free</i>	<i>Senza di te</i>
I've followed my heart into the fire Got burned, got broken down by desire I've tried, I've tried but the smoke in my eyes Left me blurry, blurry and blind I've picked all the pieces up off the ground I've burned all my fingers, but that's gone now Got the glue in my hands and stickin' to the plan Stickin' to the plan that says I can do anything at all I can do anything at all	Ero accecata dal tuo amore Hai spezzato in due il mio cuore Ci ho provato davvero, questo lo sai Non funziona, non funzionerà mai Ho raccolto i cocci dal pavimento Nascosto dentro me il sentimento Non importa cosa pensavi Ora sono solo ricordi lontani La mia vita è nelle mie mani Sarà come spiegare le ali
This is my kiss goodbye You can stand alone and watch me fly 'Cause nothing's keeping me down Gonna let it all up Come on and say right now, right now, right now This is my big hello 'Cause I'm here and never letting go I can finally see, it's not just a dream When you set it all free, all free, all free You set it all free!	Questo è il mio bacio d'addio Posso essere felice anch'io E Niente poi tratterrà La mia libertà Non mi fermerai mai e poi mai e poi mai Questo è un addio per me Non ho bisogno di uno come te Ora posso brillare, suonare e cantare E lasciarmi andare, andare, andare Senza di te!

5. Conclusioni

Le canzoni in *Sing* non sono semplici intermezzi musicali: sono elementi narrativi fondamentali. Per questo, non tradurli nella versione italiana priva il film di una parte della sua forza comunicativa, compromettendo la piena comprensione dei percorsi emotivi dei personaggi. Tradurre musica, specialmente nei film d'animazione, è una sfida, ma anche un'occasione: rispettare lo *skopos* delle canzoni e i principi di cantabilità non è sempre facile e il rischio di perdere qualche sfumatura di significato o qualche parola per ragioni linguistiche o stilistiche è un fattore da tenere in considerazione. Tuttavia, provare a veicolare anche parte di un testo musicale può essere un passo importante verso lo spettatore italiano e sicuramente può rendere l'esperienza cinematografica più completa, inclusiva e significativa. Discutere ed esporre tale problematica al convegno “It's not only Rock'n' roll – Musica ribelle” ha significato avere la possibilità di fare luce su questioni che passano spesso in secondo piano o che non vengono approfondate in una modalità di fruizione multisemiotica come quella dei prodotti audiovisivi. Inoltre, mostrare le proposte di traduzione ha significato dare maggiore valore a un lavoro che puntava a un'esperienza più accessibile e coinvolgente su tutti i piani espressivi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- De Los Reyes Lozano, J. (2015). *La traducción de canciones en el cine de animación. Estrategias y elecciones en las versiones española, francesa y italiana de Let it go*, “Savoirs en prisme”, n. 4, pp. 217-233.
- De Los Reyes Lozano, J. (2017). *Bringing all the Senses into Play: the Dubbing of Animated Films for Children*, “Palimpsestes”, 30(1), pp. 99-115.
- Díaz Cintas, J., Remael, A. (2021) *Subtitling: Concepts and Practices*. Abingdon, Routledge.
- Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation, “The Translator”, vol. 14, pp. 373-399.
- Low, P. (2003). *Singable Translations of Songs*, “Perspectives: Studies in Translatology”, vol. 11, n. 2, pp. 87-103.
- Minutella, V. (2025), *Dubbing Animated Films for Children*, in *The Routledge Handbook of Translation and Young Audiences*, (a cura di) M. Borodo e J. Díaz-Cintas, Abingdon – New York, Routledge, pp. 201-213.

CARLOTTA ANNA ANTONACCI • ha conseguito la laurea magistrale in Traduzione (LM-94) nel 2024 presso l'Università degli studi di Torino. Attualmente frequenta il Master in Traduzione per il cinema, la televisione e l'editoria multimediale dell'Università di Torino.

E-MAIL • carly.antonacci@gmail.com

GAIA BUONSANTI • ha conseguito la laurea magistrale in Traduzione (LM-94) nel 2025 presso l'Università degli studi di Torino. Attualmente frequenta il Master in Traduzione per il cinema, la televisione e l'editoria multimediale dell'Università di Torino.

E-MAIL • buonsanti_gaia@hotmail.it

GAIA FARACI • ha conseguito la laurea magistrale in Traduzione (LM-94) nel 2024 presso l’Università degli studi di Torino. Ha prestato servizio civile presso le biblioteche civiche torinesi nel 2024/25 e successivamente ha intrapreso esperienze lavorative in altri settori.

E-MAIL • gaia.faraci99@outlook.com

VINCENZA MINUTELLA • è docente di Lingua e Traduzione inglese presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università degli studi di Torino. È vice-direttrice alla didattica del Master in Traduzione per il cinema, la televisione e l’editoria multimediale (MAVTO). Svolge ricerca nell’ambito della traduzione audiovisiva e della traduzione teatrale.

E-MAIL • vincenza.minutella@unito.it

RISE FROM HELL! RISCATTARE LE “DEVIANZE” A COLPI DI MUSICA(L) ALL’HAZBIN HOTEL

Matteo CABASSI

ABSTRACT • *Rise From Hell! Redeem “Deviances” with Music(al) Hits at the Hazbin Hotel.* This essay investigates the many deep connections music has with the concepts of trauma, identity, collective values and rebellion. Especially, when it comes to marginalized queer identities. In doing so, the text analyses trauma narratives and it does so by highlighting some of the key moments in the animated series *Hazbin Hotel*. Furthermore, the essay emphasizes the pedagogical role of music in forging identities that make sense of their trauma experiences and rebel against constricting social values. The starting point for the discussion is one of the core songs from the show, *Addict*, which will help in drawing critical connections between music and its healing power on identities who rebel against the social stigma on addiction and traumatic experiences.

KEYWORDS • Music; Trauma Studies; Identity; Queer Identities; Pedagogy.

*I meant to let him go
but still he taps against the glass
all Marcel Marceau
in the wall that is there but not there,
a circumstance I know
Colette Bryce, A Spider*

1. Marginalità e devianze nell’universo di *Hazbin Hotel*

Mentre la musica rappresenta un importante mezzo di scoperta e costruzione di sé, di esplorazione del gusto personale e culturale e della formazione della personalità (Madrušan, 2021), la serialità televisiva, animata e non, dà all’audience storie, narrazioni, personaggi con i quali identificarsi e, spesso, (auto)formarsi (Jenkins, 2006; Cohen, 2004). Insieme, esse generano una fitta rete di relazioni che ha una forte influenza sui processi di soggettivazione individuale. Specie, quando esse riguardano tutte quelle situazioni di marginalità a cui certe identità, definite devianti, sono state (e sono) relegate e che trovano,

nella pluralità delle narrazioni culturali *pop*, un elemento di riscatto di sé. In *Hazbin Hotel*, è proprio la combinazione di musica e serialità animata a farsi strumento pedagogico della formazione individuale e collettiva a identità e processi di guarigione dal trauma complessi. Non solo in quanto esemplarità di relazione interpersonale tra *audience* e personaggi/musica, ma in quanto produzione culturale ricca della collaborazione costante del pubblico, fin dalla sua generazione. In questo senso, la *popular culture* è sempre di più il prodotto delle “culture partecipative” (Jenkins, 2006), nelle quali i *fan* (spesso adolescenti) contribuiscono attivamente alla creazione e produzione dei loro universi *fiction* preferiti (*ibidem*).

Hazbin Hotel è una serie animata ideata da Vivienne Medrano, la cui prima stagione è stata pubblicata da *Amazon Prime Video* nel 2024. Fin dal principio, la produzione di questa serie è stata profondamente radicata all'interno della *popular culture* partecipativa contemporanea.¹ L'episodio pilota è stato prodotto e rilasciato sulla piattaforma video *YouTube* già nel 2019, finanziato quasi interamente dai sostenitori dell'autrice.² Dopo aver realizzato milioni di visualizzazioni in pochi mesi, la serie è stata acquistata e realizzata da *Amazon Prime*,³ nella forma di una *musical comedy* dai toni drammatici e a tratti ironici, nella quale vengono raccontate le esperienze di un gruppo di anime infernali, marginalizzate e devianti, guidate da Charlie Morningstar, che cercano di evitare lo sterminio annuale da parte del paradiso.

Ciò che contraddistingue i/le protagonisti/e di *Hazbin Hotel* è, innanzitutto, lo stile di disegno e l'impronta artistica dell'universo finzionale creato da Vivienne Medrano. I tratti fisici dei personaggi sono perlopiù *cartooneschi*, enfatizzati da una tipologia di animazione che, tramite colori e contrasti, ne mette in risalto particolari, movimenti, gestualità e fisionomia. I colori prevalenti sono il rosso, il bianco e il nero, uniti al rosa e che sono strettamente legati all'ambientazione in cui le anime sono relegate: l'inferno. Quel che viene messo sempre in risalto sono gli occhi, espressivi e molto grandi, che fanno da “gancio emotivo”, mostrando in presa diretta sentimenti ed emozioni provati dai personaggi. Le *silhouettes*, poi, sono spigolose e caratterizzate da uno stile di animazione che ne evidenzia i movimenti, in particolare la testa e gli arti. Infine, sono spesso presenti tratti animaleschi o acconciature appariscenti e accese, tendenti al bianco o al nero, in genere sempre in tinta con l'abbigliamento.

¹ Questa tipologia di creatività è definita, dallo stesso Henry Jenkins, *grassroots*, cioè “che parte dal basso”, dalle radici e non si muove nel senso tradizionale che va dall'autore/autrice al pubblico (Jenkins, 2006; Celot *et alii*, 2021).

² Il tutto è stato realizzato tramite la piattaforma e il sistema *Patreon*, tramite il quale gli autori e le autrici possono ricevere un sostegno finanziario dai loro *fan* (definiti, nel gergo della piattaforma, “patroni”), tramite svariati livelli di abbonamenti e contributi. I *fan* si fanno, dunque, mecenati contemporanei che supportano e partecipano alla creazione dei contenuti dei/delle loro artisti/e preferiti/e.

³ In aggiunta alla produzione di enorme successo della serie, è stato creato anche uno *spin-off*, sempre accessibile su *YouTube*, dal titolo *Helluva Boss*, nel 2020.

Dal punto di vista narrativo, l'*audience* segue Charlie Morningstar, la figlia di Lucifer e Lilith, che decide di mobilitarsi per fermare il regolare sterminio (annuale) delle anime infernali, il cui scopo è quello di contenere la sovrappopolazione degli inferi (dove il numero di peccatori cresce di anno in anno sempre di più). In questo, Charlie viene aiutata da un ricco gruppo di amici, che include: la sua fidanzata, Vaggie, la porno-star Angel Dust (un demone ragno), Niffy, la domestica dell’*Hazbin Hotel* e il potente demone della radio Alastor. Per fermare gli angeli sterminatori, Charlie decide di creare l’*Hazbin Hotel*, luogo in cui accogliere una comunità condivisa e accogliente, in cui riunirsi e dimostrare la “civiltà” (ovvero, la non pericolosità) delle anime infernali. Ed è proprio la scelta dell’hotel a caratterizzarsi come importante: in un luogo dove non è mai esistita, prima di questo momento, una zona di “comunione” e “condivisione”, la prima ad essere creata è localizzata in un luogo di passaggio, fatto di movimento, ma ancora da riempire e da costruire. Una comunità di relazioni, di comprensione, ancora da forgiare.

2. Le identità queer e devianti di *Hazbin Hotel*

Le questioni identitarie, di scoperta e accettazione di sé e dello scontro con la società emergono prepotentemente in questa serie animata. I personaggi mostrano un senso identitario frammentato: spaccato fra le esperienze passate (traumatiche), la condanna subita (l’emarginazione) e il loro sé presente. Essi incarnano identità *queer*, non conformi, il cui vissuto è caratterizzato non solo dal peccato, in quanto anime infernali, ma dalla difficoltà (e necessità) di affrontare il trauma. Qui, l’esperienza traumatica si fa luogo di crisi dell’identità, diventandone molto spesso il centro gravitazionale che ne fagocita le esperienze e che impedisce una piena espressione del sé, soffocandolo tramite dipendenze o ossessioni (di cui la maggior parte dei personaggi soffre). Nel parlare di identità *queer* non vengono tratteggiati confini identitari fissi e immutabili, in particolare quando si tratta di sessualità e generi non conformi e che danno vita a corpi, amori, relazioni, vissuti che non rientrano nei paradigmi socioculturali tradizionalmente intesi (Burgio, 2021; Cavallo *et alii*, 2021; Di Grigoli, 2020; Wilchins, 2004).⁴

In questo, *Hazbin Hotel* dà vita a un insieme di identità plurali, diversificate e fluide – che risiedono all’Inferno – in opposizione a quelle rigide del Paradiso. Charlie Morningstar, protagonista principale della serie, è bisessuale ed è fidanzata con Vaggie.⁵ La bi-

⁴ Il rapporto tra identità sessuali e media è sempre stato teso tra relazioni contraddittorie, che si dividono tra familiarizzazione, attrazione del pubblico e censura. È pur vero che sono state apportate grandi innovazioni nei sistemi di rappresentazione delle identità queer su schermo e non, ma permane, ancora, una difficoltà nella creazione di identità sessuali che siano davvero mirate a favorire dialogo e accettazione, senza la componente economica e di attrazione del pubblico (Burgio, 2021; Caruso, 2020; Cabassi, 2022).

⁵ Il personaggio di Vaggie è particolarmente interessante in questo senso. Si tratta di un ex-angelo sterminatore che rivela un movimento esistenziale opposto rispetto a quello auspicato dal Paradiso.

sessualità, come preferenza sessuale, è da sempre lasciata nell'ombra (Burgio, 2021), così come molte altre fore di sessualità. Nel toccare il tema delle identità sessuali, il risalto dato alla bisessualità, solitamente lasciata in ombra (*ivi*), è dato anche altri personaggi, come Cherri Bomb, l'amica del cuore di uno dei fedelissimi sostenitori di Charlie (nonché uno dei protagonisti di maggior successo della serie), Angel Dust. Proprio lui emerge fin dal primo episodio: è un *adult entertainer*, omosessuale, che lavora nel mondo della pornografia, dal suo vissuto emerge una serie di relazioni tossiche (specie con il demone della pornografia Valentino) e di dipendenze. Una volta entrato in quel luogo di comunità e scambio, facilitato dalla musica, che è l'Hazbin Hotel, e grazie al supporto di Charlie, Cherri Bomb e, in particolare, Husk (barista pansessuale al quale si avvicinerà molto), Angel Dust si ribella ai confini imposti al suo processo di guarigione, riappropriandosi della sua narrazione. Legato all'esperienza traumatica, ritorna all'interno della serie il tema della dipendenza, in particolare come forma di soffocamento del trauma e come trapolla, ciclica e ripetuta nel tempo, dell'identità die personaggi. Ad esempio, Husk (così come Angel Dust, Cherry Bomb e tanti altri) ha grosse difficoltà con l'alcool, specie dopo aver perso la sua anima per colpa del demone della radio Alastor. Viceversa, un altro demone femminile che aiuta all'Hazbin Hotel, Niffy, una piccola demone ciclope, è fortemente iperattiva e ossessionata da tutto ciò che è macabro – ciò che gergo cinematografico viene definito come *gore* e *splatter*. La sua anima è emblema, quindi, dell'ossessione verso due cose in particolare: le pulizie e gli uomini.

In opposizione alle anime fluide e *queer* dell'Inferno, l'*audience* incontra gli angeli. Più seri e impostati, meno disposti a rappresentare i loro traumi o ad affrontarli (ammesso che esistano), essi mostrano un'ossessione vera e propria per l'ordine sociale. Tra tutti, quello che spicca e fa da antagonista è Adamo: avido e spietato, è colui che cerca di sterminare quanti più demoni possibile. È colui che, dichiaratamente, prova maggior piacere nella distruzione annuale delle anime infernali, chiedendo, addirittura, che venga svolta con maggiore frequenza. Ciò che rappresenterebbe Adamo, qui, l'ordine sociale, rigido e spietato, appunto, che emarginia ed etichetta coloro che vengono identificati come devianti e, conseguentemente, problematici. A sostenere questa visione e a fare da giudici ci sono, poi, gli angeli serafini capitanati da Sera: giudiziosi, altezzosi, presentati come baluardi della giustizia. Tra di essi compare, però, Emily, un piccolo angelo (serafina) che, dopo aver incontrato Charlie, sembra non essere più così sicura della necessità dello sterminio annuale, mostrando empatia verso le anime infernali. È molto rilevante, dopo l'incontro con Charlie, il dialogo tra Sera ed Emily, dove la prima sminuisce la seconda, implicando che questo empatizzare verso i dannati sia una forma di “debolezza”. Ancor di più, qualcosa di legato alla sua giovane età. Ciò sembra suggerire, almeno in parte, che la devianza

L'accusa che le viene rivolta è proprio quella di corruzione, di essersi lasciata corrompere dai peccati infernali, di aver tradito l'ordine sociale perfetto degli angeli. Vaggie rivela una potenziale paura di “contaminazione” con le anime dannate, il quale metterebbe fortemente a rischio la purezza del mondo angelico.

(e la tolleranza di questa) possa essere un pericolo derivante dai più giovani: non a caso, la maggior parte dei protagonisti del gruppo di Charlie sono (o vengono rappresentati/e) adolescenti o giovani. Ecco che la ribellione si traduce in un importante dispositivo pedagogico di riscatto non solo di identità considerate devianti o problematiche, ma anche di riaffermazione della giovinezza e adolescenza come età della vita complesse, in sviluppo e non aprioristicamente problematiche e pericolose (Madrušan, 2017; Cabassi, 2022; Barone, 2009).

Lo scontro tra identità ribelli e conservatrici diventa, anche, uno scontro tra *media*, qui inseriti all’Inferno. I tre veri re/regine dell’Inferno sono le tre *Vees*: Vox, il demone della televisione; Valentino, l’intrattenimento per adulti; Velvette, i *social media* e la moda. Viene portata in superficie, anche in questo caso, la stretta correlazione intendibile, specie per Velvette e Vox, con un pubblico giovanile che dà forza, con acquisti, *likes*, condivisioni e creazione di contenuti, ai “demoni *media*”. Tra questi è evidente l’assenza (iniziale) della radio. Tuttavia, nei primissimi episodi, Alastor, il demone della radio, fa il suo grande ritorno per aiutare Charlie, riprendere il suo posto come uno dei dominatori dell’inferno e per farla pagare al demone televisione Vox. Lo scontro tra i due è musicale, a colpi di *lyrics*, e si svolge con la canzone *Stayed Gone*. La canzone suggerisce un passato tentativo di arruolamento di Alastor da parte di Vox, che potrebbe riferirsi a un tentativo della tv di inglobare la radio e, a seguito del rifiuto di quest’ultima e alla sua dipartita, al predominio assoluto della prima. Anche qui è possibile decostruire le due identità dei *media*, entrambe in una relazione (seppure diversa) con il pubblico che ne *determina* l’esistenza in quanto demoni. Alastor (la radio) pare essere più rigido, meno disposto al cambiamento: non a caso, Vox lo descrive come “a loser, a fossil”, mettendo in chiaro la presenza, ormai di un “new status quo” che non prevede più la radio tra i media di maggior rilievo ma la televisione. Vox racconta, inoltre, di come “while he hid in radio / we pivoted to video / now his medium is gettin’ bloody rare / Hell’s been better since he split” ma lascia intravedere una sua paura ancestrale della radio, come se questa avesse il potere di indebolirla, di riaccquistare un seguito più potente. Quando Alastor entra nel duello verbale e musicale colpisce direttamente il punto debole di Vox, parlando della sua *necessità* di basarsi sul pubblico e sulla creazione di contenuti che li soddisfi, pena la sua cancellazione: “is Vox as strong as he purports / or is he based on his support?”.

In questa opposizione mediatica tra antichità e modernità, il trauma viene rappresentato anche a livello culturale, non solo soggettivo, della persona. Nel caso di Vox, questo è rappresentato da Alastor e dal rischio di perdere la “scena”, come se esistesse una sorta di sfida continua tra media, forme culturali, nell’affermazione e conquista di un pubblico sempre minacciato da media precedenti. Alla fine dello scontro musicale, infatti, Vox perde rapidamente segnale a favore di Alastor, la cui voce sovrasta quella della televisione, con un ghigno malvagio e soddisfatto, dando finalmente il via alla sua vendetta. Alastor, infatti, chiude la canzone dicendo: “let’s begin / I’m gonna make you wish that I’d stayed gone / tune on in when I’m done / your status quo will know its race is run / Oh, this will be fun”.

3. L'animazione tra serialità e musica: cantare la ribellione e il trauma

Al di là dei possibili scontri e traumi interni tra i *media* e la forte dicotomia tra radio e televisione rappresentata nella serie, è possibile riscontrare un lungo e fecondo rapporto tra serialità televisiva (animata e non) e musica,⁶ che torna indietro di parecchio tempo. Ciò permette di rintracciare una serie di relazioni che uniscono canzoni e serie tv⁷ e si sono evolute nel corso degli ultimi decenni. Non solo la musica è diventata un elemento integrante delle produzioni televisive e cinematografiche, in quanto espressione emotiva e atmosfera, ma è ora un fondamentale componente di accesso alle emozioni dei personaggi e di introspezione, tanto da diventare parte integrante della complessità emotiva della narrazione seriale.

Cronologicamente è possibile ricostruire questa relazione identificando (almeno) cinque diversi passaggi. Inizialmente, questa collaborazione è nata con l'ascesa di internet e la diffusione dei *videoclip*. La piattaforma promotrice di questo fenomeno è stata *YouTube*, che ha permesso di creare e condividere video musicali che, nelle forme più evolute, possono essere riconducibili a veri e propri cortometraggi, con storie e narrazioni rappresentate che vanno ben oltre la durata della singola canzone. La musica rimaneva la protagonista ma immagini e coreografie iniziarono a creare storie *con essa e non a parte*, amplificando anche le culture partecipative, facendo sedimentare video, immagini e *lyrics in communities online* e permettendo di (r)condividerle, creando una rete di relazioni culturali ed esperienziali di forte importanza nella formazione soggettiva individuale (Jenkins, 2006; Rivoltella, 2019; Cabassi, 2022). Il passaggio successivo ha visto protagonista la casa produttrice HBO e le sue serie tv, con cui la musica è diventata un elemento *extra-diegetico*, con la produzione delle prime *playlist* rendendo le canzoni (spesso di artisti/e molto famosi/e) fondamentali per la creazione della serialità televisiva. La musica si è trasformata in “un fenomeno intertestuale e intermediale, che rivela tutto il suo potere comunicativo modificando il proprio linguaggio a seconda dei contesti sociali e mediiali in cui appare” (Sibilla, 2017, p. 11).

A partire dalle serie *cult* degli anni Novanta e Duemila, poi, la canzone si è imposta come elemento strutturale della serialità televisiva, trasformando le *playlist* in *leitmotiv*

⁶ In questa sede, si fa riferimento alla musica *pop*, ovvero a “un macrogenere musicale contemporaneo che ricomprende tutti i sottogenitori specifici della canzone popolare sviluppatisi a partire dall'avvento del *rock 'n 'roll*, contraddistinti dalla diffusione intermediale su supporti fonografici e mezzi di comunicazione” (Sibilla, 2017, p. 29). In particolare, “la *popular music* è definita dalla possibilità di raggiungere molte persone e dall'essere, quindi, apprezzata su ampia scala, dalla sua natura commerciale (e quindi la produzione industriale) indirizzata a un'audience piuttosto ampia e, infine, dall'esistenza di una sua propria teoria ed estetica, dall'anonimità dei suoi compositori, dalla distribuzione e dall'archiviazione su supporti fonografici (ivi, p. 28).

⁷ Anche e soprattutto nelle sue forme animate (seriali e cinematografiche): basti pensare, ad esempio, alla lunghissima tradizione dei film *Disney* e *Pixar*, che da sempre fondono l'elemento narrativo con quello musicale e performativo.

che costituivano il *sound branding* della serie, aprendo definitivamente il via a un rapporto prolifico e a un’intensa relazione tra *audience* e serialità. La musica ha reso vive scene chiave delle serie di maggior successo, facendole risuonare nel vissuto personale del pubblico. Poi, nella seconda metà degli anni Duemila, le canzoni nelle serie tv si sono fatte sceneggiature e, quindi, elemento narrativo che si lega a personaggi, scene, episodi e, soprattutto, all’*audience*. Infine, le canzoni nella serialità televisiva si sono fatte raffinate e complesse,⁸ traducendosi in personaggi, citazioni, opere d’arte e contestualizzazioni storiche. La musica, più dell’elemento visivo/espressivo, entra e penetra nella mente dei personaggi, nelle dinamiche, nelle emozioni, raccontando i vissuti e potenziandoli emotivamente (Cardini, Sibilla, 2021). La musica di unisce, quindi, al binomio attore/personaggio, narrando performativamente ciò che il personaggio esprime o vorrebbe dire.

In definitiva, le parole del testo musicale diventano elemento formativo su due piani pedagogici. Il primo è quello del formare a ciò che l’altro sente e vive internamente, ma che fa fatica ad esprimere e il secondo del formare se stessi all’ascolto, al tradurre in parole ciò che l’altro sente. Il secondo, poi, consiste nell’aprirsi a questo ascoltare e di fare propria la diversità che ne emerge, a partire dal legame, intenso, che si forma tra *audience* e personaggi.⁹ In *Hazbin Hotel*, la *playlist* originale (*Hazbin Hotel: Original Soundtrack*), è a cura di Andrew Underberg e Sam Haft e, a proposito di relazioni formative, la musica è un elemento fondamentale della serie e un vero e proprio personaggio, seppur non visibile fisicamente. Corrisponde alla narratrice, vera e profonda, della storia, poiché tramite le parole delle canzoni cantate dai personaggi vengono narrati i traumi, le storie, le emozioni, i ricordi, le relazioni ed emerge l’interiorità. Quella che il semplice racconto visivo non riuscirebbe a descrivere pienamente.

Tra musica, *audience* e personaggi esiste, in *Hazbin Hotel*, un tema fondamentale che si pone come elemento cardine di questo triangolo: la ribellione. Quest’ultima, infatti, è centrale tanto per lo sviluppo dei protagonisti quanto della trama stessa. A ribellarsi sono, infatti, tutte le devianze esiliate all’inferno – o meglio, tutte quelle anime che vengono represse e sterminate. Coloro che vengono relegati vivono costantemente intrappolati nel trauma che hanno vissuto, rivivendolo costantemente nelle dipendenze, nelle ossessioni e negli incontri pericolosi che lo ricordano/soffocano, bloccandoli all’interno della loro memoria traumatica che viene metaforicamente trasformato in peccato, socialmente stigmatizzato e privato della possibilità (almeno formale) di riscatto, con una connotazione quasi dantesca. Le anime infernali restano intrappolate all’interno della loro stessa esperienza

⁸ Nel corso degli anni è infatti emersa una nuova figura, sempre più coinvolta nei processi produttivi delle serie, che è quella del/della *music supervisor*. I suoi compiti riguardano la scelta, l’acquisto, le *playlist*, la gestione dei diritti d’autore e del copyright per l’uso delle stesse e i ruoli della musica all’interno della serialità televisiva (Cardini, Sibilla, 2021).

⁹ Un buon numero di produzioni scientifiche ha dato una crescente importanza a questo tipo di relazioni tra pubblico e personaggi, le quali prendono il nome di *parasocial relationships*, considerando il forte attaccamento che si genera tra lo spettatore e coloro che popolano gli universi finzionali consumati (Cohen, 2004).

di vita, vengono “purificate” regolarmente ogni anno in quanto “condannate” e ritenute insalvabili, rivivendo il loro trauma ancora e ancora.¹⁰

All’interno del gruppo di personaggi rappresentati in *Hazbin Hotel* emerge, fin da subito, il ruolo del trauma nel forgiare le loro identità. Quasi tutti/e i/le protagonisti/e ne incarnano e rappresentano una versione diversa, che ha origini dalla sessualità, dalle dipendenze, dalle relazioni pericolose, dalla povertà, dagli amori tossici. Questi generano, a livello individuale e sociale, una serie di risposte. Quelle collettive, che giungono dall’esterno, confinano e stigmatizzano le esperienze del trauma all’interno di un’area ben definita (l’Inferno), dove il trauma viene visto come qualcosa di potenzialmente in grado di distruggere l’ordine sociale, causando imperfezioni, identità a “rischio” e difficoltà. Non solo l’ordine sociale fatica nell’accettazione del trauma (e scegliendo, quindi, la strada della “repressione” interna dell’esperienza scomoda e dolorosa), ma esso viene fisicamente eliminato una volta l’anno. Impossibile non notare, a questo livello, l’intensità e la violenza con cui questa epurazione annuale viene portata a termine, anche nel modo in cui viene graficamente rappresentata. L’ordine sociale perfetto vuole, fortemente, abbattere quante più anime infernali possibile, per evitare il rischio del sovraffollamento.

Un secondo ordine di risposte, poi, è proprio quello individuale, dell’esperienza del singolo. I personaggi reagiscono al trauma, ricostruiscono la loro identità, oppure attraversano una fase di (auto)distruzione prima di passare a guarigione e accettazione. A questo livello, è quasi sempre la musica a rappresentare la svolta. O meglio, a rappresentare la presa di coscienza dell’esistenza del trauma. Le *lyrics* (insieme alla *performance*) ricostruiscono l’esperienza, le danno un senso, per poi iniziare a decostruirla. La canzone si

¹⁰ La nozione di trauma si è evoluta parecchio nel corso del tempo e degli studi, in particolare grazie ai *Trauma Studies*, o studi sul trauma. In termini cronologici, esso è fatto risalire al periodo post-industrializzazione, con la nascita del lavoro in senso moderno, meccanico (Branchini, 2018). È in quella fase storica a cui vengono fatti risalire, ad esempio, i primi casi di PTSD (*Post Traumatic Stress Disorder*), introdotto nel 1980 (ivi). Si inizia a fare largo un’idea per la quale il trauma possa a tutti gli effetti essere un’interruzione della memoria del singolo individuo, che lo/la intrappa in qualcosa di costantemente ripetuto. Sono stati i lavori successivi di Cathy Caruth (1995) a vedere il trauma come paradigma di lettura delle identità contemporanee, individuali e collettive (tanto da definire il mondo contemporaneo come “l’epoca del trauma”) (ivi). L’autrice ha indicato la letteratura come luogo privilegiato della rappresentazione del trauma, anche in seguito allo sviluppo della psicanalisi. In questo senso, la scoperta dell’inconscio avrebbe rappresentato una chiave interpretativa fondamentale, indicandone il suo profondo legame con la mente (ivi; Balaev). Se l’affermazione dell’inconscio freudiano ha, certamente, permesso di collocare il trauma all’interno di quelle forze “nascoste” che influenzano il soggetto, diventa particolarmente rilevante la memoria traumatica e del trauma come qualcosa di familiare e allo stesso tempo spaventoso, da evitare (Balaev). Esso diventa così qualcosa di perturbante, che si affaccia, spaventando, riportando in superficie elementi del passato, in precedenza rimossi. Come ipotizzato da Freud, dunque, l’esperienza traumatica rappresenterebbe una breccia nello scudo protettivo della mente del soggetto (Calvo, Nadal, 2014).

fa dunque inizio del processo di guarigione, creando un nuovo senso di collettività che accoglie il trauma e ne restituisce tutte le forme, dando vita a quell’archivio di esperienze che dà accesso a una pluralità di sensi e di esperienze che nutrono i processi di soggettivazione. In questo senso, il (vero) luogo privilegiato della rappresentazione del trauma è il linguaggio, che si fa elemento centrale anche delle canzoni e del loro senso. Esso è in grado di rappresentare, strutturalmente, gli aspetti multipli del trauma. Inoltre, come narrazione, ha il potere di individuarne le origini, raccontarne le forme, tradurne i significati in parole. In questo, la musica presenta entrambe queste potenzialità e, inoltre, permette di ricondurre la specificità dell’esperienza traumatica oltre la semplice patologizzazione e ricreare esperienze e narrazioni autentiche. Come suggerisce Dominick La Capra, è proprio l’unione di arte e linguaggio che dà la possibilità di rappresentare il trauma, in tutte le sue forme, anche complesse.

Dato che la diversità racchiusa all’interno dell’Hazbin Hotel creato da Charlie Morningstar include soprattutto esperienze incarnate del trauma, che derivano da dipendenze, abbandono, relazioni tossiche e violenze subite, è importante chiedersi, a questo punto, da cosa nasca la sua rivoluzione. La prima spinta, pedagogica, è il tentativo di rimuovere, attraverso il dialogo, la comunità e una rete di relazioni, le barriere costrittive della stigmatizzazione forzatamente imposta dalla cultura. La seconda, esistenziale, è la volontà di combattere il senso di rigetto (anche soggettivo) imposto sulla diversità del vissuto individuale, che forza a scindere le esperienze di vita tra “giuste” e “sbagliate”. A partire da ciò, il senso, anche formativo, dell’esperienza traumatica non può (e non deve) esaurirsi con la sua relegazione a qualcosa di errato, da condannare, da nascondere o sopprimere. E nel fare questo, la serie racconta le esperienze traumatiche, con le loro origini e forme, e rende la sua riflessione pedagogicamente rilevante nel momento in cui il *focus* si sposta su ciò che il trauma *lascia*, su quello che è il precipitato nella memoria e nel vissuto quotidiano delle identità di ognuno/a dei protagonisti. Diventa rilevante la connessione emotiva che si genera tra l’*audience* e le esperienze incarnate dai personaggi animati e il ponte emotivo tramite il quale questa relazione si forma è la musica. Essa dà accesso all’individualità e all’emotività dei personaggi, le trasforma in *performance* (fatte di danza e *lyrics*) che invitano il pubblico a entrare nell’esperienza vissuta del personaggio.¹¹

¹¹ La visione stessa del trauma in quanto esperienza irrappresentabile e indicibile del singolo soggetto, in tensione tra ciò che ne perturba l’identità e il desiderio di far pace con l’esperienza traumatica, ha lasciato spazio a una rappresentazione del trauma maggiormente diversificata, che ne indaga la pluralità delle espressioni e, soprattutto, ne studia le interazioni costanti tra individuo e collettività/società/cultura (Branchini, 2018; Calvo, Nadal, 2014). Esso si presenta come uno *shock* improvviso, producendo un cortocircuito nella memoria esperienziale dell’individuo, la quale viene scissa tra ordinaria, cioè quella degli eventi quotidiani e che procede in modo lineare, e traumatica, che ripete il trauma subito ancora e ancora (*ivi*; Balaev, 2018). Se il trauma mostra un profondo legame con la soggettività stessa che ne fa esperienza, esso presenta anche importanti aspetti collettivi e culturali. Caratteristiche che si collocano su due piani: il primo, quello dei significati

In questo senso, la diversità e le esperienze vissute del trauma si traducono, potenzialmente, in quello che Anne Cvetkovich (2003) ha definito “archivio dei sentimenti”. Archivio, questo, che si fa risorsa e fonte inesauribile di esperienze individuali che nutre il senso collettivo e individuale del trauma, trasformando in narrazione quello che serve per poterne guarire e per riappropriarsi della propria individualità, piena e completa. Per questo, la questione del trauma in quanto momento e luogo di crisi esistenziale che dà forma all’identità si fa essenziale dal punto di vista pedagogico. Ancor di più quando ad essere messe in rilievo sono le modalità con il quale il soggetto si riappropri della sua memoria – rifà sua, in sostanza, l’esperienza, che non è più soggetta a (e vittima di) quella traumatica, ma da essa riparte e si ricostruisce. È dalla musica, in definitiva, che in *Hazbin Hotel* l’irrappresentabilità del trauma viene tradotta in qualcosa di *rappresentabile*, di *appropriabile* – o meglio, di comprensibile, per il personaggio e per l’*audience*. La *performance* musicale dà forma all’identità del personaggio che si racconta, rendendosi così punto di partenza imprescindibile per i processi di soggettivazione. La diversità si ribella dunque a una concezione repressiva della devianza e del trauma, portando avanti il suo riscatto tramite la musica. La *performance* musicale, tra linguaggio e arte, si fa comprensione del vissuto traumatico e ponte di contatto con l’esperienza individuale. Si trasforma, quindi, in relazione.

