

# BIBLIOMANIE

LETTERATURE, STORIOGRAFIE, SEMIOTICHE



n. 50, dicembre 2020

**BIBLIOMANIE**

Letterature, Storiografie, Semiotiche

*“Percorsi musicali attorno agli anni Ottanta”*

a cura di Mirco Dondi

numero 50, dicembre 2020

ISSN: 2280-8833

[www.bibliomanie.it](http://www.bibliomanie.it)

## Mirco Dondi

# *Sulla scelta di percorsi musicali attorno agli anni Ottanta*

### **Come citare questo articolo:**

Mirco Dondi, *Sulla scelta di percorsi musicali attorno agli anni Ottanta*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, dicembre 2020

Il numero 50 è stato costruito immaginando un nucleo tematico sulla musica degli anni Ottanta. Ci siamo mossi sulla scorta delle suggestioni lasciateci da Jacopo Tomatis (*Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano, 2019) “quando parliamo di musica non parliamo mai solo di musica”. Dietro un genere e una canzone c’è un’articolazione sociale, ci sono culture e subculture, ci sono industrie e consumi di massa che concorrono a diffondere e a risignificare testi e contesti.

Le indicazioni che abbiamo fornito agli autori sono state quelle di leggere storicamente i fenomeni che hanno accompagnato generi e movimenti musicali, al fine di offrire la ricostruzione di scorci del decennio attraverso le sue colonne sonore. Come osserva Michele Toss, nel suo breve ma denso saggio di impronta metodologica, in passato è prevalsa spesso la tentazione di affrontare i temi musicali ancorandosi ai testi - o nel caso di eventi mainstream alla loro superficie - lasciando in ombra i contesti sociali che li hanno prodotti e che sono uno specchio di quella musica.

Inevitabile, guardando agli anni Ottanta, non affrontare il fenomeno del punk che Alessia Masini ricollega nelle sue molteplici filiazioni protestatarie e nelle sue performanti provocazioni. Siamo in Italia, ma la bussola punta verso Londra dove i Sex Pistols nel giugno del 1977 inscenano la loro più spiazzante esibizione, proprio nel giorno del Giubileo d’argento della regina, quando dal Tamigi tentano di attraccare il loro barcone interrompendo la solennità della cerimonia con la loro dissacrante *God save the Queen* sparata a tutto volume. L’eco di quell’azione spinge la canzone sulla vetta delle classifiche del Regno Unito e incarna con la sua radicalità anarchismo e nichilismo (no future) poi esportati in grandi stock nell’Europa occidentale. L’anarco punk che si diffonde in Italia si sviluppa oltre la musica. Quasi sincronico al ’77 britannico, nelle pieghe del Movimento bolognese affiora un punk - rock in salsa petroniana che ha negli Skiantos il gruppo di maggiore riferimento. Dissacrazione, paradosso, carnevale attingono dall’area creativa del

Movimento per trasformarsi in una proposta musicale dall'ottica bifocale che nel suo sguardo lungo coglie l'Inghilterra e in quello ravvicinato la realtà bolognese (Ugo Russo). È un fiume espressivo che si manifesta dal basso con fumetti, fanzine e una nuova stampa underground tra musica, disillusione ed esperienze estreme che si ritrovano in riviste come "Cannibale" e "Frigidaire" (Francesco Gualdi). Ciononostante il movimento punk non si racchiude nel solipsismo: se c'è disperazione è ancora condivisa e se c'è politica (Ugo Russo vi legge la post politica) sfocia in nuove forme di aggregazione, in particolar modo attorno ai movimenti pacifisti.

Un'ulteriore riflessione metodologica accompagna il saggio di Ferdinando Fasce su John Lennon che confronta i lavori di taglio giornalistico (ricchi di particolari ma altrettanto sovente schierati a favore di una tesi o di un'altra, in un impasto di sentimenti viscerali che la musica sollecita) con i più asettici approcci storiografici che mettono in correlazione gli aspetti non convergenti delle biografie guardando con la dovuta acribia alle fonti. Si tratta di un percorso non ancora consolidato, ma che apre nuove prospettive e ampi terreni da esplorare. L'assassino di John Lennon e la musica degli anni Ottanta - questa volta rintracciate nell'universo del romanzo - investono le riflessioni di Marco Marangoni. In questo decennio la musica irrompe nella forma romanzo e ne segna, come mai prima, la colonna sonora caratterizzandone gli aspetti giovanilistici a volte (come mostra Nick Hornby in *Alta fedeltà*), di ragazzi che non diventano uomini.

