

# “Voi non mi conoscete, ci scommetto!”

*Giro a vuoto* (1960) di Laura Betti, tra cabaret letterario e riforma della canzone\*

Benedetta Zucconi

Esterno, ambiente agreste, al tramonto. Inizialmente puntata sulla chioma di un albero, la macchina da presa allarga il campo e inquadra un ragazzo e una ragazza che leggono insieme, con marcato accento marchigiano, le parole de *L'immensità*, la canzone presentata da Don Backy e Johnny Dorelli al Festival di Sanremo del 1967, scritta da Don Backy, Detto Mariano e Mogol. A lettura terminata i due si avventurano in una spericolata discettazione esegetica:

- Musicabilmente mi piace, ma le parole no!
- Sono scritte per chi si ama, come me e te...
- Ah, tante grazie, io sarei nullità!
- Nullità intesa in confronto all'immensità di tutto ciò che ci circonda!
- Non mi convince per niente, il nostro amore è lui l'immensità! Nullità semmai, scusa, sarà tutto il resto.
- In senso che non esiste altro all'infuori di esso, cioè del nostro amore?
- E direi!
- Può darsi, del resto è un concetto presente anche nella canzone *C'è una casa bianca che. Aspetta che te la leggo...* (Risi 1968, 00.12'57"– 00.13'49")

La scena, tratta dal fortunato film *Straziarmi, ma di baci saziarmi* diretto da Dino Risi nel 1968, fonda il suo carattere comico sull'evidente sproporzione tra il valore artistico de *L'immensità* e l'impegno ermeneutico profuso dai due protagonisti, Marino e Marisa (Nino Manfredi e Pamela Tiffin), degno di componimenti poetici di assai maggiore complessità.

Il tentativo di elevazione spirituale operato attraverso un travisamento della canzone *popular* per poesia alta non è altro che il riverbero, invertito

\* Una prima versione di questo contributo è stata presentata al convegno *Poesia e Musiche. Convergenze e conflitti in Italia dal 1940 ad oggi*, organizzato dalla Sapienza Università di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, e tenutosi il 26 e 27 marzo 2021. Desidero qui ringraziare Leo Izzo e Veniero Rizzardi per il generoso e proficuo scambio di informazioni e materiali; ringrazio anche Paolo Dal Molin per l'attenta lettura e i suggerimenti.

di senso e deformato dalla comicità, di un fenomeno diffusosi negli anni precedenti all'interno degli ambienti culturali e intellettuali italiani, ovvero il tentativo di nobilitare – e insieme rinnovare – il genere della “canzonetta” (come usava allora chiamare la canzone di intrattenimento). Il presente contributo indaga un episodio di questa temperie culturale, finora poco considerato dalla ricerca e a oggi mai oggetto di uno studio specifico: *Giro a vuoto*, “spettacolo di canzoni” di Laura Betti. La prima parte offre un quadro del dibattito sul rinnovamento della canzone sulla base della letteratura esistente, e con alcuni affondi mirati nella stampa periodica dell'epoca. La seconda parte presenta *Giro a vuoto*, la sua genesi, le sue diverse realizzazioni e il ruolo di Laura Betti, avvalendosi di scavi archivistici (Fondo Laura Betti della Cineteca di Bologna e ASAC), di un'intervista di prima mano al regista Filippo Crivelli e di informazioni tratte dalla stampa. Infine, la terza parte discute le principali caratteristiche dello spettacolo in rapporto alla sua ricezione immediata e alla fissazione di alcune costanti interpretative da parte della critica. Si vedrà come le caratteristiche principali dello spettacolo (polimorfismo, ibridazione di elementi musicali e teatrali, inusuale commistione di colto e popolare) unite all'orizzonte d'attesa di chi vi assistette (spesso fortemente condizionato dalle coeve istanze di rinnovamento del genere canzone) abbiano ostacolato sino a oggi l'inserimento di *Giro a vuoto* nelle griglie preordinate della storia della musica *popular*.

*“Rinnoviamo i canzonieri!”*

Sul finire degli anni Cinquanta l'esigenza di rinnovamento della musica *popular* era sentita da molti intellettuali della sinistra, e in particolare da quelli di ispirazione gramsciana, attenti alle valenze politiche dei fenomeni culturali di massa; essi individuavano nella poesia lo strumento d'elezione perché tale “bonifica della canzone” (Mila 1958) prendesse l'abbrivio.<sup>1</sup> Il Festival di Sanremo, inaugurato nel 1951, divenne presto il bersaglio favorito delle critiche sviluppatesi in quegli ambienti, etichettato come manifestazione insulsa, nonché celebrazione di un genere musicale considerato “sudicia industria dell'illusione” (Mila 1958), del tutto distante dalla realtà sociale del Paese e dalle sue istanze sociali (Facci-Soddu 2011;

<sup>1</sup> Massimo Mila, nel 1958, scriveva sulle pagine dell'*Espresso*: “La canzone italiana è quello strazio che è, perché è unicamente uno strumento di evasione. Non ha nessuna presa sulla realtà, non morde in una situazione (individuale o sociale, non importa) storicamente e concretamente definita” (Mila 1959, 506). Per un approfondimento sul rapporto tra la canzone e gli ambienti intellettuali nel secondo dopoguerra si rimanda a Tomatis 2019.

“Voi non mi conoscete, ci scommetto!”

Tomatis 2019). Temi, questi, che nella seconda metà degli anni Cinquanta emersero con sempre maggiore insistenza sulla stampa periodica.

A questo proposito, è significativo un sondaggio-inchiesta promosso sulle pagine di *Avanguardia*, la rivista della Federazione Giovanile Comunista pubblicata dal 1953 al 1956 sotto la direzione di Gianni Rodari. Tale “referendum”, protrattosi per alcuni mesi, chiedeva ai giovani lettori di esprimere i loro gusti personali riguardo al cinema, alle letture e alla musica di evasione, tramite la compilazione di una scheda da ritagliare e inviare alla sede del periodico.<sup>2</sup> Al sondaggio faceva seguito, alcuni mesi dopo, nel numero del 1° aprile 1956, un articolato servizio dal titolo “Chiediamo per le nostre canzoni le parole dei poeti. Una proposta di ‘Avanguardia’ per la maggiore dignità della canzone italiana”. L’articolo di apertura (“Rinnoviamo i canzonieri!”) si collegava esplicitamente al sondaggio dei mesi precedenti:

La proposta che oggi facciamo nostra è uscita dal convegno delle ragazze genovesi sui problemi del cinema, della stampa, della radio, convegno in cui si tiravano le somme di un fortunato referendum, condotto da “Avanguardia” per molte settimane tra la gioventù italiana. È dunque una proposta che non nasce a tavolino, guizzando dal calamaio o dalla fantasia di gente in cerca di novità, ma è maturata attraverso discussioni appassionate.

La proposta è rivolta ai poeti italiani e dice loro, con semplicità e non del tutto senza malizia: dateci delle parole per le nostre canzoni.

Diciamo: ai poeti, non ai “parolieri”. [...]

Paroliere e poeta sono due cose diverse, come il ballabile e la canzone.

Il paroliere ha un compito difficile ma limitato: trovare parole qualsiasi, per giustificare la presenza di un cantante nelle sale da ballo.

Ne nascono gli orrori su cui la carità ci consiglia di non inferire: parole che non vogliono dir nulla, parole stupide, grottesche, ridicole. Parole, infine, che bisogna cantare per forza, stupide come sono, fin che non ce ne siano altre. Fin che non ci siano vere canzoni, nate per esprimere, in versi ed in musica, i sentimenti del popolo, nate per dare voce al suo amore, al suo dolore, alla sua voglia di vivere, alla sua tristezza, alla sua speranza.

Quali sono le canzoni napoletane più belle, più vive e vere, quelle che sembrano nate per non morire mai? Quelle che sono nate sui versi di Di Giacomo, di Russo, di Bovio, di Viviani. Versi di poeti. Parole di poeti.

E la canzone francese moderna, a che cosa deve il suo successo? A chi? Anche

<sup>2</sup> Il sondaggio venne pubblicato la prima volta sul numero del 28 agosto 1955 e proseguì fino al 4 dicembre 1955. Le domande, in tutto tre, erano le seguenti: “Qual è per voi il più bel film? Qual è per voi il più bel libro? Qual è per voi la più bella canzone?”. A questo proposito, si veda anche Ferrari 2012 e Fiori 1999.

ai poeti che le hanno prestato le loro parole: i Prévert, i Cocteau, i Carco, gli Aragon (François Mauriac, Picasso, perfino) non hanno sdegnato di scrivere per la canzone, di prestare la loro arte al sentimento popolare, di elevarne l'espressione.