4. La musica come linguaggio del trauma

Le esemplarità musicali che narrano riscatto, ribellione e trauma in *Hazbin Hotel* sono diverse e importanti. Fra queste, la canzone *Addict*, interpretata da Angel Dust e Cherry Bomb, si configura come un dispositivo narrativo e performativo in cui il trauma legato alla dipendenza non è semplicemente rappresentato, ma attivamente rielaborato attraverso la musica, intesa come strumento di soggettivazione e riscatto. Di più: ne indaga le forme in maniera dialogica. La canzone, infatti, è uno scambio tra i due amici (di lunga data) che si comprendono. È da questa comprensione reciproca che emerge l’interiorità dei due personaggi, che si raccontano e coinvolgono, a questo punto, anche l’ascoltatore. L’*incipit*, “*Til death do us part*”, evoca un legame indissolubile con la dipendenza, introducendo la permanenza e la totalità con cui il trauma permea l’identità del soggetto. Questo giuramento (che richiama quello nuziale) funge da fondamento per una narrazione in cui il dolore e la sofferenza non sono marginali, ma centrali nel processo di costruzione del sé, come qualcosa che accompagna, in questo senso eternamente, la crescita e lo sviluppo dell’identità del singolo.

sociali e culturali del trauma in un dato contesto storico e sociale, e il secondo, poi, delle strategie e delle modalità con cui i soggetti, i gruppi sociali e le forme culturali identificano strategie con le quali processare l’esperienza traumatica. Da qui emerge una visione pluralistica di trauma, contestuale e culturale, ma anche fortemente intrisa di significati sociali (Branchini, 2018).

I versi successivi penetrano direttamente nelle caratteristiche della dipendenza, di entrambi, delineandone la loro fragilità, quando i due cantano “*Despite having overdosed / And ending up comatose*”, alludendo a una soggettività tesa nel confine tra vita e morte, tra consapevolezza e perdita di controllo. I versi, però, includono anche una certa forma di resistenza (*despite*, nonostante quanto è accaduto), mentre la menzione dell’*overdose* è vero che sancisce quanto profonde siano le radici del trauma (e, di conseguenza, della dipendenza). Questa dicotomia apre uno spazio di riflessione pedagogica sull’esperienza del *limite*: il soggetto che affronta il proprio dolore più estremo è al contempo vittima e agente del proprio processo di trasformazione. La musica, in questo contesto, si configura come luogo privilegiato di questa trasformazione, un *medium* attraverso cui il trauma viene trasposto in forma espressiva e comunicativa, permettendo una nuova modalità di relazione/apertura/comprendere con il sé e con gli altri.

È con l’affermazione dei personaggi che dicono “*I’ve let my emotions go / Fuck being a sober hoe*”, carica di uno *slang* anche tipico delle sottoculture *queer* (parolacce, termini come *hoe*, il cui significato è “prostituta”, ma che non alludono a insulti degradanti), esprime con forza la necessità di abbandonare i sistemi di controllo imposti dalla società, intendendo il rifiuto nel controllare le emozioni come un rifiuto della sobrietà intesa come norma repressiva. La musica si pone così come mezzo di emancipazione, attraverso il quale i soggetti possono esprimere e negoziare la propria identità traumatica senza filtri o censura – anche quelli che essi stessi si sono posti. Questo atto di autoaffermazione ribelle si traduce in una forma di resistenza pedagogica che consente di rivendicare la legittimità di un vissuto segnato dal dolore e dalla devianza, ma anche ricco di significato e possibilità di crescita.

Il ritornello, “*I’m addicted to the madness / This hotel is my Atlantis*”, impiega una metafora alquanto esplicativa per rappresentare lo spazio simbolico in cui il trauma si sedimenta e si trasforma. L’hotel, inteso come luogo di accoglienza e isolamento, diventa una sorta di rifugio in cui le esperienze traumatiche trovano una forma riconoscibile e condivisa. L’identificazione con “*Atlantide*” evoca, quindi, un mondo sommerso e nascosto (e, a voler essere ancora più precisi, un luogo che è sprofondato, che è affondato), una dimensione altra in cui la follia e la dipendenza non sono semplici patologie da escludere, ma elementi fondanti di un’identità che si costruisce nella marginalità. E che in quanto tale sta sopprimendo una componente importante, il dolore. Le immagini della canzone Addict, infatti, mostrano un doppio lato: la componente esaltante, divertente della performance si alterna ai momenti in cui Angel Dust e Cherri Bomb sono da soli, piangono, sfoggiano il dolore che la performance pubblica copre. In altre parole, mostrano proprio quell’*Atlantide* emotiva sommersa. In questa prospettiva, la musica emerge come strumento pedagogico capace di restituire voce e visibilità a soggettività altrimenti invisibili o stigmatizzate, favorendo processi di riconoscimento e valorizzazione.

Inoltre, la ripetizione “*We’re forever gonna have a fucking reason to sin*” sancisce la persistenza e la progressiva normalizzazione della trasgressione, evidenziando come la devianza diventi parte integrante della narrazione identitaria dei personaggi. Questo tema si lega strettamente alla funzione della musica come tessuto culturale (popolare) connettivo, che permette di intrecciare i vissuti individuali in una rete collettiva di significati. In questo senso, la performance musicale diventa atto di riscatto, un modo per trasformare

la stigmatizzazione sociale in una forza creativa e identitaria, in cui il trauma non è più solo fonte di sofferenza, ma anche origine di potenzialità. E, anche, forma potente di narrazione di sé, che coinvolge il lettore e, spesso, ne chiama in causa il suo vissuto personale, quanto questa risuona con le identità dell'*audience*.

I versi “*Let me leave my soul to burn and I'll be breathing it in*” articolano un processo ambivalente di distruzione e rinascita, in cui il “bruciare” diventa metafora di un trauma che consuma ma al contempo purifica. La musica qui assume una funzione quasi sacra, agendo come catalizzatore che permette di trasformare il dolore in esperienza riflessiva e condivisa. Respirare il fuoco del trauma significa accettare il proprio dolore e la propria vulnerabilità e, attraverso l’atto performativo, iniziare un percorso di ricostruzione di sé. Qui la musica si fa spazio di rielaborazione simbolica del trauma che apre alla possibilità di una nuova soggettività. L’affermazione “*I'm addicted to the feeling / Getting higher than the ceiling*” punta verso la dimensione di evasione e ricerca di estasi insita nella dipendenza dei due personaggi. Il superamento metaforico del “soffitto” si traduce in una sospensione temporanea del dolore e della realtà, una parentesi in cui la musica veicola uno stato alterato di coscienza, che serve ad anestetizzare il dolore – ovvero, quelle immagini di solitudine, lacrime e isolamento che ogni tanto compaiono sullo schermo, alternate all’estasi. Tale esperienza, seppur rischiosa, costituisce una forma di gestione e negoziazione del trauma, in cui il soggetto utilizza la musica come risorsa per creare senso, facendola emergere come mezzo di soggettivazione dinamico, che consente di vivere il proprio trauma senza esserne annientati. Il verso “*And we're never gonna want this fucking feeling to end*” sottolinea l’ambivalenza della dipendenza, espressa attraverso un desiderio di permanenza in uno stato emotivo che è al contempo fonte di dolore e sollievo. La musica si fa allora contenitore di questa contraddizione, offrendo un linguaggio che rende possibile l’espressione di un’esperienza complessa e spesso incomprensibile al di fuori del vissuto individuale. Nel suo svolgersi, la canzone permette una negoziazione simbolica del trauma, aprendo uno spazio pedagogico in cui il soggetto può riappropriarsi della propria storia e del proprio dolore.

Infine, la reiterazione delle ultime parole del ritornello, “*Just concede and give in to your inner demons again*”, chiude la narrazione con la consapevolezza della ciclicità del trauma e della dipendenza, per richiamare il concetto, anche, di trauma come entità perturbante che influenza, costantemente, l’esperienza vissuta del soggetto. Tale invito a “cedere” non deve essere letto come semplice sconfitta, ma come riconoscimento della necessità di confrontarsi continuamente con i propri demoni interiori, in un processo di soggettivazione che non si esaurisce in una linea retta, con una partenza (il trauma) e una fine (la guarigione), ma che si articola in un continuo movimento di caduta e rinascita. È in questo quadro di sensi, soggettività, crescita e dipendenze che la musica diventa strumento pedagogico di accoglienza, trasformazione e narrazione di sé, individuale e collettiva, in cui la possibilità di ritornare al trauma è occasione per costruire un sé resistente e in continuo divenire. Soprattutto, è possibilità di far risuonare le proprie esperienze con l’*audience*, il pubblico, e dar vita a quell’archivio (formativo) di individualità condiviso.

5. Conclusioni

L’elaborazione del trauma si configura come una chiave di lettura pedagogica essenziale nei processi di costruzione – e, in molti casi, di ricostruzione – delle soggettività marginalizzate. In tale orizzonte, la musica si rivela non soltanto come linguaggio artistico, ma come dispositivo rielaborativo capace di trasformare il vissuto traumatico in materia narrativa ed espressiva. Una vera e propria *manoeuvre* formativa (Madrussan, 2017) di torsione, di inversione del senso dell’esperienza del singolo e di legame con l’altro che agisce, al contempo, come archivio di memorie incarnate e come spazio relazionale in cui il soggetto può esperire, riflettere e ridefinire sé stesso.

Nel contatto con la musica, l’individuo non si limita a ricevere un contenuto culturale, ma attiva un processo dialogico che coinvolge la sfera personale e la sua relazione con la collettività. La dimensione sonora e musicale (della *performance*) diviene così luogo di espressione individuale e specchio, condiviso, in cui le traiettorie soggettive si intrecciano, si scontrano e si riconoscono. Il linguaggio musicale, in quanto tale, si configura come strumento di narrazione identitaria e di comprensione del vissuto capace di alimentare i racconti del sé e quelli del noi.

In questa prospettiva, si apre una concreta possibilità pedagogica di relazione e riscatto della diversità: educare all’ascolto della musica come atto interpretativo, come racconto di sé e come pratica generativa di soggettività. La musica si fa, allora, finestra sull’alterità, un canale attraverso cui prendere parola (quindi raccontarsi) e prendere forma (riappropriarsi dell’esperienza, dotarla di senso). Narrare il proprio vissuto attraverso suoni, parole e *performance* si configura come gesto ribelle contro lo stigma, come riappropriazione del dolore e come risignificazione del trauma, nel quale il soggetto non solo sopravvive, ma si ricostruisce.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Balaev M. (2018), *Trauma Studies*, in Richter D.H. (a cura di), *A Companion to Literary Theory, First Edition*, Wiley-Blackwell, New Jersey.
- Barone P. (2009), *Pedagogia dell’adolescenza*, Milano, Guerini.
- Branchini R. (2013), Trauma Studies: prospettive e problemi, “LEA-Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente”, 2, pp. 389-402.
- Burgio G. (2021), *Fuori binario. Bisessualità maschile e identità virile*, Milano-Udine, Mimesis.
- Butler J. (2004), *Undoing Gender*, New York, Routledge.
- Cabassi M. (2022), Crossbreeding the Media: Monstrous Adolescents as Outcasts Between Television and Music. Wednesday Addams and the Transmedia Production of Grotesque Others, “Paideutika. Quaderni di formazione e cultura”, 38, pp. 61-82.
- Calvo M., Nadal M. (2014) (a cura di), *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*, London, Routledge.
- Cardini D., Sibilla G., *La canzone nelle serie tv. Forme narrative e modelli produttivi*, Bologna, Patron Editore.
- Caruso A. (Ed.) (2020), *Queer Gaze. Corpi, storie e generi della televisione arcobaleno*, Milano, Asterisco Edizioni.
- Caruth C. (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins UP.

- Cavallo A., Lugli L., Prearo M. (a cura di) (2021), *Questioni di un certo genere. Le identità sessuali, i diritti, le parole da usare: una guida per saperne di più e parlarne meglio*, Milano, Il Post.
- Celot P., Franceschetti R., Salamini E. (2021), *Educare ai nuovi media. Percorsi di cittadinanza digitale per l'Educazione civica*, Milano-Torino, Pearson.
- Cohen J. (2004), Parasocial break-up from favorite television characters: The role of attachment styles and relationship intensity, "Journal of Social and Personal Relationships", 21 (2), pp. 187-202.
- Cvetkovich A. (2003), *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham Duke University Press.
- Di Grigoli A. R. (2020). *La relazione educativa nella pedagogia queer. Queerness e resistenza al binarismo di genere*. In Benelli C., Casares M. G. (a cura di). (*In)tessere relazioni educative. Teorie e pratiche di inclusione in contesti di vulnerabilità*, Milano, FrancoAngeli, pp. 147-156.
- Gallerani, M. (2020), *Formazione etica e performatività di genere*. In Baldacci M., Colicchi E. (a cura di) (2020). *I concetti fondamentali della pedagogia. Educazione, istruzione e formazione*, Roma, Avio Edizioni Scientifiche.
- Jenkins, H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, NYU Press.
- Madrussan E. (2017), *Educazione e inquietudine. La manoeuvre formativa*, Como-Pavia, Ibis.
- Madrussan E. (2021), *Formazione e musica. L'ineffabile significante nel quotidiano giovanile*, Milano-Udine, Mimesis.
- Rivoltella P. C. (2019), *Media education. Idea, metodo, ricerca*, Scholé, Brescia.
- Sibilla G. (2017), *I linguaggi della musica pop*, Milano-Firenze, Bompiani.
- Wilchins R. (2004), *Queer Theory, Gender Theory. An Instant Primer*, New York, Magnus Books.

MATTEO CABASSI • È Dottore di Ricerca in Beni Culturali, Formazione, Territorio (Curriculum: Educazione. Si occupa di pedagogia, identità queer e cultural studies, ed è docente di Lingua e cultura inglese presso la scuola secondaria. Ha pubblicato saggi e capitoli in volumi collettanei sulla pedagogia queer e la popular culture, con un focus sulle culture partecipative e l'adolescenza.

E-MAIL • e-mail: matteo.cabassi@unito.it

ROSALÍA, DIVA RIBELLE

Tra pluralismo e intertestualità

Claudia DE MEDIO

ABSTRACT • Rosalía, a Rebellious Diva: Between Pluralism and Intertextuality. This article studies the figure of the singer Rosalía Vila Tobella as a rebellious contemporary diva who challenges the norms of international pop while remaining deeply connected to her cultural roots. The paper explores the identity strategies of the Catalan artist, focusing on the linguistic hybridity and intertextual references in her work. Rosalía's deliberate use of multiple languages – Spanish, Catalan, English, Caló, Latin American Spanish – as well as neologisms, reflects both her openness to globalization and her commitment to local identity. The article highlights how Rosalía blends tradition and innovation by embedding medieval literary references and sonic experimentation within the pop genre. Special attention is given to her album *El mal querer*, a semiotic reinterpretation of the *Roman de Flamenca*. Rosalía is an artist who redefines the concept of diva in the digital age, resisting the standardization of the global music industry through a complex, rooted, and deeply personal artistic vision.

KEYWORDS • Rosalía; Diva; Languages; Intertextuality.

1. Introduzione

Rosalía Vila Tobella, cantante catalana nata nel 1992, possiede il magnetismo di chi incarna il concetto di diva e al tempo stesso lo rifugge. Sebbene rientri formalmente nella definizione del termine¹, si tratta di un personaggio in grado di discostarsi dal canone e dallo stereotipo di diva al quale si suole pensare, dal momento che l'immaginario pop globale tende a privilegiare figure femminili anglofone. In parole di Anamaria Sayre (2022): “There’s something undeniably magnetic about Rosalía. The Spanish artist’s music, persona and visuals are gripping in a way that’s distinct from your typical pop star”. Rosalía si impone quindi come eccezione: è un’artista colta e trasgressiva, ancorata alla tradizione

¹ Il vocabolario Treccani propone la seguente definizione del termine *diva*: “Cantante o attrice teatrale o cinematografica che abbia raggiunto grande notorietà”. <https://www.treccani.it/vocabolario/diva/>

e al tempo stesso sovversiva, classica e innovatrice. Il fatto che si tratti di un'artista a tutto tondo e non solo di un fenomeno pop è dimostrato inoltre dalla notorietà della cantante in altri ambiti: nel suo articolo *Què pot aprendre l'òpera de Rosalía?*, l'esperto di opera Martínez-Castignani si interroga sulle strategie di successo della cantante per capire quali di queste possano essere impiegate nell'opera, al fine di avere più successo e tornare ad avere un pubblico più numeroso. Tra queste, riconosce (2023: 23) “Risc, coneixement, entrega, valor afegit i bidireccionalitat. Risc, perquè el format era nou: un videoclip de dues hores fet en directe. Coneixement, perquè, més enllà que t'agradi o no, l'artista està formada, domina la matèria amb què treballa”.

Il presente articolo si propone di esplorare i tratti distintivi della sua figura, focalizzandosi sull'aspetto linguistico-culturale che emerge dai suoi testi, sull'ibridismo, sulla performatività estetica e sull'intertestualità, per indagare le strategie che le permettono di allontanarsi dalle dive più note pur appartenendo a questa categoria.

2. Una formazione ibrida: tradizione e innovazione

Rosalía cresce nella periferia di Barcellona, in un ambiente culturalmente influenzato dalla comunità gitano-andalusa che le permette di venire a contatto con la cultura flamenca. Tuttavia, la sua formazione artistica non avviene per trasmissione familiare, come da tradizione nel flamenco, ma attraverso lo studio accademico presso l'Escola Superior de Música de Catalunya, dove studia e si diploma. Nonostante alcune uscite precedenti, il suo debutto vero e proprio avviene nel 2017, anno durante il quale pubblica *Los Ángeles*, un album che esplora la tematica della morte con sonorità fedeli al flamenco, ancora molto scolastico e poco contaminato da influenze di generi diversi, il cui obiettivo è, di fatto, il recupero della tradizione.

Il successo internazionale arriva nel 2018 con la pubblicazione di *El mal querer*, in cui si fondono flamenco, elettronica e pop. Mattia Barro (2018) ne parla in questi termini su *Rolling Stone Italia*, elogiandolo: “È il flamenco che si congiunge al sampling. La tradizione umana che incontra la macchina, l'umanità che gioca con il digitale. È un linguaggio che parla al presente, proiettandoci sopra passato e futuro”. Il lavoro si ispira al *Roman de Flamenca* e reinterpreta in chiave femminista e contemporanea la relazione tossica tra un uomo e una donna che è contenuta nella storia medievale, scandendone la narrazione in capitoli, i quali completano il titolo di ciascuna delle tracce del disco. Sebbene la rivista sopraccitata lo abbia collocato nella decima posizione tra i 50 migliori dischi concettuali di tutti i tempi², non sono mancate le critiche da parte della comunità gitana andalusa, che ha accusato Rosalía di appropriazione culturale.

Tuttavia, Rosalía ha confermato in diverse interviste, tra cui una delle più esplicative su *Billboard*³, di partire sempre dall'amore verso la tradizione, senza però voler essere in-

² <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-concept-albums-1234604040/rosalia-3-1234604408/>

³ <https://www.billboard.com/music/latin/rosalia-billboard-cover-story-interview-2019-8532527/>

gabbiata in generi specifici o smettere di innovare per lasciare la tradizione cristallizzata così com’è: ha studiato, conosce le radici sulle quali lavora, ma al tempo stesso è pienamente consapevole dei tempi che corrono e sa di essere cresciuta in un’epoca di globalizzazione e marcata da internet, ragion per cui crede che le etichette sui generi musicali siano in parte obsolete. Alle critiche, Rosalía (2019) risponde spiegando che per lei è naturale cantare in più lingue e conclude dicendo che: “Languages are like musical colors, like instruments you can choose. Today, musical barriers, like genres, are so diluted that they don’t really exist”.

Nonostante le critiche, gli anni successivi sono caratterizzati dall’uscita di singoli di successo, dalle partecipazioni a festival di musica internazionali come il Coachella o il Primavera Sound, da collaborazioni con artisti internazionali, fra cui J Balvin, Travis Scott, Daddy Yankee, Bad Bunny, The Weeknd, Björk o Billie Eilish.

3. Una diva ribelle

Rosalía si allontana dal modello della diva canonica per diverse ragioni, fra le quali è possibile rintracciare la nazionalità, l’uso della lingua catalana, l’estetica del corpo e l’intertestualità vincolata a un testo medievale.

Per quanto riguarda la nazionalità, è interessante notare come, nell’immaginario collettivo, la cantante diva tenda ad essere anglofona (sebbene da italiani potremmo pensare a cantanti dive nazionali, a conferma di un naturale bias culturale): si pensi a dive che spaziano da Madonna a Beyoncé, da Britney Spears a Lady Gaga fino a fenomeni più recenti come, ad esempio, il recente successo mondiale di Taylor Swift. Anche altre personalità di spicco che sono considerate dive possono comunque essere fatte rientrare in questa categoria di pop star: Rihanna nasce nelle Barbados, ma si trasferisce negli Stati Uniti a 16 anni; Shakira, colombiana, inizia presto a cantare anche in inglese; le origini albanesi di Dua Lipa non sembrano avere un’influenza considerevole nella sua produzione, dal momento che è nata a Londra e vi ha vissuto pressoché sempre. Rosalía si afferma invece come una figura atypica nel panorama musicale internazionale, in quanto è stata in grado di raggiungere le vette del successo cantando prevalentemente in spagnolo europeo, talvolta con inflessioni andaluse, e in alcuni casi in catalano. Va senza dubbio rimarcata la maggior rapidità con cui oggigiorno gli artisti arrivano ad affermarsi a livello mondiale: tale capillarità è certamente favorita dal mutamento nei meccanismi di fruizione musicale, reso possibile dalla digitalizzazione e dalla globalizzazione: le piattaforme di riproduzione musicale che usiamo permettono l’accesso immediato a contenuti provenienti da ogni paese, senza necessità di mediazioni linguistiche o geografiche.

Ciononostante, la cantante non rinuncia mai alle sue origini linguistiche e culturali: pur integrando termini della lingua inglese o di altre lingue, Rosalía preserva l’uso sistematico delle proprie lingue d’origine, ovvero il castigliano e il catalano. In tal senso, appare fondamentale considerare l’inserimento del catalano nei suoi testi, in quanto ciò rappresenta una forma ulteriore di affermazione identitaria: si tratta infatti di una lingua la cui presenza nello spazio pubblico è oggetto di controversie politiche e culturali, ma che per l’artista possiede un valore affettivo e biografico cruciale, valore dimostrato anche dall’uso non infrequente di questa lingua nei canali social della cantante. In un panorama musicale

comunque dominato dall'inglese, questa scelta si configura come un segno di resistenza culturale e identitaria, pur accettando parzialmente la necessaria contaminazione linguistica che l'artista stessa porta avanti.

Come si menzionava anteriormente, uno dei suoi aspetti “ribelli” riguarda anche l’immagine di sé: la cantante si discosta dal concetto standard di diva per la sua ricerca di un impatto forte, piuttosto che di una bellezza fissa o canonicamente perfetta, i risultati della quale si mostrano nella sua estetica personale e nei suoi videoclip. Come afferma Rosalía stessa in un’intervista per *Vogue España* nel 2019 rilasciata ad Emilio Domenech: “Y cuando trabajo en la edición de los vídeos, siempre intento priorizar la actitud y la fuerza por encima de salir guapa en una toma”⁴.

In ultima analisi, un tratto che la rende una diva ribelle è indubbiamente il fatto di aver raggiunto la notorietà grazie ad un album che è una riscrittura musicale del *Roman de Flamenca*, definito in questi termini da Macciò (2017: 287):

Caso unico nel dominio della letteratura medievale in lingua d’oc, il tardo-duecentesco *Roman de Flamenca*, adespoto, incompiuto e lacunoso per le menomazioni più o meno gravi del *codex unicus* che lo ha trádito fino a noi, è stato giustamente definito dalla critica «il capolavoro della narrativa provenzale».

Di per sé la tematica amorosa non è certamente innovativa in musica, ma lo diventa se comparata alle tematiche trattate da altre dive, che, sebbene siano spesso amorose, non si ispirano alla letteratura provenzale. L’album concettuale di Rosalía riprende la trama del testo medievale, suddividendolo in capitoli e, di conseguenza, in canzoni e raccontando la storia di una giovane sposa rinchiusa dal marito geloso in una torre; alcuni studiosi hanno parlato anche di traduzione intersemiotica, in riferimento specialmente alla figura femminile (Barroso Sales; Espíndula de Carvalho 2020: 133). La storia racconta di un giovane che si innamora della protagonista, la quale ricambia il suo amore e, attraverso vari stratagemmi, i due riescono ad instaurare una relazione segreta (Macciò: 287-290). Rosalía rimuove la patina medievale della storia al fine di restituirci l’immagine di una donna atemporale, che racconta di una società maschilista e di una violenza sfortunatamente capace di trascendere luoghi ed epoche. La canzone conclusiva dell’album, intitolata *A ningún hombre* e preceduta dall’indicazione del capitolo (*Cap. 11: Poder*), chiude il disco con un inno all’indipendenza e alla libertà femminile.

Tuttavia, è necessario stilare alcuni aspetti che permettono la classificazione di Rosalía in quanto diva, tra i quali emerge con forza il suo essere una vera e propria performer: la cantante sa tenere il palco e si cimenta in complesse coreografie ballando insieme alla sua crew di ballerini. Si tratta di un elemento che tende ad accomunare le dive menzionate in precedenza e che contribuisce a inserirla nel canone. Un altro elemento che ne favorisce l’accostamento è la presenza di continui riferimenti al mondo del lusso, spiccatamente

⁴ <https://www.vogue.es/celebrities/articulos/rosalia-defiende-criticas-apropiacion-cultural>

marcata nell'album *Motomami*: la narrazione che emerge dai suoi testi rimanda ad un lusso voluto, ricercato, ma al tempo stesso apertamente temuto, perché allontana dalla quotidianità e dai valori. Collegate al tema e proprie delle dive sono anche le collaborazioni con marchi di lusso che l'artista porta avanti nella vita reale: nelle sue canzoni non solo riecheggiano brand conosciuti, ma Rosalía è anche molto richiesta per diventare ambasciatrice, tratto senz'altro distintivo di altre dive di successo.

4. Una ribellione linguistica

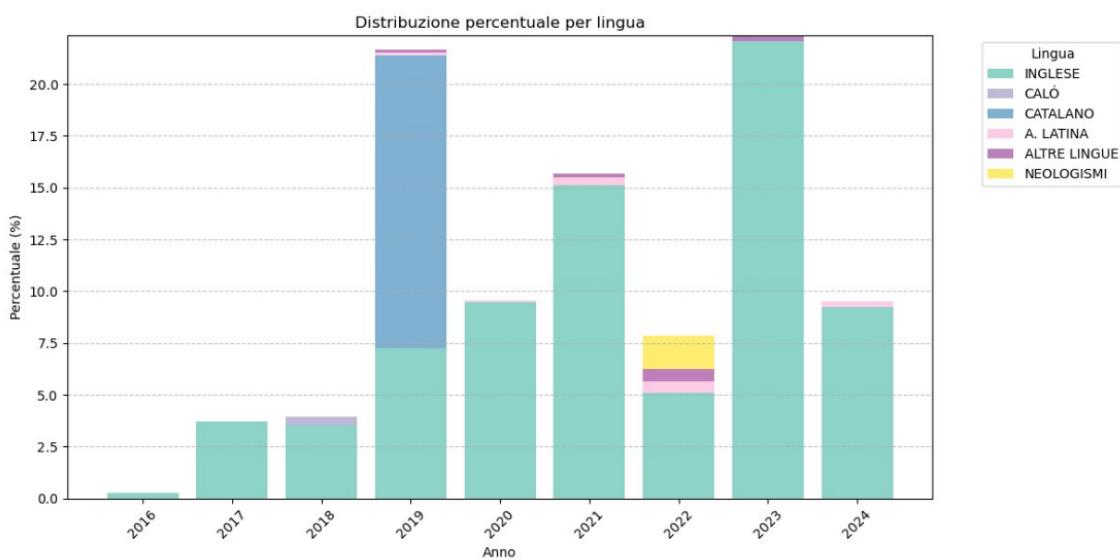
Rosalía è pienamente inserita nella contemporaneità, aperta all'innovazione linguistica e culturale ma mai scevra di tradizione. Per indagare questa dimensione, si è condotta un'analisi lessicale dei suoi testi, con particolare attenzione alla presenza di termini diversi dallo spagnolo normativo, con il quale si fa riferimento ai lemmi presenti nel *Diccionario de la lengua española* della Real Academia Española e il quale viene considerato in questo studio come lingua standard nei testi dell'artista catalana. Sebbene in maniera parziale, i testi di Rosalía possono essere interpretati come uno specchio delle recenti evoluzioni lessicali dello spagnolo: infatti, l'introduzione di anglicismi nelle sue canzoni, che diviene più marcata soprattutto in occasione delle collaborazioni con artisti internazionali, si inserisce in un fenomeno più ampio di trasformazione dello spagnolo peninsulare contemporaneo. Tradizionalmente caratterizzato da una certa impermeabilità, lo spagnolo manifesta negli ultimi anni una crescente apertura nei confronti di termini propri di altre lingue, prettamente a causa della globalizzazione e dei social media. Al fine di indagare questo fenomeno, è stato realizzato un grafico che mostra l'andamento dell'uso percentuale di parole non castigliane nei suoi brani. I dati raccolti restituiscono un doppio livello di lettura: se da un lato confermano la coerenza di Rosalía con il panorama musicale giovanile, in cui l'uso di termini stranieri è sempre più frequente; dall'altro, ne sottolineano l'originalità nel voler mantenere un forte legame con la sua terra e la differenza rispetto al modello anglofono delle dive canoniche. Rosalía si distingue per l'integrazione di codici linguistici eterogenei, che confermano la sua identità di diva ribelle e ibrida.

4.1. Criteri di selezione

L'analisi lessicale che segue è stata condotta sulle canzoni registrate tra il 2016 e il 2024, escludendo esecuzioni live e conteggiando solo le parti vocali di Rosalía nel caso di collaborazioni con altri artisti. Sebbene questa scelta possa sembrare escludente, si deve al fatto che le collaborazioni dell'artista riguardino artisti prettamente anglofoni: questo dato avrebbe inciso profondamente sul grafico in questione, senza però dare un'immagine veritiera dei testi di Rosalía, quanto piuttosto sbilanciando la presenza di altre lingue a favore della preminenza della lingua inglese, peraltro già presente più delle altre nelle parti cantante da Rosalía. Il criterio di scrematura, come si scriveva, riguarda la presenza dei lemmi analizzati nel *Dizionario della lingua spagnola* della RAE, consultabile gratuitamente online: i termini che vengono conteggiati come *altri* sono quindi quelli che eludono lo spagnolo normativo peninsulare. Di questa esclusione non fanno parte i termini tipici della parlata andalusa che usa Rosalía, perché solo apocopati nella pronuncia –ad esempio

si sente solo la prima sillaba di parole come *nada* o si assiste alla caduta di [d] intervocalica in parole come *toda*–, ma perfettamente riconoscibili dai parlanti di castigliano. Vengono considerati normativi anche i vocaboli che, seppur formalmente scorretti, compaiono frequentemente nei generi flamenco e reggaeton, spesso per motivi di metrica, prosodia o espressività: è quanto si sente ad esempio nella canzone *El pañuelo* in cui il normativo “ha muerto” è sostituito da “ha morío”. Sono stati inoltre considerati all’interno della lingua spagnola anche i nomi propri di persone, marchi e luoghi, in quanto inseriti all’interno di enunciati in castigliano e non tradotti, seppur ci possano essere variazioni nella pronuncia. È comunque bene segnalare l’elevata presenza di riferimenti a entità geografiche e culturali provenienti da diversi contesti internazionali, come ad esempio Catalogna, Italia, Francia, India e Giappone, a riprova dell’eterogeneità culturale che caratterizza l’universo della cantante. Ai fini della rilevazione quantitativa, ogni termine è stato conteggiato per il numero effettivo di occorrenze, anche in caso di ripetizioni identiche, specificità intrinseca di testi di questo tipo che sono spesso provvisti di ritornelli. Sono stati invece esclusi dal conteggio i titoli delle canzoni.

Il grafico che si viene a creare conteggiando in percentuale le parole non appartenenti allo spagnolo normativo sul totale delle parole cantate da Rosalía è riportato in seguito. Sebbene il criterio di selezione possa sembrare incoerente, in quanto di fatto le categorie proposte non rispettano tutte la definizione di *lingua*, si è deciso di considerare tutto ciò che è *altro* dallo spagnolo normativo peninsulare, come si scriveva pocanzi. Tra le lingue annoveriamo quindi inglese, caló, catalano e altre lingue (italiano, francese, giapponese e così via) per le quali non si è creduto logico creare una categoria separandole, a causa dell’esiguità dei termini cantati nelle stesse. Le ultime due categorie non comprendono propriamente delle lingue: si tratta dello spagnolo parlato in America Latina e dei neologismi. Per quanto riguarda la prima categoria, si è deciso di farvi rientrare parole che non sono normative nel dizionario della RAE, ma che sono invece diffuse e comuni in America Latina e spesso presenti nel *Diccionario de Americanismos*: è noto che la categorizzazione stessa di America Latina è estremamente ampia e variabile e non tiene conto delle specificità linguistiche dei paesi che la costituiscono, ma per lo stesso motivo di cui sopra, ovvero ai fini di una rappresentazione chiara ed efficace, è sembrato più coerente unirli in un’unica categoria e trattare questi termini nello stesso modo. Questa scelta è dovuta anche al fatto che molti dei termini utilizzati da Rosalía e inseriti in questa categoria permeano le canzoni appartenenti al genere reggaeton, ragion per cui è come se in senso lato facessero parte dello stesso immaginario linguistico-musicale. I neologismi, invece, non sono ancora accettati dal dizionario preso in considerazione, per cui si è deciso di tenerne conto come fossero una lingua a sé.



Si riporta di seguito la tabella relativa ai dati raccolti, nella quale vengono mostrati i valori assoluti delle parole, indicando il numero delle parole *altre* rispetto a quelle appartenenti allo spagnolo peninsulare normativo.

	INGLESE	CALÓ	CATALANO	A. LATINA	ALTRE LINGUE	NEOLOGISMI
2016	1/361					
2017	72/1945					
2018	91/2582	11/2582				
2019	145/1995		282/1995	2/1995	3/1995	
2020	97/1026			1/1026		
2021	82/542			2/542	1/542	
2022	232/4567			25/4567	28/4567	73/4567
2023	265/1200				3/1200	
2024	32/347			1/347		

4.2 Analisi dei testi

Come si evince dai grafici, l'inglese risulta essere, dopo il castigliano, quella maggiormente impiegata da Rosalía all'interno della sua produzione discografica. La sua presenza è costante fin dagli esordi dell'artista e si manifesta in forme variabili, comprendenti sia termini mantenuti nella loro grafia originale, sia adattamenti fonologici dovuti al sistema linguistico spagnolo: ne sono un esempio *stylist* pronunciato con la e prostetica propria dell'idioma spagnolo che precede il gruppo formato da /s/+occlusiva, divenendo quindi *estylist*; oppure ancora il verbo *taguear*, prestito adattato dall'inglese *to tag* che non è ancora normativo in spagnolo, dal momento che lo spagnolo *etiquetar*, normativo, è consolidato e ancora molto diffuso.

L’album *El Mal Querer* non segna solo il successo internazionale della cantante, ma anche una svolta dal punto di vista linguistico: è in questo disco che Rosalía utilizza diversi termini provenienti dal caló, anche come omaggio alla tradizione flamenca. Si tratta di una lingua indo-europea variante del romaní, parlata dalla comunità gitana nella penisola iberica. Sebbene fortemente influenzato dallo spagnolo, il caló ha a sua volta lasciato tracce nel lessico castigliano: termini come *chaval* (ragazzo) o *molar* (piacere, aggradare) sono oggi pienamente accettati dalla Real Academia Española e contenuti nel dizionario menzionato in precedenza. Tuttavia, l’inserimento di queste parole nel contesto artistico di Rosalía è stato oggetto di controversie, in particolare da parte della comunità gitano-andaluso-flamenca, che ha sollevato accuse di appropriazione culturale.

Continuando l’analisi dei grafici, è possibile vedere che il 2019 è invece marcato da un significativo aumento della presenza del catalano, lingua minorizzata ma fortemente identitaria per l’artista⁵. Sebbene non si evinca dal grafico, si tratta del valore assoluto più alto in un anno rispetto alle altre opzioni, con un totale di ben 285 parole cantate in catalano su 1995 parole totali relative al 2019 (il valore assoluto più alto per l’inglese è relativo al 2023, con una cifra corrispondente a 265 parole inglesi cantate durante quell’anno). Tale valore è da attribuire alla pubblicazione del singolo *Milionària*, prettamente cantato in catalano, con inserti minori in castigliano e inglese. Sebbene il grafico rilevi la presenza del catalano solo nel 2019, questa lingua compare anche nell’album *Motomami* del 2022, in particolare nel brano *G3N15 (Genís)*, in cui è presente un messaggio vocale registrato in catalano dalla nonna di Rosalía. Questo segmento, nel quale la nonna sprona la nipote ad essere forte e a ricordarsi della famiglia nei momenti difficili dovuti alla notorietà, non è stato incluso nel conteggio dei termini, perché non interpretato direttamente dalla cantante, ma trattato al pari delle collaborazioni. Il brano *Milionària*, invece, ha generato un acceso dibattito tra linguisti e media catalani, in quanto il catalano usato da Rosalía in questo brano presenta alcuni barbarismi. Tra questi, ad esempio, la forma *cumpleanys*, inesistente in catalano, ricalca il castigliano *cumpleaños*, sostituendo il corretto *aniversari*. Simili fenomeni linguistici sono tutt’altro che rari nel panorama musicale catalano contemporaneo e, secondo alcuni linguisti e studiosi, contribuiscono addirittura a conferire vitalità alla lingua, rendendola specchio fedele della realtà sociolinguistica bilingue in cui viene quotidianamente impiegata, come riportano Abella e García (2019). Un ulteriore aspetto interessante da considerare rispetto all’uso del catalano riguarda l’alternanza tra la suddetta lingua e il castigliano nella pronuncia del nome dell’artista. A partire dal 2018, Rosalía introduce stabilmente nelle sue canzoni una formula autodefinitoria –*La Rosalía*– utilizzata come marchio identitario e segnale di apertura o chiusura del brano. Tale forma si configura come una sorta di firma sonora e performativa, in linea con pratiche autocelebrative

⁵ In parole di Stolfo (2003: 70): «L’espressione «minorizzate» applicata alle lingue, alle culture, alle religioni, alle comunità ed alle persone che si trovano in questa situazione esprime in modo più chiaro il senso e le ragioni di ogni realtà minoritaria, che è tale non oggettivamente, ma per effetto dell’azione ostile o dell’inazione della maggioranza».

tipiche della musica urbana, in particolare del reggaeton, della trap e di altri sottogeneri afferenti alla sfera pop contemporanea. L'articolo determinativo femminile *la* anteposto al nome proprio è tipico del catalano e ciò dimostra il forte vincolo che l'artista sente con questa lingua. Inoltre, in *Milionària*, la /s/ di Rosalía non è più pronunciata seguendo le regole del castigliano, ma sonorizza adattandosi alla norma catalana.

Nel 2019, Rosalía comincia a introdurre nei suoi brani alcuni termini propri dello spagnolo parlato in America Latina, provenienti in particolare dal lessico impiegato nel reggaeton; tale contaminazione coincide con l'inizio della collaborazione con artisti portoricani come Daddy Yankee e Bad Bunny. Ai fini dell'identificazione dei suddetti termini, si è usato come criterio escludente rispetto allo spagnolo normativo il *Diccionario de la lengua española* della Real Academia Española, mentre il principale strumento di inclusione è stato fornito dal *Diccionario de Americanismos* dell'Asociación de Academias de la Lengua Española, sebbene fonti meno attendibili diffuse online possano essere utili per confermare la provenienza di alcuni termini o il loro vincolo con il reggaeton.

Tra le lingue rappresentate in misura minore e classificate sotto la dicitura "altre lingue", si annoverano il giapponese, il francese e l'italiano. I prestiti giapponesi riguardano nomi di piatti tipici o insistono particolarmente sui fiori di ciliegio, mentre francesismi e italianismi sono prettamente connessi al lessico della moda e dell'estetica.

Infine, il 2022, anno di pubblicazione dell'album *Motomami*, è caratterizzato dalla presenza di neologismi. È interessante notare che la stessa parola *Motomami* che dà il titolo al disco è un neologismo rappresentato dalla crasi di due parole, *moto* e *mami*, concetti che Rosalía ha più volte dichiarato rappresentassero la componente forte e quella fragile della propria identità. Inoltre, vi sono diverse creazioni che rispondono ad una sorta di spanglish, ibridazioni tra inglese e spagnolo: è il caso, ad esempio, di *racineta*, che indica una giovane donna amante della velocità (derivato da *to race*), e *expensiva*, aggettivo femminile coniato a partire da *expensive*, utilizzato per descrivere una donna dai gusti raffinati e costosi.

5. Conclusione

Dall'analisi dei dati proposta emerge un aspetto cruciale: in tutti i brani pubblicati dal 2016 al 2024 sono sempre presenti almeno un brano puro – ovvero, senza alcun tipo di contaminazione – e almeno un brano che include altre lingue o neologismi o termini propri dello spagnolo parlato oltreoceano. Dalla presenza costante di almeno un brano puro in ciascuno degli anni analizzati emerge la volontà dell'artista di preservare un legame stabile con le proprie radici. Tale scelta risulta ancor più rilevante se si considera che l'attuale panorama musicale globale è fortemente caratterizzato dalla predominanza della lingua inglese, specialmente tra le dive considerate come canoniche. A conferma di quest'analisi, la stessa Rosalía (2018) afferma in un'intervista pubblicata da *Billboard*:

That folklore is part of who I am, and that's the key: I don't want to lose my roots. I think that's what gives you your identity. Rather than trying to adhere to some kind of global pop standard, it's much more interesting to look to my roots and to the popular music of where I'm from. Not now or ever will I put flamenco aside.

Questa dichiarazione risponde all'ibridismo che caratterizza la figura artistica di Rosalía: da un lato, una forte apertura alla sperimentazione e all'internazionalizzazione; dall'altro, una salda adesione alle proprie origini culturali e linguistiche, che l'artista non abbandona mai, ma anzi valorizza come tratti distintivi della propria identità creativa.

In conclusione, Rosalía si configura come un caso esemplare di artista transnazionale che riesce a preservare e rivendicare una dimensione identitaria radicata, diventando simbolo di una nuova modalità di “essere diva” nell'era della globalizzazione, pur conservando le proprie radici e in parole di Terrasa Rico, Blanco Alfonso e Garbisu Buesa (2021: 399): “El universo estético-musical generado por la artista catalana constituye una suerte de mitología propia de nuestro país”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abella, Anna; García, Julián (2019). *Olé por el catalán ‘tra tra’ de Rosalía*, “El Periódico” <https://web.archive.org/web/20190706085402/https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190705/rosalia-reaccion-linguistas-cumpleanys-catalan-milionaria-7537640>.
- Barro, Mattia (2018). *Rosalía, semplicemente il miglior disco pop dell'anno*, “Rolling Stone Italia” <https://www.rollingstone.it/recensioni/rosalia-ha-scritto-uno-dei-migliori-dischi-pop-degli-ultimi-anni/>.
- Barroso Sales, Kall Lyws; Espíndula de Carvalho, Iago (2020). *Entre Flamenca e El Mal Querer De Rosalía: Tradução Intersemiótica Da Personagem Feminina*, “Areia”, n. 3, pp. 133-149.
- Browne D., Dolan J., Ehrlich B., Gross J., Grow K., Hiatt B., Johnston M., Hyun Kim M., Lopez J., Martoccio A., Matos M., Mier T., Reeves M., Sheffield R., Weinflash A., Vozick Levinson S. (2022). *The 50 Greatest Concept Albums of All Time*, “Rolling Stone” <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-concept-albums-1234604040/marina-and-the-diamonds-5-1234604528/>.
- Domenech, Emilio (2019). *Rosalía se defiende con contundencia de las críticas de apropiación cultural*, “Vogue España”. <https://www.vogue.es/celebrities/articulos/rosalia-defiende-criticas-apropiacion-cultural>.
- Macciò, Andrea (2017). *Il Roman de Flamenca e la metamorfosi del lirico*, “Carte Romanze. Rivista Di Filologia E Linguistica Romanze Dalle Origini Al Rinascimento”, 5 (1), pp. 287-339. <https://doi.org/10.13130/2282-7447/7993>.
- Martínez-Castignani, Enric (2023) *Què pot aprendre l’òpera de Rosalía?*, “Compàs d’amalgama”, 7, pp. 22-25.
- Sayre, Anamaria (2022). *Rosalía is unafraid to pull from every corner of the world*, “NPR” <https://www.gpb.org/news/2022/04/24/rosalia-unafraid-pull-every-corner-of-the-world>.
- Stolfo, Marco (2003). *La tutela delle lingue minoritarie tra pregiudizi teorici, contrasti ideologici e buoni motivi*, “Ianua. Revista Philologica Romanica”, 4, pp. 57-71.
- Terrasa Rico, Mateu; Blanco Alfonso, Ignasio; Garbisu Buesa, Margarita (2021). *El estrellato como mitología de la era digital: hipericulturalidad y “El mal querer” de Rosalía*, “ICONO14”, vol. 19 n. 2, pp. 388-410.
- Vila Tobella, Rosalía (2018), *All About Rosalía and Her Anticipated Album ‘El Mal Querer’*, “Billboard” (intervista) <https://www.billboard.com/music/latin/rosalia-all-about-singer-album-el-mal-querer-8482042/>.

Vila Tobella, Rosalía (2019) *Why Everybody's Betting Big on Rosalía, the Flamenco Star No One Saw Coming*, “Billboard” (intervista) <https://www.billboard.com/music/latin/rosalia-billboard-cover-story-interview-2019-8532527/>.

CLAUDIA DE MEDIO • Is a PhD student in Digital Humanities at the Università di Torino in joint supervision with the Universitat de Barcelona. Her doctoral research focuses on Spanish and Catalan literature, specifically on the digitization and critical analysis of visual poetry produced during the historical Avant-garde movements within the Iberian context. Her academic interests also include literary translation and contemporary literature.

E-MAIL • claudia.demedio@unito.it

MuSICA R-ESISTENTE

LA MUSICA CALYPSO E IL DUB POETRY

Espressioni musicali e letterarie di resilienza e resistenza

Maria FESTA

ABSTRACT • *Calypso Music and Dub Poetry, Expressions of Resilience and Resistance in both Music and Literature.* This paper examines “London is the Place for Me” (1948) by the Trinidadian author Lord Kitchener and “Inglan is a bitch” (1980) by the Jamaican author Linton Kwesi Johnson. Their lyrics, analysed through a postcolonial and multidisciplinary lens, represent hybrid forms of artistic expression known as calypso music and dub poetry. Originated in the Caribbean as a means of communication among slaves in the plantations, in the second half of the twentieth century, calypso music becomes an instrument of resilience and denunciation of the hostility of the so-called ‘Mother Country’ towards migrants of the “Windrush Generation”. First emerging in the Jamaican dancehalls of the nineteen seventies, making its way to the ‘Mother Country’ shortly after, dub poetry becomes a politicised art form aimed at denouncing the harsh and inhumane working conditions migrants were subjected to along with forms of racism and prejudice prevalent in Great Britain at that time.

KEYWORDS • Lord Kitchener; Calypso music; Linton Kwesi Johnson; *Dub poetry*.

“Writing was a political act, and poetry was a cultural weapon”
Linton Kwesi Johnson, qtd. in Nicholas Wroe (2008)

1. Introduzione e contestualizzazione

In questo contributo si introducono la musica calypso di Lord Kitchener in “London is the Place for Me” (1948) e il *dub poetry* di Linton Kwesi Johnson in “Inglan is a Bitch” (1980). Rappresentanti di alcune delle forme più popolari e influenti di espressione musicale ma anche letteraria caraibica, la musica calypso e il *dub poetry* si contraddistinguono per la loro natura attivista e orientamento politico. I due testi canori/letterari presi in esame, e analizzati in chiave critica postcoloniale, rappresentano forme artistiche di espressione ibrida che meglio descrivono il contesto storico, politico e sociale in Gran Bretagna nell’arco temporale di circa trent’anni. Prima di addentrarsi nel panorama musicale e letterario

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

caraibico del secolo scorso, è opportuno delineare un breve e conciso *excursus* storico sul concetto di Gran Bretagna come “Madre Patria”.

L’immagine della Gran Bretagna come “Madre Patria” affonda le proprie radici nel regno della regina Vittoria (1819-1901) che segna anche il momento di maggior espansione territoriale dell’impero britannico. Una delle parole chiave caratteristiche dell’età vittoriana è quella di famiglia che acquisisce, in quel contesto storico e sociale, una valenza più ampia che va oltre ai vincoli di sangue e tradizione: la famiglia rappresenta il nucleo dell’unità politica e territoriale britannica. In conseguenza di ciò, la nozione vittoriana di famiglia viene associata al concetto di infanzia elaborato e teorizzato ai tempi delle prime conquiste territoriali oltre oceano. L’infanzia intesa come prima età dell’essere umano, e corrispondente a un lungo processo maturativo sia a livello fisico che mentale, in ambito coloniale viene paragonata ad un’altra prima età: la perenne prima età che identifica l’Altro, o il selvaggio nobile o il buon selvaggio, ovvero l’essere umano residente nei territori oltre oceano che pratica culture differenti, incomprensibili e quindi inferiori. La definizione di selvaggio nobile o buon selvaggio, in qualche modo, prolunga lo stato infantile dell’Altro considerato, pertanto, “incivile”. Questo assunto prettamente occidentale, permette, però, al colonizzatore inglese, portatore di cultura e civiltà, di definire e trattare le popolazioni d’oltre oceano come “l’infanzia dell’umanità.” Se in principio, le pratiche di governo e gestione delle popolazioni colonizzate potevano essere paragonate a una condotta “paterna”, in un secondo ma immediato momento tali pratiche si sono rivelate essere un pragmatico espediente per camuffare il vero scopo del progetto imperiale, vale a dire l’oppressione e lo sfruttamento dei popoli e dei territori colonizzati. In questo contesto imperiale dove la famiglia rappresenta l’immagine della società vittoriana, sia all’interno che all’esterno dell’isola, per giustificare la sua presenza e la sua funzione di portatore di cultura e civiltà, il Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda assume il ruolo di “Madre Patria” il cui compito principale è quello di crescere e educare “l’infanzia dell’umanità.” Di conseguenza, come accade all’interno del legame familiare tra la genitrice e la sua prole, la lingua parlata dal genitore/colonizzatore diventa la lingua madre dei suoi cosiddetti “infanti dell’umanità” e quindi dell’intero impero britannico.¹

L’impero britannico, che comprendeva colonie, domini, protettorati, mandati e altri territori amministrati dalla “Madre Patria”, iniziò a formarsi nel XVI secolo con le prime colonie nel Nord America e nei Caraibi e raggiunse la sua massima espansione territoriale alla fine del XIX secolo, arrivando a comprendere un quinto della popolazione mondiale. Questa espansione oltremodo territoriale permise l’egemonia politica ed economica della Gran Bretagna con la conseguente imposizione della lingua e cultura inglese nei territori conquistati e/o amministrati. Tale supremazia, oltre a contribuire alla straordinaria crescita economica del paese, conferisce allo stesso tempo alla Gran Bretagna il ruolo indiscusso di prima potenza mondiale per circa trecento anni. La Prima guerra mondiale, però, cambia

¹ Sean Purchase, *Key Concepts in Victorian Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 17.

drasticamente il panorama politico europeo in seguito all'emergere di nuove superpotenze come gli Stati Uniti d'America e la Germania. Ma lo spodestamento importante avviene con lo scoppio della Seconda guerra mondiale i cui esiti conducono l'impero britannico verso un progressivo sfaldamento. Tra le cause del suo declino vanno annoverati gli sforzi richiesti negli anni del conflitto (1939-1945) dalla "Madre Patria" alle popolazioni colonizzate e/o amministrate, ovvero l'incessante rifornimento di risorse territoriali ed economiche, oltre all'impiego nell'esercito di unità provenienti da tutto l'impero britannico, inclusi i domini e le colonie. Paradossalmente, i valori che la Gran Bretagna dichiarava di salvaguardare con l'ingresso in guerra, ovvero libertà e democrazia, venivano sistematicamente negati nei territori conquistati e controllati. Verosimilmente, e grazie anche ad un diverso assetto politico originatesi dopo la Seconda guerra mondiale, quei valori di libertà e democrazia, vantati per partecipare ad un conflitto che non riguardava direttamente i territori colonizzati e/o amministrati al di fuori dell'isola di Albione, vengono ora reclamati dalle colonie per ottenere l'indipendenza politica dalla "Madre Patria."²

2. La musica calypso di Lord Kitchener

Il calypso è un genere musicale afrocaraibico originario di Trinidad, ovvero l'odierno stato insulare di Trinidad e Tobago composto dalle isole omonime e situate a largo della costa del Venezuela. L'etimo del termine calypso è incerto, si suppone derivi da *kaiso*, un lemma appartenente alle lingue Ibibio ed Efik dell'Africa occidentale e adoperato per esaltare un'esibizione artistica ben eseguita e riuscita.³

Caratterizzata dal tono satirico e spirito canzonatorio, nel XVIII secolo la musica calypso inizia a diffondersi nelle piantagioni di Trinidad come mezzo di comunicazione tra gli schiavi per lamentarsi delle disumane condizioni di lavoro oltre a farsi scherzo dei loro padroni.⁴ Dopo l'abolizione della schiavitù in tutte le colonie dell'impero britannico avvenuta nel 1834,⁵ la musica calypso continua ad essere una forma di espressione artistica ibrida riuscendo a ritagliarsi un proprio spazio nel carnevale di Trinidad, una celebrazione laica introdotta dai francesi nelle Indie Occidentali e a ricorrenza annuale. In tale occasione gli artisti, mantenendo sempre vivo lo spirito canzonatorio, si esibivano in una competi-

² Duncan Ivison, *Postcolonialism*, "Encyclopaedia Britannica", 2023, <https://www.britannica.com/topic/postcolonialism>. Ultimo accesso, 18 giugno 2025.

³ Maureen, Warner-Lewis, *Guinea's Other Suns: The African Dynamic in Trinidad Culture*, London, The Majority Press, 1991, p. 151.

⁴ Benjamin Ramm, *The subversive power of calypso music*, "BBC Arts in Motion", 11 October 2017, <https://www.bbc.com/culture/article/20171010-the-surprising-politics-of-calypso>

⁵ La schiavitù nelle colonie britanniche fu abolita ufficialmente con lo *Slavery Abolition Act* del 1833 che però entrò in vigore l'anno successivo, precisamente il 1º agosto 1834.

Natasha L. Henry, *Slavery Abolition Act*, "Encyclopaedia Britannica", 2024, <https://www.britannica.com/topic/Slavery-Abolition-Act>. Ultimo accesso, 26 giugno 2025.

zione musicale, dove la beffa era il *file rouge* tra i testi in gara. Riuscendo ad attirare un conspicuo pubblico, la sfida canora calypso prevedeva che, di volta in volta, i concorrenti, durante l'esibizione, esaltassero le proprie virtù a scapito dei loro avversari.⁶

Oltre alla satira pungente che contraddistingueva questa forma di espressione artistica, una delle maggiori peculiarità dei cantanti calypso, era la spiccata abilità nell'improvvisare versi in rima. Nei primi tempi i cantanti erano per lo più abitanti di Trinidad di discendenza africana e appartenenti al ceto più povero della popolazione.⁷

Facendo un salto temporale, nella seconda metà del Novecento, la musica calypso diventa un idoneo strumento per denunciare l'ostilità della "Madre Patria" nei confronti dell'"infanzia dell'umanità" trasferitasi dalla periferia al centro dell'impero in cerca di migliori condizioni di vita e accoglienza, invece, come un intruso e come tale assoggettato a forme di razzismo e pregiudizio oltre ad essere indotto ad accettare condizioni di lavoro insostenibili, precarie e non equamente retribuite. Il primo flusso di immigrati provenienti dalle Indie Occidentali fu etichettato con il lemma multilessemico "*Windrush Generation*".

Nel giugno del 1948 la *Empire Windrush*, una ex nave militare della marina inglese, attracca a Tilbury, il porto principale della città di Londra. A bordo ci sono migranti provenienti dalle Indie Occidentali alla ricerca di un'occupazione che possa garantire un futuro più roseo e dignitoso. In quel momento storico, la "Madre Patria", devastata dalla Seconda guerra mondiale, invita e incoraggia gli abitanti delle colonie – i suoi "infanti" – a trasferirsi nel territorio britannico per contribuire attivamente alla ricostruzione del paese. Questo sbarco fu il primo di una lunga serie, e questa prima ondata migratoria, che copre l'arco temporale che va dal 1948 al 1973, viene bollata con il nome della nave, ovvero "*Windrush Generation*".⁸

Sempre nel 1948 il governo inglese approva il *British Nationality Act*. Con tale provvedimento legislativo, gli "infanti" provenienti dalle colonie, una volta arrivati in Gran Bretagna, possono stabilirsi definitivamente nella "Madre Patria" acquisendo istantaneamente lo status di cittadini britannici.⁹ Dal 1971, però, il governo inglese inizia a promulgare una serie di provvedimenti che pongono restrizioni alle leggi sull'immigrazione sospendendo automaticamente l'applicazione del *British Nationality Act*.¹⁰

⁶ Michael Toussaint, *Trinidad Calypso as Postmodernism in the Diaspora: Linking Rhythms, Lyrics, and the Ancestral Spirits*, "Oral Literature and Identity Formation in Africa and the Diaspora", Spring, 2009, Vol. 40, No. 1, Bloomington, Indiana University Press, p. 141.

⁷ Raphael Chijioke Njoku, *West African Masking Traditions and Diaspora Masquerade Carnivals: History, Memory, and Transnationalism*, Rochester, University of Rochester Press, 2020, p. 174.

⁸ Charlie Brinkhurst-Cuff, *Mother Country: Real Stories of the Windrush Children*, London, Headline, 2019, p. 258.

⁹ <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Geo6/11-12/56/enacted>. Ultimo accesso, 18 giugno 2025.

¹⁰ L'obiettivo dell'*Immigration Act* del 1971 era di controllare e limitare l'immigrazione percepita come invasiva e su larga scala. Il provvedimento legislativo, infatti, fu specificamente promulgato

La *Windrush Generation* viene sì esclusa dalle disposizioni legislative emanate a partire dal 1971, ma allo stesso tempo non gli viene rilasciato alcun documento ufficiale che attesti lo status di cittadini britannici. Questo vuoto normativo emerge in misura preponderante nel 2012 quando il governo di destra della Gran Bretagna pone delle importanti e illegittime restrizioni in relazione alle leggi sull'immigrazione.¹¹

Tra gli immigrati – “infanzia dell’umanità” – arrivati in “Madre Patria” nel 1948 con l’*Empire Windrush* c’è anche il ventiseienne Aldwyn Roberts, in arte Lord Kitchener. Nato nel 1922 ad Arima, Trinidad, eredita dal padre la passione per la musica calypso, difatti, inizia a scrivere e comporre canzoni calypso già all’età di dieci anni e, qualche anno più tardi, partecipa regolarmente alle competizioni musicali calypso che caratterizzavano il carnevale di Trinidad. Le sue musiche dal suono accattivante intrecciano ritmi africani, latini e jazz mentre i testi stigmatizzano il controllo politico ed economico della Gran Bretagna sull’isola caraibica. Per sopperire alle difficoltà economiche, Lord Kitchener accoglie l’invito della “Madre Patria” e si trasferisce a Londra.¹²

L’arrivo della nave *Empire Windrush* viene ripreso dalle telecamere del British Pathé (produttore di cinegiornali e documentari dal 1910 al 1970) e inserito subito dopo la notizia (di circa quarantacinque secondi) dell’arrivo, contemporaneo, di Ingrid Bergman e Alfred Hitchcock all’aeroporto di Heathrow.¹³ Nei restanti due minuti, il cinegiornale dà spazio al primo arrivo dell’*Empire Windrush* ai *Tilbury docks* di

five hundred Jamaicans, many are servicemen who know England, they served this country well. In Jamaica they couldn’t find work, discouraged but full of hope they sailed for Britain. Citizens of the British Empire coming to the Mother Country with good intent. Prodded by public opinion the colonial office gives them a more cordial reception than was at first envisaged.¹⁴

per impedire ai cittadini dei paesi del Commonwealth di stabilirsi permanentemente nel Regno Unito togliendo loro tutti i privilegi legislativi di cui un tempo godevano come cittadini del Commonwealth, oltre a identificare indistintamente come immigrato straniero chiunque decidesse di trasferirsi nella contemporanea isola di Albione. <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1971/77>. Ultimo accesso, 18 giugno 2025.

¹¹ Il ministro degli Interni di allora, Theresa May, varò un provvedimento che rendeva obbligatorio esibire prove certe dello status di cittadino britannico, ovvero documentazione ufficiale rilasciata dal Governo, per poter accedere ad alcuni servizi fondamentali garantiti ai membri della comunità britannica, quali, ad esempio, cure mediche, stipulazione di contratti di affitto così come l’accesso al sistema pensionistico. Privi di tali prove certe, molti cittadini della *Windrush Generation* si sono visti recapitare l’avviso di espulsione dalla “Madre Patria” e rimpatrio in quei paesi, decisi essere dal governo inglese, il loro luogo di origine. BBC, *Who were the Windrush generation?*, <https://www.bbc.com/news/articles/c3w4q1ee1p4o>, 20 June 2025. Ultimo accesso, 25 giugno 2025.

¹² Anthony Joseph, *Kitch: A Fictional Biography of a Calypso Icon*, Leeds, Peepal Tree Press Ltd, 2019, p. 43.

¹³ La raccolta dei filmati del Pathé News, oggi conosciuto come British Pathé, è stata completamente digitalizzata e resa disponibile online sulla piattaforma YouTube.

¹⁴ Pathe Reporter Meets (1948), <https://www.youtube.com/watch?v=QDH4IBeZF-M>, (0:49-1:07).

Nel video, il giornalista chiede al re della musica calypso di esibirsi per le telecamere. Lord Kitchener canta a cappella i primi versi di “London is the Place for Me” scritta a bordo della nave:

London is the place for me... do, do, do, do-bom-bom/ London, this lovely city/ You can go to France or America/ India, Asia or Australia/ But you must come back to London city/ Well believe me I am speaking broadmindedly/ I am glad to know my mother country/ I have been travelling to countries years ago/ But this is the place I wanted to know/ Darling, London this is the place for me.¹⁵

Il cantante calypso David Rudder, intervistato nel 2015 dalla BBC, sostiene che, quando Lord Kitchener compose “London is the Place for Me” sulla *Empire Windrush* non era un giovane ingenuo come compare nel video del British Pathé. Lord Kitchener era ben consapevole dell’ostilità, delle forme di razzismo e pregiudizio che avrebbe dovuto subire una volta sbarcato a Londra. Intona la canzone solo per lusingare la “Madre Patria.” In altre parole, si esibì secondo le regole delle manifestazioni canore calypso, ma sovvertendole a proprio vantaggio: espresse in musica quello che gli inglesi volevano sentirsi dire. In questo modo la “Madre Patria” lo avrebbe accolto, avrebbe accettato la sua presenza, e di conseguenza, il re della musica calypso poteva condurre in suolo britannico la propria esistenza senza incontrare troppe difficoltà.¹⁶

Pubblicata nel 1951, al primo ascolto, “London is the Place for Me” può sembrare la pubblicità dell’agenzia governativa inglese per promuovere l’immigrazione. Caratterizzata da un ritmo allegro e accattivante, la canzone inizia e finisce con suoni che evocano i rintocchi del Big Ben. Recita: “London that is the place for me / To live in London you are really comfortable / Because the English people are very much sociable / They take you here and they take you there / And they make you feel like a millionaire”.¹⁷ In realtà, Londra emarginava i figli della “Madre Patria” ed è tutt’altro che accogliente e inclusiva. L’ironia che caratterizza il testo raggiunge il suo apice nei versi finali “London that’s the place for me / Yes, I cannot complain of the time I have spent / I mean my life in London is really magnificent / I have every comfort and every sport / And my residence is at Hampton Court / So London, that’s the place for me”,¹⁸ ma, come è risaputo, Hampton Court era una delle residenze reali della regina Elisabetta II. Inoltre, quando canta “I am glad to know my Mother Country” in realtà lui, come tutti i colonizzati, ovvero “l’infanzia del-

¹⁵ Pathe Reporter Meets (1948), <https://www.youtube.com/watch?v=QDH4IBeZF-M> (2:10-2:48).

¹⁶ Helen Brown, *London is the Place for Me – Lord Kitchener’s song was written on board the Windrush*, “Financial Times”, October 10 2022, <https://ig.ft.com/life-of-a-song/london-is-the-place-for-me.html>. Ultimo accesso, 17 giugno 2025.

¹⁷ Lord Kitchener, “London is the Place for Me”, <https://www.youtube.com/watch?v=dGt21q1AjuI>, (1:07-1:20).

¹⁸ Lord Kitchener, “London is the Place for Me”, <https://www.youtube.com/watch?v=dGt21q1AjuI>, (1:47-2:15).

l’umanità” cresciuta e educata secondo i valori, la lingua e la cultura inglese, conosceva già e molto bene la “Madre Patria”.

La mente delle popolazioni Altre, come denuncia l’autore kenyota Ngugi wa Thiong’o, era colonizzata in maniera pervasiva e persistente dalla lingua e cultura inglese. Nonostante il nuovo assetto geopolitico formatosi dopo la Seconda guerra mondiale, “imperialism continues to control the economy, politics, and cultures of [former colonies]” e, anche dopo aver ottenuto l’indipendenza politica, “literary education was determined by the dominant language while also reinforcing that dominance.”¹⁹ Educare l’Altro nella lingua del colonizzatore prima e ex-colonizzatore in seguito, oltre ad imporre valori e pratiche sociali estranei alla propria cultura di origine, rafforza e consolida nel tempo, il controllo e il predominio assoluto dell’invasore sui soggetti considerati inferiori.²⁰

Nonostante tale ingerenza e imposizione, i membri della “Madre Patria” che vivono al centro dell’impero ignorano l’esistenza dell’Altro che, invece, è stato una presenza discreta ma costante come evidenziato dal sociologo e attivista giamaicano Stuart Hall quando asserisce: “I am the sugar at the bottom of the English cup of tea. I am the sweet tooth, the sugar plantations that rotted generations of English children’s teeth. There are thousands of others beside me that are, you know, the cup of tea itself”.²¹

Oltre a ignorare la provenienza di beni e materie prime come, ad esempio, lo zucchero o il tè, a non considerare l’esistenza delle popolazioni al di fuori dei propri confini nazionali, la “Madre Patria”, immancabilmente, ignora le culture e le tradizioni dell’Altro e se ne ha una chiara dimostrazione nel cinegiornale del British Pathé del 1948 quando il telegiornista annuncia l’arrivo di “five hundred Jamaicans”²², ignorando o non sapendo che le Indie Occidentali non sono il sinonimo di Giamaica, ma un insieme di isole situate nel continente americano, collocate tra la Florida e il Venezuela e comprese tra il Mar dei Caraibi, il Golfo del Messico e l’Oceano Atlantico. A supporto di tale mancanza, va messo in evidenza che il trinidadiano Lord Kitchener era uno dei cinquecento passeggeri “giamaicani” a bordo dell’*Empire Windrush* il cui sbarco, ripreso dalle telecamere londinesi, viene trasmesso dal cinegiornale con un chiaro intento propagandistico.

I testi che Lord Kitchener scrive durante la permanenza in Gran Bretagna sono più diretti, veicolano messaggi sociali e politici, ma sempre accompagnati da melodie allegre e ritmate. Le canzoni del re della musica calypso documentano i disagi e le avversità che i suoi conterranei affrontano e subiscono nella “Madre Patria”: il clima freddo e poco soleggiato, l’invadenza dei padroni di casa, gli atteggiamenti razzisti e discriminatori della

¹⁹ Ngũgĩ wa Thiong’o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Oxford/Nairobi/Portsmouth (NH), James Currey Ltd/EAEP/Heinemann, 2005 (1981), p. 4.