Chiediamo ai poeti italiani di prestare la loro voce, le loro parole, la loro arte, alla gente semplice, alla gioventù che canta. Chiediamo agli editori, ai compositori della canzone, di elevare la dignità della canzone italiana ponendo fine al fenomeno di testi insipidi, di storie senza capo né coda e, quel ch'è peggio, senza spirito, senza vita. ("Rinnoviamo i canzonieri!" 1956, 7)

Si intuisce da questo lungo estratto l'idea che un auspicabile rinnovamento della canzone dovesse avvenire non tanto intervenendo sul contenuto musicale, bensì su quello testuale, e che pertanto dovessero essere i poeti a farsi carico di tale compito. Interrogato sull'argomento, Pier Paolo Pasolini affermava coerentemente sullo stesso numero di *Avanguardia*: "Un intervento di un poeta colto e magari raffinato non avrebbe niente di illecito. Anzi, la sua opera sarebbe sollecitabile e raccomandabile" (Pasolini 1956, 9). Un'idea simile era stata avanzata da Cesare Zavattini l'anno precedente sulle pagine di *Cinema nuovo*, nell'auspicare il coinvolgimento di poeti e scrittori per la fondazione di quella che egli definiva "canzone neorealista" – con sensibile ritardo rispetto all'emergere dell'analoga corrente in ambito cinematografico (Tomatis 2017). È noto come queste istanze convergeranno nel 1957 nell'esperienza di Cantacronache, collettivo torinese di giovani musicisti, scrittori e artisti figurativi, impegnato a ripensare la canzone attorno a temi di attualità politica e sociale, in piena autonomia rispetto alle logiche del mercato musicale e financo come strumento di lotta politica.<sup>3</sup>

#### *Giro a vuoto, e al centro Laura Betti*

È in questo contesto che si può comprendere il significato di *Giro a vuoto*, lo spettacolo teatrale concepito, organizzato e portato in scena dall'attrice e cantante Laura Betti a partire dal 1960, per la regia di Filippo Crivelli, e con l'accompagnamento pianistico di Tony Lenzi. È lo stesso Crivelli a mettere in relazione diretta la temperie culturale del dopoguerra e il sentire comune attorno alla canzone cosiddetta leggera con la spinta creativa alla base di *Giro a vuoto*: "Tra le tante cose di cui ci si lamentava c'era

<sup>3</sup> Riguardo a Cantacronache, oltre a Tomatis 2017 e 2019, si rimanda anche a Ferrari 2011; Gangale 2014; Pestelli 2014; Haworth 2015.

“Voi non mi conoscete, ci scommetto!”

Sanremo, la mania delle canzoni... Sanremo era ancora proprio di là da venire, era già nato ma era già molto snobbato. Poi c'era un certo tipo di mentalità intellettuale giovanile... e da lì è nato [*Giro a vuoto*]” (Crivelli, comunicazione personale, 10 febbraio 2021).

Lo spettacolo è dunque una raccolta di canzoni, la cui protagonista assoluta è Laura Betti nei ruoli di cantante, attrice, performer. Sua è l'iniziativa di entrare in contatto con gli autori e di commissionare loro la scrittura dei pezzi che compongono lo spettacolo: si tratta di alcuni dei più noti letterati del momento, tra cui Ennio Flaiano, Mario Soldati, Alberto Arbasino, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Giorgio Bassani.<sup>4</sup>

*Giro a vuoto* viene dunque portato in scena il 27 gennaio 1960 al Gerolamo, un teatro ottocentesco dalle dimensioni assai ridotte<sup>5</sup> sito nel centro di Milano, che già aveva una certa importanza nella vita culturale milanese, e che già prima di allora era stato scelto quale luogo d'elezione per sperimentare attorno alla convergenza, per dirla con le parole di Emilio Sala, tra “la ‘canzone nuova’ e la dimensione scenica” (Sala 2015, 65).

Lo spettacolo è poi portato in diverse altre città italiane, tra cui Genova e Torino, e infine a Roma il 31 marzo, al teatro Valle, dove avviene la vera consacrazione, alla presenza di una ricca e variegata rappresentanza del *milieu* artistico e culturale romano, tra cui, esclusi gli autori: Anna Magnani, Gabriele Ferzetti, Roberto Capucci, Luciana Peverelli, Elsa De Giorgi, Yvonne Furneaux, Ornella Vanoni, Lucio Ardenzi, Remigio Paone, Suso Cecchi D'Amico, Giuseppe Patroni-Griffi, Valentino Bompiani, Diego Carpitella, Novella Parigini (A.G. 1960, 6). Sarà poi ripreso alla Biennale di Venezia nell'ottobre successivo in una seconda versione, parzialmente variata, col titolo di *Giro a vuoto 2* (poi riproposto nel corso dello stesso mese di ottobre a Milano, ancora al Gerolamo). Il recital, in versione tradotta, viene poi esportato a Parigi, al Théâtre de l'Athénée col titolo *Tour à vide* tra la fine del 1961 e l'inizio del 1962, e infine, nel novembre di quello stesso anno, ricondotto al Gerolamo nel 1962 in una terza versione (*Giro a vuoto 3*). Laura Betti concluderà la stagione di *Giro a vuoto* con un'ultima tournée

<sup>4</sup> Alcuni di questi autori avevano già scritto canzoni per Betti in passato, tra cui Mario Soldati e Alberto Moravia, la cui canzone *I hate Rome* confluirà poi in *Giro a vuoto*.

<sup>5</sup> Inaugurato nel 1868, il Gerolamo all'epoca di *Giro a vuoto* conservava probabilmente ancora la struttura lignea originaria, per una capienza di poche centinaia di posti (nel 1966 se ne contavano 163); attualmente, dopo il restauro terminato nel 2017, si contano circa 200 posti tra platea e palchi (Crimi 2017).

all'estero, questa volta a New York, nel settembre del 1963, dove il recital verrà presentato col titolo *Spin for Nothing*.<sup>6</sup>

Nella sua prima versione milanese lo spettacolo si compone di 22 “canzoni”, i cui testi – surreali, ironici, spesso grotteschi e provocatori – vengono commissionati a intellettuali, giornalisti e scrittori di spicco, appartenenti a vario titolo alla cerchia di amicizie e conoscenze di Betti. Non si tratta, tuttavia, di poeti, come confermato dalla stessa Betti, che quasi sembra tradire un intento programmatico alla base di questa scelta: “*Giro a vuoto* era uno spettacolo stupendo perché l’avevo fatto scrivere a tutti gli scrittori italiani che non erano abituati alla rima”, ricordò molti anni dopo in un’intervista a Roberto Chiesi (Betti 2005, 30). Per la veste musicale si affidò a noti musicisti dell’epoca, molti dei quali provenienti dall’ambito della musica applicata: tra questi vi erano autori di musiche per il teatro e il cinema, come Fiorenzo Carpi, Franco Nebbia, Piero Piccioni; compositori come Gino Negri e Gino Marinuzzi jr., che affiancavano le composizioni per il cinema a quelle di tradizione colta; e Luciano Chailly, del tutto ascrivibile all’ambito della musica d’arte. Essenziale, ma pur sempre presente, la dimensione visiva dello spettacolo, costituita da pochi oggetti di scena e da un uso drammaturgico delle luci. A tale proposito ricordava Filippo Crivelli pochi anni dopo:

Lo spettacolo era stato congegnato in modo che fosse evidente una scissione totale tra i due tempi. Nella prima parte la Betti si presentava in tailleur nero: e ogni canzone veniva conclusa da un buio preciso, che era accentuato dai velluti neri che fungevano da scenario; alla fine degli applausi, le luci ritornavano e scoprivano Laura in una situazione diversa che immediatamente suggeriva la canzone che avrebbe cantato. Nella seconda parte invece, proprio durante le prove, pensai a una soluzione abbastanza originale: se sino a quel momento le canzoni erano state offerte al pubblico attraverso queste apparizioni per così dire magiche, ora il pubblico stesso avrebbe assistito a come queste apparizioni si verificavano. Il cambiamento dell’abito aiutava molto quest’idea: poiché Laura abbandonava il tailleur per indossare una calzamaglia e un pullover nero (che sarebbero diventati la sua divisa). Invece del buio totale, avevamo una

<sup>6</sup> Di questa versione in inglese è conservato un copione con i testi e le indicazioni di regia presso il Fondo Betti della Cineteca di Bologna (Carte Laura Betti [1930]-2004 – Spettacoli, film, sceneggiature e libri di Laura Betti – Copione *Spin for Nothing [Giro a vuoto]* busta 1, fascicolo 1). Di questo spettacolo viene data notizia sui giornali italiani (“Laura Betti canterà a Nuova York” 1963, 9; “Laura Betti va a Nuova York 1963, 8; “Laura Betti made in USA” 1963, 13); tuttavia non si è riuscita a reperire alcuna informazione sulla stampa statunitense.