²⁰ Ngũgĩ wa Thiong’o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Oxford/Nairobi/Portsmouth (NH), James Currey Ltd/EAEP/Heinemann, 2005 (1981), p. 12.

²¹ Stuart Hall, *Old and New Identities, Old and New Ethnicities*, “Essential Essays, Volume 2”, Durham, Duke University Press, 1991, p. 48.

²² Pathe Reporter Meets (1948), <https://www.youtube.com/watch?v=QDH4IBeZF-M>, (0:49).

popolazione inglese. Nonostante la produzione discografica dall'apparente leggerezza e spensieratezza melodica che poteva garantire un facile successo, Lord Kitchener non riesce a sfondare nell'industria musicale britannica perdendo anche il titolo di re della musica calypso acquisito nella sua terra d'origine. Non essendo, neppure, riuscito ad integrarsi nella società inglese, nel 1963 ritorna a Trinidad.²³

Tra il 1967 e il 1971 compone e pubblica la canzone "If You're Brown." In questo singolo prodotto in suolo caraibico, la voce di Lord Kitchener, nonostante sia accompagnata da una musica ritmata e dal tono allegro, esprime palese delusione e amarezza. Sin dai primi versi, il re della musica calypso denuncia chiaramente come il colore della pelle in "Madre Patria" sia un fattore discriminante al punto da rendere difficile, se non impossibile, lo svolgimento di una vita dignitosa. La popolazione inglese è ostile e incline a un atteggiamento di chiusura totale, se il colore della pelle degli immigrati non è bianco. Il testo rende chiaramente noto il dilagante e per nulla celato pregiudizio nei confronti degli immigrati di colore attraverso alcuni esempi, ma il più eclatante riguarda la ricerca di un lavoro che può permettere all'individuo, membro di una collettività, di condurre una vita dignitosa oltre che a contribuire attivamente alla crescita economica del paese. Lord Kitchener, con sferzante ironia, denuncia in rima il maldestro tentativo di alcuni datori di lavoro di essere falsamente onesti nei confronti dell'aspirante dipendente di colore il quale solo in fase di colloquio scopre che l'offerta di lavoro era stata già accettata il giorno prima da un altro candidato.²⁴

Il re della musica calypso muore l'11 febbraio del 2000, a causa di un'infezione ematica e correlata insufficienza renale, all'ospedale Mount Hope di Port of Spain, capitale di Trinidad e Tobago.²⁵

3. Il *dub poetry* di Linton Kwesi Johnson

La "Madre Patria" ostile, per nulla accogliente, non inclusiva, razzista e quindi "stronza" ma anche "puttana" è descritta senza mezzi termini nei versi di "Inglan is a Bitch" (1980) di Linton Kwesi Johnson, un artista, unico nel suo genere, che si fa strada nella scena musicale inglese a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento. Johnson fonde con maestria musica *reggae* e poesia militante in uno stile personale e originale definito *dub poetry*.

Il *dub poetry* è originario della Giamaica, già culla del genere musicale *reggae*. Negli anni Settanta del Novecento, i *toaster*, comunemente noti come *disc jockeys*, iniziano ad esibirsi in pubblico rappando su testi scritti o improvvisati alternando il tono parlato a

²³ Peter Mason, *Lord Kitchener, Master of Trinidadian Music Who Introduced the Calypso to Britain*, "The Guardian", 12 Feb 2000, <https://www.theguardian.com/news/2000/feb/12/guardianbituaries>. Ultimo accesso, 18 giugno 2025.

²⁴ Lord Kitchener, *If You're Brown*, <https://www.youtube.com/watch?v=0pRinJr5Byw>, 1967-1971 (0:55-1:08).

²⁵ Dave Thompson, *Reggae & Caribbean Music*, Perth, Backbeat Books, 2002, pp. 149.

quello cantato, emulando in qualche modo l'ancestrale tradizione dei *griot* africani, o can-tastorie, che recitavano racconti accompagnati dal suono dei tamburi. Non è un caso che il primo significato attribuito a *dub* è quello di “a beat, or the sound, of a drum”.²⁶

Il *dub poetry* diventa molto presto un movimento internazionale i cui maggiori centri si trovano a Kingston, Londra e Toronto, mentre i primi *dub poets*, che si cimentano in questa nuova forma di espressione artistica ibrida, provengono dall'ambiente attivista e militante del “Black Power Movement”. La natura di questo genere musicale e letterario, che miscela e amalgama musica, poesia e attivismo per veicolare messaggi di carattere sociale e politico, oltre a far presa e ad essere accolto, ascoltato, riprodotto da un pubblico di massa, non gli conferisce dignità accademica, almeno all'inizio. Questa radicale presa di posizione tende ad allentarsi nel tempo anche se, ancor oggi, il *dub poetry* viene considerato da alcuni accademici un genere letterario di seconda classe completamente privo di ogni possibile valore educativo.²⁷

Non è una coincidenza che proprio nelle società occidentali, il *dub poetry* genere letterario di seconda classe diventi un consono strumento per affermare e divulgare la voce dell'Altro o cittadino di seconda classe.

Johnson, maggiore esponente del *dub poetry* soprattutto in “Madre Patria”, nasce nel 1952 a Chapetlon in una zona rurale della Giamaica. A undici anni, ovvero nel 1963 quando Lord Kitchener ritorna a Trinidad, si trasferisce con la mamma a Brixton, un sobborgo multietnico di Londra. In età adolescenziale milita nelle Pantere Nere inglesi e come dichiara lui stesso in un'intervista rilasciata al “The Guardian” a inizio anni Duemila: “Although our slogan was ‘black power, people’s power’, we weren’t anti-white. The ideas were working-class solidarity – giving people power over their lives. As a teenager I became passionate about freedom, equality, justice”.²⁸

Sono proprio i valori di libertà, uguaglianza e giustizia che rendono il *dub poetry* di Johnson inclusivo, partecipativo e soprattutto al di sopra di ogni forma di pregiudizio e discriminazione. Il suo *dub poetry* si scaglia contro ogni forma di disuguaglianza sociale, inducendo l'autore stesso ad essere restio a ogni tentativo di classificazione o ordinamento, persino quello letterario: “I’m not a dub poet and I don’t want to be classified as one. I leave that to other people, I’ve always seen myself as a poet full stop”.²⁹

Il suo essere poeta e niente altro si manifesta in modo particolare nella sua peculiare abilità creativa. La vena poetica di Johnson è da leggere ma anche da sentire, con la trasposizione onomatopeica del suono delle parole così come sono pronunciate in quell'in-

²⁶ Christian Habekost, Verbal Riddim, *The Politics and Aesthetics of African-Caribbean Dub Poetry*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, p. 4.

²⁷ Christian Habekost, Verbal Riddim, *The Politics and Aesthetics of African-Caribbean Dub Poetry*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, pp. 1-2.

²⁸ Maya Jaggi, *Poet on the front line*, “The Guardian”, 4 May 2002, <https://www.theguardian.com/books/2002/may/04/poetry.books>. Ultimo accesso, 16 giugno 2025.

²⁹ Christian Habekost, Verbal Riddim, *The Politics and Aesthetics of African-Caribbean Dub Poetry*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, p. 3.

glese caraibico della Giamaica definito *patois*. Ellah Allfrey, curatrice della Penguin Books, definisce il *patois* di Johnson una straordinaria variante della lingua inglese adducendo: "This is the English language coming back home, changed".³⁰

Caryl Phillips, affermato autore postcoloniale di St. Kitts, elogia lo stile creativo di Johnson, ma soprattutto gli riconosce l'abilità di articolare nel linguaggio dei giovani neri l'ostilità nei confronti dell'Altro, oltre a denunciare apertamente le forme di razzismo e pregiudizio dilaganti nelle strade britanniche del tempo. Phillips gli riconosce anche il merito di essere stata la prima voce *crossover* che ha reso possibile per la generazione nera inglese di quegli anni di considerarsi neri creativi nella letteratura, nella musica, nei media. In questo modo, Johnson ha consentito all'emergente generazione di scrittrici e scrittori della *Black British Literature* di sentirsi liberi di usare il *patois*, ovvero la lingua del proprio paese di origine, come mezzo principale, a volte unico, di comunicazione ed espressione artistica.³¹

Nel 2002, intervistato nel popolare programma radiofonico della BBC 4 "Desert Island Discs", Johnson ribadisce quella che è sempre stata la sua intenzione principale: creare versi, per l'occhio/vista e per l'orecchio/udito, radicati nella tradizione caraibica dell'oralità. Ha anche sostenuto che uno dei suoi obiettivi principali, quando si proponeva come poeta, era quello di sovvertire la lingua inglese. Intento che ha irritato un'istituzione letteraria britannica patologicamente inospitale.³²

"Inglan is a Bitch" viene pubblicato nel 1980 all'interno dell'album "Bass Culture" per la casa discografica Island Records. Il brano della durata di circa tre minuti viene anche registrato come video musicale. Il *dub poetry* di "Inglan is a Bitch" è strutturato in sette stanze intervallate dal ritornello "Inglan is a bitch / dere's no escapin it / Inglan is a bitch / dere's no runnin' whey fram it."³³ È un inciso orecchiabile e, eventualmente, liberatorio, che può definirsi un motto, una sorta di slogan che trova l'approvazione, in modo particolare, di tutti coloro che sono stati definiti "infanzia dell'umanità", così come i loro discendenti, immancabilmente delusi dalla "Madre Patria".

Il *dub poetry* di Johnson elenca anche i lavori sottopagati (come il lavapiatti in un hotel) destinati ai cosiddetti cittadini di seconda classe che cercano di sbucare il lunario per sopravvivere nella società inglese ostile e respingente. Sono posizioni lavorative temporanee, senza un regolare contratto e può succedere che a cinquantacinque anni, improv-

³⁰ Qtd. in Maya Jaggi, *Poet on the Front Line*, "The Guardian", 4 May 2002, <https://www.theguardian.com/books/2002/may/04/poetry.books>. Ultimo accesso 16 giugno 2025.

³¹ Qtd. in Maya Jaggi, Poet on the Front Line, "The Guardian", 4 May 2002, <https://www.theguardian.com/books/2002/may/04/poetry.books>. Ultimo accesso 16 giugno 2025.

³² BBC Radio4 *Linton Kwesi Johnson*, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p00947g4>, 45 minutes.

³³ Linton Kwesi Johnson, "Inglan Is A Bitch", <https://www.youtube.com/watch?v=Zq9OpJYck7Y>, 1980, (3:06).

visamente e senza un fondato motivo il cittadino di seconda classe e di colore risulti essere un esubero e licenziato all'improvviso.³⁴

Dal punto di vista sonoro, Johnson recita il *dub poetry* con un marcato accento giamaicano. Mentre dal punto di vista metrico, il ritornello adotta uno schema ABAB; invece le stanze alternano schemi differenti, ad esempio AAAA come in “w'en mi jus' come to Landan toun / mi use to work pan di andahgroun / but workin' pan di andahgroun / y'u don't get fi know your way aroun”³⁵; oppure AABB come in “well mi dhu day wok an' mi duh nite wok / mi duh clean wok an' mi duh dutty wok / dem seh dat black man is very lazy / but it y'u si mi wok y'u woulda sey mi crazy”.³⁶

A differenza della musica calypso di Lord Kitchener, il testo di Johnson non è accompagnato da melodie ritmate e allegre, ma, come sottolinea lo studioso Marco Aime:

la dub music, [è] essenziale, ridotta all'osso, lo scheletro del ritmo dato da basso e batteria. Pulsante, scarna quel che basta per lasciare spazio alle parole, che si innestano bene su quei ritmi. Parole dure, violente, che cercano di fare emergere la rabbia dei “dannati della terra” da cui nascono.³⁷

Anche il video musicale emula lo stile sonoro del *dub poetry* che fuoriesce dalle tracce audio del vinile sotto la puntina del giradischi. Nel video, l'autore si trova in uno studio televisivo poco illuminato e vuoto. Indossa, paradossalmente, occhiali da sole e un cappello a tesa piccola. Durante i tre minuti in cui recita “Inglan is a Bitch” la telecamera si avvicina poco per volta al viso del poeta/cantante per poi ritrarsi lentamente a fine esibizione. Da ultimo, il ritmo musicale viene emulato ed enfatizzato, allo stesso tempo, dai movimenti del volto e delle mani di Johnson che accompagnano i versi recitati.

Dal 1978 al 2004, Johnson pubblica diciotto album musicali oltre ad una serie di saggi che coprono un arco temporale che va dal 1976 al 2021. Nel 2012 si afferma come poeta vincendo il rinomato premio per la letteratura inglese *Golden Pen*, mentre nel 2020 riceve il *PEN Pinter Prize*. Johnson vive ancora nel sobborgo di Brixton.³⁸

³⁴ Linton Kwesi Johnson, “Inglan Is A Bitch” <https://www.youtube.com/watch?v=Zq9OpJYck7Y>, 1980, (2:39-2:54).

³⁵ Linton Kwesi Johnson, “Inglan Is A Bitch” <https://www.youtube.com/watch?v=Zq9OpJYck7Y>, 1980, (0:00-0:14).

³⁶ Linton Kwesi Johnson, “Inglan Is A Bitch” <https://www.youtube.com/watch?v=Zq9OpJYck7Y>, 1980, (1:47-2:00).

³⁷ Marco Aime, “Prefazione”, in Mara Surace, *Inglan is a bitch: Vita e opere di Linton Kwesi Johnson*, Milano, Agenzia X, 2020, p. 8.

³⁸ Mara Surace, *Inglan is a bitch: Vita e opere di Linton Kwesi Johnson*, Milano, Agenzia X, 2020, p. 13.

4. Conclusioni

Lord Kitchener e Johnson sono i maggiori rappresentanti di due espressioni musicali, ma anche letterarie, caraibiche apparentemente distanti per genere e contenuti. La musica calypso di Lord Kitchener, che affonda le sue radici in epoca coloniale, veicola nel XX secolo messaggi di denuncia sociale. Il *dub poetry* di Johnson, originario della Giamaica, veicola una trentina d'anni dopo gli stessi messaggi di denuncia sociale ma gravati da una decisa presa di posizione politica. Mentre la musica calypso si presenta come genere musicale accattivante con tonalità allegre e canzonatorie, il *dub poetry* assume una veste seria, diretta, essenziale, decisamente attivista e militante. In entrambi i generi musicali/letterari il tema comune è l'ostilità della "Madre Patria" nei confronti dell'Altro, oltre a trattare e mettere in evidenza le continue e mai cessate forme di razzismo, discriminazione, sfruttamento, emarginazione, non accoglienza. Mentre in "London is the Place for Me" la musica orecchiabile e accattivante è in netto contrasto con il contenuto del testo, in "Inglan is a Bitch" emerge la rabbia e l'amarezza dell'Altro che sfrutta tale mezzo di comunicazione per esprimere senza mezzi termini la vera indole della "Madre Patria" e lo fa utilizzando, consapevolmente, la lingua inglese manipolata ma chiaramente comprensibile al suo pubblico. Quella stessa lingua inglese imposta durante il periodo coloniale come forma di controllo e assoggettamento, con il *dub poetry* viene modificata, ri-arrangiata, se vogliamo semplificata perché spoglia delle sue regole grammaticali e di pronuncia. Sia Lord Kitchener che Johnson sono riusciti a sensibilizzare il pubblico e ad accrescere la consapevolezza su questioni cruciali ma annose quali il razzismo e la discriminazione. Nonostante l'impero coloniale britannico si sia poco per volta sfaldato nella seconda metà del Novecento, la "Madre Patria" continua a dominare, con metodi e mezzi diversi, su quelle società da essa ritenute incivili e arretrate. La definizione "bitch" assegnata all'Inghilterra da Johnson è uno dei peggiori insulti che un "infante" può rivolgere alla propria genitrice, ma in questo contesto è come se segnasse il recidere definitivo del cordone ombelicale per avviare il proprio processo di emancipazione e indipendenza, sia a livello fisico che emotivo dalla "Madre Patria." Purtroppo, nel XXI secolo il processo di emancipazione e totale indipendenza risulta ancora essere allo stato embrionale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A. FONTI PRIMARIE

- Lord Kitchener, (1951 [1948]), *London is the Place for Me*.
 Lord Kitchener, (1967-1971), *If You're Brown*.
 Linton Kwesi Johnson, (1980), *Inglan is a Bitch*.

B. FONTI SECONDARIE

- Aime, M. (2020), *Prefazione*, in Mara Surace, *Inglan is a bitch: Vita e opere di Linton Kwesi Johnson*, Milano, Agenzia X.
 BBC, (2025), *Who were the Windrush generation?*, <https://www.bbc.com/news/articles/c3w4q1ee1p4o>, 20 June 2025. Ultimo accesso, 25 giugno 2025.

- Brinkhurst-Cuff, C. (2019), *Mother Country: Real Stories of the Windrush Children*, London, Headline.
- Brown, H. (2022), *London Is the Place for Me: Lord Kitchener's song was written on board the Windrush*, "Financial Times", October 10, <https://ig.ft.com/life-of-a-song/london-is-the-place-for-me.html>. Ultimo accesso, 17 giugno 2025.
- Habekost, C. (1993), *Verbal Riddim, The Politics and Aesthetics of African-Caribbean Dub Poetry*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Hall, S. (1991), *Old and New Identities, Old and New Ethnicities*, "Essential Essays, Volume 2", Durham, Duke University Press, pp. 41-68.
- Henry, Natasha L. (2024), *Slavery Abolition Act*, "Encyclopedia Britannica", <https://www.britannica.com/topic/Slavery-Abolition-Act>. Ultimo accesso, 26 giugno 2025.
- Ivison, D. (2023), *Postcolonialism*, "Encyclopaedia Britannica", <https://www.britannica.com/topic/postcolonialism>. Ultimo accesso, 18 giugno 2025.
- Jaggi, M. (2002), *Poet on the front line*, "The Guardian", May, 4, <https://www.theguardian.com/books/2002/may/04/poetry.books>. Ultimo accesso, 16 giugno 2025.
- Johnson, Linton K. (1980), "Inglan Is A Bitch", [\(3:06\)](https://www.youtube.com/watch?v=Zq9OpJYck7Y).
- Joseph, A. (2019), *Kitch: A Fictional Biography of a Calypso Icon*, Leeds, Peepal Tree Press Ltd.
- Lord Kitchener, (1951 [1948]), "London is the Place for Me", [\(2:43\)](https://www.youtube.com/watch?v=dGt21q1AjuI).
- Legislation.gov.uk, *British Nationality Act 1948*, <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Geo6/11-12/56/enacted>. Ultimo accesso, 18 giugno 2025.
- Legislation.gov.uk, *British Nationality Act 1971*, <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1971/77>. Ultimo accesso, 18 giugno 2025.
- Mason, P. (2000), *Lord Kitchener, Master of Trinidadian Music Who Introduced the Calypso to Britain*, "The Guardian", February, 12, <https://www.theguardian.com/news/2000/feb/12/guardianobituaries>. Ultimo accesso, 18 giugno, 2025
- Ramm, B. (2017), *The Subversive Power of Calypso Music*, "BBC Arts in Motion", <https://www.bbc.com/culture/article/20171010-the-surprising-politics-of-calypso>. Ultimo accesso, 20 giugno 2025.
- Njoku, Raphael C. (2020), *West African Masking Traditions and Diaspora Masquerade Carnivals: History, Memory, and Transnationalism*, Rochester, University of Rochester Press.
- Pathe Reporter Meets (1948), [\(2:48\)](https://www.youtube.com/watch?v=QDH4IBeZF-M).
- Purchase, S. (2006), *Key Concepts in Victorian Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Thompson, D. (2002), *Reggae & Caribbean Music*, Perth, Backbeat Books.
- Toussaint, M. (2009), *Trinidad Calypso as Postmodernism in the Diaspora: Linking Rhythms, Lyrics, and the Ancestral Spirits*, "Oral Literature and Identity Formation in Africa and the Diaspora", Spring, Vol. 40, No. 1, Bloomington, Indiana University Press, pp. 137-144.
- wa Thiong'o, N. (2005 [1981]), *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Oxford/Nairobi/Portsmouth (NH), James Currey Ltd/EAEP/Heinemann.
- Warner-Lewis, M. (1991), *Guinea's Other Suns: The African Dynamic in Trinidad Culture*, London, The Majority Press.
- Wroe, N. (2008), 'I did my own thing', "The Guardian", March 8, <https://www.theguardian.com/books/2008/mar/08/featuresreviews.guardianreview11>. Ultimo accesso, 18 giugno 2025.

MARIA FESTA • PHD, Assegnista di ricerca, SSD ANGL-01/A Letteratura inglese (ex L-LIN/10), presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'università di Torino. Studiosa di letteratura inglese, postcoloniale anglofona e letteratura digitale delle migrazioni. Ha pubblicato una monografia, articoli e contributi in riviste nazionali e internazionali.

E-MAIL • maria.festa@unito.it

INTRECCI MUSICALI NELL'OCEANO INDIANO

Il carattere ribelle della musica taarab
in *The Dragonfly Sea* (2019) di Yvonne Adhiambo Owuor

Costanza MONDO

ABSTRACT • *Musical Connections in the Indian Ocean: Taarab Music and Rebellion in Yvonne Adhiambo Owuor's The Dragonfly Sea (2019)*. La musica taarab è nata nell'isola di Zanzibar dall'intreccio di diverse culture da paesi dell'Oceano Indiano, tra cui l'India e la Somalia, diffondendosi poi in tutta la costa swahili e trovando la sua più famosa cantante in Siti binti Saad. Combinando il pensiero di Achille Mbembe e di Iain Chambers, questo saggio esplorera' la natura 'ribelle' della musica taarab in *The Dragonfly Sea* (2019), romanzo della scrittrice kenyana Yvonne Adhiambo Owuor ambientato nell'arcipelago di Lamu. Nel romanzo, questa forma musicale rivendica la particolare identità fluida dell'Oceano Indiano e, per un personaggio in particolare, cantare canzoni taarab esprime un senso di liberazione da rigidi confini sociali. Intrecciando brani taarab cantati da Siti binti Saad e canzoni citate da Owuor, emergerà la natura ribelle di una musica che infrange l'omogeneità culturale, i confini e le costrizioni sia sociali sia geografiche.

KEYWORDS • Taarab music; Indian Ocean; Yvonne Adhiambo Owuor; *The Dragonfly Sea*.

1. Introduzione

A Zanzibar, nell'Ottocento vi era il detto «When one pipes in Zanzibar/They dance on the lakes» (Sheriff 1991: 1), espressione che catturava bene il dirompente effetto farfalla scatenato dall'influenza di una piccola isola verso la costa swahili e i territori retrostanti. Bastava un fischio da Zanzibar per far iniziare le danze sulle sponde dei laghi Vittoria, Tanganyika e Malawi nell'entroterra della Tanzania. Nonostante le sue dimensioni ridotte, Zanzibar ha sempre occupato un posto centrale all'interno degli intrecci fluidi e mutevoli dell'Oceano Indiano, come centro dell'impero omanita dal 1832, come sede della dinastia dei sultani Al Busaid e, in seguito, come teatro della guerra anglo-zanzibariana. Nei secoli precedenti, Zanzibar è stata un fiorente centro di commerci e di scambi che legavano insieme l'area dei grandi laghi dell'Africa orientale e la costa swahili con la Somalia, l'India, l'Arabia Saudita e l'Oceano Indiano. L'antichità di questi contatti è testimoniata dal Pe-

riplus Maris Erythraei, un trattato di navigazione di un autore anonimo datato da Wilfred Schoff attorno al 60 d.C. (Schoff 1995: 15). Nel manoscritto, figurano i nomi di alcune località lungo la costa dell’Africa orientale, tra cui ‘Menuthias,’ che potrebbe essere proprio Zanzibar (Schoff 1995: 94).

Tuttavia, la storia che narra Yvonne Adhiambo Owuor in *The Dragonfly Sea* non è ambientata a Zanzibar, bensì in un arcipelago più a nord, l’arcipelago di Lamu, e più precisamente a Pate, una delle sue isole. Tuttavia, il romanzo evoca Zanzibar e la sua grande influenza culturale attraverso la musica taarab, che vi si è sviluppata come frutto dei vari contatti interculturali che hanno avuto luogo sull’isola nei secoli. Questo genere musicale diventa quindi non solo un esempio di quelle «deep and sticky relations» (Samuelson 2012: 500) da cui ha origine la cultura swahili, ma anche un correlativo oggettivo dell’Oceano Indiano e un prodotto delle forme circolatorie e fluide (Cooppan 2022: 171, 176) di una cultura basata sulle acque oceaniche e, in egual misura, sui venti – i musim, venti monsonici che permettevano alle imbarcazioni dei mercanti arabi, persiani e indiani di raggiungere Zanzibar. Lo scrittore zanzibariano Abdulrazak Gurnah, ricorda le mattine di fine novembre e dicembre in cui scorgeva le prue delle navi dei mercanti infittire il porto, un panorama che rendeva quasi impossibile non percepire di far parte di un mondo più ampio dotato di un proprio centro di gravità (Gurnah 2021).

Questo saggio mira a evidenziare più livelli – narrativi, sociali, storici e autoriali – in cui si esprime la natura ribelle della musica taarab nel romanzo *The Dragonfly Sea* (2019) di Yvonne Adhiambo Owuor. In arabo, il termine taarab significa ‘provare gioia con la musica’ (Africanpoems.net, ‘Kijiti’ by Siti binti Saad) ma indica più in generale uno stato emotivo alterato e intenso, non necessariamente derivante da sentimenti di gioia. Ne sono una prova queste strofe del brano taarab intitolato ‘Kijiti’ disponibile su Africanpoems.net, un sito Internet di poesia orale africana digitalizzata:

Kijiti told me, stand up leave there and follow me “maam”
 Kijiti told me, stand up leave there and follow me “maam”
 If only had I known, I would refused to leave with him
 If only had I known, I would refused to leave with him
 Kijiti you have killed me, for a single shot of tende [...]]
 Kijiti you have killed me, for a single shot of tende. (Africanpoems.net, ‘Kijiti’ by Siti Muharam)

Il taarab è un genere variabile. Nel suo articolo ‘Elvis in Africa,’ il sociologo Ahmed Gurnah lo elenca tra le sue prime influenze musicali, da quando aveva sei o sette anni, e pone l’accento sulle schermaglie di parole nascoste nei testi delle canzoni (1997: 118).

In *Mediterraneo blues*, Iain Chambers riflette sulla natura del taarab e i tratti della ripetizione: «l’estasi o il rapimento procurati dal prolungamento delle vibrazioni tramite una reiterazione che non è mai la stessa, che si dispiega senza sosta nel farsi canto e suono» (Chambers 2020: 28). È proprio questo genere musicale intenso ed estatico ad affascinare Munira, uno dei personaggi principali del romanzo di Owuor, scrittrice keniana nata a Nairobi nel 1968. La trama del romanzo si snoda tra l’arcipelago di Lamu, il Kenya e la Cina, uniti insieme dalla vasta storia dell’Oceano Indiano che rivela contatti tanto inaspettati quanto antichi. Infatti, come evidenziato in più sedi da Abdulrazak Gurnah (Gurnah

“A History”; Aiqing 2024), nel quindicesimo secolo, una flotta di navi mandate dal generale Zheng He a razziare la costa africana fece naufragio. I superstiti trovarono rifugio nell’arcipelago di Lamu; gli occhi di Ayaana sono infatti a mandorla, a evocare quelle antiche connessioni. Mentre la ragazza parte per la Cina, dove una serie di vicissitudini e scoperte la attende, sua madre Munira rimane a Pate ad affrontare altre sfide, legate alla marginalizzazione sociale di cui è vittima da decenni. Dopo essere stata abbandonata dall’uomo che amava, Munira dà alla luce Ayaana al di fuori del matrimonio e, di conseguenza, viene non solo ripudiata dalla sua famiglia – che si trasferisce a Zanzibar senza di lei – ma anche ostracizzata dalla ristretta comunità di Pate, dove è nota con l’appellativo dispregiativo di *kidonda* – ‘ferita’ in kiswahili.

L’incontro inaspettato con il pescatore Muhidin, che non la giudica, ma anzi elogia le sue abilità nel giardinaggio e cerca di comprenderla, getta spiragli di luce nella vita di Munira che sembrano promettere una felicità e spensieratezza a lungo negata. In un passaggio del romanzo, Munira, dopo molto tempo, lascia sgretolare le sue barriere divenute abitudine di vita e abbandona il suo atteggiamento aspro di apparente indifferenza, sperimentando una gioia incontenibile che esprime cantando proprio una canzone taarab. Dopo che Muhidin ha accennato l’inizio del brano ‘Habibi,’ lei continua a cantare sentendo i ritmi e le melodie taarab mescolarsi dentro di lei in un sentimento che è, per un attimo, pura metamorfosi:

Munira, feeling as she had not felt in nineteen years, arched her back as a child reading stars might, *taarab* melodies mixing and brewing within her. She seized Muhidin’s idea of song, added the exaggerated warbles of a Zanzibari singer notorious for elongating vowels in music to make it wobble, wiggle, and hyperventilate. Munira sang:

‘*Ua langu silioni nani alolichukuwa?*

Ua langu lileteni moyo upate kupowa

Ua langu la zamani ua lililo muruwa...’ (Owuor 2022: 90)

Questi primi tre versi fanno parte di un brano taarab realmente esistente dal titolo ‘*Ua langu*’ (Mwambao.com).

Nella prosa di Owuor riusciamo a scorgere la ricchezza e la grana profonda della voce di Munira che scala le vette musicali di suoni che, per citare Chambers, «spingono sull’orlo dell’abisso e si ribellano all’ordine costituito, mentre il mondo del rimosso si libera dal buio» (2020: 28). A livello narrativo, infatti, il taarab esprime una doppia ribellione per Munira. Da un lato, il suo canto infrange le catene del silenzio a cui le convenzioni sociali l’avevano ridotta e al tempo stesso manifesta una felicità contagiosa e pura che la comunità di Pate le vorrebbe vedere negata, per vestirla solo del senso di vergogna, ripudio e disprezzo che trovano la loro sintesi più feroce nell’appellativo ‘ferita’. Cantare taarab diventa un modo per riaffermare in modo travolgente e non apologetico la propria voce che, Chambers ricorda, non è metafora di un messaggio ma «un’immagine nel suono, un transito nel tempo, un corpo nel canto, in volo» (2020: 59). Il carattere ribelle del canto di Munira è tanto più enfatizzato da ciò che accade poco dopo: un uomo, figlio di Muhidin, la sorprende a cantare e pone fine bruscamente al suo canto insultandola, soffocando la sua voce e tarpendo le ali di quel ‘corpo in volo,’ come Munira dolorosamente riconosce:

Munira scurried into her mask as a hermit crab would. How had she forgotten? How had she slipped into happiness? How had she lost the sense of foreboding that kept her alert? How could she forget the pursuing, bullying thing that always turned up to disrupt her tiniest joys? Here was its loathsome manifestation, How had she forgotten? (Owuor 2022: 91)

Tuttavia, non è solo per il personaggio narrativo di Munira che il taarab ha carattere liberatorio, catartico e di affermazione identitaria. A livello storico, la natura ribelle di questo genere musicale ha un rapporto interessante con le cantanti donne, che sono le più famose rappresentatrici del genere. Tra tutte spicca Siti binti Saad, la cui carriera si articola nel ventesimo secolo. La prima donna a cantare taarab, binti Saad ‘africanizzò’ (Deckard 2014: 106) questa forma musicale e la portò al di fuori della corte del sultano omanita offrendola a un pubblico più ampio e di massa (Africanpoems.net, ‘Kijiti’ by Siti binti Saad). Fu inoltre la prima musicista di Zanzibar a incidere registrazioni commerciali, nel 1929 (Africanpoems.net, ‘Kijiti’ by Siti binti Saad), e la sua importanza nell’immaginario swahili è testimoniata dalla sua biografia *Wasifu Wa Siti Binti Saad* (Elogio di Siti binti Saad) scritta da Shaaban Robert, il più importante poeta tanzaniano insieme ad Haji Gora Haji. Il brano più famoso di Saad, ‘Kijiti,’ denuncia apertamente e vocalmente le ingiustizie subite dalle donne; il testo è una perentoria richiesta di giustizia dopo che una ragazza è stata violentata e assassinata da un uomo chiamato Kijiti. Gruppi femminili di cantanti taarab hanno imparato questa canzone e negli anni l’hanno tramandata oralmente in genealogie che trovano anche espressione nella versione di ‘Kijiti’ disponibile su Africanpoems.net, in quanto cantata dalla pronipote di binti Saad, Siti Muharam (Africanpoems.net, ‘Kijiti’ by Siti Muharam).

Infrangere barriere è una caratteristica che il taarab svolge anche a livello geografico, nell’intreccio di culture e influssi che è l’ambientazione del romanzo. La costa swahili è infatti sede di numerose dicotomie. La più prominente e rigida è quella che vede contrapposti gli ungwana e gli ushenzi – da un lato gli abitanti ‘civilizzati’ della costa e dall’altro i ‘selvaggi’ che abitano l’entroterra (Gower, Salm e Falola 1996: 256). Questa distinzione si allinea lungo le assi contrapposte del commercio cosmopolita e dell’entroterra oscuro, della raffinatezza della scrittura e dell’oralità misteriosa, della realtà urbana e delle periferie. Questa serie di polarizzazioni viene messa in discussione dal movimento circolare e dirompente del taarab. Originatosi a Zanzibar da una miscellanea di influssi e apporti (Africanpoems.net, ‘Kijiti’ by Siti binti Saad), la musica taarab si è diffusa nella corte omanita per poi esondare da barriere sia geografiche che sociali e riversarsi capillarmente negli arcipelaghi, tra cui quello di Lamu dove vivono i personaggi di Yvonne Adhiambo Owuor.

Un’ultima riflessione è necessaria per inquadrare il valore ribelle del taarab a un livello più ampio che trascende *The Dragonfly Sea* e persino la storia dell’Oceano Indiano, per configurarsi come scelta programmatica da parte di Owuor e di rivendicazione di un patrimonio culturale che, una volta riscoperto e affermato, diviene fulcro riflessivo e generatore della rappresentazione del continente africano. Nel suo Ted Talk ‘Words for Worlds’ del 2015, Owuor sostiene che prima ancora di preoccuparsi di come l’Africa venga rappresentata agli occhi del mondo dall’esterno, è necessario capire il valore che la cultura

africana ha per gli Africani e il significato che la sua varietà ha in primo luogo per gli abitanti del continente:

My friends, where do we go from here? The correct answer, I am convinced, is not a forward march into some shapeless horizon, but an intentional journey inward. I am not talking about sitting under a baobab tree and humming an African cultural equivalent of ‘Omm.’ I mean literally looking within, engaging heart and memories with our senses and assorted tools, listening for deeper words. As a core value, ‘relationality’ has served to cohere our African being in and with the world. Some words, some more words for you: ‘Ubinadamu,’ ‘Ubuntu’ – the terms that encompass key African raison d’être. So, to look within is perhaps to ask new questions, to seek out and hear from others who live out hidden African facets. Do we intend to uncover what Africa viscerally means for Africa today? Then we must re-encounter our archetypes, archetypes I repeat. Those world and word carriers of energising values and ideals which we so desperately need to repopulate meaning. (Owuor 2015)

Tra le ‘parole che creano mondi,’ archetipi come ‘Ubinadamu’ e ‘Shirazi,’ potremmo aggiungere a pieno titolo ‘taarab’. Il discorso di Owuor sembra configurarsi come un manifesto che ha trovato applicazione narrativa in *The Dragonfly Sea*, pubblicato quattro anni dopo. L’autrice sembra allinearsi al pensiero di Achille Mbembe, che sostiene la necessità per l’Africa di diventare il suo stesso centro e forza, non come separazione dal resto del mondo, ma come condizione necessaria a relazionarsi in modo paritario con esso: «Africa has to become its own center. It has to become its own force. Not as a way of separating itself from the rest of the world, but as a precondition for it to exercise its weight among other forces in the world» (2016: 31). Raccontare una storia ambientata nel cuore dell’Oceano Indiano e svelare le ampie connessioni geografiche della cultura swahili è già un modo efficace per scoprire sé stessi e, al tempo stesso, permettere al resto del mondo di fare altrettanto. Inserire all’interno della trama elementi culturali di grande valore e significato è ugualmente promettente, ed è in questa scelta programmatica che, secondo me, si inserisce la presenza del taarab e l’esaltazione, tramite questo genere musicale, dell’oralità nel romanzo.

È così che l’oralità del taarab e il suo carattere ribelle si intrecciano con l’oralità più in generale, chiamando in causa una tradizione orale che nei secoli è stata spesso trascurata, appiattita o derisa a favore della scrittura, che pure esisteva sulla costa swahili. Karen Blixen sosteneva che i Kikuyu della sua fattoria in Kenya erano stati estranei al concetto di verso poetico prima dei tempi delle scuole, dove gli vennero insegnati gli inni (Dinesen 1989: 265). Invece, Ruth Finnegan ha evidenziato come la costa dell’Africa orientale sia stata così influenzata dagli Arabi che il loro alfabeto fu preso in prestito per scrivere in ki-swahili (Finnegan 2016: 53).

Un buon esempio di oralità swahili è ‘The Book of Mwana Kupona,’ disponibile su Africanpoems.net. Risalente al 1858, questo poema è un utenzi (o utendi) (Africanpoems.net, ‘The Book of Mwana Kupona’), ossia un poema epico di influenza araba scritto secondo una struttura formale che consiste di quartine di otto sillabe ciascuna (Knappert 1972: 4). Nel poema, una morente Mwana Kupona affida alla poesia una serie di linee di

condotta per la figlia Hashima, per spiegarle come comportarsi nelle varie circostanze che la vita le presenterà quando la madre ormai non sarà più in vita per consigliarla e guidarla. Sono proprio alcuni versi tratti da questo utendi che Yvonne Adhiambo Owuor adatta e cita come epigrafe a *The Dragonfly Sea*:

*Take this amulet, child, and secure it with cord and honor.
I will make you a chain of radiant pearl and coral.
I will give you a clasp, fine without flaw, to wear on your neck...
Wash and perfume yourself and braid your hair;
string jasmine and lay it on the counterpane.
Adorn yourself in clothes like a bride, and wear anklets and
bracelets...
Sprinkle rosewater on yourself. Have rings on your fingers and,
Always, henna on the palms of your hands... (Owuor 2022 italics in the original)*

In questo gesto narrativo, che è presentato all'inizio del romanzo ma acquista pieno significato alla sua conclusione, Owuor avvicina Kupona e Hashima ai personaggi narrativi di Munira e Ayaana, stabilendo una serie di continuità tra realtà e narrativa, oralità e scrittura, storia e contemporaneità, taarab e cultura swahili.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Africanpoems.net, ‘Kijiti’ by Siti binti Saad, <https://africanpoems.net/protest-satire/kijiti/>. Ultimo accesso 27 aprile 2025.
- Africanpoems.net, ‘Kijiti’ by Siti Muhamram, <https://africanpoems.net/protest-satire/kijiti-siti-muharam/>. Ultimo accesso 27 aprile 2025.
- Africanpoems.net, ‘The Book of Mwana Kupona’, <https://africanpoems.net/epic/the-book-of-mwana-kupona/>. Ultimo accesso 27 aprile 2025.
- Aiqing, Fang, “Nobel Winner Cherishes Hometown Memories”, *China Daily*, 2 aprile 2024, <https://www.chinadailyhk.com/hk/article/383682>. Ultimo accesso 27 aprile 2025.
- Chambers, Iain (2020), *Mediterraneo blues*, trad. Sara Marinelli, Napoli, Tamu Edizioni.
- Cooppan, Vilashini (2022), *Object Orientations and Circulatory Form in Abdulrazak Gurnah’s By the Sea*, in *Comparative Literature*, 74.2, pp. 171-185.
- Deckard, Sharae (2014), *Paradise Discourse, Imperialism, and Globalization: Exploiting Eden*, New York and London, Routledge.
- Dinesen, Isak (1989), *Out of Africa*, New York, Vintage International.
- Finnegan, Ruth (2016), *Oral Literature in Africa*, Cambridge, Open Book Publishers.
- Gower, Rebecca, Salm, Steven, e Toyin Falola (1996), *Swahili Women Since the Nineteenth Century: Theoretical and Empirical Considerations on Gender and Identity Construction*, in *Africa Today*, 43.3, pp. 251-268.
- Gurnah, Abdulrazak (2021), “A Discussion on ‘By the Sea’, with Abdulrazak Gurnah.”” YouTube, caricato da Georgetown University Qatar il 31 marzo 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=fJInO5EfSjE>. Ultimo accesso 27 aprile 2025.
- Gurnah, Abdulrazak, “A History of the World in 100 Objects”, BBC, <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/41Z1B4KZJC0xdG7K3Kvv2tS/episode-transcript-episode-60-kilwa-potsherds>. Ultimo accesso 27 aprile 2025.

- Gurnah, Ahmed (1997). *Elvis in Zanzibar*, in Alan Scott (a cura di), *The Limits of Globalization: Cases and arguments*, London and New York, Routledge.
- Knappert, Jan (1972), *A Choice of Flowers/Chaguo la maua: An Anthology of Swahili Love Poetry*, London, Heinemann.
- Mbembe, Achille, e Sara Balakrishnan (2016), *Pan-African Legacies, Afropolitan Futures*, in *Transition*, 120, pp. 28-37.
- Owuor, Yvonne Adhiambo (2022), *The Dragonfly Sea*, Denmark, September Publishing.
- Owuor, Yvonne Adhiambo, "Words for Worlds", TedxEuston, YouTube, caricato daTEDx Talks il 19 gennaio 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=T9Oe6U2zoAc>. Ultimo accesso 27 aprile 2025.
- Samuelson, Meg (2012), *Abdulrazak Gurnah's Fictions of the Swahili Coast: Littoral Locations and Amphibian Aesthetics*, in *Social Dynamics*, 38.3, pp. 499-515.
- Schoff, Wilfred H. (1995), *The Periplus of the Erythraean Sea*, New Delhi, Munshiram Manoharlal.
- Sheriff, Abdul (1991), *A Materialist Approach to Zanzibar's History*, in Abdul Sheriff ed Ed Ferguson (a cura di), *Zanzibar under Colonial Rule*, London, James Currey.
- 'Ua langu', *Mwambao.com*, <https://www.mwambao.com/lyrics.htm>. Ultimo accesso 27 aprile 2025.

COSTANZA MONDO • È dottoranda in Digital Humanities presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. Il suo progetto di ricerca esplora le forme dell'oralità nei romanzi di Abdulrazak Gurnah attraverso un corpus di poesie orali africane digitalizzate e disponibili sul sito Africanpoems.net. È autrice della monografia *Writing on Water: Blue Ecocriticism in Amitav Ghosh's Writings* (Mimesis Editore, 2025).

E-MAIL • costanza.mondo@unito.it

La MUSICA NELLE PAGINE

LA MUSICA RIBELLE DI VLADIMIR VYSOCKIJ ED EUGENIO FINARDI

Coscienza della fine e resistenza

Giulia BASELICA

ABSTRACT • *The Rebel music of Vladimir Vysockij and Eugenio Finardi. Consciousness of the End and Resistance.* This paper will explore the ideal encounter between Eugenio Finardi, an Italian singer-songwriter, best known for his 1976 song *Musica ribelle*, and the singer, poet and actor Vladimir Vysockij (1938-1980), author of a vast poetic and musical production, who was boycotted and ostracised by the powers that be during the Soviet era. In the album entitled *Il cantante al microfono* (Singer at the Microphone, 2008), Finardi, accompanied by the ensemble “Sentieri selvaggi”, performs a selection of songs written by Vysockij. It is evident that *Koni priveredlivye* (Picky horses) is a particularly noteworthy piece, in which Finardi succeeds in capturing Vysockij’s poetic essence. This article aims to delve into the thematic and motif-related intricacies of the aforementioned piece, with a view to emphasising its bold and intrepid message.

KEYWORDS • Vladimir Vysockij; Eugenio Finardi; Soviet songwriting; *Koni priveredlivye*.

1. Le poesie di Vysockij nella produzione musicale italiana: Secondiano Sacchi, Finardi e i “Sentieri selvaggi”

Nel marzo 2008 il cantautore della “musica ribelle”, Eugenio Finardi, pubblica un album intitolato *Il cantante al microfono*, realizzato con l’ensemble “Sentieri Selvaggi”, un gruppo di musicisti italiani di musica classica contemporanea, diretto da Carlo Boccardo. Finardi affronta una prova inedita e importante: la musica classica contemporanea, in un disco e in una serie di concerti per voce, accompagnato da un sestetto classico. Ma, soprattutto, interpreta le canzoni del *bard* russo-sovietico Vladimir Vysockij¹ (1938-1980),

¹ Nel presente contributo il cognome del cantante e poeta Vysockij ricorre in svariate forme, secondo i diversi criteri adottati per la traslitterazione in caratteri latini nei contributi citati. Quando

noto anche come poeta, prosatore, sceneggiatore e attore cinematografico e teatrale. Le canzoni dell'album *Il cantante al microfono* sono orchestrate dal compositore Filippo del Corno e la traduzione italiana dei testi russi si deve a Sergio Secondiano Sacchi. Nello stesso 2008 al *Cantante al microfono* viene assegnata la Targa Tenco² per la migliore interpretazione. L'ideale incontro tra Vysockij e Finardi è accolto da una critica encomiastica, che sottolinea “la teatralità con cui Finardi gestisce la parte vocale” (Broglio 2008), capace di rendere “una suggestione, un sentimento fatto da una poetica descrittiva e metaforica allo stesso tempo, uno scrivere d'attore quale era” (Broglio 2008), e che nella raccolta riconosce “una versione che mette in luce l'altissima qualità poetica e musicale dei versi di Vysotsky e permette il pieno dispiegamento della straordinaria potenza interpretativa di Finardi” (Micheli 2010).

Il cantante al microfono è

un disco davvero colto e raffinato grazie alla trasposizione in chiave classica di brani immortali, in cui non è tradito lo spirito di ribellione e di lotta che hanno caratterizzato la vita di Vladimir Vysotsky, che è un po' lo stesso del suo validissimo interprete Eugenio Finardi che ha dimostrato qui di avere grandi doti vocali sapendo controllare al meglio la propria voce anche nelle tonalità più basse in cui è difficile mantenere fiato e controllo del vibrato” (Antonelli 2008).

Ed è interessante apprendere dallo stesso Finardi il senso del progetto: “questo album richiede molta attenzione, non è un disco che metti su e ti tiene compagnia, lo devi guardare, come un libro da leggere, gli devi dare un'attenzione quasi totale e se gliela dai ti ripaga con una ricchezza di contenuti. Ci vuole impegno, come per leggere Dostoevskij” (Graziani 2008).

Il progetto dell'album nasce da una particolare coincidenza che coinvolge, nel tempo, persone diverse, Sergio Secondiano Sacchi e Carlo Boccadoro, ma impegnate in percorsi di ricerca paralleli, a loro volta contrassegnati da analoghe aspirazioni, in particolare dalla riflessione intorno alla libertà di espressione artistica e alla sua tutela.

Tutto ha inizio nel 1985 con l'incontro a Torino fra Sergio Secondiano Sacchi e il poeta, prosatore, sceneggiatore e cantautore russo di origine georgiana, e premio Tenco in quello stesso anno, Bulat Okudžava (1924-1997), del quale Vladimir Vysockij è stato allievo spirituale. In quella occasione Okudžava evoca il suo ricordo insieme a quello di Aleksandr Galič (1918-1977),³ così suggerendo a Secondiano Sacchi l'ispirazione per un

non diversamente indicato la traduzione in lingua italiana è dell'Autrice del presente contributo.

² La Targa Tenco è assegnata dal Club Tenco e si distingue dal Premio Tenco. Quest'ultimo è attribuito alla carriera di artisti nazionali e internazionali selezionati da una giuria nel corso della Rassegna della canzone d'autore, che ha luogo ogni anno a San Remo al teatro Ariston. Della Targa Tenco sono invece insigniti i migliori dischi dell'anno, selezionati da una giuria composta da oltre duecento membri.

³ Negli anni Sessanta Galič, Okudžava e Vysockij rappresentano i primi e maggiori esponenti della canzone d'autore russa.

progetto sul più giovane dei tre *bardы*. Otto anni dopo, nel 1993, esce il disco *Il volo di Volodja*,⁴ preceduto, un anno prima, dalla pubblicazione di un volume con lo stesso titolo.⁵ (Sgritta 2018). Negli stessi anni anche Filippo Del Corno e Carlo Boccadoro – insieme ad Angelo Miotto fondatori, nel 1997, del gruppo musicale “Sentieri Selvaggi” – si appassionano alla biografia e alla produzione letteraria e discografica di Vladimir Vysockij, senza tuttavia conoscere né il disco né la monografia *Il volo di Volodja* (Secondiano Sacchi 1992).⁶

È il regista e attore teatrale Elio De Capitani che, durante una pausa nelle prove di uno spettacolo al Teatro dell’Elfo, quasi per caso, racconta a Filippo del Corno e a Carlo Boccadoro la vicenda esistenziale di Vladimir Vysockij (Velut Luna 2024). Si sofferma sul suo peculiare rapporto con il potere, sulla sua particolare condizione di silenzioso oppositore,⁷ ma anche sulla triplice componente della sua espressione artistica: poetica,⁸ tea-

⁴ Si trattò di un album tributo, prodotto da Ala Bianca, costituito da quindici tracce: dodici brani tradotti in italiano e un brano in spagnolo, interpretati da altrettanti artisti (Eugenio Finardi, *Dal fronte non è tornato*; Luciano Ligabue, *Variazioni su temi zigani*; Vinicio Capossela, *Il pugile sentimentale*; Marina Vlady, *Ho portato la mia pena*; Cristiano De André, *Il bagno alla bianca*; Paolo Rossi, *Ginnastica*; Juan Carlos “Flaco” Biondini, *Humo*; Francesco Guccini, *Il volo interrotto*; Milva, *Cavalli bradi*; Giorgio Conte, *De profundis*; Angelo Branduardi, *L’ultimo poema*; Marina Vlady e Eugenio Finardi, *Il canto della terra*); una registrazione originale di Vysockij, *Ochota na volkov* [La caccia ai lupi] e due contributi originali, rispettivamente di Roberto Vecchioni, *Vladimir*, e Sergio Secondiano Sacchi, *Il volo di Volodja*, interpretato da Andrea Mingardi.

⁵ La monografia, con prefazione di Demetrio Volcic, presenta un profilo biografico del cantautore russo corredata di bibliografia e discografia e la traduzione italiana di trentotto testi. Al volume è allegato il CD *Il volo interrotto* con la riproduzione di quindici brani: tredici dei quali rielaborati da Sacchi, sulla base della traduzione di Gilberto Maina.

⁶ Boccadoro e Del Corno propongono a Eugenio Finardi di collaborare al progetto. Undici i brani incisi (*L’Orizzonte*; *Dal fronte non è più tornato*; *Ginnastica*; *Il volo interrotto*; *La caccia ai lupi*; *Il canto della terra*; *Il cantante al microfono*; *Cavalli bradi*; *Il pugile sentimentale*; *Il bagno alla bianca*; *Variazioni su temi tzigani*) e interpretati da Eugenio Finardi con registrazione dal vivo. I titoli delle corrispondenti canzoni originali, composte da Vysockij tra il 1967 e il 1977 sono i seguenti: *Gorizont*; *On ne vernulsja iz boja*; *Utrennjaja gimnastika*; *Prervannyj polet*; *Ochota na volkov*; *Pesnya o zemle*; *Pevec y mikrofona*; *Koni privedlivye*; *Pesnya o sentimental’nom boksёre*; *Ban’ka po-belom*; *Variacii na ciganske temy*.

⁷ Vysockij fu un convinto oppositore del regime sovietico: nelle sue interpretazioni attoriali esprimeva i valori della libertà e della democrazia. Il potere sovietico reagiva denigrandolo e calunniandolo nei giornali, rifiutando la pubblicazione delle sue poesie, escludendo la sua candidatura ad associazioni artistiche e culturali, rifiutando la pubblicazione dei suoi libri, vietandogli ruoli cinematografici, censurando canzoni che Vysockij aveva composto per i film nei quali lui stesso interpretava un ruolo. Nel corso della sua vita in Unione Sovietica furono pubblicate versioni ridotte dei suoi dischi, che spesso comprendevano non più di tre o quattro tracce. Nessuno dei suoi concerti, circa un migliaio, fu organizzato e presentato in forma ufficiale, mediante locandine, manifesti, o annunci sui quotidiani. Tutti i suoi concerti furono sempre autorizzati esclusivamente come “incontri tra attore e spettatori”. Vysockij era sorvegliato e pedinato da agenti del KGB, i

trale e musicale. Del Corno e Boccadoro si dedicano allo studio di questa “figura straordinaria” (Velut Luna 2024): ascoltano e guardano i filmati delle sue esibizioni. I due musicisti riconoscono immediatamente la levatura artistica e la potenza espressiva del cantautore russo, che usa la musica “come un nastro trasportatore di idee” (Velut Luna 2024). Nasce così il progetto dell’album *Il cantante al microfono*, ispirato dall’intento di espandere il contenuto armonico delle canzoni di Vysockij, quindi di elevare l’espressione musicale allo stesso livello di complessità del testo. Uno degli aspetti più interessanti del lavoro, ricorda Del Corno, sarà quello di “esplorare il colore timbrico della sua musica, cercando di approfondire, attraverso gli strumenti, le caratterizzazioni vocali e teatrali di Vysockij” (Velut Luna 2024). Nello stile e nella personalità di Eugenio Finardi, Boccadoro coglie “una propensione interpretativa nei confronti della musica” e “un tipo di carisma” adatti a rendere con una voce italiana i brani di Vysockij. L’intuizione di Boccadoro troverà conferma nella capacità del cantautore italiano di immedesimarsi nel poeta russo,⁹ offrendo, nella propria esecuzione, un importante contributo non soltanto vocale, bensì anche teatrale. Una doppia, feconda identificazione, osserva Eugenio Finardi, che avverte il desiderio di riprodurre non la voce, ma la rabbia e la commozione di Vysockij, il quale, a sua volta, sapeva assimilarsi ai protagonisti delle storie che raccontava, come il pugile sentimentale o il soldato che non è più tornato, dando luogo ad autentiche rappresentazioni teatrali¹⁰ e trasformando sé stesso in un “cantattore” (Velut Luna 2024).

quali controllavano le sue comunicazioni telefoniche, producevano periodicamente false prove per sostenere accuse di abusi sessuali contro minori o di reati finanziari. Tale situazione indusse Vysockij a cercare rifugio nell’alcol e nelle sostanze stupefacenti, cause della sua morte prematura. E tuttavia il poeta e cantautore non assunse mai alcun atteggiamento dichiaratamente anti-sovietico. Non prese parte ad alcuna manifestazione o corteo di dissidenti né sottoscrisse mai asserzioni in loro difesa; né rilasciò mai dichiarazioni anticomuniste o antisovietiche. Definì sé stesso sempre come ‘poeta’ e non come ‘dissidente’.

⁸ L’aspirazione di Vladimir Vysockij a essere considerato un poeta si realizzò nell’incontro con il poeta Iosif Brodskij, il 20 agosto 1977, a New York (Bunina, Curletto 2009). Marina Vlady ricorda quel momento: “Leggi a Brodskij i tuoi ultimi versi, lui ti ascolta con grande attenzione [...]. Per la prima volta un vero grande poeta ti ha riconosciuto come suo pari” (Bunina, Curletto 2009: 249). E lo stesso Brodskij, nel 1981, nel documentario *Prokorov net v otčestve svoëm* [Nessuno è profeta in patria] di Vysockij dirà “Cominciando non tanto a leggere quanto ad ascoltare Vysockij, ho capito di aver a che fare proprio con un poeta. Anzi, in certo modo mi dava perfino fastidio che si accompagnasse con la chitarra. Perché il testo in sé era assolutamente straordinario” (Bunina, Curletto 2009: 253).

⁹ Nelle sue composizioni, infatti, “la dominante estetica [...] era il testo, la parola e non la musica” (De Florio 2020: 111).

¹⁰ Osserva, in proposito, Secondiano Sacchi: “e tutti, dai minatori ai marinai, hanno riconosciuto in quelle canzoni la propria vita” (Secondiano Sacchi 1992: 21).

2. Il brano *Cavalli bradi*

*Cavalli bradi*¹¹ (*Koni privedlivye*), brano interpretato da Milva nel già ricordato album *Il volo di Volodja* e, successivamente, da Eugenio Finardi in *Il cantante al microfono*, rappresenta il momento di più intenso dialogo fra i due artisti: Finardi la considera la “sua” canzone (Velut Luna 2024). La versione originale russa¹² era destinata alla colonna sonora del film di avventura *Zemlja Sannikova*¹³ [La terra di Sannikov]. Vysockij avrebbe dovuto interpretare la parte del comprimario Evgenij Krestovskij, ufficiale avventuriero, ma l’ingaggio non fu confermato.¹⁴ Il personaggio in questione era un giovane ussaro, poeta, cantante, fatalista che, per i propri ideali, senza alcuna esitazione sarebbe andato incontro alla morte. Per la sua interpretazione il generoso e romantico Krestovskij indiscutibilmente richiedeva la personalità di Vysockij (Mkrtčjan 1989).

In Italia le parole di *Koni privedlivye* risuonarono per la prima volta in un contesto del tutto inconsueto: la sala del ristorante romano “Otello”, nel luglio del 1979. Vladimir Vysockij si trovava a Roma con la moglie, Marina Vlady, impegnata, accanto ad Alberto

¹¹ Riportiamo la versione italiana del testo, firmata da Sergio Secondiano Sacchi: “*Cavalli bradi*/ Sul precipizio, al bordo estremo, sul crinale,/spingo avanti i cavalli a colpi di staffile,/mi manca l’aria, ingoio nebbia, bevo vento,/in un’estasi di morte: scomparirò, lo sento./Un po’ più piano, cavalli, un po’ più piano, non date ascolto a questa frusta tesa,/cavalli bradi ho avuto dal destino,/non ho più tempo per giungere alla fine/della mia vita e della mia canzone./Abbevererò i cavalli,/così potrò cantare un’altra strofa/e sul bordo restare per un momento ancora./Scomparirò, un uragano sarà a portarmi via,/al galoppo su una slitta nella neve dell’aurora,/ma voi cavalli miei, riducete l’andatura/e allungate un po’ la strada per l’ultima dimora./Un po’ più piano, cavalli, un po’ più piano/con voi non serve né frusta né staffile,/cavalli bradi ho avuto dal destino,/non ho più tempo per giungere alla fine/della mia vita e della mia canzone./Abbevererò i cavalli,/così potrò cantare un’altra strofa/e sul bordo restare per un momento ancora./Non si arriva mai in ritardo se ci riceve Dio,/ma le voci degli angeli perché sono cattive?/È il singhizzo che stona lo scampagnello/o le mie urla per condurvi altrove?/Un po’ più piano, cavalli, un po’ più piano,/ che il galoppo non si trasformi in volo,/cavalli bradi ho avuto dal destino,/non ho più tempo per giungere alla fine/della mia vita e della mia canzone./Abbevererò i cavalli,/così potrò cantare un’altra strofa/e sul bordo restare per un momento ancora” (Secondiano Sacchi 1992: 135-136).

¹² Il brano *Koni privedlivye*, noto anche con i titoli: *Koni* [Cavalli]; *Čut pomedlennee* [Un po’ più adagio]; *Privedlivye koni* (in questa formulazione l’aggettivo è anteposto al sostantivo) fu pubblicato negli album *Pesni* [Canzoni] e *Pesni Vladimira Vysockogo* [Canzoni di Vladimir Vysockij], editi entrambi da Melodija nel 1975.

¹³ Diretto da Al’bert Mkrtčjan e Leonid Popov, il film, uscito nel 1973 – tratto dall’omonimo romanzo dello scrittore e scienziato Vladimir Obručev e tradotto in numerose lingue – riscosse un notevole successo.

¹⁴ Secondo Mkrtčjan il motivo della sua esclusione era da ricercarsi nella diffusione, da parte dell’emittente “Deutsche Welle”, dei brani composti da Vysockij per la colonna sonora della pellicola: oltre a *Koni privedlivye*, *Beloe bezmolvie* [Bianco silenzio] e *Ballada o brošennom korabli* [Ballata della nave abbandonata] (Mkrtčjan 1989).

Sordi, nelle riprese cinematografiche del film *Il malato immaginario* (Grassi 2007). Vysockij improvvisò un piccolo concerto, sollecitato da alcuni amici. Tra le canzoni interpretate non mancò *Koni priveredlivye*. Il pubblico era composto soprattutto da avventori, passanti, turisti, “persone comuni che mai avevano sentito parlare dell’artista. Poi, canzone dopo canzone, il silenzio si impo[se] e divent[ò] assoluto, rotto solamente dalla profonda e aspra voce di Vysockij” (Grassi 2007: 44).

Nel 1992 esce il volumetto *19 canzoni* (Vysotsky 1992). La raccolta include il testo *Cavalli bradi*:¹⁵ lo stesso titolo poi adottato, come si è visto, da Sergio Secondiano Sacchi per la sua versione.¹⁶

Nel brano *Cavalli bradi* idealmente, e a distanza di trentacinque anni dalla sua creazione, Vladimir Vysockij ed Eugenio Finardi si incontrano. È dunque opportuno prendere in esame il testo vysockiano:

Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю
Я коней своих нагайкою стегаю, погоняю...
Что-то воздуху мне мало – ветер пью, туман глотаю...
Чую с гибельным восторгом: пропадаю, пропадаю!

¹⁵ Nella versione di Silvana Aversa: “Cavalli bradi/Lungo un dirupo, sull’orlo del precipizio, proprio sull’orlo,/Io sprono i miei cavalli e li sferzo con la frusta.../L’aria mi manca, bevo il vento, ingoio la nebbia,/Mi perdo fiutando l’estasi della morte./Un po’ più adagio cavalli, un po’ più adagio!/Non sentite lo scudiscio!/Ma che razza di cavalli bradi mi sono capitati!/E non sono riuscito né a vivere né a cantare fino in fondo./Abbevererò i cavalli,/finirò di cantare la strofa/Resterò ancora un istante/sull’orlo.../Sono perduto, l’uragano mi spazzerà via come una piuma/E al mattino mi trascineranno al galoppo sulla neve./Cavalli miei, rallentate un po’ il passo!/Prolungate ancora un po’ la via verso il mio ultimo rifugio!/Un po’ più adagio, un po’ più adagio!/Né la frusta né la sferza vi danno ordini./Ma che razza di cavalli bradi mi sono capitati!/E non sono riuscito né a vivere né a cantare fino in fondo./Abbevererò i cavalli,/finirò di cantare la strofa/Resterò ancora un istante/sull’orlo.../Ce l’abbiamo fatta, come invitati di Dio arriveremo senza ritardo./Perché gli angeli cantano con voci cattive?!/È un sonaglio che singhiozza con violenza,/O sono io che urlo ai miei cavalli di non trascinare così in fretta la slitta?!/Un po’ più adagio cavalli, un po’ più adagio!/Vi supplico di galoppare, non di volare!/Ma che razza di cavalli bradi mi sono capitati!/Che almeno avessi potuto finire di cantare, se non sono riuscito a vivere fino in fondo!/Abbevererò i cavalli,/finirò di cantare la strofa/Resterò ancora un istante/sull’orlo...” (Vysotsky 1992: 36).

¹⁶ Il titolo *Cavalli bradi* di entrambe le versioni italiane suggerisce una riflessione intorno all’aggettivo ‘bradi’ per *priveredlivye*. L’aggettivo russo, solitamente attribuito agli esseri umani, è di registro colloquiale e indica un soggetto che è difficile accontentare o soddisfare; un soggetto oltrremodo esigente, schizzinoso e capriccioso. L’aggettivo ‘brado’, che pare essere connesso con il termine ‘braida’, pianura libera e aperta, selvatica designa, invece, specificamente, un animale che vive e pascola allo stato libero, quasi selvatico. Nelle due versioni del testo, quindi, l’immagine dei cavalli presenta una connotazione diversa: se nel testo vysockiano i cavalli, quindi il destino dell’eroe lirico, paiono condotti da una volontà determinata e capricciosa, in quello italiano, di entrambe le traduzioni, l’immagine metaforica del destino assume una ineludibile dimensione fatalistica e incontrollabile.

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!
Вы тугую не слушайте плеть!
Но что-то кони мне попались привередливые –
И дожить не успел, мне допеть не успеть.

Я коней напою,
Я куплет допою, –
Хоть мгновенье ещё постою на краю?...

Сгину я – меня пушинкой ураган сметёт с ладони,
И в санях меня галопом повлекут по снегу утром, –
Вы на шаг неторопливый перейдите, мои кони!
Хоть немного, но продлите путь к последнему приюту!

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!
Вы тугую не слушайте плеть!
Но что-то кони мне попались привередливые –
И дожить не успел, мне допеть не успеть.

Я коней напою,

Я куплет допою –
Хоть немного ещё постою на краю?...

Мы успели – в гости к Богу не бывает опозданий, –
Что ж там ангелы поют такими злыми голосами?
Или это колокольчик весь зашелся от рыданий,
Или я кричу коням, чтоб не несли так быстро сани?

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!
Умоляю вас вскачь не лететь!
Но что-то кони мне попались привередливые...
Коль дожить не успел, так хотя бы – допеть!

Я коней напою,

Я куплет допою, –
Хоть мгновенье ещё постою на краю...
(Vysockij 1997: 367-368)

2.1. Racconto, simboli e immagini nella poesia dei cavalli ribelli

Nella prima delle tre strofe l'eroe lirico raffigura sé stesso sull'orlo di un precipizio: frusta e lancia i cavalli al galoppo, gli manca l'aria, beve il vento, ingoia la nebbia e, con una micidiale esaltazione, presente la propria fine. Nella seconda strofa il protagonista prende coscienza della propria sorte e muta atteggiamento nei confronti dei suoi cavalli. Sa che presto scomparirà, che sarà soffiato via da un uragano, come un pelucco dalla palma

della mano. Sarà trascinato via sulla slitta dai cavalli al galoppo lungo le strade innevate di mattina. Esorta i cavalli, chiamandoli “cavalli miei”, a rallentare il passo, li supplica di allungare il percorso che lo condurrà all’ultimo rifugio. Nella terza strofa l’eroe lirico e i suoi cavalli giungono puntuali alla meta: non si arriva mai in ritardo, quando si è invitati alla casa di Dio. Qui, tuttavia, gli angeli cantano con voci malvagie. Forse, si domanda l’eroe lirico, è la voce di un campanellino sfinito dai singhiozzi, o, forse, urlerà ai cavalli di non trainare la slitta con tanta fretta. Il ritornello, ripetuto tre volte, è costituito da due parti. Nella prima l’eroe lirico supplica i cavalli di rallentare l’andatura e di non obbedire al comando della frusta. Alla supplica segue una riflessione, che esprime lo stupore per aver avuto in sorte cavalli così capricciosi. La seconda parte del ritornello esprime in primo luogo una duplice intenzione: quella di abbeverare i cavalli e di terminare di cantare la strofa; in secondo luogo riporta il tragico duplice interrogativo che l’eroe lirico pone a sé stesso e, contestualmente, al destino: potrà trattenersi ancor un po’ sull’orlo del precipizio?

Nella ricorrente immagine del cavallo, *kon'*, ‘destriero’ – che compare nel titolo, in ogni strofa e nelle due parti costitutive del ritornello – si sostanziano i motivi della morte o, più precisamente, della sua percezione da parte dell’eroe lirico, e del canto, che presenta, oltre al valore semantico proprio, anche un significato allegorico, includendo in sé l’allusione alla vita. La prima parte del ritornello si conclude con l’espressione della drammatica consapevolezza, da parte dell’eroe lirico, di aver vissuto completamente e con l’altrettanto drammatica percezione della minaccia del tempo, che scorre precipitoso e che non consentirà al protagonista di portare a termine il canto. Interessante è l’esortazione, rivolta ai cavalli, a non obbedire all’ingiunzione della frusta, con l’espressione “ne slušajte plet” [“non ascoltate la frusta”], nella quale il verbo *slušat'*, ‘ascoltare’, marca l’assonanza del termine *plet*, ‘frusta’, con il verbo *pet'*, ‘cantare’. Nel ritornello che segue la terza strofa si afferma definitivamente la preminenza del canto sulla vita: “kol’ dožil ne uspel, tak chotja by – dopet” [“se non sono giunto in tempo alla fine della vita, che almeno possa terminare in tempo la canzone”].

Il motivo della morte non è quasi mai esplicitato, se non nell’aggettivo *gibel’nyj*, ‘micidiale’, (aggettivo denominale che deriva dal sostantivo *gibel'*, ‘morte’, ‘uccisione’), associato al termine *vostorg*, ‘trionfo’, con il quale forma un’espressione metaforica: l’eroe lirico fiuta, avverte l’imminenza della fine con micidiale trionfo, l’esaltazione della morte. La già ricordata, efficace, similitudine descrive la sorte del protagonista, che, come un pe-lucco, l’uragano soffierà via dalla palma della mano. Con una successiva sineddoche dall’apparente carattere paremiologico, infine, l’aldilà sarà collocato in un contesto cristiano: “v gosti k Bogu ne byvaet opozdanij”¹⁷ [“gli invitati alla casa di Dio arrivano sempre puntuali”].