“Voi non mi conoscete, ci scommetto!”

luce cilestrina provocata dalle bilance che battevano sui velluti: per cui Laura si muoveva in scena affondata in questa luce acquatica che la rivelava soltanto in *silhouette*. Si assisteva così al trasporto abbastanza buffo di una scaletta di legno in mezzo alla scena nella quale Laura montava per interpretare *Social Climber* di Camilla Cederna e Fiorenzo Carpi, oppure movimenti imprevisi durante i quali si toglieva addirittura le scarpe per adagiarsi pigramente sul divano (*Mi butto* di Moravia e Marinuzzi jr.) e si metteva un enorme nastro bianco tra i capelli e due buffi pompom di lana bianca per trasformarsi nella *Bambinona* di Arbasino e Peragallo. Tutto questo richiedeva un grosso *tour de force*: si trattava praticamente di un fregolismo, più che di azioni, psicologico: ma provocava un ritmo incessante nello spettacolo. (Crivelli 1963, 41-2)<sup>7</sup>

Come suggerisce Crivelli, il susseguirsi delle canzoni non si compone in una narrazione organica: i brani, che raccontano situazioni e contesti molto diversi tra loro, sono accomunati solo dalla narrazione alla prima persona femminile.<sup>8</sup> La committenza, ossia l'esplicita richiesta da parte di Laura Betti di scrivere per lei dei brani ai singoli autori dei testi, è dunque un elemento fondamentale per meglio comprendere la natura delle singole canzoni: ciascuna di queste è infatti concepita e costruita attorno alla figura di Betti, e contribuisce a comporre un mosaico di figure tagliate sulla sua personalità e sulle sue capacità attoriali. Lei stessa ammonirà gli amici letterati di tenere innanzitutto conto della sua natura di attrice, prima ancora che di cantante:

*Ora che è una cantatrice affermata, vuol dirci quando le venne in mente di interpretare canzoni scritte appositamente per lei da scrittori italiani tra i più noti e i più validi, ma che non avevano mai affrontato le canzonette?*

L'idea mi venne improvvisamente una mattina di tre anni fa. Mi attaccai al telefono e chiesi a vari scrittori di scrivermi una canzone, assicurando loro che sarebbero state musicate da compositori in regola con il diploma di composizione.

*Ci vuole svelare qual è l'arte di convinzione che generalmente esercita anche su scrittori*

<sup>7</sup> Ulteriori dettagli arrivano dalla voce diretta di Crivelli, nel corso di un'intervista effettuata da chi scrive col regista nel febbraio del 2021: “c'era una seggiolina, c'erano due che parlavano, c'era una piccola cassa da morto, perché quando Laura, che viaggiava con questa cassettona piccola, ci poteva stare dentro un bambino, era la cassa da morto della canzone di Arbasino... Che iniziava col frustino... erano degli oggetti, dei piccoli oggetti che mano a mano venivano usati ed eliminati, buttati via... ma era tutto molto a vista, erano tutte novità...” (Crivelli, comunicazione personale, 10 febbraio 2021).

<sup>8</sup> Scriveva a proposito Luigi Pestalozza: “Scena e regia erano, veramente, un contorno non giustificato da un copione, nascevano sull'interprete più che sulle canzoni interpretate; ma alla fine il lavoro di cucitura è risultato così preciso e furbo, che l'impressione è stata quella di una continuità logica e giustificata” (Pestalozza 1960, 80).

*famosi come appunto Moravia e Pier Paolo Pasolini, a scrivere canzoni esclusivamente per lei?*

La prepotenza. Poi spiego che due e due fanno quattro. Dico: vi rendo bene. Scrivete in fretta e tenete presente che essenzialmente sono un'attrice. (Cassani 1962, 5)

Sono inoltre questi gli anni in cui la figura pubblica di Laura Betti inizia ad assumere dei contorni definiti e a consolidarsi in una narrazione divistica: sui giornali diventa presto “la Giaguara”, “la cantante della dolce vita”, epiteti ammiccanti allo stile di vita bohémien e disinvolto che le si attribuiva e la cui narrazione contribuiva lei stessa ad alimentare. Tullio Kezich, proprio in un testo introduttivo a *Giro a vuoto*, ne parlava in questi termini:

Ed ecco Laura Betti: frivola, sboccata, intellettuale, ninfa egeria di scrittori, amante indiscretissima di uomini favolosi. I suoi dirimpettai, quando la vedono comparire la mattina sul balcone in calzamaglia nera, telefonano in questura. Il suo appartamento di via del Babuino la rispecchia fedelmente, con le stampe indiane, le cornici della nonna, le foto di Moravia e di Luchino, il verticale a nolo, i dischi di Phineas Newborn jr., i manifesti delle corride, un'indossatrice olandese che fa lo yoga in salotto, le valigie di un greco che ingombrano il corridoio, un pittore filippino che dorme sul divano. E, in mezzo a tutto, Laura che parla al telefono in italiano, in francese, in inglese, in bolognese, con qualche puntata nel romanesco di vita del suo amico Pasolini. (Kezich 1960)

L'immagine di Betti si cristallizza attorno alla figura della donna-furetto in calzamaglia, maglione nero, capelli biondi e occhi bistratissimi, carattere impetuoso e intrattabile, ma anche ironico e affascinante (Siciliano 1995; anche in Rimini 2010), e *Giro a vuoto* viene quindi concepito nel momento più opportuno per consacrare l'immagine di Laura Betti quale personaggio ambiguo e inafferrabile. I diversi brani si configurano pertanto alla stregua di “caratteri” incarnati di volta in volta da Betti, dotati di una forte connotazione teatrale data anche dall'impiego esclusivo della prima persona.

Vediamo dunque nel dettaglio come si componeva *Giro a vuoto*, nella veste proposta al Gerolamo il 27 gennaio 1960:



“Voi non mi conoscete, ci scommetto!”

Titolo	Autore del testo	Autore della musica
<i>Odio Roma / I hate Rome</i>	Mario Soldati	Piero Umiliani
<i>Dimenticata ovvero sublime indecisione</i>	Ennio Flaiano	Fiorenzo Carpi
<i>Maria il tatuaggio</i>	Fabio Mauri	Franco Nebbia
<i>La generosa</i>	Alberto Arbasino	Gino Marinuzzi jr.
<i>Cocco di Mamma</i>	Letizia Antonioni	Franco Nebbia
<i>Piero</i>	Ercole Patti	Piero Umiliani
<i>E invece no</i>	Goffredo Parise	Gino Negri
<i>Lettera</i>	Ennio Flaiano	Gino Negri
<i>Quella cosa in Lombardia</i>	Franco Fortini	Fiorenzo Carpi
<i>Macrì Teresa detta Pazzia</i>	Pier Paolo Pasolini	Piero Umiliani
<i>Cristo al Mandrione</i>	Pier Paolo Pasolini	Piero Piccioni
<i>La cassa da morto</i>	Alberto Arbasino	Luciano Chailly
<i>Là, sul parquet</i>	Fabio Mauri	Fiorenzo Carpi
<i>Nevrosi</i>	Fabio Mauri	Gian Franco Maselli
<i>Soltanto gli occhi</i>	Gino Negri	Gino Negri
<i>Mi butto!</i>	Alberto Moravia	Gino Marinuzzi jr.
<i>Seguendo la flotta</i>	Alberto Arbasino	Fiorenzo Carpi
<i>Valzer della toppa</i>	Pier Paolo Pasolini	Piero Umiliani
<i>Social Climber</i>	Camilla Cederna	Fiorenzo Carpi
<i>Io son'una</i>	Fabio Mauri	Franco Nebbia
<i>Giro a vuoto</i>	Fabio Mauri	Tony Lenzi
<i>Laura Betti</i>	Giorgio Bassani	Gino Negri

**Tabella 1: Giro a vuoto, versione gennaio 1960, Milano**

Su ventidue canzoni, tredici erano i letterati e intellettuali coinvolti, alcuni dei quali presenti con più di un brano (Arbasino, Pasolini, Mauri, Flaiano). Meno nutrito invece era il numero dei musicisti, spesso prestati a testi di più autori e di natura molto diversa; dettaglio, questo, che suggeriva una certa subalternità della musica nei confronti della parola, come sottolineato anche dall'*Unità*:

Grossi nomi da una parte, grossi nomi dall'altra. I secondi, però, nettamente in funzione dei primi, giacché ai musicisti non è stato concesso che di lavorare attorno al testo poetico. Di qui lo squilibrio, evidentissimo, tra i versi, uno sfarfallio, un caleidoscopio di trovate volta a volte argute, intelligenti, spregiudicate,

o cattive, e la gracilità delle musiche, che ci riportano quasi sempre, irresistibilmente, alle più scontate esperienze dell'espressionismo. (A.G. 1960, 6)

La composizione dello spettacolo cambia sensibilmente in occasione del Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, dove va in scena il 3 e il 4 ottobre 1960. Se le dimensioni complessive restano quasi inalterate (il numero delle canzoni passa da ventidue a ventitré), è la composizione interna a modificarsi. Vengono espunti alcuni brani, di carattere più manifestamente spregiudicato e sessualmente esplicito, popolaresco, o ammiccante alla tradizione *popular*: tra questi vi sono i tre brani di Pasolini, che narrano tutti di prostitute in gergo romanesco (se ne aggiungerà un altro dello stesso autore, *La ballata del suicidio*, su musica di Fusco); ma anche *Maria il tatuaggio* di Fabio Mauri, dal testo vagamente pruriginoso che racconta della gelosia di una donna per un tatuaggio sul braccio dell'amato: "un disegnano nudo era disteso | una donnina, piccola, Maria, | con sul ventre una scritta in giapponese. [...] Si stirava, ammiccava, mi annoiava, | piccola, bruna, dipinta con spilli, | era stata nascosta sulla pelle, | per dieci anni, all'ombra del suo pelo!" (*Giro a vuoto* 1960, 13-4); o ancora, *Cocco di mamma* di Letizia Antonioni, il cui testo recava un evidente sberleffo al grande successo di *Mamma*, canzone sentimentale del Ventennio, allora ancora molto popolare:<sup>9</sup> "Mamma!... | Quant'è bella 'sta parola. | Mamma!... | Ce n'è una sola." (*Giro a vuoto* 1960, 25-6). Ma l'epurazione selettiva operata per Venezia appare ancora più interessante se si considera il versante musicale: spariscono, infatti, i compositori di taglio più marcatamente *popular*, ovvero Piero Piccioni, Piero Umiliani, Franco Nebbia, attivi nel contesto del cabaret e della scena jazz. Se ne aggiungono invece di nuovi, e direttamente dai banchi delle avanguardie colte: Valentino Bucchi, Alberto Bruni Tedeschi, Mario Peragallo, Rafaello de Banfield, mentre Luciano Chailly raddoppia la sua presenza con un brano su testo di Dino Buzzati (cfr. tabella 2). Nel complesso il recital assume a Venezia un carattere più colto, in una sorta di normalizzazione compiuta da Crivelli in accordo con Mario Labroca, allora direttore del Festival Internazionale di Musica Contemporanea, che pure lo definì "una nota nuova nelle tradizioni del Festival" (Labroca 1960, 7). In una lettera datata 10 aprile 1960, oggi conservata nel fondo storico dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) Filippo Crivelli scriveva a Labroca:

<sup>9</sup> *Mamma* era risultata in testa, con uno stacco di più di mille voti, nel sondaggio promosso da *Avanguardia* nel 1955 (cfr. nota 2 di questo contributo).

“Voi non mi conoscete, ci scommetto!”

Dell'attuale *recital* manterrei un gruppo di canzoni di Luciano Chailly, Gino Negri, Fiorenzo Carpi, Gino Marinuzzi jr., Gianfranco Maselli: in tutto verrebbero ad essere una dozzina circa. Per le altre canzoni (che verrebbero eseguite *in prima esecuzione*) pensavo – oltre ai musicisti già citati – di commissionarle a Peragallo, Roman Vlad, Valentino Bucchi, Luciano Berio, Nino Rota, Vittorio Pellegara. Vorrei interpellare pure Petrassi ed Hans W. Henze. E la rosa dei musicisti si farebbe indubbiamente interessante (Crivelli 1960).

Questa prima, ipotetica costellazione di musicisti (a cui si aggiungereanno più tardi anche i nomi di Bruno Maderna e Carlo Franci)<sup>10</sup> si modificherà sostanzialmente nel corso dei pochi mesi che separano la comunicazione di Crivelli con il debutto alla Biennale. È tuttavia chiaro dal principio l'intento di nobilitare lo spettacolo sotto il profilo musicale, venendo incontro alle predisposizioni del pubblico del Festival.<sup>11</sup> Questa era dunque la configurazione definitiva dello spettacolo andato in scena al Teatro del Ridotto a Venezia:

<b>Titolo</b>	<b>Autore del testo</b>	<b>Autore della musica</b>
<i>Incontro milanese</i>	Billa Billa	Fiorenzo Carpi
<i>Dimenticata ovvero sublime indecisione</i>	Ennio Flaiano	Fiorenzo Carpi
<i>La generosa</i>	Alberto Arbasino	Gino Marinuzzi jr.
<i>Seguendo la flotta</i>	Alberto Arbasino	Fiorenzo Carpi
<i>Io, Corpus Domini 1938</i>	Goffredo Parise	Valentino Bucchi
<i>Una vera signora</i> <sup>12*</sup>	Fabio Mauri	Fiorenzo Carpi
<i>Quella cosa in Lombardia</i>	Franco Fortini	Fiorenzo Carpi
<i>Lettera</i>	Ennio Flaiano	Gino Negri
<i>La bella Leontine</i> *	Goffredo Parise	Francesco Maselli
<i>Guglielmino</i>	Fabio Mauri	Raffaello de Banfield
<i>La ballata del suicidio</i>	Pier Paolo Pasolini	Giovanni Fusco
<i>Là, sul parquet</i>	Fabio Mauri	Fiorenzo Carpi
<i>La cassa da morto</i>	Alberto Arbasino	Luciano Chailly
<i>Nevrosi</i>	Fabio Mauri	Gian Franco Maselli

<sup>10</sup> Cfr. lettera di Filippo Crivelli a Mario Labroca del 7 agosto 1960.

<sup>11</sup> Laura Betti, tra il serio e il faceto, scriveva a Labroca: “È mia ferma intenzione con questo spettacolo a Venezia, di entrare nella Storia della Musica Contemporanea. E anche vorrei mi facessero una bella statua di cera. Scherzi a parte, sono piuttosto soddisfatta.” (Betti [1960])

<sup>12</sup> \* Brani già inseriti nel recital del 31 marzo al Teatro Valle di Roma

<i>Soltanto gli occhi</i>	Gino Negri	Gino Negri
<i>Mi butto!</i>	Alberto Moravia	Gino Marinuzzi jr.
<i>Caffè Gran Cairo (A Umberto I)</i>	Giampiero Bona	Alberto Bruni Tedeschi
<i>La morticina</i>	Dino Buzzati	Luciano Chailly
<i>La bambinona</i>	Alberto Arbasino	Mario Peragallo
<i>Social Climber</i>	Camilla Cederna	Fiorenzo Carpi
<i>La tigre</i>	Italo Calvino	Mario Peragallo
<i>Giro a vuoto</i>	Fabio Mauri	Tony Lenzi
<i>Laura Betti</i>	Giorgio Bassani	Gino Negri

**Tabella 2: *Giro a vuoto n. 2*, versione ottobre 1960, Venezia. In rosso i brani aggiunti per l'occasione.**

Di soli tredici brani constava invece *Giro a vuoto n. 3*, portato a Milano nell'autunno del 1962, ancora una volta al Gerolamo, in cui rimaneva ben poco della forma originale andata in scena nel gennaio del 1960: di quella versione sopravvivevano soltanto tre canzoni, *Là sul parquet* di Mauri-Carpi, *Social Climber* di Cederna-Carpi, e *Piero* di Patti-Umilianiani, cassato a Venezia e poi reintegrato in questa nuova configurazione (Tabella 3). Il brano *Giro a vuoto '63* di Mauri e Lenzi era invece la versione riveduta e aggiornata nel testo del pezzo presentato nella prima versione. In generale, le aggiunte di Lucio Mastronardi e di Enzo Siciliano (ma anche *Giro in tondo* di Mauri) alterano la natura complessiva dello spettacolo, orientandolo – almeno per quanto riguarda il *coté* testuale dei brani – su un versante più “canzonettistico” che non di sperimentazione letteraria: sparisce, cioè, il verso sciolto, per lasciare spazio a successioni di versi regolari (settenari, ottonari, decasillabi) organizzati in strofe.

Titolo	Autore del testo	Autore della musica
<i>Là, sul parquet</i>	Fabio Mauri	Fiorenzo Carpi
<i>Non so spiegarmelo</i>	Ercole Patti	Piero Umilianiani
<i>Incontro milanese</i>	Billa Billa	Fiorenzo Carpi
<i>Marilyn</i>	Pier Paolo Pasolini	Marcello Panni
<i>Piero</i>	Ercole Patti	Piero Umilianiani
<i>Giro in tondo</i>	Fabio Mauri	Fiorenzo Carpi
<i>La bambinona</i>	Alberto Arbasino	Mario Peragallo
<i>Social Climber</i>	Camilla Cederna	Fiorenzo Carpi

“Voi non mi conoscete, ci scommetto!”