¹⁷ Galina Spilevaja (Spilevaja 1989) segnala un possibile riferimento ai versi majakovskiani della poesia *Poslušajte (Ascoltate)* “I nadryvajas’/v meteljach poludennoj pyli,/ vryvaetsja k bogu, //boitsja, čto opozdal” (Majakovskij 2013: 32); traduzione: “E tutto trafelato/fra le burrasche di polvere meridiana,/si precipita verso Dio,/teme d’essere in ritardo” (Ripellino 1983: 246). Andrey Skobelev

Connesso con il motivo della morte è il riferimento al confine: il limite o l'orlo del baratro, che apre e chiude il testo: "vdol' obryva, po-nad propast'ju, po samomu na kraju" [“lungo il burrone, sopra l'abisso, sul limite estremo”]¹⁸ L'immagine dell'abisso (*propast'*) del primo verso della prima strofa rinvia al verbo *propast'*, con il significato di ‘essere perduto’, ‘finire’, quindi ‘morire’: “Čuju s gibel'nym vostorgom: propadaju, propadaju!” [Fiuto con micidiale esaltazione: sono perduto, sono perduto!] e si ripete, enfatizzata in un crescendo di intensità semantica: burrone, abisso, limite estremo, come allusione al passaggio all'aldilà.¹⁹ L'ultimo verso della seconda parte del ritornello racchiude l'espressione di un desiderio, estremo come il limite stesso: quello di rimanere fermo (*postoju*) sull'ultimo confine, anche per un solo istante. È un desiderio di staticità e stabilità, in contrasto con la dinamicità, precipitosa e inarrestabile, trasmessa dai gesti dell'eroe lirico, il quale frusta (*stegaju*) e sprona (*pogonjau*) i suoi cavalli. L'effetto della velocità è inoltre prodotto dalle sensazioni provate dallo stesso eroe lirico, al quale manca l'aria per respirare, beve il vento e inghiotte la nebbia: “čto-to vozduchu mne malo – veter p'ju, tuman glotaju” [chissà perché mi manca l'aria, bevo il vento e inghiotto la nebbia].²⁰

vi riconosce inoltre il rimando alla versione russa della commedia *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand: “Segodnja večerom, da, da, v gost'jach u boga/ Ja u lazurnogo ostanovljus' poroga (Rostan 2007) [“Stasera, sì, sì, ospiti di dio// Mi fermerò sull'azzurra soglia”].

¹⁸ Il verso costituisce, inoltre, un'originale interpretazione del motivo letterario della sfida al destino (Fokin 2012). Gli studiosi dell'opera di Visockij pongono in relazione il verso con le parole pronunciate dal personaggio del Presidente nella tragedia *Pir vo vremja čumy (Festino in tempo di peste)* di Aleksandr Puškin: “Est' upoenie v boju/I bezdnu mračnoj na kraju” (Puškin 1995b: 180); traduzione: “Si dà un'ebbrezza nella mischia,/E al limite del cupo abisso” (Puškin 2005: 221).

¹⁹ Fokin suggerisce il riferimento al racconto di Izaak Babel' *Smert'Dolgušova*: il verso della canzone pare la riformulazione di una frase del racconto: “Propadaem, – voskliknul ja, ochvačennyj gibel'nym vostorgom, – propadaem otec!” (Babel' 2006: 91); traduzione: “- Andremo in malora, vecchio!- gli gridai, preso da un impeto letale, – è la fine!” (Babel' 1983: 49). Il richiamo al racconto di Babel' è del tutto opportuno e rivelatore di una significativa connessione autobiografica. I *Racconti di Odessa*, ricorda Igor' Kochanovskij, amico e compagno di scuola di Vysockij, furono una scoperta del giovanissimo Vladimir, il quale, nel 1954, si appassionò ai racconti di Babel' e i testi lirici composti in seguito riecheggiano quella intensa esperienza di lettura (Kochanovskij 2024). La centralità della canzone *Koni privedlivye* trova conferma nel titolo del volume di ricordi dedicati a Vysockij: – “*Kol'dožit'ne uspel*”. *Vospominanija o Vladimire Vysockom* – citazione testuale di un verso della canzone.

²⁰ Fokin (Fokin 2012) richiama, qui, il romanzo *Delitto e castigo*, nel quale il motivo dell'aria, della sua mancanza, è ricorrentemente connesso con il personaggio di Raskol'nikov. Svidrigajlov così apostrofa il protagonista: “Ech, Rodion Romanyč [...] vsem čelovekam nadobno vozduchu, vozduchu, vozduchu-s... Prežde vsego!” (Dostoevskij 2016: 379); traduzione: “Eh, Rodion Romanyč, [...] tutti hanno bisogno di aria, aria, aria... Prima di tutto!” (Dostoevskij 2013: 509). Raskol'nikov confessa poi all'amico Razumichin: “Včera mne odin čelovek skazal, čto nado vozduchu čeloveku, vozduchu, vozduchu!” (Dostoevskij 2016: 384); traduzione: “Ieri una persona

Alla folle corsa si contrappone l'impulso di rallentare quella stessa fuga con gli avverbi *pomedlennee*, ‘più lentamente’, *ne tak bystro*, ‘non così in fretta’ e con l'espressione *prodlite put*', ‘prolungate il viaggio’. Anche in questo caso il tentativo di rallentare la corsa si fa più intenso e drammatico e raggiunge la massima tensione in una supplica esplicita: “Umaljaju vas vskać ne letet” [“Vi supplico di correre al galoppo e di non volare]. La supplica è resa con il verbo *umaljat*', accompagnato da avverbi e da espressioni avverbiali, oltre a *pomedlennee*, ‘più adagio'; *chot'nemnogo* ‘almeno un po'; *chotja by* ‘almeno' che intensificano il *pathos* della sua condizione.

2.2. Il motivo del cavallo: tra metafora e intertestualità

Centrale, nel testo, è tuttavia, come si è osservato inizialmente, il motivo del cavallo: si impone già nel titolo, in forma plurale: sono cavalli *privedelivye* – l'aggettivo, come si è già rilevato, – vale per ‘esigenti’, ‘incontentabili’, ‘capricciosi’ – ed è l'unico aggettivo²¹ attribuito ai cavalli, *koni*. Radicata nella memoria della civiltà è la credenza che associa il cavallo alle tenebre del mondo ctonio. Il cavallo archetipo è portatore di morte e di vita: connesso con l'elemento del fuoco distruttore e trionfatore e con l'elemento dell'acqua, che nutre o annega. Il cavallo ctonio è espressione della potenza infernale e manifestazione della morte (Chevalier, Gheerbrant 1991). Nella produzione poetico-musicale di Vladimir Vysockij il cavallo è immagine significativa, soprattutto nelle narrazioni mitico-poetiche e favolistiche (Skobelev, Šanlov 2001). Il cavallo capriccioso, *privedelivyj*, è spesso simbolo della poesia e della vita dello stesso Vysockij e, non di rado, il cavallo è l'animale in cui si trasforma l'eroe lirico delle sue composizioni, eco della trasmutazione dell'eroe in lupo o uccello, come trasfigurazione del trasferimento al regno dei morti: ne è un esempio la canzone *Ja iz dela ušél* [Me ne sono andato]. È raffigurazione della morte in *Pesnja o vešćej Kassandre* [Canzone sulla veggente Cassandra] e simboleggia il destino in *Paren' lošad' imel i sud'bu svoju* [Il ragazzo-cavallo aveva il suo destino] o in *No vot Sud'ba i Vremja pereseli na konej* [Ma ecco il Destino e il Tempo montarono a cavallo]. In *Koni privedelivye* i cavalli al galoppo trainano la slitta lungo le strade innevate, la mattina.²² I

mi ha detto che un uomo ha bisogno di aria, aria, aria!” (Dostoevskij 2013: 513-514) e, più oltre, il commissario Porfirij Petrovič dichiara a Raskol’nikov: “Vam teper' tol'ko vozduchu nado, vozduchu, vozduchu!” (Dostoevskij 2016: 397); traduzione: “Ora ha bisogno soltanto di aria, aria, aria!” (Dostoevskij 2013: 532). Fokin precisa, inoltre, che nella sua prima esperienza attoriale, una riduzione teatrale di *Delitto e castigo*, nel 1958, Vysockij recitò la parte di Porfirij Petrovič e che il suo ultimo ruolo, nel 1979, fu quello di Svidrigajlov, in uno spettacolo allestito al Teatro alla Tagan’ka.

²¹ Alla parsimoniosa aggettivazione del testo si contrappone la prodiga presenza di verbi di azione, che conferiscono alla narrazione un peculiare dinamismo.

²² Nel verso “I v sanjach menja galopom povlekut po snegu utrom” lo studioso Andrej Skobelev coglie l'eco dei versi con i quali Puškin nell'*Evgenij Onegin* (cap. 6) raffigura la scena del duello fra il personaggio eponimo e l'amico Vladimir Lenskij (strofe XXXI; XXXV): “Dochnula burja,

cavalli-destino di Vysockij sono caparbi, dotati di un'indole ribelle, mezzi di trasferimento nell'aldilà: ne sono esempi *Koni privedlivye*, *Rajskie jabloki* [Le mele del paradiso]. I momenti in cui l'eroe lirico si rivolge ai cavalli, supplicandoli di rallentare la loro corsa, paiono richiamare l'immagine metaforica dei cavalli invocati dal Doctor Faustus, il quale, nell'omonimo dramma di Christopher Marlowe, pronuncia la nota invocazione: “Lente, lente currite noctis equi” (Marlowe 2005: 110),²³ esprimendo la disperata, vana supplica di fermare la corsa del tempo e sfuggire alla propria condanna, dando voce al proprio pentimento per le azioni commesse e alla speranza di meritare la salvezza. Se non risulta possibile rilevare nel testo vysockiano l'intenzionale riferimento al dramma di Marlowe, è forse configurabile l'ipotesi di una interessante e coincidente percezione del tempo e del destino. *The Tragedy of Doctor Faustus*, composta da Christopher Marlowe nel 1589, divenne in Russia l'opera più nota e più rappresentata, nel corso del tempo – a partire dalla pubblicazione dei primi frammenti, pubblicati nel 1858, nella traduzione di Evgenij Fejktistov – e oggetto di valutazioni diverse (Rjabova 2015). Nell'epoca di Vladimir Vysockij appare la traduzione di Natalija Amosova, come allegato al saggio *Legenda o doktore Fauste* [Leggenda sul dottor Faust] di Viktor Žirmunskij, nel 1958. Intensa parrebbe, nel testo vysockiano, la percezione dell'imminenza della morte e “imminenza”, osserva Derrida, significa che qualcosa può avvenire in qualsiasi momento [...] vuol dire che questo urge a ogni istante: questo non è mai presente, ma questo non vuole essere rimesso a domani: questo, il rapporto con l'altro, la morte” (Derrida, Ferraris 1997: 20-21). Derrida riconosce in ogni essere vivente la condanna all'impossibilità di un rapporto con la morte, se non nell'istante in cui essa diviene atto, generando nel morente l'esperienza “della leggerezza, del tripudio supremo” (Derrida, Ferraris 1997: 79), della beatitudine e dell'estasi. Riconosciamo, dunque, nella visione del filosofo francese, l'esaltazione provata

cvet prekrasnyj,/Uvjal na utrennej zare...”; (Puškin 1995a: 130); traduzione: “Ci fu bufera, e il più bel fiore/sfiorì sul fare del mattino” (Puškin 2021: 221) “Zareskij berežno kladet/Na sani trup oleedenely/ Počuja mertvogo, chrapjat/I b’jutsja koni, penoj beloj/ Stal’nye molčat udila/ I poleteli kak strela” (Puškin 1995a: 132); traduzione: “Zreckij posa con cautela/il corpo freddo sulla slitta” ;/rincasa col tesoro atroce./Fiatando il morto, danno calci/e sbuffano i cavalli; il freno/inzuppano di schiuma bianca,/e volan via come una freccia” (Puškin 2021: 225). È interessante osservare, nella possibile connessione fra il testo di Vysockij e il capolavoro puškiniano, l'identità onomastica fra l'autore e voce narrante della canzone e la vittima del duello: Vladimir Vysockij e Vladimir Lenskij. Skobelev precisa, infine, che Vysockij compose *Koni privedlivye* nel periodo in cui era impegnato nelle prove dello spettacolo *Tovarišč, ver'* [Compagno, credi], regia di Jurij Ljubimov, dedicato ad Aleksandr Puškin. Vysockij recitò la parte di Puškin (Novikov 2002).

²³ L'invocazione del dottor Faustus è una citazione, tragicamente ironica, da Ovidio (*Amores*, I, XIII, 40). Marlowe tradusse le *Elegie* di Ovidio in inglese vernacolare, forse senza raggiungere la perfezione stilistica ed espressiva dell'originale latino (Bartles, Smith 2013): “Stay night, and run not thus” (Marlowe 2007: 121), ma nel dramma *Doctor Faustus* il poeta, drammaturgo e traduttore inglese riporta la frase originale ovidiana, della quale il verso di Vysockij parrebbe la traduzione quasi letterale.

dall'eroe lirico di *Koni privedlivye*. Ma l'esaltazione del personaggio si annulla dinanzi alla presa di coscienza della negazione dell'avvenire, dell'incompiutezza del proprio canto, causa di disperazione. La definitiva finitezza è negazione della dimensione etica: "dato che l'avvenire è l'apertura nella quale l'altro avviene, e il valore di altro o di alterità servirebbe, in fondo, da giustificazione [...]. L'altro può venire, può non venire, non posso programmarlo, ma lascio un posto perché possa venire se viene, è l'etica dell'ospitalità" (Derrida, Ferraris 1997: 100). L'avvenire per l'eroe lirico vysockiano identifica l'istante in cui l'esecuzione del canto giungerà a compimento, si farà parola, rivolta a chiunque sia disposto all'ascolto e al dialogo e la supplica che rivolge ai suoi cavalli, affinché rallentino il passo, dà voce a un sublime atto di resistenza all'ineluttabile, di eroica ribellione alla violenza, alla censura e all'oblio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonelli F. (2008), *Eugenio Finardi. Il cantante al microfono*, "Estatica", 30/11/2008, <https://www.estatica.it/it/musica/eugenio-finardi/disco/il-cantante-al-microfono>
- Babel I. (1983), *L'armata a cavallo*, trad. di I. Ambrogio, Milano, Feltrinelli.
- Babel' I. (2006), *Konarmija*, in *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, II, Moskva, Vremja.
- Bartles E. C., Smith E. (2013), a cura di, *Cristopher Marlowe in Context*, Cambridge, Cambridge University Press
- Broglia S. (2008), *Eugenio Finardi interpreta V. Vysotsky*, "Mescalina.it", <https://www.mescalina.it/musica/recensioni/eugenio-finardi-interpreta-v-vysotsky-il-cantante-al-microfono>
- Bunina E., Curletto M. A. (2009), *L'anima di una cattiva compagnia. Vita e imprese mirabolanti di Vladimir Vysockij*, Bologna, Emil.
- Chevalier J., Gheerbrant A. (1991), *Dizionario dei Simboli*, Milano, Rizzoli.
- De Florio G. (2020), *Il dissenso cantato in Unione Sovietica (1957-1991)*, in *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, Eds. C. Pieralli – T. Spignoli, "Between" X.19 (2020), pp. 105-126, www.betweenjournal.it.
- Derrida J., Ferraris M. (1995), "Il gusto del segreto", Roma-Bari, Laterza.
- Dostoevskij F. (2016), *Prestuplenie i Nakazanie*, in *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 35 tomach*, 6, Sankt-Peterburg, Nauka.
- Dostoevskij F. 2013, *Delitto e castigo*, trad. di M. Guercetti, Torino, Einaudi.
- Fokin P. (2012), a cura di, *Sobranie sočinenij V.S. Vysockogo v 11 tomach*, t., 10, Sankt-Peterburg, Amfora.
- Grassi E. (2007), *Vladimir Vysockij e la sua ricezione in Italia*, in "Slavia", XVI, 3, pp. 39-64.
- Graziani G. (2008), *Vysotsky, un lupo solitario. Intervista a Eugenio Finardi*, "Stati d'Eccezione", 28/03/2008, <https://grazianograziani.wordpress.com/2008/03/28/un-lupo-solitario-intervista-a-eugenio-finardi/>
- Kochanovskij I. (2024), "Kol'dožit' ne uspel". *Vospominanija o Vladimire Vysockom*, Moskva, AST.
- Mkrtčjan A. (1989), *Zemlja Sannikova*, in I. Rogovoj, a cura di, *Vladimir Vysockij v kino*, Moskva, Kinocentr, pp. 105-106.
- Marlowe C. (2005), *Doctor Faustus*, London and New York, Routledge.
- Marlowe C. (2007), *The Complete Poems and Translations*, Adobe Sabon, Penguin.
- Majakovskij V. (2013), *Polnoe sobranie proizvedenij v dvadcati tomach*, I, Moskva, Nauka.

- Micheli P. (2010), *Vladimir Vysotsky...*, “L’isola che non c’era”, 04/05/2010, <https://www.lisola-cheloncera.it/rivista/recensioni/vladimir-vysotsky>
- Novikov V. (2002), *Vysockij*, Moskva, Molodaja gvardija.
- Puškin A. (1995a), *Pir vo vremja čumy*, in *Polnoe sobranie sočinenij v 19 tomach*, VI, Moskva, Voskresen’e.
- Puškin A. (2005), *Festino in tempo di peste*, in *Teatro e favole*, trad. di T. Landolfi, Milano, Adelphi.
- Puškin A. (1995b), *Evgenij Onegin*, in *Polnoe sobranie sočinenij v 19 tomach*, VIII, Moskva, Voskresen’e.
- Puškin A. (2021), *Evgenij Onegin*, a cura di G. Ghini, Milano, Mondadori.
- Ripellino A. M. (1983), a cura di, *Poesia russa del Novecento*, Milano, Feltrinelli.
- Rjabova A. (2015), *Kristofer Marlo i russkaja literatura*, Moskva, Flinta.
- Rostan È. (2007), *Sirano de Beržerac*, Moskva, Èksmo (edizione elettronica).
- Secondiano Sacchi S. (1991), a cura di, *Il volo di Volodja. Vladimir Vysotskij. Vita e opere*, Milano, Arcana.
- Skobelev A., Šanlov S. (2001), *Vladimir Vysockij: mir i slovo*, Ufa, Izdatel’stvo BGPU.
- Skobelev A. (2009), *Mnogo nejasnogo v strannoj strane*, Voronež, Ècho.
- Spilevaja G. (1989), “Soavtory” Vladimira Vysockogo, in “Pod’em”, 1, pp. 215-217.
- Velut Luna (2024), *Intervista a Eugenio Finardi e a Filippo Del Corno*, <https://www.youtube.com/watch?v=5NnlFxP2lc4>
- Vysotsky V. (1992), *19 canzoni*, Roma, Stampa Alternativa.

GIULIA BASELICA • 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*, *Kniževna istorija*, *Nasledje*, *Kwartalnik Neofilologiczny* and others.

E-MAIL • giulia.baselica@unito.it

“L’AMOUR EST UN OISEAU REBELLE”

La musica degli “altri” nel repertorio colto europeo

Cecilia CONTE

ABSTRACT • *“L’amour est un oiseau rebelle”. The representation of “Others” in European Art Music.* This paper aims to illustrate the various ways in which composers of European Art Music have challenged traditional norms by reinterpreting popular and folk repertoires through the lens of Art Music and conventional compositional practice. By examining a selection of some illustrative hybrid practices, such as Mozart’s use of *turqueries*, Brahms’s *Zigeunermusik* or Dvořák’s engagement with Bohemian and Native American musical traditions, we will discuss the complexities of music as a language capable of conveying multiple layers of meaning, often conflicting and frequently implying various aesthetic or ideological aims. In doing so, the paper highlights how stylistic appropriation, mimicry, or stylization of musical “otherness” can simultaneously reinforce and subvert dominant cultural hierarchies and give rise to rich and diverse analytical perspectives and divergent discourses. The analysis further reflects on the limitations of conventional musicological categories in explaining these hybrid practices, and explores how alternative analytical approaches can offer more nuanced interpretations. Here, the representation of “Others” is interpreted as a form of rebellion against imposed norms and a disruption of the traditional, yet incomplete, frameworks historically employed in musicological discourse to define and categorize musical works. Such cases invite a broader reflection on cultural identity, artistic agency, and the fluid boundaries of the Western canon.

KEYWORDS • Art music; Folk music; Exoticism; Musical identities.

1. Preludio

Nella categorizzazione dei repertori tradizionalmente in uso, sia nei discorsi musicologici sia in altri ambiti di studio in cui l’aspetto musicale necessita di specifici spazi analitici, definire cosa si intenda per musica colta rappresenta una duplice sfida: da un lato risulta difficile tracciare una definizione del termine che sia quanto più precisa e inequivocabile, al contempo è altresì complesso delineare in maniera univoca i confini tra repertori che possano legittimamente essere ascritti a tale categoria.

Pur essendo la musicologia disciplina piuttosto giovane,¹ così come altrettanto recente è il conio del termine “colta” in riferimento a specifici repertori, già nella seconda metà del XX secolo si iniziano a elaborare i primi dibattiti circa l’efficacia di tale definizione e a delineare, spesso in risposta alle sollecitazioni provenienti da altri domini di studio (Merriam, 1964: 21-34), prospettive differenti per l’analisi e la catalogazione della produzione musicale oggetto di indagine.

In questo senso, appare significativo quanto sottolineato da Glahn & Broyles (2012): qualora il termine musica colta² possa ancora oggi essere considerato valido, esso è generalmente da intendersi come riferito a una tipologia di repertori presente solo in determinate culture, definita quindi non da caratteristiche musicali specifiche e intrinseche, quanto da aspetti legati alle origini e ai sistemi di supporto e trasmissione dei brani raccolti sotto tale etichetta.

Tuttavia, una consistente parte dei discorsi musicologici ha lungamente insistito sul rapporto antitetico tra musica colta e altri repertori, spesso classificati secondo categorizzazioni incomplete o monoprospettiche. Uno dei principali criteri di suddivisione è quello che contrappone al repertorio colto le tradizioni musicali cosiddette popolari o etniche. Anche in questo caso i confini tracciati non sono nitidamente definiti sulla sola base di aspetti musicali caratterizzanti, laddove presenti, bensì si fondono su elementi in prevalenza esterni al discorso musicale in senso stretto: si parla di repertori popolari in riferimento a tutta la produzione musicale europea priva di un supporto di trasmissione in forma scritta, mentre sono categorizzati come etnici tutti quei repertori extraeuropei la cui forma di trasmissione, quando nota, non è tenuta in considerazione in qualità di criterio di classificazione, come invece avviene in altre culture di riferimento.

2. Musica colta e Ribellione

Nell’ottica di una polarizzazione così significativamente netta, emerge in maniera marcata la difficoltà dei compositori di affrancarsi da implicazioni gerarchiche e svalutanti

¹ Benché le riflessioni sui differenti aspetti della musica siano rintracciabili già in molte culture di epoca antica – basti pensare ai significativi contributi della scuola pitagorica nella formazione di un pensiero teorico musicale nel contesto occidentale (Fubini, 1995) o alle precise riflessioni sulla modalità ritmica e melodica proposte da al-Fārābī nel contesto arabo-islamico (Sawa, 2009) – la nascita della musicologia come scienza autonoma si sviluppa solo nella seconda metà del XIX secolo. È in questo periodo, infatti, che il termine tedesco *Musikwissenschaft* entra in uso, a designare un campo di studi indipendente, con metodi, teorie e linguaggi propri (Duckles et al., 2001).

² Glahn e Broyles utilizzano la locuzione *art music* come traducente inglese di ciò a cui qui ci riferiamo nel trattare di “musica colta”. Benché in lingua italiana esistano numerose definizioni in uso per rimandare a uno stesso repertorio (musica classica, musica d’arte, musica seria, musica dotta...), si è qui scelto di adottare una tra le diciture più ampiamente usate e accettate in ambito musicologico tradizionale.

legate a elementi musicali esterni alla tradizione colta e di arricchire il discorso musicale risignificando pratiche musicali precedentemente marginalizzate entro le delimitazioni delle categorie imposte. Svariate sono, in questo senso, le modalità di “ribellione” proposte in ambito colto per trasgredire i confini predefiniti, spesso con l’obiettivo di innovare i linguaggi musicali tradizionali, arricchirne i significati o, ancora, mettere in discussione i parametri attraverso i quali la musicologia tradizionale si orienta per la classificazione dei repertori.

Attribuire nuovi significati ai repertori colti mediante l’introduzione di elementi nuovi, appartenenti a grammatiche musicali differenti, produce nel pubblico – e conseguentemente nella critica e, dunque, nella definizione dei repertori tradizionali – esiti rivoluzionari; come evidenzia Rosen (1994, p. 17):

Quando il compositore viola le norme del linguaggio musicale tradizionale per riplasmarle in parte a modo suo, il pubblico deve imparare a conoscere la nuova forma espressiva, abituarvisi e ascoltarla quanto basta per farvi l’orecchio.

Le grammatiche musicali a cui i compositori attingono sono differenti, così come diversificate sono le modalità attraverso cui l’alterità viene inserita nel repertorio colto: in alcuni casi, come vedremo, si tratta di rappresentazioni esplicite con esiti spesso mimetici o stereotipici, in altri esempi, invece, la rappresentazione dei confini viene ridiscussa, varia nel tempo e nello spazio di ascolto, di frequente si attinge a *corpus* di formule e grammatiche del popolare o dell’esotico i cui significati sono condivisi e codificati con l’uso. La trasgressione, sebbene si manifesti in modalità differenti – talvolta in relazione a mode o prassi dell’epoca di composizione, talvolta invece in forme del tutto svincolate dal contesto culturale di riferimento – è in ogni caso orientata dal medesimo intento: sovvertire gli stilemi codificati del colto, integrare “l’altro” e ripensare l’alterità ampliando le grammatiche musicali e ridefinendone i criteri di appartenenza.

3. Musica colta e *Turcherie*

Uno dei modelli di rappresentazione dell’altro tra i più riccamente codificati ed entrati nell’uso è rappresentato dall’utilizzo delle turcherie nel linguaggio della musica colta europea. Già ampiamente studiato e in voga tra i compositori nel XVIII secolo, lo stile “alla turca” consta di un *corpus* di elementi che rimandano all’immagine stereotipata che l’Europa aveva della musica delle popolazioni facenti parte dell’Impero Ottomano. Nel *corpus*, tra gli elementi maggiormente utilizzati, spiccano l’uso sistematico del ritmo binario, la comparsa frequente degli intervalli di quarta eccedente – più cautamente utilizzati nella musica seria del XVIII secolo, dato l’esito straniante della comparsa di una nota extratonale nell’estrema regolarità armonica dello stile classico – le acciaccature semplici e doppie e la ripetitività di alcune formule, volta a conferire un carattere ostinato e quasi ipnotico al brano (Pestelli, 1979).

Tra gli esempi più significativi di rappresentazione dell’alterità mediante l’uso delle turcherie vi è il *Singspiel* mozartiano *Die Entführung aus dem Serail K 384* (1782), simbolo emblematico di Orientalismo in campo operistico, nonché compendio stilistico eletto

a modello per molta della produzione successiva in stile turchesco. La genesi dell'opera evidenzia esplicitamente la volontà di rappresentazione di un'alterità dai caratteri già ben normati e consolidati.

È proprio nei cori del *Singspiel* che emerge in maniera particolarmente evidente un uso considerevole delle turcherie. Nell'esempio proposto, il coro dell'Atto I *Singt dem großen Bassa Lieder*, considerato da Pestelli (1979) il pezzo più "turco" di tutta l'opera, compaiono infatti, oltre agli espedienti già menzionati, altri elementi ascrivibili alla grammatica di rappresentazione dell'Oriente nel contesto colto europeo. Il coro, in *la minore*,³ si apre con un canto potente e accordale in cui le voci si muovono in modo omoritmico (Fig. 1).



Figura 1: Coro *Singt dem großen Bassa Lieder* da *Die Entführung aus dem Serail K 384*, Atto I, di W. A. Mozart

Affianca le voci un'orchestra dalla solennità marziale, a evocare le bande dei gianizzeri, sostenuta da un uso prominente delle percussioni, accompagnate da acciaccature, affidate agli archi, che riportano alla vivacità turchesca di certe altre produzioni mozartiane – si pensi al terzo movimento del *Concerto per violino e orchestra in la maggiore K 219* o al *Rondò* della *Sonata per pianoforte in la maggiore K 331 "Alla turca"*

4. Musica colta e *Suggestioni gitane*

Affine a quanto osservato nel caso delle turcherie, anche per l'insieme di repertori riconducibili alla categoria della *Zigeunermusik* è possibile rintracciare un ricorso piuttosto

³ L'attribuzione di specifici caratteri ed esiti (affetti) variabili al variare delle tonalità (o modi) nella composizione è prassi largamente diffusa in numerose tradizioni musicali; nella produzione mozartiana, conformemente alla prassi Galante e Classica, le tonalità assumono significati specifici, spesso in stretta relazione con altri aspetti strutturali del brano (Rom & Rosset, 2023). Nel caso esaminato, la scelta del *la minore* è per Mozart strettamente associata alle turcherie (Pestelli, 1979).

sistematico a uno specifico gruppo di espedienti stilistici. Come avviene per le turcherie, dove il riferimento all’Impero Ottomano racchiude svariate e diversissime tradizioni musicali, anche per la *Zigeunermusik* l’etichetta non restituisce la complessità delle differenti matrici culturali, generando una molteplicità di formulazioni descrittive nella caratterizzazione dei brani: spesso il riferimento è al repertorio zigano, in altri casi si parla di musica ungherese, sebbene gli espedienti impiegati siano del tutto analoghi – e talvolta in parte sovrapponibili alle stesse turcherie. Anche in questo caso l’intento dei compositori è quello di ribellarsi alle norme composite cristallizzate e integrare, seppur adattandone in parte le modalità espressive, elementi appartenenti ad altre culture musicali, considerate espressione esclusiva della tradizione popolare.

Circoscritta a un contesto più ristretto, la *Zigeunermusik* – o stile ungherese – si concentra perlopiù nell’ambito austriaco romantico e tardoromantico. Diversamente dalle turcherie, le cui forme espressive formalizzate nel XVII secolo non subiscono variazioni consistenti, gli espedienti adottati nel caso dello stile ungherese mostrano invece una notevole variabilità sia tra i diversi autori sia nelle varie fasi di produzione dei compositori stessi (Mayes, 2009) – si pensi alla diversità di rappresentazione del mondo zingaresco nella produzione brahmsiana, dove le celeberrime *Danze Ungheresi WoO 1* (1852) si discostano significativamente dall’interpretazione dello stesso contesto che il compositore offre negli *Zigeunerlieder Op. 103* (1887), esempio paradigmatico nella produzione vocale dell’ultimo Brahms.

Tra i principali elementi più diffusamente rintracciabili nella produzione mimetica dello stile ungherese, spiccano alcuni aspetti legati al contesto armonico: oltre alla preferenza per le modulazioni a toni lontani e a un più diffuso impiego delle tonalità minori, significativo è l’occasionale ricorso alla modalità (Mayes, 2009). Evidente è anche una caratterizzazione sul piano ritmico: riferendoci esemplificamente ai già citati *Zigeunerlieder Op. 103* notiamo un ampio utilizzo di un ritmo binario che rimanda alla *czarda*, una scansione sincopata, di frequente una netta contrapposizione (Fig. 2) tra melodie cantabili affidate alla voce e ritmi puntati e irregolari al pianoforte (Pietrantoni, 2006).

Allegro agitato

Singstimme

He, Zi - geu - ner,

Pianoforte

sotto voce ma agitato

grei - fe in die Sai - ten ein!

spiel das

Lied vom un - ge - treu - en Mäg - de - lein!

Figura 2: *He, Zigeuner, greife in die Saiten ein!* da *Zigeunerlieder* Op. 103, di J. Brahms

Da un punto di vista timbrico, invece, nel repertorio ungherese alcuni strumenti prevalgono su altri, primo tra tutti il violino, di cui spesso è enfatizzato il carattere virtuosistico e improvvisatorio, a richiamare l’immaginario zingaresco e, più in generale, le tradizioni musicali popolari a cui spesso si associa la pratica dell’improvvisazione strumentale, data l’assenza di un supporto scritto, tratto peculiare cui abbiamo in precedenza fatto accenno.

5. Musica colta e Confini

Particolarmente interessanti sono i casi in cui la rappresentazione dell’alterità si discosta dalle grammatiche codificate, rimodellando i confini concettuali dell’esotico e ampliando il repertorio degli espedienti musicali utilizzabili per raffigurarlo. Qui le possibilità stilistiche si moltiplicano, offrendo un compendio di modelli variegato e un articolato insieme di prospettive analitiche.

Tra le varie modalità di ribellione alle norme del colto troviamo ad esempio l’incorporazione dell’elemento popolare attraverso la dirompente comparsa di danze tipiche di determinate regioni europee, siano esse *czarde*, come nel caso della già esaminata *Zigeu-*

nermusik, tarantelle o saltarelli.⁴ Qui il ricorso a modelli del popolare, dal mimetismo spesso esplicito, assume rilevanza significativa se esaminato nell’interesse della produzione dei singoli compositori e in relazione alla deviazione dagli esotismi in voga nelle epoche di composizione.

Diverso è quanto avviene invece in altri casi, dove il *focus* riguarda la percezione dell’ascoltatore: numerosi in questo senso sono infatti i brani il cui soggetto e le formule sono sì di matrice popolare o “esotica”, ma il prodotto non è considerato tale. Parimenti, spesso accade anche l’opposto e brani dichiaratamente concepiti come “esotici” risultano invece privi di elementi riconducibili alle sonorità delle tradizioni musicali rappresentate; è questo il caso, per esempio, della verdiana *Aida*. Commissionata al compositore nel 1869 dal khedive d’Egitto ’Ismā‘il Bāshā per l’inaugurazione del Teatro dell’Opera del Cairo, *Aida* fu lì rappresentata per la prima volta nel 1871, imponendosi quasi immediatamente come simbolo più noto di opera orientalista in Europa e, nel mondo arabo, come principale prodotto dell’estetica khediviale (Mestyan, 2017). Peculiari sono tuttavia le differenti percezioni che si hanno dell’opera, spesso inscindibili dalle prospettive attraverso cui la si esamina; Said (1950, p. 123) ad esempio osserva:

Verdi’s awareness of *Aida*’s incongruities appears elsewhere. At one point he speaks ironically of adding Palestrina to the harmony of Egyptian music [...]. The rather somber, disenchanted and vestigial attachment that Verdi had to the politics of the Risorgimento as he worked on *Aida* appears in the work [...].

Come Said, anche Mestyan (2017) propone una visione del prodotto verdiano che poco ha a che vedere con il contesto narrato, e che ben più nettamente si scosta dall’Egitto moderno in cui è rappresentata; per Mestyan *Aida* è infatti un prodotto dell’estetica europea al servizio della costruzione di una certa immagine del potere khediviale egiziano.

Altri studiosi sostengono invece un Orientalismo parziale di *Aida*, riconoscendone sì alcuni elementi di chiara matrice colta europea e attribuendo alle occorrenze di espedienti musicali tradizionalmente usati per rappresentare “l’altro” una esplicita volontà del compositore di conferire rilevanza a un dato momento musicale o a un dato personaggio, proprio attraverso l’uso consapevole di due grammatiche musicali differenti; è questo per esempio il caso di Locke (2005).