<i>La morticina</i>	Dino Buzzati	Luciano Chailly
<i>Vigevano: Via Santa Chiara</i>	Lucio Mastronardi	Valentino Bucchi
<i>Tastata e confusa</i>	Enzo Siciliano	Luciano Chailly
<i>Quaranl'anni di missione</i>	Lucio Mastronardi	Valentino Bucchi
<i>Giro a vuoto '63</i>	Fabio Mauri	Tony Lenzi

**Tabella 3: Giro a vuoto n. 3, versione ottobre 1962, Milano. In blu le nuove aggiunte, in rosso i brani già presenti allo spettacolo di Venezia.**

Curiosamente, la partitura edita da Curci quello stesso anno reintegra quasi tutti i brani delle prime versioni di Milano e Roma (ad eccezione di *E invece no*, *Cristo al Mandrione* e *Nevrosi*), aggiungendone alcuni della versione veneziana (*Incontro milanese*, *Guglielmino*):

Titolo	Autore del testo	Autore della musica
<i>Giro a vuoto</i>	Fabio Mauri	Tony Lenzi
<i>Odio Roma / I hate Rome</i>	Mario Soldati	Piero Umiliani
<i>Dimenticata ovvero sublime indecisione</i>	Ennio Flaiano	Fiorenzo Carpi
<i>Maria il tatuaggio</i>	Fabio Mauri	Franco Nebbia
<i>La generosa</i>	Alberto Arbasino	Gino Marinuzzi jr.
<i>Piero</i>	Ercole Patti	Piero Umiliani
<i>Lettera</i>	Ennio Flaiano	Gino Negri
<i>Quella cosa in Lombardia</i>	Franco Fortini	Fiorenzo Carpi
<i>Cocco di Mamma</i>	Letizia Antonioni	Franco Nebbia
<i>Macrì Teresa detta Pazzia</i>	Pier Paolo Pasolini	Piero Umiliani
<i>Là, sul parquet</i>	Fabio Mauri	Fiorenzo Carpi
<i>Seguendo la flotta</i>	Alberto Arbasino	Fiorenzo Carpi
<i>Soltanto gli occhi</i>	Gino Negri	Gino Negri
<i>Valzer della toppa</i>	Pier Paolo Pasolini	Piero Umiliani
<i>Mi butto!</i>	Alberto Moravia	Gino Marinuzzi jr.
<i>Social Climber</i>	Camilla Cederna	Fiorenzo Carpi
<i>Io son'una</i>	Fabio Mauri	Franco Nebbia
<i>Una vera signora</i>	Fabio Mauri	Fiorenzo Carpi
<i>La bella Leontine</i>	Goffredo Parise	Francesco Maselli
<i>Guglielmino</i>	Fabio Mauri	Raffaello de Banfield
<i>Incontro milanese</i>	Billa Billa	Fiorenzo Carpi

<i>La cassa da morto</i>	Alberto Arbasino	Luciano Chailly
<i>Laura Betti</i>	Giorgio Bassani	Gino Negri

**Tabella 4: brani contenuti nell'edizione canto e piano edita da Curci, 1962.**

*Giro a vuoto, tra testo e performance*

Che cos'è, dunque, *Giro a vuoto*? È l'esperimento ironico e dissacrante portato in scena al Gerolamo nel 1960 davanti a pochi, scelti spettatori? Oppure il recital, decisamente più urbano, presentato nel contesto prestigioso del Festival di Venezia? O ancora, il più agile spettacolo del 1962, flessibile al punto da resistere con buon successo alle traduzioni in lingua straniera, ma decisamente meno sperimentale sotto il profilo dei testi? A ciò si aggiunga il *Long Playing* pubblicato nel 1961 dall'etichetta Jolly contenente dodici dei brani originali, ma senza il consueto accompagnamento al pianoforte, bensì nell'orchestrazione di Piero Umiliani. Sparisce qui il titolo *Giro a vuoto*, e rimangono solo i nomi degli interpreti: *Laura Betti con l'orchestra di Piero Umiliani*.

Senza dubbio, la mancata cristallizzazione – e conseguente canonizzazione – di una di queste manifestazioni fenomeniche di *Giro a vuoto* fa sì che esso sfugga a una visione coerente. La stessa pubblicazione su disco, evidentemente un prodotto di nicchia e con una veste sonora tanto diversa dallo spettacolo portato in scena in quegli stessi mesi, si rivela ininfluente nel fissare *Giro a vuoto* a una struttura, a un'interpretazione, a un *sound* specifico. La questione è rilevante anche per meglio comprendere perché l'esperimento degli intellettuali con Laura Betti sia rimasto, per dirla con Umberto Eco, “un caso”, senza dare l'avvio a una sperimentazione più organica e duratura (Eco 1965, 282).

La natura stessa dei brani contribuì senz'altro in maniera decisiva alla loro mancata diffusione, per ovvi motivi di costume e di censura. Esportare i brani fuori dai contesti ovattati dei teatri d'élite, o addirittura alla radio, sarebbe stato impensabile.<sup>13</sup> Se n'era reso conto fin da subito Maurizio Costanzo, che nel recensire lo spettacolo al Teatro Valle ammoniva:

<sup>13</sup> Una radiodiffusione molto parziale di *Giro a vuoto* avvenne all'interno del programma radiofonico ideato da Filippo Crivelli e Tullio Kezich intitolato *La canzone degli intellettuali*, andato in onda a più riprese e senza cadenza regolare dal 1961 al 1964, per un totale di undici trasmissioni, con interpreti Laura Betti e Tony Lenzi. Tra brani di Weill e Prévert comparivano da *Giro a vuoto* i pezzi *E invece no* (Parise-Negri) e *Dimenticata ovvero sublime indecisione* (Flaiano-Carpi).

“Voi non mi conoscete, ci scommetto!”

Non si tratta certo di canzoni da fischiettare o di futuri successi del “juke box” [...] È probabile che l’esperimento dei “recitals” la Betti lo tenti ancora visto il buon successo di questo primo debutto, è probabile anche che molte di queste canzoni le incida, anche se è escluso che ne interpreti qualcuna in Televisione. (Costanzo 1960, 4)

E anche nel recensire il *Long Playing* un articolo del *Corriere d’informazione* dal titolo esplicito, “Le ‘canzoni proibite’ di Laura Betti”, asseriva che “sono temi [...] più adatti ad uno spettacolo che ad un disco” (V.F. 1961, 2).

Per sua stessa natura, quindi, *Giro a vuoto* nasceva nel contesto che più gli era congeniale, nonché l’unico possibile (ovvero quello del teatro), ma quasi del tutto estraneo ai meccanismi produttivi della musica *popular*. Prova ne sia l’enfasi data da subito all’aspetto letterario, complice la presenza di nomi di grande richiamo, e consacrata dalla pubblicazione dei testi nel 1961 da Scheiwiller nella collana “All’insegna del pesce d’oro”, alla stregua di una vera e propria raccolta di poesia.

Precipuamente testuale, benché legata qui (anche) alla componente musicale, è poi l’iniziativa della casa editrice musicale Curci di pubblicare lo spartito per canto e pianoforte (*Giro a vuoto* 1962). Se il libretto di Scheiwiller sottolineava la provenienza colta e letteraria dell’intero progetto, lo spartito ne sanciva la natura non di evento o performance, ma di composizione aperta e interpretabile. Aspetto che, per quanto comprensibile sotto un principio di massimizzazione dei profitti, era in vistosa contraddizione con la celebrata unicità dell’interprete Betti, e dello spettacolo costruito su di lei come un vestito di sartoria. Meglio di tutti riuscì a esprimerlo André Breton, folgorato dalla visione parigina di *Giro a vuoto n. 3*:

Si chacune de ses chansons la gaine à ravir, c’est qu’elle fait corps avec elle, que cette chanson s’est forgée sur le feu même qui l’habite. Elle en est inséparablement l’inspiratrice et l’interprète. Les paroliers modèlent ce qu’ils diront sur un éclair de ses yeux, sur une rose noire virant vertigineuse de son genou. (Breton 1962)

Una simile contraddizione è in parte spiegata dal contesto storico-culturale in cui si svolsero le vicende di *Giro a vuoto*: lo spettacolo si colloca su un terreno liminale nella storia del sistema produttivo musicale, in particolare di quella *popular*, in una faglia apertasi nelle abitudini italiane di fruizione tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Innanzitutto, come sottolineano Facci e Soddu, sono questi gli anni in cui il consumo di musica su disco supera, per la prima volta, la musica dal vivo:

Nel corso del decennio e soprattutto in quello successivo, la diffusione del disco divenne sempre più ampia. Nel 1951 furono venduti circa tre milioni e mezzo di dischi prevalentemente a 78 giri, nel 1958 le vendite salirono a più di 16 milioni, di cui la maggioranza (più di 10 milioni) erano 45 giri [...]. In altre parole all'inizio del decennio del boom economico era ormai commercialmente più proficuo puntare sui dischi piuttosto che sulla musica dal vivo. (Facci-Soddu 2011, 52)

La sempre maggiore centralità del disco quale *medium* dell'esperienza musicale ha una conseguenza: produce la cristallizzazione di una performance, la sempre maggiore rilevanza data all'interprete, ormai (specie in ambito *popular*) associato indissolubilmente al brano eseguito, di cui non è più solo interprete ma, in fondo, anche intestatario. Sempre secondo Facci e Soddu “[q]uesto fu uno dei cambiamenti più rilevanti nel sistema produttivo della canzone, che, ancora per tutti gli anni Cinquanta fu intesa come testo scritto, non necessariamente legato a specifici esecutori, ma anzi destinato a interpretazioni plurime” (Facci-Soddu 2011, 53). Fu dunque verso la fine degli anni Cinquanta che l'attenzione iniziò a concentrarsi attorno agli interpreti. Fase, questa, epitomizzata dai Festival di Sanremo degli anni 1958 e 1959 (Agostini 2014; 2007), quando gradualmente si attenuò la formula secondo la quale ciascun cantante era interprete di più brani (consuetudine abbandonata definitivamente a partire dal 1964), e in cui “the intimate and coherent union between a song and its interpretation became an absolute necessity, and by the beginning of the 1960s the winner of the Festival had come to be identified more with the singer than the author, who was soon destined to remain virtually unknown to the general public” (Agostini 2007, 32).

Laura Betti è dunque demiurga, ispiratrice, committente e interprete del suo spettacolo; eppure la dimensione autoriale di chi scrive testi e musiche resta preponderante nella ricezione di *Giro a vuoto*. La critica spesso individua nelle personalità coinvolte nel processo di scrittura l'elemento di maggior interesse; nei confronti di Betti qualcuno adoperava toni sminuenti o vagamente sprezzanti, pur riconoscendole (in un cortocircuito assai indicativo dell'epoca) il ruolo trainante dell'intera operazione. Biamonte scriveva di come Betti fosse “riuscita a farsi scrivere” alcune canzoni da scrittori di grido (Biamonte 1961, 20); o Paolo Monelli, con più ironia: “molte di queste canzoni sembra siano state buttate giù in un quarto d'ora dal celebre romanziere, dal noto giornalista per cavarsi di torno quella rompiscatole (parola da attenuare con un sorriso), quella petulante (idem idem), quella spiritata di Laura Betti che ha voluto a tutti



“Voi non mi conoscete, ci scommetto!”

i costi crearsi un suo repertorio” (Monelli 1960, 3), mentre il *Corriere della Sera* puntualizzava che “[Laura Betti] [i]n un certo senso non canta, se non ha a sua disposizione letterati e musicisti di chiara fama” (V.F. 1961, 2) sottolineandone così da un lato l’elitarismo, ma dall’altro anche la sostanziale passività creativa.

L’importanza della dimensione scenica, inoltre, tendeva a confondere il piano della musica *popular* con quello dello spettacolo teatrale, accentuandone in qualche modo la dimensione di apertura performativa. Per Biamonte i brani di *Giro a vuoto* “[e]rano [...] composizioni da recital, concepite cioè più come *sketches* teatrali, beffardi o drammatici, che come canzoni destinate a un largo consumo popolare” (Biamonte 1961, 2); Mila invece, più generoso nel riconoscere il ruolo determinante di Betti, notava come nello spettacolo “la canzone si fa teatro, cioè creazione di personaggi. [...] [L]a Betti è qui la creatrice, attraverso le interposte persone degli autori, d’un piccolo ma concreto fatto teatrale di sua invenzione” (Mila 1963, 23). Fortemente condizionata da un intento programmatico, invece, la visione di Pestalozza, che inoltre più di ogni altro collegava *Giro a vuoto* all’esperienza di Cantacronache e con la dimensione sociale:

[A] Gerolamo, Laura Betti non ha solo cantato, ha retto uno spettacolo. [...] Insomma un altro passo verso un traguardo che ci parve connaturale, fin dal loro sorgere, a queste spregiudicate imprese canzonettistiche. Fin dall’inizio *Cantacronache* si presentò in un contesto scenico, e così Ornella Vanoni; e fin dall’inizio noi si indicò lo sbocco della formula nella commedia musicale. L’equazione, del resto, è facile: se questo genere di canzone scende in campo contro la corrente musica leggera, non potrà prima o poi fare a meno di porsi il problema della rivista in fase alquanto critica, per proporle un contr’altare. Il quale potrà essere soltanto la commedia musicale. (Pestalozza 1960, 80)

Se il fine ultimo (almeno nella visione teleologica proposta da Pestalozza) doveva essere il rinnovamento non tanto della canzone, ma della commedia musicale, in quale storia si iscriveva dunque *Giro a vuoto*, se non quella della canzonetta? Per alcuni la risposta era evidente: i riferimenti erano quelli del cabaret di Weimar, di Brecht e di Weill, dei *Bänkellieder* tedeschi, a cui si arrivava “con quarant’anni di ritardo” (Monelli 1960, 3). La stessa Betti ne è maliziosamente consapevole:

[Gli scrittori] continuano a salire e scendere dentro e fuori della mia casa del Babuino. Sicché ho deciso che mi devono scrivere delle canzoni cioè delle storie che spiegano chi sono che loro lo sanno mentre io invece non ne sono mica tanto certa. Dopo mi prendo un musicista intellettuale che ci mette su la musica

e io le canto, le ballo e le recito tanto nessuno sa che all'estero si fa così e allora io sarò la prima e la sola. (Betti 1979, 48)

Betti, per sua stessa ammissione, è affascinata dal cabaret berlinese (Chiesi 2004); *Giro a vuoto* diviene per lei il viatico per accreditarsi quale l'interprete ideale della canzone-cabaret colta, al punto che appena un anno dopo, nel maggio 1961, su iniziativa di Roberto Leydi, interpreterà insieme a Carla Fracci *I sette vizi capitali* di Bertolt Brecht e Kurt Weill sotto la direzione di Bruno Maderna e la regia di Luigi Squarzina.<sup>14</sup> Del resto, lo stesso Crivelli aveva suggerito a Labroca di inserire lo spettacolo veneziano in coda al Festival di Musica Contemporanea, e in prossimità del Festival Internazionale del Teatro (svoltosi dal 15 settembre al 6 ottobre), proprio in virtù della doppia natura di *Giro a vuoto*:

Ho poi saputo incidentalmente che quest'anno il Festival della Prosa a Venezia si svolgerà in settembre: Le proporrei perciò di fare in maniera – qualora naturalmente si decidesse per un sì – che il *recital* della Betti apparisse a cavallo tra i due Festival, della Prosa e della Musica, essendo di per sé un particolare spettacolo fatto di prosa e di musica allo stesso tempo. (Crivelli 1960)

L'impossibilità di ignorare questa filiazione ideale dalle esperienze teatrali dei decenni passati diviene la principale perplessità di chi si ostinava a vedere in *Giro a vuoto* un tentativo di rinnovamento della canzone. I brani dello spettacolo vennero definiti dal principio "canzoni intellettuali", epiteto che per Carpitella "dimostrava una situazione di alterità e di élite insieme" (Carpitella 1992, 161). Se ne sottolineò la natura salottiera e raffinata: "[a]vvenimento mondano con tutte le carte in regola: comprese quelle snobistiche", si disse del debutto al Gerolamo (O.V. 1960, 9), e non mancò chi si premurò di ricordare le origini tutt'altro che proletarie di Laura Betti, nipote di un etruscologo accademico d'Italia e "di timorata famiglia" ("Canzoni anti-conformiste" 1960, 9; Appiotti 1960, 8). La natura elitaria delle canzoni aveva senz'altro a che fare, almeno in parte, con il loro contenuto, spesso scabroso; in più, rispetto a esperienza cove come quella di Cantacronache, non vi era affatto il tentativo di scrivere in un linguaggio "piano e accessibile" (Jona-Straniero 1995, 24), né tantomeno l'uso prosaico della lingua impiegato dalla canzone successiva (tipico dei cosiddetti

<sup>14</sup> L'esperienza confluirà poi nella pubblicazione di due album 33 giri: *Laura Betti canta Kurt Weill 1900-1933* e *Laura Betti canta Kurt Weill 1933-1950*. Per un'indagine approfondita sul rapporto tra Betti e Weill si rimanda a Rizzuti 2022.

“Voi non mi conoscete, ci scommetto!”

“urlatori” e del cantautorato), bensì un uso ricercato della parola e del verso: sotto l’aspetto metrico, infatti, i brani di *Giro a vuoto* presentano una grande varietà di soluzioni. Vi sono le sperimentazioni gergali e “altamente impoetiche” (Fiori 1999, 107) di Pasolini, che con *Macrì Teresa detta Pazzia* ricostruisce per esempio la deposizione in questura dettata in prima persona da una prostituta (ma tradendo la sua origine colta nell’uso sapiente dell’*enjambement*); e a fronte di una discreta libertà nell’uso della rima e del verso, alcuni brani si presentano interamente composti in endecasillabi. È il caso di *Lettera* di Flaiano-Negri che, inoltre, nel suo insistere sull’elemento serotino, richiama ironicamente il versificare di Quasimodo:

*Lettera*

Lydia, ti scrivo queste poche righe  
per dirti che t’ho vista l’altra sera.  
Tu traversavi il corso tra le righe,  
io guardavo le luci della sera.  
Oh Lydia, t’ho rivista in quell’istante,  
nuda, sulla scogliera accanto a me.  
Ma tu correvi incontro a un altra [sic!] amante.