Curiosa è in questo senso anche la percezione che gli stessi interpreti egiziani hanno della rappresentazione del Paese che Verdi propone; così ad esempio una delle più note voci operistiche contemporanee in Egitto, il baritono Ashraf Sewailam (Conte, in preparazione):

⁴ Si pensi alla *Tarantella in La bemolle maggiore Op. 43* per pianoforte composta nel 1841 da Fryderyk Chopin o al *Saltarello* nel terzo movimento della *Sinfonia n. 4 in la maggiore, Op. 90* (1833) del tedesco Mendelssohn.

Verdi did not use anything really Oriental, except for maybe a distant idea in the tema of *L'aria del Nilo*. And, again, it doesn't sound Egyptian to me, as it sounds a little exotic. In general, he wrote an Italian opera.

6. Musica colta e *Enigma*

Particolarmente originale è poi la modalità di rappresentazione dell'alterità celandone i caratteri entro strutture scrupolosamente aderenti alle norme compositive proprie del repertorio colto. Tra gli esempi più noti vi è il terzo movimento (*Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*) dalla *Sinfonia n. 1 in Re maggiore* (1888-1894) di Gustav Mahler, dove la melodia popolare di *Frère Jacques*, seppure rielaborata in tonalità minore, è facilmente riconoscibile (Fig. 3) nell'andamento funebre degli archi (Gallarati, 2011).

Figura 3: *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*
da *Sinfonia n. 1 in Re maggiore*, di G. Mahler

Altrettanto interessante e noto, benché forse meno celebre in relazione alle incursioni dell'elemento esotico, è il caso della *Sinfonia n. 9 in Mi minore Op. 95* (1892-1893) del ceco Dvořák. Comunemente conosciuta con il titolo di *Sinfonia “Dal Nuovo Mondo”*, l'opera raccoglie un ampio numero di suggestioni derivanti dal soggiorno newyorkese del compositore in veste di direttore del Conservatorio; tra queste, oltre alle melodie pentatoniche, all'armonia modale e a una spiccata vitalità ritmica, già rintracciabili nell'ampia produzione in stile ungherese del compositore,⁵ particolarmente interessanti sono la pre-

⁵ La produzione in stile ungherese di Dvořák è ricchissima e significativa nella costruzione di un immagine del compositore particolarmente incisiva nella trattazione delle tradizioni autoctone e

senza del canto spiritual *Swing low, sweet chariot*, chiaramente distinguibile nel primo movimento della *Sinfonia* (Quattrocchi, 2003), e il memorabile tema del *Largo* affidato al corno inglese (Fig. 4).



Figura 4: *Largo* da *Sinfonia n. 9 in Mi minore Op. 95*, di A. Dvořák

Su quest’ultimo esempio le opinioni dei musicologi divergono: benché, come evi-denzia Clapham (1966) l’influenza dei repertori tradizionali degli indiani d’America nella composizione della *Sinfonia* sia dichiarata dallo stesso Dvořák, non è chiaro se la celeberrima melodia a cui ci riferiamo sia un diretto richiamo a un canto tradizionale, se sia originale del compositore o se, ancora, le radici siano da rintracciare nel vasto panorama dei repertori popolari boemi (Santi, 2001).

7. Musica colta e *Punti di vista*

Alcuni tra i casi più curiosi sono quelli offerti da brani in cui la narrazione dell’elemento popolare muta al variare di altri fattori. Tra questi, di particolare interesse sono quei repertori che, originandosi in contesti considerati esterni ai confini del colto – per ragioni legate alla provenienza geografica o culturale dei compositori,⁶ o per motivazioni legate al contesto performativo dei brani – si cristallizzano poi in una forma differente abbandonando l’etichetta di popolare in favore di una mutazione nella percezione sia del pubblico sia della musicologia tradizionale.

Altrettanto interessante è poi quanto avviene quando a mutare sono le prospettive da cui si osservano i confini tra repertori. Un caso particolarmente interessante è quello della *Madama Butterfly* (1904) di Puccini: qui il compositore ambienta l’intera opera in un onirico Giappone dalle sonorità estremamente evocative – seppur manifestamente pucciniane – ricorrendo sia a espedienti di rappresentazione dell’alterità tradizionali sia a elementi che denotano una profonda conoscenza del mondo sonoro che sceglie di rappresentare. Significativa è, in questo senso, la modalità mediante la quale il compositore evoca “l’altro”, che nel caso della *Butterfly* l’ufficiale di Marina statunitense Pinkerton; Puccini infatti

popolari in ambito colto. Ci limitiamo qui a menzionare a titolo esemplificativo due tra i prodotti più rappresentativi: le *Danze slave Op. 46* (1878) per orchestra e i *Duetti moravi Op. 38* (1877) per voci femminili e pianoforte.

⁶ Si pensi all’ampia produzione dell’argentino Piazzolla che, benché muova da tanghi, milonghe e altri repertori popolari, è ormai considerato unanimemente compositore colto e abitualmente inserito nelle principali stagioni concertistiche sinfoniche e cameristiche europee (Eisen, 2001).

lega al tenore una citazione parziale da *The Star-Spangled Banner*, simbolo della bandiera statunitense, poi ufficializzato inno nazionale nel 1931 (Pecci, 2013). Il tema (Fig. 5) è immediatamente distinguibile nel tessuto orchestrale dell'aria *Dovunque al mondo* (Atto I) e si evolve poi in *leitmotiv* lungo tutta l'opera, generando una particolare “dissonanza” nella rappresentazione sonora dei due mondi che Puccini propone sulla scena (Budden, 1992): da un lato vi è l'Oriente di Cio-Cio-San, lontano dai facili ricorsi a modelli orientalistici sterili, dall'altro l'Occidente di Pinkerton, prepotentemente incarnato nel *leitmotiv* dell'inno statunitense a simboleggiare la condanna del pensiero coloniale (Ruffin, 2013).

44

26

Ob. a due *ten.*
C. Ing. *ff ten.*
Cltri *ff ten.*
Cine *ten.*
Fag. *ff ten.*
Corni *ff ten.*
Tri.be *ff ff*
Tr.ni. III. solo *ten.*
Timp.
Arpa
PINK. (si alza, toccando il bicchiere con Sharpless) *ten.*
(Pinkerton e Sharpless si siedono ancora sulla terrazza).
A - me - ri - ca for e - ver. *ten.*

Figura 5: Aria *Dovunque al mondo* da *Madama Butterfly*, Atto I, di G. Puccini

L'esempio pucciniano è, in questo senso, uno tra i più rappresentativi della pluralità di prospettive adottabili nell'analisi di determinati aspetti dei prodotti musicali e contribuisce significativamente alla destrutturazione dell'univoca staticità spesso legata alle etichette in uso nel contesto colto.

7. Coda

Come emerso dai brevi casi analizzati, l’elemento “altro” si inserisce frequentemente nel contesto colto europeo con modalità talvolta normate e consolidatesi nel tempo, come accade per le *turcherie*, in altri casi invece in maniere meno esplicite o più circoscritte, come si è visto nel caso della *Zigeunermusik* o degli esempi operistici menzionati.

Una sintesi simbolica tra le più significative forme di ribellione alle etichette prestabilito è rappresentata da tutti quei repertori esemplificativi di tradizioni popolari o esoteriche che tornano a occupare gli spazi entro cui si sono generati in una riformulazione in chiave colta. Le modalità attraverso cui la rottura si attua sono molteplici e tutte parimenti interessanti da un punto di vista strettamente legato all’analisi delle strutture musicali. In alcune circostanze i codici del colto subiscono una forzatura in favore delle esigenze del popolare o del pubblico, siano esse delle variazioni sul piano timbrico o delle innovazioni circa gli spazi performativi designati; in altri casi, invece la grammatica del colto si conserva e a subire una rielaborazione sono le prassi esecutive stesse, in una sorta di revisione filologica caratterizzata da una maggiore attenzione alle esigenze originarie dei repertori d’ispirazione. Ancora, si assiste talvolta a una cancellazione quasi totale dei codici o a una loro riscrittura sulla base di esigenze prescrittive proprie delle culture musicali a cui si attinge.

Emblematica è in questo senso l’estensione di dette pratiche su scala globale, in un contesto di vivissima problematizzazione delle categorie tradizionalmente in uso, così come delle pratiche a esse associate e delle effettive innovazioni o precisazioni applicabili a dette categorie o ai repertori stessi. In prospettiva di quanto abbiamo esaminato, è significativo osservare come le rivendicazioni implicite o esplicite che emergono nei repertori presi in considerazione non si limitano al solo discorso musicale, ma si configurano come manifestazioni di riflessioni più estese di natura culturale, ideologica e politica.

Riflettere sulla narrazione dell’alterità nel repertorio colto e sulle innumerevoli e originalissime modalità di ribellione che si generano in risposta alle norme tradizionali contribuisce infine a ridefinire la percezione della musica d’arte, sottraendola a interpretazioni statiche e autoreferenziali e mettendone in luce, invece, la dimensione linguistica e simbolica capace di veicolare significati profondi nei discorsi sulle identità culturali e sui processi di rinegoziazione estetica, in uno spazio dinamico e complesso di continua ridefinizione e ricca pluralità di linguaggi e prospettive.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Budden, J. (2002). Madama Butterfly. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/>.
- Clapham, J. (1966). Dvorak and the American Indian. *The Musical Times*, 107(1484), 863-867.
- Conte, C. (In preparazione). Intervista ad Ashraf Sewailam in *La diffusione del repertorio operistico nell’Egitto della Nahda*. Tesi di dottorato.
- Duckles, V., Pasler, J., Stanley, G., Christensen, T., Haggh, B., Balchin, R., Libin, L., Seebass, T., Page, J., Goehr, L., Bujic, B., Clarke, E., McClary, S., Gribenski, J., Gianturco, C., Potter, P., Fallows, D., Velimirović, M., Romanou, K., Tomlinson, G., Béhague, G., Kanazawa, M., & Platt, P. (2001). Musicology. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/>.
- Eisen, C. (2001). Piazzolla, Astor. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/>.

- Fubini, E. (1976). *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*. Giulio Einaudi Editore.
- Gallarati, P. (2011). *Gustav Mahler: Sinfonia n. 1 in re maggiore*. Flaminioonline. <https://www.flaminioonline.it/>.
- Glahn, D., & Broyles, M. (2012). Art music. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/>.
- Locke, R. P. (2010). Beyond the Exotic: How ‘Eastern’ Is Aida? In R. Cowgill, D. Cooper, & C. Brown (Eds.), *Art and Ideology in European Opera: Essays in Honour of Julian Rushton* (pp. 264-280). Chapter, Boydell & Brewer.
- Merriam, A. P., Carpitella, D. (1990). *Antropologia della musica*. Sellerio.
- Mayes, C. (2009). Reconsidering an Early Exoticism: Viennese adaptations of Hungarian-Gypsy Music around 1800. *Eighteenth Century Music*, 6(2), 161-181.
- Mestyan, Adam. (2017). *Arab Patriotism. The Ideology and Culture of Power in Late Ottoman Egypt*. Princeton University Press.
- Pecci, R. (2013). *Mirto di Venere e vino di Bacco: «Dovunque al mondo», ovvero l’ambigua bandiera di F. B. Pinkerton*. In *Madama Butterfly*. 13-28. Fondazione Teatro La Fenice.
- Pestelli, G. (1979). “Cose Turche” nella musica Europea. Dal Ratto del serraglio all’Italiana in Algeri. *Appunti del corso di Storia della Musica*, Università di Torino.
- Pietrantoni, L. (2015). *Johannes Brahms: Zigeunerlieder (Canti zigani)*, Op. 103. Flaminioonline. <https://www.flaminioonline.it/>.
- Quattrochi, A. (2003). *Antonin Dvořák: Sinfonia n. 9 in mi minore “Dal Nuovo Mondo”, Op. 95*. Flaminioonline. <https://www.flaminioonline.it/>.
- Rom, U. B., & Rosset, S. (2023). Key-Specific Structure in Mozart’s Music: A Peek into his Creative Process?. *Empirical Musicology Review*, 16(2), 276-311.
- Rosen, C. (1995). *The frontiers of meaning: Three informal lectures on music*. Hill and Wang.
- Ruffin, G. (2013). *Madama Butterfly in breve*. In *Madama Butterfly*. 91-92. Fondazione Teatro La Fenice.
- Said, Edward W. (1994). *Culture and imperialism*. Vintage Books.
- Santi, P. (a cura di). (1989). *Repertorio di musica sinfonica. Gli autori, le opere, le forme musicali dal Seicento a oggi*. Giunti.
- Sawa, G. D. (2009). *Rhythmic theories and practices in Arabic writings to 339 AH/950 CE: annotated translations and commentaries*. Institute of Mediaeval Music.
- Tutti gli spartiti da cui sono tratte le figure sono disponibili in formato open access in <https://imslp.org/>.

CECILIA CONTE • is a PhD student at the University of Turin (National PhD in Learning Sciences and Digital Technologies). She holds a MA in Translation from the University of Turin (2021) and a BA degree in Languages, from the same University (2019). At the same time, she graduated in Piano at the Conservatory of Novara (2019) and in Opera Singing at the Conservatory of Turin (2022). Her research interests include Arabic music and musicology, the relationship between European and Arabic musical traditions, the development of opera tradition in Egypt and musical aesthetics related to languages.

E-MAIL • cecilia.conte@unito.it

MORTAL LOUCURA

Un sonetto di Gregório de Matos
dal Barocco alla canzone d'autore brasiliana

Matteo REI, Chiara BRIZIO FALLETTI DI CASTELLAZZO

ABSTRACT • Mortal Loucura: A sonnet by Gregório de Matos from Baroque poetry to Brazilian songbook. The paper takes as its starting point the 17th-century “rebel” poet from Bahia, Gregório de Matos (1636-1696), nicknamed *Boca do Inferno* for his sharp satirical wit. It begins by examining a sonnet in which the poet employs an “echo” structure, whereby the final word of one line repeats the last syllables of the preceding word. The focus then shifts to an analysis of the musical adaptation of the sonnet by scholar and composer José Miguel Wisnik, who transformed its verses into the song *Mortal Loucura*, first recorded with Caetano Veloso in 2005 for a performance by the Brazilian contemporary dance company *Corpo*.

KEYWORDS • Baroque poetry; Brazilian literature; echo; Brazilian popular music; Gregório de Matos.

1. Un poeta ribelle nel Seicento brasiliano¹

Assai fitta e ricca è la trama di rapporti, nessi e contaminazioni che musica e poesia sono venute intrecciando nella tradizione letteraria brasiliana, lungo una linea di sviluppo che parrebbe estendersi dalle *modinhas* settecentesche di Caldas Barbosa al battesimo della *bossa nova* per mano di Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, oppure ancora dai quattro *Coros* che scandiscono la barocca *Música do Parnaso* (1705) di Botelho de

¹ Sebbene l'articolo sia il risultato di un lavoro “corale”, si precisa che Matteo Rei è autore dei primi due paragrafi (1. “Un poeta ribelle nel Seicento brasiliano” e 2. “L’artificio retorico dell’eco in un sonetto di Gregório de Matos”), mentre Chiara Brizio Falletti di Castellazzo ha redatto gli ultimi due (3. “La gaia scienza di José Miguel Wisnik” e 4. “L’architettura musicale di *Mortal Loucura* (2005)”).

Oliveira fino alla convergenza tra poesia concreta e Tropicalismo nella seconda metà del XX secolo. A tal riguardo José Miguel Wisnik è, senza dubbio, uno degli studiosi contemporanei che in modo più approfondito e più convincente si è soffermato sulle molteplici implicazioni di questa relazione privilegiata.

Se a ciò si aggiunge che Wisnik associa brillantemente i talenti di compositore e interprete a quelli di storico della letteratura e saggista, non sorprenderà che proprio a lui si debba la trasposizione musicale di un componimento del poeta seicentesco Gregório de Matos (1636-1696): operazione su cui abbiamo deciso di concentrare l'attenzione nel presente studio. Si tratta del sonetto introdotto dal verso “Na oração, que desaterra, ... aterra” e caratterizzato dall’impiego dell’artificio retorico della costruzione a eco: testo poetico che, musicato da Wisnik, ha dato origine alla canzone intitolata *Mortal Loucura*, incisa per la prima volta dall’autore insieme a Caetano Veloso nel 2005, per uno spettacolo del gruppo di danza contemporanea *Corpo*, fondato nel 1975 a Belo Horizonte da Paulo Pederneiras.

Partendo, dunque, proprio da Gregório de Matos, vale la pena di ricordare brevemente che il poeta, nato a Bahia nel 1636 (o 1633), ebbe un’esistenza piuttosto travagliata e, sul piano letterario, si distinse soprattutto per il pungente talento satirico che gli valse il soprannome di *Boca de Inferno*. Trasferitosi in Portogallo per compiere gli studi universitari, rimase qui per oltre vent’anni. Fece poi ritorno in Brasile in qualità di magistrato, ma qui entrò in conflitto dapprima con l’autorità ecclesiastiche, che lo destituirono dall’incarico che era venuto a ricoprire, e quindi con lo stesso Governatore, che lo mandò in esilio in Angola. Ottenuto, dopo due anni, un salvacondotto per far ritorno nella colonia americana, trovò qui la morte poco più tardi, a Recife, senza aver avuto modo di rivedere la città natale.

Ciò che di questa vicenda umana traspare nei suoi versi portò l’accademico brasiliano Eduardo Portella a considerare l’autore un tipico uomo del Barocco, diviso, per riprendere le parole di un suo profilo critico, “entre o sonho celeste e a gulosa aventura terrena” (1977: 46). E non è difficile riscontrare le tracce di questo carattere bifronte considerando l’insieme della sua produzione poetica: in essa i veementi attacchi satirici coesistono, infatti, con componimenti d’ispirazione religiosa che contengono accorate dichiarazioni di contrizione e pentimento, così come gli elogi rivolti a dame idealizzate secondo i canoni del petrarchismo s’avvicendano a testi poetici in cui il discorso erotico si fa ben più esplicito e diretto, senza alcun riguardo per i dettami del pudore e del decoro.

Secondo Luciana Stegagno Picchio, tuttavia, è soprattutto la lingua utilizzata in una parte della sua produzione poetica a fare di Gregório “il primo vero poeta del Brasile”, capace di servirsi di termini d’origine amerindia e africana, non soltanto, come fa spesso, a fini satirici e di spregio, ricercando l’effetto grottesco, ma anche per puro “edonismo linguistico”, traducendo nelle forme esuberanti del barocco lo stimolo che gli è offerto dalla realtà linguistica locale (1997: 57).

Tra i suoi componimenti di censura satirica si può ricordare il celebre *Soneto à Cidade de Baía*, che, rimiangendo ciò che la città e il poeta stesso sono stati in passato, esordisce con i versi “Triste Baía, oh quão dissemelhante/ Estás e estou do nosso antigo estado!” (Topa 1999: 373). Gregório attribuisce qui la propria rovina e quella di Bahia ad una stessa causa: la “máquina mercante”, ovvero l’azione spregiudicata di trafficanti, spesso stranieri,

che acquistando a buon prezzo il prezioso zucchero prodotto nella colonia brasiliiana, spingono allo stesso tempo i suoi abitanti ad indebitarsi per acquistare beni inutili e abiti sfarzosi; ragion per cui il sonetto si chiude con l'invito, rivolto alla città, a rinunciare all'ostentazione e ai vani lussi, accontentandosi di vestire, tanto simbolicamente quanto concretamente, un'umile veste di cotone (cfr. Bosi 2009).

Il testo è modellato sul precedente poetico di un sonetto di Francisco Rodrigues Lobo, introdotto dai versi “Fermoso Tejo meu, quão diferente/ Te vejo e vi, me vês agora e viste” (Torres 1977: 32), in cui l'autore mette a confronto il proprio destino con quello del fiume che scorre sotto i suoi occhi: il corso d'acqua, un tempo puro e cristallino, è ora torbido a causa delle piogge e degli smottamenti della stagione invernale; il poeta, una volta felice, soffre in questo momento a causa della donna amata. La constatazione conclusiva, improntata al pessimismo, è che si tratta, tuttavia, di una somiglianza soltanto provvisoria: a primavera le acque del fiume Tagus torneranno infatti fresche e pulite, mentre il poeta continuerà a penare. Quello del contrasto tra il rinnovarsi della natura nella stagione primaverile e il persistere dell'inverno nel cuore del poeta è, del resto, un tema già presente nel sonetto *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* di Camões (2022: 212), che a sua volta riprende il sonetto n. 310 del *Canzoniere* di Petrarca (*Zefiro ritorna, e l'bel tempo rimena*; 1996: 1190-1192).²

Si può ancora aggiungere, anticipando il tema approfondito nella seconda parte di questo studio, che il *Soneto à Cidade de Baía* di Gregório de Matos è stato esso stesso oggetto di una trasposizione nell'ambito della musica popolare brasiliiana contemporanea, in questo caso ad opera di Caetano Veloso: il cantautore di Santo Amaro ha infatti incorporato le due quartine iniziali del sonetto nel testo della canzone *Triste Bahia*, composta durante il suo esilio londinese e inclusa nell'album del 1972 intitolato *Transa* – Veloso avrà peraltro occasione di rinnovare il proprio omaggio a Matos interpretando il personaggio del poeta seicentesco nel film *Sermões: a história de António Vieira* (1989) del regista Júlio Bressane, in una sequenza del quale intona, a cappella, proprio i passaggi iniziali della sua canzone del '72 (cfr. Oliveira 2021: 245-248).

Tra i testi poetici in cui Gregório fustiga i vizi della sua città natale, vale la pena di ricordarne brevemente almeno un altro, dal momento che in esso si trova impiegato un procedimento non molto diverso dalla costruzione a eco presente nel sonetto che costituisce l'oggetto principale del nostro intervento. Abbiamo a che fare, in questo caso, con un

² L. Stegagno Picchio osserva che nei versi di Gregório riecheggia “il tema camoniano e barocco [...] dell’instabilità della fortuna e della caducità delle cose” (1997: 56). In anni vicini alla ripresa di Camões il precedente petrarchesco viene glossato, con una diversa sfumatura, anche da Shakespeare (n. 98 dei *Sonnets: From you have I been absent in spring*; 2024: 196). D’altronde, della catena poetica che va da Rodrigues Lobo a Gregório de Matos parrebbe ricordarsi più tardi anche Bocage, nel suo ben noto sonetto d’omaggio all’autore di *Os Lusíadas* (“Camões, grande Camões, quão semelhante/ Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!”; Torres 1977: 653).

componimento formato da 9 coppie di strofe che ripetono sempre la stessa struttura metrico-formale: dapprima una strofa di tre endecasillabi suddivisa di norma tra un ottonario e un segmento finale che fa rima con questo; a seguire una quartina di ottonari a rima incrociata, in cui il verso finale riunisce e ripete le parole che concludono i tre versi della strofa precedente.

Si tratta di una modello formale presente anche in altre opere del poeta e che coniuga, da una parte, un andamento affine a quello del responsorio nella liturgia cattolica e, dall'altra, la disseminazione di una serie di elementi verbali che si trovano ad essere ricapitolati nel verso finale, ricorrendo a un procedimento diffuso nella poesia del periodo barocco e che giustifica il titolo di *Épilogos*, riportato in alcune edizione moderne, come in quella curata negli anni '60 del XX secolo da James Amado, fratello del romanziere Jorge, da cui riportiamo, a titolo d'esempio, la coppia di strofe che apre il componimento:

Que falta nesta cidade?... Verdade
Que mais por sua desonra... Honra
Falta mais que se lhe ponha... Vergonha.

O demo a viver se exponha,
por mais que a fama a exalta,
numa cidade onde falta
Verdade, Honra, Vergonha. (Matos 1992: I.56)³

2. L'artificio retorico dell'eco in un sonetto di Gregório de Matos

L'artificio dell'eco è l'elemento che, come accennato, con maggiore evidenza contraddistingue il sonetto *Na oração que desaterra,...aterra*, oggetto della trasposizione musicale di Wisnik e al centro del presente studio. Si intende qui per eco una “figura retorica di ripetizione” (Falini 2023: 271), in virtù della quale i versi di un componimento poetico si concludono con un vocabolo o un sintagma che ripete le sillabe finali della parola che lo precede. Si tratta di un procedimento già particolarmente caro alla poesia cortigiana del Quattrocento italiano, che ne fornisce un esempio paradigmatico nel rispetto *Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? Amo* del Poliziano. L'autore della *Fabula di Orfeo*, rifacendosi al precedente di Ovidio (*Metamorfosi*, III. vv. 356-401) e ad una versione alessandrina del mito, immagina in esso il dialogo tra Pan ed Eco, che rifiuta il dio dei pastori per amore di Narciso. L'artificio dell'eco si ripete, così, alla fine di tutti gli otto versi del breve componimento, in cui le risposte della ninfa riproducono integralmente o parzialmente le ultime parole attribuite al suo sfortunato corteggiatore (cfr. Poliziano 1986: 307-308).

³ La didascalia introduttiva recita: “Torna a definir o poeta os maos modos de obrar na governança da Bahia. Principalmente naquela universal fome, que padecia a cidade”. Cfr. Matos 1992: I.56-58.

In ambito iberico si può ricordare il caso di Juan del Encina (1468-1529), che impiega la suddetta tecnica in un componimento dedicato alla marchesa di Cotrón e apparso per la prima volta all'interno del *Cancionero General* di Hernando de Castillo (1511), per poi essere successivamente ripreso e adattato ai vv. 1320-1419 della sua *Égloga de Plácida y Vitoriano* (1513), laddove viene attribuito al personaggio maschile, sorpreso a dichiarare i suoi sentimenti per la donna amata nella cornice di uno scenario naturale che pare replicare ai suoi gemiti accorati:

Aunque yo triste me seco,
eco
retumba por mar y tierra.
Yerra,
que a todo el mundo ¡o Fortuna!,
una
es la causa sola dello.
[...] (Encina 1991: 331: vv. 1320-1326)

Questa scena è il probabile modello di quella affine introdotta più tardi da Gil Vicente nell'ultima parte della *Comédia de Rubena* (1521), laddove il personaggio cui è assegnato ironicamente il nome di Felício, innamorato della bella Cismena, che lo ha respinto, affida lo sfogo delle proprie pene d'amore ad un lungo monologo (vv. 1465-1609), punteggiato di dolorosi interrogativi a cui solo l'eco parrebbe rispondere (cfr. CET).

Il precedente più degno di nota per il sonetto di Matos è costituito, in ogni caso, dal sonetto funebre spagnolo, composto per la morte della terza o della quarta moglie di Filippo II (Elisabetta de Valois oppure Anna d'Austria, decedute rispettivamente nel 1569 e nel 1580), che Juan Díaz de Rengifo, nel cap. 52 della sua *Arte Poética Española* (1592), presenta come modello esemplare di “soneto con eco”, attribuendolo ad un “insigne Poeta” di cui, tuttavia, non rivela l'identità:

Mucho a la Majestad sagrada agrada
Que entienda a quien está el cuidado dado,
Que es el Reino de acá prestado estado,
Pues es al fin de la jornada nada:

La silla real por afamada amada,
El más sublime, el más pintado hado,
Se ve en sepulcro encarcelado, helado,
Su gloria al fin por desechada, echada.

El que ver lo que acá se adquiere quiere
Y cuánto la mayor ventura tura
Mire que a Reina tal soterra tierra;

Y si el que ojos hoy tuviere viere,
Pondrá ¡oh mundo!, en tu locura cura,
Pues el que fía en bien de tierra yerra. (Rengifo 1606: 58)

Come suggerisce la prudenza di Rengifo a riguardo, incerta risultava allora (e ancora risulta) la paternità del componimento, di cui si registrano molteplici redazioni nei manoscritti del XVI e XVII secolo, con proposte di attribuzione che fanno di volta in volta i nomi di Fray Luís de León, Diego Hurtado de Mendoza, Francisco de Figueiroa o del portoghese André Falcão de Resende (cfr. Spaggiari 2013: 158). Fra tanta incertezza, indubbia appare, comunque, la relazione intertestuale con il sonetto di Gregório de Matos, che traspare in tutta evidenza fin dal primo confronto:

No sermão que pregou na Madre de Deus Dom João Franco de Oliveira, pondera o Poeta a fragilidade humana

Na oração, que desaterra,... aterra,
 Quer Deus que a quem está o cuidado... dado,
 Pregue que a vida é emprestado... estado,
 Mistérios mil que desenterra... em terra.

Quem não cuida de si que é terra... erra,
 Que o alto rei, por afamado... amado,
 É quem lhe assiste ao desvelado... lado,
 Da morte ao ar não desaferra,... aferra.

Quem do mundo a mortal loucura... cura,
 À vontade de Deus sagrada... agrada
 Firmar-lhe a vida em atadura... dura.

Ó voz zelosa que dobrada... brada,
 Já sei que a flor da formosura,... usura,
 Será no fim desta jornada... nada.⁴

⁴ Il testo qui riprodotto fa riferimento a quello dell'edizione critica di Francisco Topa (1999: 71-72), da cui ci distacchiamo nell'accogliere due emendamenti già proposti da Afrânio Peixoto, che sono parsi utili alla coerenza sintattica e alla piena intellegibilità del sonetto: al v. 4 “em terra” in luogo di “enterra” e al v. 7 “É quem” al posto di “E quem”. Qualche integrazione è stata introdotta anche sul piano della punteggiatura, ricalcando per lo più i suggerimenti presenti nell'antologia curata da José Miguel Wisnik, apparsa per la prima volta nel 1975 e rieditata nel 2010 (cfr. Matos 2010: 327). Non pare ozioso, data la complessità artificiosamente ricercata del componimento, un tentativo di parafrasi: “Nel sermone, che sgomenta e incute il terrore, vuole Dio che colui a cui tale compito è assegnato predichi che la vita è uno stato preso a prestito, rivelando i mille misteri che si celano in terra. Chi non sa di essere terra è in errore, poiché è Dio, nobile Sovrano venerato per la sua fama, che lo protegge dove più è vulnerabile e lo tiene stretto a sé, senza abbandonarlo all'aura della morte. A quanti guariscono dalla follia della condizione mortale, la santa volontà di Dio è lieta di assicurare la vita, stretta in saldo laccio. Oh voce zelosa che si leva con raddoppiato vigore: ormai so che il fiore della bellezza, bene concesso a usura, alla fine del nostro cammino sarà ridotto a nulla” (la didascalia recita: “In occasione del sermone predicato da Padre João Franco de Oliveira nella chiesa parrocchiale della Madre de Deus, il poeta medita sull’umana fragilità”).

Come si può osservare, nella prima parte del sonetto la ripresa del precedente cinquecentesco si riflette tanto nella scelta della rima incrociata (ABBA ABBA), quanto nella presenza della rima in *-ado* nei versi centrali, mentre le terzine replicate (CDE CDE) divengono alternate (CDC DCD) nel testo di Matos. Il poeta di Bahia adotta, d'altra parte, nel primo e ultimo verso delle quartine, la rima presente ai vv. 11-14 del componimento spagnolo (“tierra”-“yerra”), mentre nelle terzine i versi dispari e i versi pari riprendono, rispettivamente, le rime dei vv. 10-13 (“tura”-“cura”) e dei vv. 1-4 e 5-8 (“agrada”-“nada”; “amada”-“echada”). Inoltre, in accordo con le prescrizioni dell’*Arte Poética Espanola*, ogni verso del sonetto portoghese si conclude di regola con una parola che sul piano fonetico ripete la parte terminale di quella che la precede ed in circa la metà dei casi le accoppiate conclusive, al netto dei leggeri adattamenti associati al passaggio ad un’altra lingua, ricalcano direttamente quelle già presenti nel testo trascritto da Rengifo, sebbene collocandosi secondo un diverso ordine nella sequenza dei versi.⁵

Nei vari testimoni manoscritti il componimento è preceduto da una didascalia secondo cui esso avrebbe visto la luce con l'intento di trasporre e condensare, sotto forma poetica, il contenuto di un sermone predicato a Salvador de Bahia in una ricorrenza che sarebbe stata, secondo la maggior parte dei testimoni, quella del Mercoledì delle Ceneri, presso la Chiesa Parrocchiale della Madre de Deus o, secondo altri, presso quella di Nossa Senhora do Monte (cfr. Topa 1999: 71-72). La composizione del sonetto andrebbe così collocata, in ogni caso, negli ultimi anni di vita del poeta (giacché il predicatore, João Franco de Oliveira, fu nominato Arcivescovo di Bahia solo nel 1691) e testimonierebbe di un procedimento applicato da Matos anche alle parole di quello che è riconosciuto come il maggiore esponente dell’oratoria sacra in lingua portoghese, il gesuita Padre António Vieira.⁶

⁵ La situazione è quella delineata nello schema sottoindicato (dove M sta per “Matos” ed R per “Rengifo”). Si noti che la posizione resta invariata solo ai vv. 2 e 3:

M: v. 2 «cuidado dado» (= R: v. 2 «cuidado dado»);
 M: v. 3 «emprestado estado» (= R: v. 3 «prestado estado»);
 M: v. 5 «terra erra» (= R: v. 14 «tierra yerra»);
 M: v. 9 «loucura cura» (= R: v. 13 «locura cura»);
 M: v. 10 «sagrada agrada» (= R: v. 1 «sagrada agrada»);
 M: v. 14 «jornada nada» (= R: v. 4 «jornada nada»).

All’elenco si può ancora aggiungere, segnalando tuttavia il cambiamento di genere grammaticale: M: v. 6 «afamado amado» (≈ R: v. 5 «afamada amada»). Due delle ripetizioni sonore presenti in R (v. 2 «cuidado dado» e v. 14 «tierra yerra») erano già presenti nell’*Égloga de Plácida y Vitoriano* di Juan del Encina (cfr. 1991: 331-334; vv. 1322-1323 e vv. 1348-1349).

Un’ulteriore ripresa del testo antologizzato da Rengifo, ancora più vicina all’originale, è rappresentata dal sonetto in lingua spagnola che la poetessa suor Madalena da Glória introduce nella sua opera *Orbe Celeste*, con l’intestazione: “Desengano da vida. Soneto em ecos” (1742: 264). Sull’artificio dell’eco nella poesia conventuale portoghese del periodo, si veda: Morujão 2013: 288-290.

⁶ È quanto avviene nel componimento introdotto dal verso “Ouçam os sebastianistas”, in cui il

Il contenuto penitenziale del sonetto, volto ad evidenziare l'effimera caducità dei beni terreni, riprende fedelmente quello dell'elegia funebre spagnola che gli serve da modello, individuando nell'omelia (probabilmente, come s'è visto, pronunciata per l'inizio del periodo quaresimale) l'occasione di pentimento e contrizione rappresentata invece, nell'avantesto, dalla sepoltura di una regina. Immutata resta comunque l'esortazione a guarire dalle folli preoccupazioni mondane (la "mortal loucura" che servirà da titolo alla canzone di Wisnik), mentre l'annichilimento a cui sono destinate la gloria e la bellezza di questo mondo risulta evidenziato ancor più energicamente nella versione di Matos, che trasferisce dalla prima quartina alla conclusione del sonetto l'amara constatazione secondo cui: "[...] a flor da formosura [...] / será no fim desta jornada... nada".