Queste cose succedono la sera. (*Giro a vuoto* 1960: 22)

Versi nobili, dunque, d’antica tradizione poetica e musicale; ma anche gli stessi frequentemente utilizzati dalla tradizione della canzone *popular* del dopoguerra (*Grazie dei fior* e *Tutte le mamme*, per limitarsi al contesto sanremese, sono interamente strutturate in endecasillabi). Prevalentemente composta di un’alternanza di endecasillabi e settenari è invece *Là sul parquet* di Mauri e Carpi, mentre *Nevrosi* (Mauri-Carpi) e *Soltanto gli occhi* (Mauri-Maselli) fanno uso esclusivo del settenario:

*Soltanto gli occhi*

Amavo un cannibale  
che si chiamava Annibale  
Un giorno mi baciò,  
le labbra mi mangiò.

Nei giorni di sereno  
mangiava gambe e seno.  
Un triste giovedì  
il naso mi inghiottì.

Eppur, eppur,  
i baci suoi ricordo con ardor.  
Quei baci non dimentico  
d'amore e di dolor.

Lo vidi una domenica  
pregare un simulacro,  
poi subito volgendosi  
mangiarmi l'osso sacro.

Piangendo calde lacrime  
stringevo i suoi ginocchi,  
ma Annibale famelico  
sdegnò soltanto gli occhi.

Eppur, eppur,  
i baci suoi ricordo con ardor.  
Quei baci non dimentico  
d'amore e di dolor.

Annibale ricordami,  
io penso, penso a te,  
coi denti tuoi dolcissimi  
ti sento sempre in me. (*Giro a vuoto* 1960, 40-1)

È chiaro, dunque, come il dato interessante sia qui non tanto una particolare sperimentazione linguistica, né in ambito “canzonettistico” né tantomeno in quello poetico, bensì l'accostamento tra forme tradizionali e contenuti testuali spiazzanti, ironici, surreali, grotteschi. Anche sotto l'aspetto musicale, i brani di *Giro a vuoto* sono caratterizzati da un eclettismo che ha poco di sperimentale: non attingono al linguaggio della musica colta, né tantomeno a quello del *folk revival*; si rifanno piuttosto a stilemi tipici della musica *popular* coeva o, ancora una volta, del cabaret e delle esperienze d'oltralpe del periodo interbellico.

### *Conclusioni*

Ci si può chiedere pertanto quali siano gli elementi di novità di *Giro a vuoto*, tali da renderlo agli occhi di alcuni, all'epoca, una risposta plausibile alla domanda di rinnovamento della canzone; o ancora, cosa spinga Fedele d'Amico a parlarne in termini di “coraggiosa preistoria d'una tradizione” (d'Amico 1960, 89). È difficile rilevare questi venti di cambiamento

“Voi non mi conoscete, ci scommetto!”

nei contenuti poetico-musicali, e financo performativi dello spettacolo; è invece proprio la dimensione di prodotto di nicchia a sancire la novità, o quantomeno la dignità di *Giro a vuoto* nell’ambito della produzione culturale ad esso contemporanea. Riferendosi ai poeti provenienti dall’esperienza bolognese della rivista *Officina* e poi confluiti in *Cantacronache*, Umberto Fiori osservava come già in quel contesto la principale obiezione rivolta alla canzone *popular* derivasse non tanto dai suoi contenuti o dalla sua fattura, quanto dalla sua natura di merce (Fiori 1999, 99). In linea con questo principio, non sarebbe dunque il lavoro artistico degli autori a qualificare *Giro a vuoto*, bensì la loro appartenenza alle élite culturali del tempo e le conseguenze di tale appartenenza nella distribuzione del prodotto, rivolta principalmente a un pubblico informato. Ma la mancata distribuzione nei circuiti di massa di uno spettacolo idealmente iscritto nel progetto della canzone rinnovata ha infine impedito a *Giro a vuoto* di raggiungere una più larga diffusione e penetrazione culturale. Lo rilevava già Umberto Eco in *Apocalittici e integrati*, nell’osservare i tentativi (tra cui quello di Betti) di inserirsi nel discorso della canzone negli anni dopo la guerra: “La proposta di una canzone ‘diversa’ tenta vie alternative. Ma in che modo le percorre? Fatalmente, occorre dirlo, ancora a livello ‘colto’.” E proseguiva:

In Italia mancava (come invece non manca in Francia, ad esempio) una canzone di questo tipo, ed è stato un merito e un successo averla resa gradevole e necessaria. Ma una canzone che richiede rispetto e attenzione rappresenta ancora, sia pure a livello di una cultura di massa, una opzione “colta”. Rappresenta una punta massima a cui una cultura di massa può aspirare; il primo gradino verso una educazione ulteriore del gusto e dell’intelligenza, attraverso il quale adire a esperienze più complesse. Un passaggio fondamentale, quindi. Ma non rappresenta la risposta a tutti i problemi del consumo musicale di massa. (Eco 1965, 284)

Nella riflessione sul carattere episodico di queste sperimentazioni italiane Eco inserisce non solo Betti, ma anche Ornella Vanoni (con *Le canzoni della mala*) e *Cantacronache*. Ma se altrove la riforma della canzone veniva trattata alla stregua di un programma poetico e politico, e in cui la politicità derivava più dalla scelta di temi individuati come “popolari” (fossero questi il folk o la canzone sociale), nel caso di *Giro a vuoto* sarebbe forse più opportuno parlare di anticonformismo benché, come ne scrisse sempre Eco, questo medesimo elemento potesse assumere i contorni di una presa di posizione politica: “[l]e canzoni di Laura Betti non erano impegnate in senso politico, erano solo oltraggiose. Ma in una situazione come quella della cultura italiana l’oltraggio aveva già un valore ideologico” (Eco 1963,

30). *Giro a vuoto* era dunque una forma di ribellione alla cultura dominante dell'Italia democristiana, ribellione che agiva sì con mezzi popolareschi, ma senza alcuna ambizione di farsi popolare. Si tratta pertanto della direzione auspicata da *Avanguardia* di riforma della canzone? La domanda incombe tra il pubblico dell'epoca e prende forma nelle parole di Gian Galeazzo Severi:

A questo punto s'impone una domanda: per "fini" che siano i signori musicisti e scrittori che hanno varato questo genere di canzone, l'esperimento è riuscito, o no? Sì, la risposta è positiva, l'esperimento è riuscito. Le canzoni sono belle e strane, ma non sono per tutti. Questo non è davvero un genere di canzone popolare, anzi è la canzone contro-popolare per eccellenza: e quindi non può essere "popolare". (Severi 1960, 7)

In sintesi, *Giro a vuoto* si nutriva idealmente del programma politico di riforma della canzone di evasione dell'epoca, e tuttavia non era davvero un prodotto di quella cultura. Non stupisce dunque che – pur ricordato in innumerevoli contributi e interviste nel corso degli anni – esso sia rimasto un episodio isolato della storia culturale del dopoguerra. In bilico tra musica *popular* e teatro, costretto a forza nell'ambito della canzone d'autore dalla lente deformata dalle aspettative di alcuni critici, non davvero canonizzato su un supporto sonoro, ma troppo vincolato alla figura carismatica di Betti per essere replicato da altri,<sup>15</sup> *Giro a vuoto* "[è] alcunché di indefinibile" – come scrisse Gastone Da Venezia in merito alla "canzone intellettuale" – "situato all'incrocio di molte strade, che portano alla poesia, alla musica, al costume, allo scherzo, alla satira, al manifesto letterario e politico. Ha un atto di nascita? Uno, nessuno, centomila; ovverossia tanti quanti sono i suoi aspetti." (Da Venezia 1961, 15)

#### *Opere citate*

A.G. [prob. Armando Gentilucci]. 1960. "Prime rappresentazioni – Canzoni – *Giro a vuoto*." *L'Unità*, 1° aprile 1960: 6.

Antonioni, Letizia, Alberto Arbasino, Giorgio Bassani et al. 1961. *Giro a vuoto*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.

———. *Giro a vuoto*. 1962. Milano: Edizioni Curci.

———. "The Italian 'Canzone' and the Sanremo Festival: Chang and Continuity

<sup>15</sup> Un primo tentativo è stato fatto dalla cantante Elena Pau, che nel 2020 ha riportato lo spettacolo al Gerolamo con il titolo *Giro a vuoto – Stormelli per Laura Betti*.

“Voi non mi conoscete, ci scommetto!”

- in Italian Mainstream Pop of the 1960s.” *Popular Music* 26, no. 3. Special Issue on Italian Popular Music: 389-408.
- Agostini, Roberto. 2014. “Sanremo Effects: The Festival and the Italian *Canzone* (1950s-1960s).” In: *Made in Italy. Studies on Popular Music*, a cura di Franco Fabbri e Goffredo Plastino, 28-40. New York-London: Routledge.
- Appiotti, Mirella. 1960. “È arrivata anche a Torino la ‘giaguara’ della canzone.” *Stampa sera*, 19 aprile 1960: 8.
- Betti, Laura. [1960]. Lettera dattiloscritta a Mario Labroca, [s.d.]. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), fondo storico, serie Musica, 23. Festival internazionale di musica contemporanea 1960. Concerti e spettacoli 1959-1960, b. 035.
- . 1979. *Teta veleta*. Milano: Garzanti.
- . 2005. “‘Avevo una doppia vita’. Intervista a Laura Betti.” In *Laura Betti, illuminata di nero*, [a cura di Roberto Chiesi], 26-34. Bologna: Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero.
- Biamonte, Salvatore G. 1961. “Parolieri di emergenza per salvare la canzone.” *Radiocorriere* 38, no. 23, 4-10 giugno 1961: 20.
- Breton, André. 1962. “Laura aimantée.” *Candide*, 15 febbraio 1962.
- “Canzoni anti-conformiste.” 1960. *Corriere d'informazione*, 19-20 ottobre 1960: 9.
- Carpitella, Diego. 1992. “Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna.” In Id. *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, a cura della Società Italiana di Etnomusicologia, 81-165. Firenze: Ponte alle grazie.
- Cassani, Dino. 1962. “Canzoni su poesie impegnate.” *Corriere d'informazione*. 19-20 novembre 1962: 5.
- Chiesi, Roberto. 2004. *Intervista a Laura Betti*. In *Cineforum* 437, 2004. <http://pasolinipuntonet.blogspot.com/2012/07/intervista-laura-betti-di-roberto.html>.
- Costanzo, Maurizio. 1960. “«Parolieri» di eccezione per un nuovo spettacolo.” *Il Mattino*, 27 marzo 1960: 4.
- Crimi, Federico. 2017. “Il Gerolamo dalle origini al secondo dopoguerra.” In *Il Gerolamo ritrovato. Il cantiere, la storia e il restauro*, a cura di Federico Crimi, 59-127. Milano: Archinto.
- Crivelli, Filippo. 1960. Lettera dattiloscritta a Mario Labroca, 10 aprile 1960. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), fondo storico, serie Musica, 23. Festival internazionale di musica contemporanea 1960. Concerti e spettacoli 1959-1960, b. 035.
- . 1960. Lettera dattiloscritta a Mario Labroca, 7 agosto 1960. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), fondo storico, serie Musica, 23. Festival internazionale di musica contemporanea 1960. Concerti e spettacoli 1959-1960, b. 035.

- . 1963. “Note di un creatore di Cabaret.” *Sipario* 18, no. 212, dicembre 1963: 41-42, 80.
- D’Amico, Fedele. 1960. “Laura Betti.” In *La Biennale di Venezia. XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea*, 88-89. Venezia: La Biennale.
- Da Venezia, Gastone. 1961. “Le ‘sorelle’ dei poeti.” *Radiocorriere* 38, no. 47, 19-25 novembre 1961: 15.
- Eco, Umberto. 1963. “La canzone nuova.” *Sipario* 212, dicembre 1963. Numero speciale dedicato al teatro cabaret nel mondo: 29-31.
- . 1965. “La canzone di consumo.” In U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, 277-96. Milano: Bompiani.
- Facci, Serena, e Paolo Soddu. 2011. *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano una nazione*. Con Matteo Piloni. Roma: Carocci.
- Ferrari, Sebastiano. 2011. “La letteratura incontra la canzone. Testi per musica di Italo Calvino e Franco Fortini per il collettivo *Cantacronache*.” *Incontri* 26, no. 1: 40-59.
- . 2012. “Pier Paolo Pasolini and the medium of song: Texts written for Laura Betti for the *Giro a vuoto* show.” *Modern Italy* 17, no. 3: 325-42.
- Fiori, Umberto. 1999. “I poeti italiani e la canzone.” *Musica/Realtà* 59: 97-113.
- Gangale, Daniela. 2014. “Propaganda di sinistra: l’esperienza di ‘Cantacronache’ (1958-1962).” In *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, a cura di Massimiliano Sala, 165-73. Turnhout: Brepols.
- Haworth, Rachel. 2015. *From the chanson française to the canzone d’autore in the 1960s and 1970s. Authenticity, Authority, Influence*. London-New York: Routledge.
- Jona, Emilio, e Michele L. Straniero, a cura di. 1995. *Cantacronache. Un’avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Torino: Scriptorium.
- Kezich, Tullio. 1960. “La cantante della dolce vita.” In Letizia Antonioni, Alberto Arbasino, Giorgio Bassani et al, *Giro a vuoto*. Milano: All’insegna del pesce d’oro.
- Labroca, Mario. 1960. “Un quadro della musica d’oggi.” In *La Biennale di Venezia. XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea*, 6-7. Venezia: La Biennale.
- “Laura Betti canterà a Nuova York.” 1963. *Corriere della Sera*, 1° maggio 1963: 9.
- Laura Betti con l’orchestra di Piero Umiliani*. 1960. Jolly Records Hi-Fi, LPJ 5020.
- “Laura Betti made in USA.” 1963. *Corriere d’informazione*, 17 settembre 1963: 13.
- “Laura Betti va a Nuova York.” 1963. *Corriere della Sera*, 17 settembre 1963: 8.
- Mila, Massimo. 1958. “Per la bonifica della canzone.” *L’Espresso*, 23 marzo 1958; anche in Id. 1959. *Cronache musicali 1955-1959*, 506-08. Torino: Einaudi.
- . 1963. “Scoperta la vera voce di Kurt Weill.” *L’Espresso*, 13 gennaio 1963: 23.
- Monelli, Paolo. 1960. “Scrittori e giornalisti di fama lanciano un nuovo genere di canzone.” *La Stampa*, 3 aprile 1960: 3.



“Voi non mi conoscete, ci scommetto!”

- O.V. [prob. Orio Vergani]. 1960. “La ‘nouvelle vague’ delle canzonette.” *Corriere d’informazione*, 28–29 gennaio 1960: 9.
- Pasolini, Pier Paolo. 1956. “Mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare versi ad una bella canzone.” *Avanguardia* 4, no. 14, 1° aprile 1956: 9.
- Pestalozza, Luigi. 1960. “Musica applicata.” *Musica d’oggi* 3, no. 2, febbraio 1960: 80-81.
- Pestelli, Carlo. 2014. “An Escape from Escapism. The Short History of Cantacronache.” In *Made in Italy. Studies in Popular Music*, a cura di Franco Fabbri e Goffredo Plastino, 153–61. New York-Oxon: Routledge.
- Rimini, Stefania. 2010. “Corpo di bambola: Laura Betti e lo straniato *divertissement* di *Italie magique*.” *Studi Pasoliniani* 4: 47-57.
- “Rinnoviamo i canzonieri!” 1956. *Avanguardia* 4, no. 14, 1° aprile 1956: 7.
- Rizzuti, Marida. 2022. “Laura Betti interprete di Kurt Weill: indici di vocalità e spettri sonori.” *Arabeschi* 20: 31-43.
- Sala, Emilio. 2015. “Canzone ‘nuova’ e identità milanese al Teatro Gerolamo (1958-1963).” *Musica/Realtà* 107: 63-74.
- Severi, Gian Galeazzo. 1960. “Perché Laura Betti Piace.” *Corriere d’informazione*, 21-22 luglio 1960: 7.
- Siciliano, Enzo. 1995. *Vita di Pasolini*. Firenze: Giunti.
- Straziami, ma di baci saziami*. 1968. Regia di Dino Risi. Italia/Francia (film).
- Tomatis, Jacopo. 2017. “Realismo e canzone in Italia, 1955-1964. Cantacronache e la canzone italiana da Zavattini ad Adorno.” In *Intorno al Neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell’Italia del dopoguerra*, a cura di Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini, 279–85. Milano: Scalpendi.
- . 2019. *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: Il Saggiatore.
- V.F. [prob. Vittorio Franchini]. 1961. “Le ‘canzoni proibite’ di Laura Betti.” *Corriere d’informazione*, 28–29 giugno 1961: 2.

### *Discografia*

*Laura Betti con l’orchestra di Piero Umiliani*. 1960. Jolly Records Hi-Fi, LPJ 5020.

### *Filmografia*

*Straziami, ma di baci saziami*. 1968. Dino Risi. Italia/Francia.