3. La gaia scienza di José Miguel Wisnik

José Miguel Wisnik, nato nel 1948 a São Vicente, nello Stato di São Paulo, è un compositore, saggista, pianista e docente brasiliano, noto per un approccio interdisciplinare che integra musica, letteratura e filosofia, offrendo una visione critica e articolata della cultura brasiliana. Laureato in Lettere presso l'Universidade de São Paulo, Wisnik ha iniziato la formazione musicale al Conservatório Aymoré, esibendosi come solista con l'Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo già nel 1966. La sua opera affronta temi quali la tensione tra cultura popolare e cultura colta, il rapporto con l'eredità storica e il ruolo della canzone brasiliana come veicolo di riflessione sociale, coniugando linguaggi molteplici – dal canto all'articolo accademico – e mantenendo sempre una coerenza di pensiero e senso estetico definibile come "sistematica e bella", come afferma Marcos Lacerda:

A forma como o seu pensamento vem sendo expresso atravessa linguagens artísticas, registros de discursos diferenciados [...]. A amplitude das formas não significa, em nenhum aspecto, dispersão de ideias e sentidos, pelo contrário, reafirmam, de forma sistemática e bela, o rigor e o senso de invenção. (Lacerda 2023: 5)

Ha collaborato con figure di spicco della *Música Popular Brasileira*, tra cui Tom Zé, Caetano Veloso, Gal Costa ed Elza Soares, componendo colonne sonore per teatro, cinema e danza, spesso ispirate a testi poetici di autori come Gregório de Matos, Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade.

Un elemento centrale del rapporto di José Miguel Wisnik con l'opera di Gregório de Matos è rappresentato dalla raccolta *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*, che Wisnik curò negli anni '70 per la casa editrice *Cultrix* (cfr. Matos 2010). L'antologia, frutto di un'at-

poeta, "traduzindo um discurso do Padre António Vieira", contesta le teorie di quanti avevano interpretato come segnale del ritorno del redivivo re Don Sebastiano l'apparizione di una cometa, avvenuta nell'anno 1686; è lo stesso Matos, alla conclusione del testo, a presentarlo come la "traduzione" in versi dell'intervento del predicatore gesuita ("que em prosa o compôs Vieira,/ traduziu em versos Matos"; cfr. Matos 1992: 902-905).

tenta selezione e commento critico, fu poi ripresa e aggiornata dallo stesso Wisnik in varie edizioni nel corso degli anni, rimanendo un punto di riferimento nella fortuna critica di Gregório de Matos.

Il rapporto di Wisnik con l'opera del poeta non si è limitato all'ambito editoriale e letterario, ma ha trovato espressione anche sul piano performativo e musicale: in questo contesto si inserisce la composizione *Mortal Loucura*, realizzata da Wisnik e interpretata con Caetano Veloso, con prima registrazione nel 2005, come parte della colonna sonora dello spettacolo di danza contemporanea *Onqotô*,⁷ prodotto dal *Grupo Corpo* per celebrare i trent'anni della compagnia. Il brano rappresenta l'esito di un progetto culturale di lungo corso, volto a rileggere l'eredità barocca attraverso i codici espressivi della musica brasiliana contemporanea, e acquisisce una dimensione ampia e coreografica, dando vita a un'esperienza sensoriale intensa e riflessiva.

Prima della composizione della canzone *Mortal Loucura* da parte di José Miguel Wisnik, il sonetto di Gregório de Matos aveva già conosciuto una precedente trasposizione musicale: *Fragilidade Humana*, incisa dall'interprete Maricene Costa nel 1980, il cui titolo riprende la didascalia che, come s'è visto, introduce il componimento poetico nei testi manoscritti (specificando che in esso “pondera o Poeta a fragilidade humana”; Topa 1999: 71). Successivamente, la versione realizzata da Wisnik ha dato origine a numerosi riarrangiamenti, a testimonianza della vitalità espressiva del brano e della sua ricezione nella scena musicale brasiliana. Tra le interpretazioni più significative si segnalano quelle di:

– Mônica Salmaso in *Alma Lírica Brasileira* (2011): Salmaso, in questo album, ha esplorato la ricca tradizione musicale brasiliana, offrendo una versione sobria e delicata di *Mortal Loucura* e mettendone in luce la profondità lirica e il legame con la tradizione nazionale;

– José Miguel Wisnik in *Indivisível* (2011): in questa reinterpretazione del suo brano, Wisnik ha proposto una versione più essenziale di *Mortal Loucura*, affidata a voce e pianoforte, enfatizzandone l'essenza meditativa e la profondità poetica;

– Maria Bethânia in *Velho Chico* (2016): la cantante ha interpretato *Mortal Loucura* come parte della colonna sonora della telenovela brasiliana *Velho Chico*, conferendole un impatto emotivo particolarmente forte e in sintonia con le complesse dinamiche narrative della serie⁸.

⁷ Il balletto *Onqotô* (2005) del *Grupo Corpo* esplora temi esistenziali attraverso un linguaggio coreografico e musicale profondamente brasiliano. Con coreografie di Rodrigo Pederneiras, scenografie e luci di Paulo Pederneiras e costumi di Freusa Zechmeister, il balletto trae il suo titolo da un'espressione del *mineirês* (dialetto del Minas Gerais) che riflette le domande ontologiche “Dove sono?”, “Dove sto andando?”, “Chi sono io?”.

⁸ *Velho Chico* è una telenovela brasiliana prodotta da TV Globo e trasmessa nel 2016: il titolo riproduce il nome popolarmente attribuito al fiume São Francisco, elemento centrale nell'ambientazione delle vicende narrate. Durante le riprese, la tragica morte per annegamento nel suddetto fiume dell'attore protagonista Domingos Montagner ha commosso profondamente il pubblico. La canzone *Mortal Loucura*, interpretata da Maria Bethânia, è così divenuta un simbolo emotivo du-

Queste diverse interpretazioni, che spaziano dalla sobrietà acustica all'intensità drammatica, testimoniano la capacità di *Mortal Loucura* di parlare a pubblici diversi e di adattarsi a contesti musicali e culturali differenti, pur mantenendo intatta la sua essenza di punto di convergenza tra tradizione e modernità. Tale versatilità riflette la dialettica tra parola e suono, caratteristica distintiva della *Música Popular Brasileira* (MPB) che, a partire dagli anni '60, ha saputo coniugare impegno sociale e sperimentazione artistica, diventando un punto di riferimento per la cultura brasiliana.

Wisnik stesso, nella sua *aula-show* intitolata *A terceira margem do rio: poesia da canção* (2024), sottolinea il ruolo della canzone popolare nel colmare il divario tra alta letteratura e cultura di massa, ponte che permette "a un paese con una forte tradizione letteraria ma con un basso livello di alfabetizzazione media di accedere alla complessità del pensiero attraverso la forza evocativa della melodia":

Esse País, que veio a ter uma poderosa literatura, é um País de baixo letramento médio que tem uma força literária, mas, a um tempo, uma distância. Muitas vezes, é a canção que segura [...] essas pontas e faz essa passagem, de tal maneira que nela se realiza alguma coisa, [...] dá lugar a esse trânsito. (Wisnik 2024)

La *canção* diviene dunque un luogo di transito e di mediazione culturale, capace di svolgere una funzione quasi "educativa", nel senso più ampio del termine. Tale capacità di mediazione trova un esempio emblematico nell'opera di Vinicius de Moraes, poeta di formazione colta che, nelle sue collaborazioni con diversi compositori – in particolare con Tom Jobim – ha abbattuto i confini tra poesia scritta e poesia cantata, attribuendo alla musica una forte valenza letteraria e sociale. In questa prospettiva, Wisnik interpreta tale fenomeno come una nuova forma di *gaia scienza*, ovvero "un sapere poetico-musicale che coniuga complessità e accessibilità, affrontando temi esistenziali e culturali attraverso una raffinata educazione sentimentale" e che si concretizza in una vera e propria "letteratura cantata":

[...] se constitui no Brasil, efetivamente, uma nova forma da "gaia ciência", isto é, um saber poético musical que implica uma refinada educação sentimental, [...] o fato de que o pensamento mais "elaborado", com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem "elementares", tornou-se a matéria de uma experiência de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas. (Wisnik 2023: 19-20)

rastro per i fan, accompagnando idealmente la memoria dell'attore e rispecchiando il tema della fragilità umana centrale nel brano.

4. L'architettura musicale di *Mortal Loucura* (2005)

Lungi dall'essere una semplice trasposizione musicale, *Mortal Loucura* (2005), di José Miguel Wisnik e Caetano Veloso, rivela una complessa architettura musicale e semantica, in cui la struttura armonica diviene specchio dei significati filosofici ed esistenziali del testo, incarnando i principi della *gaia ciência* attraverso un'originale sintesi tra la complessità della tradizione barocca e l'accessibilità della musica popolare brasiliana.

La tonalità predominante di Re maggiore, luminosa e stabile, fornisce una base serena che contrasta con la malinconia e la riflessione profonda del tema trattato. Questa scelta non è soltanto funzionale a livello tecnico, ma possiede anche una valenza semantica, poiché – come afferma Wisnik – ogni scala può essere associata a uno specifico stato d'animo o condizione spirituale, generando un particolare movimento interiore che guida l'ascolto e l'interpretazione emotiva del brano (cfr. 2002: 74).

La canzone è caratterizzata da una struttura melodica apparentemente semplice, fondata sull'uso ricorrente degli accordi di Re maggiore, Sol maggiore e La maggiore; pertanto, tale linearità armonica pone in risalto il testo, consentendogli di emergere con chiarezza. Questa scelta compositiva, essenziale ma significativa, si rivela in grado di veicolare un contenuto profondo, in linea con l'estetica barocca che, pur impiegando strutture musicali anche complesse, riconosce alla parola un ruolo primario nella trasmissione del significato.

Tuttavia, il brano non è privo di variazioni melodiche. In particolare, nella prima terzina, dove viene citata la “mortal loucura”, viene introdotta una progressione armonica complessa tramite l'utilizzo di note e accordi estranei alla tonalità di Re maggiore. Questa progressione accentua la tensione emotiva della crisi esistenziale umana, il conflitto tra peccato umano e redenzione divina, e contribuisce a creare un'atmosfera di inquietudine e incertezza. Nella seconda terzina, la melodia e l'armonia si intrecciano in un gioco di tensione e risoluzione finale, in cui la “dissonanza” precedente cede gradualmente alla “consonanza”, nuovamente con l'accordo principale all'ultimo verso “será no fim desta jornada... nada”. Questo ritorno alla tonalità di Re maggiore, dopo un momento di smarrimento e di conflitto, può essere interpretato come un'accettazione consapevole del destino; può anche essere visto come una pacificazione interiore che non nega la sofferenza, ma che la trascende attraverso la fede o attraverso una profonda comprensione della realtà.

Il ritmo in 4/4, caratterizzato da una pulsazione tonale pressoché costante, conferisce al brano una solennità quasi liturgica, esaltata da una strumentazione minimalista – fiati, archi, pianoforte, chitarra classica – e da pause strumentali che intensificano la riflessione.

A questa atmosfera contemplativa contribuisce anche l'uso dell'eco: ogni frase melodica è seguita da una risposta che crea un dialogo tra note successive principalmente su intervalli semplici ascendenti, come terze o quarte, creando un senso di risposta e di riflessione sonora. Tuttavia, il brano presenta delle sottili variazioni nell'effetto eco: nella prima terzina, l'effetto è creato da intervalli all'unisono negli ultimi due versi, mentre nell'ultima terzina si trova nei primi due versi. Questa ripetizione esatta delle note crea un effetto di ‘eco perfetto’ che amplifica il significato poetico dei versi.

Il sonetto viene ripetuto tre volte all'interno della canzone: la prima volta da Wisnik, la seconda volta da Veloso, e la terza e ultima da entrambi. La struttura responsoriale della canzone richiama la tradizione barocca e la liturgia, evocando un'atmosfera ritualistica; in particolare, nell'ultima ripetizione del sonetto, la voce di Veloso e di Wisnik si uniscono, rispondendosi, trasformando il dialogo in un responsorio meditativo, sottolineando il senso di coralità e riflessione condivisa sul ciclo della vita. Il momento in cui le due voci si uniscono rappresenta simbolicamente l'accordo profondo che si può raggiungere attraverso l'armonia; in questo senso, l'atto di accordare le voci, si configura, per Wisnik, come un rito sonoro che permette di rivelare l'intima essenza della materia e di produrre un'armonia che si contrappone alle dissonanze del mondo: “*Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante*” (2002:27).

Il brano si conclude con una ripetizione ad eco delle parole, accompagnata da un progressivo rallentamento e una dissolvenza sonora, che conferiscono ai versi l'impressione di svanire nell'eternità.

Mortal Loucura si configura come una sintesi riuscita tra la complessità barocca e la sensibilità moderna, in cui José Miguel Wisnik e Caetano Veloso rielaborano il pensiero di Gregório de Matos attraverso una musicale “preghiera laica”. L'eco e le armonie corali potenziano il tema centrale della fragilità umana, traducendo la riflessione sulla mortalità in un'esperienza collettiva, mentre la ripetizione costante e quasi ipnotica di musica e testo evoca il perpetuarsi della condizione umana nel tempo, evidenziando l'ineluttabilità della vita e della morte, e la loro ciclicità. Attraverso un uso sapiente degli elementi melodici, il brano veicola concetti complessi e riafferma il ruolo della musica popolare come spazio di meditazione estetica e filosofica, capace di trasformare la poesia in un rito contemporaneo che trascende la mera percezione sensoriale e tocca le corde più profonde dell'animo umano:

[...] a relação entre canção popular e literatura, no Brasil [...] não se deve a uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a inquietações “cultas” e lettras, mas à demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode. (Wisnik 2011: 31).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bosi A. (2009) *Do Antigo Estado à máquina mercante* in A. Bosi, *Dialética da Colonização*, 4^a ed., São Paulo, Companhia das Letras, pp. 94-118.
- Camões L. Vaz de (2022; 1^a ed. 2019), *Obras completas. II volume: Lírica*, organização, introdução, notas de Maria Vitalina Leal de Matos, 2^a ed., Silveira, E-Primatur.
- Encina J. del (1991), *Teatro completo*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Falini I. (2023), *L'artificio retorico dell'eco nella poesia volgare di fine Quattrocento* in D. Mastrantonio et al. (a cura di), *Repetita iuvant, perseverare diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, Siena, Edizioni dell'Università per Stranieri di Siena, pp. 269-278.

- Glória S. M. da (1742), *Orbe Celeste Adornado de Brilhantes Estrelas* [...], Lisboa, Oficina de Pedro Ferreira.
- Lacerda M. (2023), *Apresentação* in J. M. Wisnik (ed. M. Lacerda), *A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil*, São Paulo / Lisboa, Azougue Press / Oca Editorial, pp. 5-13.
- Matos G. de (1992; 1º ed. 1969), *Obra poética*, edição de James Amado, preparação e notas de Emanuel Araújo, 3ª ed., Rio de Janeiro, Record.
- Matos G. de (2010; 1º ed. 1975), *Poemas escolhidos*, seleção, prefácio e notas José Miguel Wisnik, São Paulo, Companhia das Letras.
- Morujão I. (2013), *Por trás da grade. Poesia Conventual Feminina em Portugal (séculos XVI-XVIII)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Oliveira, L. D. de (2021), Melos e Logos: *Caetano Veloso e a crítica do domínio público na poesia atribuída a Gregório de Matos*, “Criação e Crítica”, n. 31, pp. 244-258.
- Petrarca F. (1996), *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- Poliziano A. (1986), *Rime*, a cura di D. Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca.
- Portella E. (1977; janeiro a junho), *Gregório de Matos (Maneirismo e Barroco)*, “Convergência: revista do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura”, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, pp. 37-47.
- Rengifo J. Díaz (1606), *Arte Poética Española*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- Shakespeare W. (2024; 1ª ed. 2021), *I sonetti*, a cura di Lucia Folena, Torino, Einaudi.
- Spaggiari B. (2013), *Luigi Groto nel Commento di Faria e Sousa alle Rimas di Camões* in M. Perugini (coord.), *Filologia e Literatura 3*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 147-187.
- Stegagno Picchio L. (1997), *Storia della letteratura brasiliana*, Torino, Einaudi.
- Topa F. (1999), *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos. Vol. II: Edição dos sonetos*, Porto, Tese de doutoramento em Literatura Brasileira apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Edição do Autor.
- Torres A. Pinheiro (1977), *Antologia da Poesia Portuguesa (Séc. XII-XX)*, vol. II, Porto, Lello & Irmão.
- Wisnik J. M. (2023), *A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil* in J. M. Wisnik (ed. M. Lacerda), *A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil*, São Paulo / Lisboa, Azougue Press / Oca Editorial, pp. 15-48.
- Wisnik J. M. (2002; 2ª ed. 1999, 1ª ed. 1989), *O Som E O Sentido. Uma outra história das músicas* (2ª reimpressão), São Paulo, Companhia das Letras.

DISCOGRAFIA

- Bethânia M. (2016), *Mortal Loucura*, in *Velho Chico Vol. 2* (CD, Som Livre, Brasile), traccia 1.
- Costa M. (1980), *Fragilidade Humana*, in *Maricene Costa* (LP, Crazy Discos, Brasile), lato B, traccia 5.
- Salmaso M. (2012), *Mortal Loucura*, in *Alma Lírica Brasileira* (CD, Biscoito Fino BF 175-2, Brasile), traccia 5.
- Veloso C. e Wisnik J. M. (2005), *Mortal Loucura*, in *Onqotô* (CD, Grupo Corpo, Brasile), traccia 5.
- Wisnik J. M. (2011), *Mortal Loucura*, in *Indivisível*, (doppio CD, Circus Produções, Brasile), traccia 1.11.

SITOGRAFIA

- CET: Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc XVI – Base de dados textual* [on line]. <<http://www.cet-e-quinhentos.com/>> (consultato il 20/06/2025).
- Grupo Corpo (2005), Obra Onqotô. Disponibile su: <<https://grupocorpo.com.br/obra/onqoto>> (consultato il 17/06/2025).
- Wisnik J. M. (5 marzo 2024), *A terceira margem do rio: poesia da canção* [Aula-show], Antonio Carlos Secchin (a cura di), con Merval Pereira, *Academia Brasileira de Letras*. Disponibile su: <<https://www.youtube.com/watch?v=lM7SlqNHSkk>> (consultato il 17/06/2025).

MATTEO REI • Associate Professor of Portuguese and Brazilian Literature at the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures, University of Turin. Author of a book on the fiction of writer Raul Brandão (2011) and an essay on late 19th-century Portuguese literature (2012). He has published contributions in volumes and in Italian and foreign scholarly journals. He also edited the annotated critical edition of Eugénio de Castro's dramatic poem *Belkiss* (2016).

E-MAIL • matteo.rei@unito.it

CHIARA BRIZIO FALLETTI DI CASTELLAZZO • Professional interpreter specializing in English and Portuguese. She holds a Master's degree in Foreign Languages for International Communication from the University of Turin. She is the author of an article on the memory of the Carnation Revolution in Italian media, published in *RiCOGNIZIONI* (vol. 11, n. 22; 2024).

E-MAIL • chiara.briziofallett@edu.unito.it

La CITTÀ INCONTRA

DALLO STUDIO ALLA SCUOLA DI MUSICA ELETTRONICA DI TORINO

Creatività e creazione di valore

Damiano CORTESE, Stefano BASSANESE

ABSTRACT • *From the “Studio di Musica Elettronica di Torino” to the “Scuola di Musica Elettronica di Torino”: creativity and value creation.* The importance of listening is crucial in the music field as well as in any social context – including the economic one – as a fundamental prerequisite for relationships. The – in progress – research of the authors is rooted in this assumption and stresses the value generated by the willingness to listen in the music context as an example and a wider archetype with broad reflections. The story and evolution of Enore Zaffiri’s SMET–Studio di Musica Elettronica di Torino and of the Scuola di Musica Elettronica di Torino continuing its tradition is the starting point of a study of which the “TO LISTEN TO Festival of experimental listening” experience is the first research activity as well as the basis for further considerations that will be included in future research.

KEYWORDS • Electronic music; Economics; Listening; Value creation; TO LISTEN TO.

1. SMET: una storia di valore

Lo SMET–Studio di Musica Elettronica di Torino nasce nel capoluogo sabaudo nel 1966, grazie al Maestro Enore Zaffiri, che farà poi confluire l’esperienza iniziale nell’ambito del Conservatorio cittadino (Cortese, 2024; Valle e Bassanese, 2014). La “Scuola di Musica Elettronica del Conservatorio di Torino”, che ha rivitalizzato – anche con l’uso del medesimo acronimo – e rivalutato, nella sua forma attuale, l’esperienza dello SMET, prosegue oggi una storia che si collega alle radici della cultura della ricerca sonora che hanno segnato, nel corso del tempo e con forme differenti, il centro piemontese, sottolineando l’intreccio molto attivo e fecondo con il tessuto locale, nazionale e internazionale, anche in termini di creazione di valore. La connessione tra cultura ed economia è resa ancora più chiara anche dal crescente peso delle imprese creative e culturali, sempre più rilevante quanto a impatto generato: nel 2023 si è registrato, infatti, un incremento del 5,5%

del valore aggiunto e del 3,2% di occupazione alle stesse connessa (Symbola-Unioncamere, 2024).

L'avvio di una ricerca, attualmente in corso da parte degli autori, finalizzata alla lettura e valorizzazione dell'innovazione di Zaffiri, ha perciò orientato il ragionamento verso le relazioni tra musica ed economia, in una prospettiva in cui la seconda ha una funzione ausiliaria, di messa in luce del valore di ciò che realmente conta, dunque del patrimonio e della risorsa fondamentale, imperdibile, che è la cultura (Cortese, 2016). Tale convergenza di linee ha portato a guardare, come primo luogo e occasione di indagine, alla terza edizione (2024) del “TO LISTEN TO Festival dell’ascolto sperimentale”, ideato da SMET: un programma di incontri, eventi ed esecuzioni per la disseminazione di conoscenza.

Il presente contributo rappresenta una prima restituzione delle riflessioni di partenza e una proiezione degli approfondimenti di studio in evoluzione.

1.1. *La musica come proto-linguaggio*

Ciò che è accaduto nel momento in cui Zaffiri ha dato vita allo Studio di Musica Elettronica ha rappresentato una ribellione all’istituzione-Conservatorio per come la si conosceva – e ancora oggi forse la si immagina -: una sorta di “enclave” di specialisti destinati a diventare musicisti professionisti, visti all’esterno come una categoria “aliena”, che, dall’interno dell’accademia, guarda gli altri come altrettanti “alieni”. Questa rivoluzione si è alimentata grazie a un musicista coraggioso, che faceva parte di quel gruppo, in quanto compositore e docente di Cultura musicale generale, ma che, come musicista e artista, si era legato a rappresentanti e interpreti di altre discipline, cogliendo l’importanza dell’apertura, della trasversalità e della contaminazione.

L’elettronica di allora, con la sua natura sperimentale e di ricerca di avanguardia, rimirca, ancora oggi, quanto emergeva nell’“Almanacco del cavaliere azzurro” (Kandinsky e Marc 1912; 1974): la musica è libera per definizione, esattamente come in natura, dal momento che gli uccelli, cantando, non leggono spartiti e non intonano secondo la scala temperata o in una tonalità definita. Allo stesso modo, essa si costruisce attraverso una tecnica, ma non è necessariamente incasellabile in un canone e, ancor meno, nelle categorie del mercato. La musica è, in questo, fondamentale, giacché non è un linguaggio in senso stretto: attraverso il linguaggio, infatti, si definisce, identifica e determina quanto si esprime, in modo univoco e comprensibile per tutti coloro che ascoltano. Nella musica, invece, ciò che per un fruitore assume un significato, in un altro potrebbe suscitare una differente percezione. La musica è, dunque, un proto-linguaggio e proprio in quanto tale è vitale, poiché appartiene a ciascuno e ognuno la fa propria, come quando un lettore riconosce la propria condizione e sensibilità in un testo, nel quale l’autore, invece, intendeva esprimere altro.

La musica si fonda sull’ascolto, attività sempre più rara, anche nel quotidiano: sporadicamente si ascolta “l’altro” e, molto spesso, al contrario, si cerca di ascoltarsi nell’altro. Ciò evidenzia l’urgenza di un’apertura ad ascolti che non siano convenzionali, noti, quelli in cui, quindi, si anela alla sicurezza del certo. È manifesto il bisogno di assunzione di un rischio per superare detta staticità: ciò è possibile attraverso lo studio e richiede curiosità per rendere la pratica dell’ascolto più attiva. La musica appartiene a tutti e, tuttavia, non

è raro sentire la dichiarazione “io non ne capisco nulla”, come se occorresse comprendere, discernere qualcosa di indecifrabile. Si tratta, piuttosto, di scoprire, valicando resistenze che derivano dalla scarsa capacità di ascoltare. In questo, a volte, il limite è dettato anche dalla collocazione della musica in un mercato, motivo per cui sovente si confonde il prodotto con l’essenza – la libertà – dell’arte.

2. L’ascolto come metafora

2.1. TO LISTEN TO

Per sostenere un simile cambiamento culturale e di approccio è fondamentale che il Conservatorio, in quanto scuola che forma persone e musicisti, faccia sempre più proprio il mandato – intrinseco alle missioni del sistema universitario in cui è inserito – di disseminazione e valorizzazione del sapere, diffondendo all’esterno la conoscenza che custodisce e fa crescere attraverso l’attività di ricerca e didattica. In tal senso, il Festival TO LISTEN TO, giunto nel 2025 alla quarta edizione, è un programma di ascolto sperimentale per offrire la possibilità di accostarsi a ciò che è completamente sconosciuto alla maggior parte delle persone. Superando il concetto di “generi” musicali come contenitore – talvolta facile scorciatoia funzionale a una categorizzazione di mercato – in esso si guarda alla musica nelle sue sfaccettature e possibilità di espressione, molteplici ed estremamente numerose e diverse.

Lavorando sull’ascolto e sulla commistione tra due formazioni diverse, ma complementari – quelle degli Atenei e dell’Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica –, nonché tra due discipline diverse, come la musica e l’economia, nella terza edizione si è perciò focalizzato il pensiero sull’ascolto come base della relazione dal punto di vista sociale, formativo ed economico. L’ascolto costituisce, infatti, un’opportunità di dialogo interdisciplinare e cross-settoriale: un’occasione ricca di potenziali stimoli. La relazione è la base fondamentale per l’incontro e la crescita di valori, ancor più in un contesto, come quello presente, che richiede creazione e condivisione di valore sociale. L’ascolto è archetipo, espressione basilare ed emblematica della connessione, poiché è radicato nell’attenzione e nella partecipazione ed è, al tempo stesso, una condizione unica di educazione.

2.2. Il valore dell’ascolto: Condivisione, Disseminazione, Ricerca

Di conseguenza, per stimolare l’ascolto e invitare *all’ascolto*, si sono proposte tre declinazioni del suo valore, riprendendo le tre missioni con cui opera il sistema universitario: didattica, ricerca e disseminazione/valorizzazione. La formula individuata è stata quella del dialogo tra il musicista e l’esperto di economia, per far affiorare come venga percepito il valore in queste tre declinazioni, ritenendo nodale offrire strumenti critici per scegliere liberamente. L’ascolto, stimolato dai dialoghi e dalle riflessioni, porta, infatti, alla conoscenza e questa è lo strumento imprescindibile per la consapevolezza e, di conseguenza, per la libera scelta. Riflettere sul “fare” musica e su tutto ciò che questo comporta e genera sul piano economico e sociale – considerando l’economia come un fatto che riguarda gli esseri umani e non solo in quanto mercato sotteso (Cortese, 2022) – inse-

risce l'ascolto in un impegno di apprendimento, formazione, perché apre alla progressiva sperimentazione e quindi alla comprensione, accrescendo la sensibilità personale e collettiva. Si tratta di un tema trasversale, che risuona anche nel contesto dell'economia, per sua natura orientata alla percezione dei bisogni e delle istanze della società. In quest'ottica, il parallelo tra ambito musicale ed economico, legati da una comune tensione all'ascolto, ha costituito una preziosa occasione di reciproco scambio e di costruzione di riflessi culturali e sociali diffusi.

Il valore dell'ascolto è stato pertanto associato alle parole-chiave: Condivisione, Disseminazione, Ricerca. Il confronto tra musicisti e studiosi di discipline economiche e manageriali ha consentito di mettere in relazione e di armonizzare linguaggi, immaginari e percezioni eterogenee, concernenti la produzione, la ricerca e la sperimentazione sonora. Per la Condivisione sono stati coinvolti la Prof.ssa Cecilia Casalegno e i musicisti di Solidarität Bridgade, che hanno ragionato sul rapporto, come prerogativa della creazione di valore e frutto di una comunicazione basata su codici universali, per una società la cui bellezza risiede nell'eterogeneità. Il secondo tema – la Disseminazione – ha visto coinvolti uno degli autori e Davide "Boosta" Dileo, in un colloquio sul concetto di partecipazione alla creazione e all'effetto che deriva dalla diffusione del valore originato dalla musica. Infine, per la Ricerca, la Prof.ssa Chiara Civera si è relazionata con Pierre-Alexandre Tremblay, musicista e ricercatore, in una discussione sulla sperimentazione musicale, insostituibile attività e funzione creativa. Al termine di ogni incontro, è seguita un'esecuzione di brani coinvolgenti e capaci di forte impulso all'ascolto, con un riscontro di pubblico rilevante.

3. Prospettive di ascolto

L'importanza della conoscenza, della sensibilità, della consapevolezza, è ancora più raggardevole nel contesto contemporaneo e il passaggio obbligato per tali traguardi/partenze è, inevitabilmente, l'ascolto. Il potere della musica, in questo senso, è ancor più urgente per il mondo e la lettura economica, che richiede un linguaggio, una coscienza e un'attenzione orientate a bisogni e istanze sociali condivise e comunemente intese. Creare valore significa realizzare e diffondere qualcosa di universale e inclusivo, con un effetto positivo generale e collettivo ed è chiaro che la più coinvolgente delle arti – la musica – può essere vettore, ma anche motore privilegiato di valore. Guardare al valore dell'ascolto, sulla scia dell'eredità e dell'attualità rappresentata da SMET, consente di spingere lo sguardo oltre, percependo e componendo nuovi punti di vista e soluzioni inesplorate.

Emblematica dimostrazione è stata data dal brano eseguito da Davide "Boosta" Dileo: "À la recherche du rythme perdu" di Luc Ferrari – un pezzo per pianoforte e nastro magnetico –, di cui l'autore ha scritto:

Cette pièces n'est pas vraiment une pièce nouvelle, pourtant elle n'est pas non plus une nouvelle version d'une pièce ancienne. Mais soyons clairs : il y a ici utilisation de la même bande magnétique que pour Musique Socialiste – programme commun pour clavecin et bande, pièce qui a été réalisée en 1972, année de la signature du Programme Commun de la Gauche. [...] Musique Socialiste était destiné au clavecin, mais surtout à des interprètes venus de la musique classique. [...] Dans A la recherche du Rythme

Perdu, je voudrais m'adresser à des musiciens venus du jazz. Ce qui veut dire que les notes qui sont pour les musiciens classiques un code de jeu, sont ici des indications d'ambiance, plus que des signes à reproduire instrumentalement. L'histoire de cette partition est un peu l'histoire d'une expérience, d'où le titre « réflexion sur l'écriture ». Les musiciens classiques ont l'expérience de la forme globale, donc d'un parcours musical avec ses progressions et ses dégressions. Les musiciens de jazz ont l'expérience du moment, du détail, du rythme et de la communication intuitive entre eux. [...] J'ai quelquefois l'impression que ce que j'appelais tout à l'heure le code, le respect de l'écriture (c'est-à-dire de la loi), a occulté l'intuition musicale, a censuré le sens du rythme, et peu à peu grignoté l'imagination des interprètes. [...] Ce que j'aimerais c'est que cette richesse perdue, on tente de la rechercher.¹

C'è un'eredità inscritta, incisa nell'esecuzione, una ricchezza culturale, di idee, di valori: la musica mette a disposizione la possibilità di fruire di un portato, di un patrimonio prezioso e di ascoltare e aprirsi a nuove letture e opportunità, preparando, al contempo, un lascito futuro, sempre più improrogabile. La disponibilità all'ascolto, che si riverbera anche in ambito economico e, soprattutto, sociale, suggerisce direzioni nuove, che derivano dalla sollecitudine al confronto e instradano alla conoscenza e al dialogo conseguente: una prospettiva ampia e programmatica, sulla quale si continuerà a indagare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Cortese, D. (2024), *Dalla fabbrica alle industrie culturali e creative: Torino elettronica*, in Bonato L., Bellone L., Madrussan E. (a cura di), *It's (not) only rock 'n' roll. ON AIR*, Torino, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino.
- Cortese, D. (2022), *Business Ethics: etica e impresa*, Torino, Giappichelli.
- Cortese, D. (2016), *Cultura è patrimonio. Fruizione e conservazione di risorse e valori comuni sul territorio*, Torino, Neos Edizioni.
- Kandinsky W., Marc F. (1974; 1912), *The Blaue Reiter Almanac*, Eng. Trans., London.
- Symbola-Unioncamere (2024), Io sono Cultura 2024. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi, Roma.
- Valle, A., Bassanese, S. (2014), Enore Zaffiri. Saggi e materiali, Venezia, DADI - Dip. Arti e Design Industriale. Università IUAV di Venezia.

DAMIANO CORTESE . is PhD in Business and Management, Associate Professor (qualified as Full) at Department of Foreign Languages, Literatures and Modern Cultures, University of Turin (IT). He teaches business administration and business ethics and is author

¹ Luc Ferrari, A la Recherche du Rythme Perdu. Réflexion sur l'écriture N° 2 Pour piano, percussion et bande (1972 – février 1978), <https://lucferrari.com/analyses-reflexion/a-la-recherche-du-rythme-perdu/>

of various scientific publications in top-tier journals and books about business administration, business ethics, Stakeholder Theory.

E-MAIL • damiano.cortese@unito.it

STEFANO BASSANESE • studied electronic music and composition at the Conservatories of Venice and Padua. In 1983 he was invited by Luigi Nono to Freiburg im Breisgau, attending the Experimental Studio of Sudwestfunk as well the seminars of the Institut für Neue Musik of the Musikhochschule. Active as a composer and performer, he is co-founder and member of the scientific board of the Luigi Nono Archive Foundation in Venice and teaches electroacoustic composition at the State Conservatory of Turin where he is also coordinator of the SMET-School of electronic music.

E-MAIL • stefano.bassanese@conservatoriotorino.eu

«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

© 2025

Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne
Università di Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>