Fuori dall'ambito mainstream (se si eccettua la riflessione di Filippo Mazzoni su *The Wall* dei Pink Floyd) l'operazione affrontata in questo numero ha mirato a rivisitare precisi contesti sociali come l'area campana dei cantanti neomelodici (il termine è però coniato a fine anni Novanta), un'esperienza chiusa nei suoi confini a dispetto dell'universalità della canzone napoletana che aveva caratterizzato la prima parte del Novecento. Quello dei neomelodici è un fenomeno ampio, seguito e assorbito fra gli strati più poveri e ghettizzati della popolazione, dove le storie di contrastati amori convivono con atteggiamenti di indulgenza, quando non di vicinanza, verso la criminalità organizzata (Davide Sparano). Altrettanto particolare e definito è il milieu dell'esperienze di autoproduzione musicale nell'estrema destra italiana, un rock nero chiamato a tramandare la tradizione pur ponendosi, nella sua forma, alternativo alle precedenti esperienze canore neofasciste e fra questi gruppi ci sono gli Janus che vanno ai campi Hobbit, ma guardano al progressive britannico (Loredana Guerrieri).

I percorsi continuano nella sezione "Note e riflessioni" con un contributo davvero inedito per il pubblico italiano su cantanti e canzoni dell'Eritrea in guerra con l'Etiopia (Simona Berhe) e con una prima traccia di uno studio ancora da affrontare - proposta da Nicolò Falchi - sul movimento delle Posse, legato ai centri sociali italiani degli anni Novanta.

# Indice

## SAGGI E STUDI

1. Ferdinando Fasce, *Roll on John. Lennon quarant'anni dopo*, pag. 6
2. Francesco Gualdi, *L'esperienza underground nella stampa alternativa italiana*, pag. 16
3. Ugo Russo, *Da skianto a schiavo: il contro canto civile del punk bolognese*, pag. 34
4. Alessia Masini, *Fight war not wars. Linguaggio visuale e orizzonti di lotta nel punk (1977-1984)*, pag. 50
5. Loredana Guerrieri, *Un fascio di note. La musica alternativa di destra in Italia*, pag. 68
6. Davide Sparano, *La "nuova melodia": il fenomeno della musica neomelodica negli anni Ottanta*, pag. 100
7. Marco Marangoni, *Nobody and Soul. Polifonie sonore nei romanzi degli anni '80*, pag. 118
8. Michele Toss, *Lo studio del canto sociale alla luce dei cultural studies: alcune nuove piste di ricerca*, pag. 133

## NOTE E RIFLESSIONI

9. Simona Berhe, *Note politiche: canzoni e cantanti del movimento di indipendenza eritreo*, pag. 142
10. Filippo Mazzoni, *Significato e attualità di Antoher brick in the wall*, pag. 152
11. Nicolò Falchi, *La Banda della Uno Bianca e "Isola Posse All Star"*, pag. 160

12. Francesco M. Biscione, *Strategia della tensione. Genesi e destino di un'espressione*, pag. 165

13. Federico Diamanti, *Attorno a "Rinascere. Storie e maestri di un'idea italiana"*, pag. 173

14. Gian Paolo Faella, *Sulle possibilità della composizione operistica comparate a quelle del teatro di prosa*, pag. 190

15. Anna Rita Addessi, *Elisabetta Piras, L'educazione musicale negli anni Ottanta, un'epoca di cambiamenti*, pag. 203

#### **LETTURE E RECENSIONI**

16. Andrea Broglia, *Il magico crocevia verso il delta del Mississippi. Robert Johnson, il musicista che scese a patto col demonio. Eudora Welty, Notte sul Delta, minimum fax*, pag. 213

17. Elisabetta Brizio, *L'ombra che disgombra. Su L'ombra del mondo di Pietro Montorfani*, pag. 219

## **SAGGI E STUDI**

# Ferdinando Fasce

## *Roll on John. Lennon quarant'anni dopo*

### **Come citare questo articolo:**

Ferdinando Fasce, *Roll on John. Lennon quarant'anni dopo*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 1, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5112](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5112)

New York, 8 dicembre 1980. John Lennon è assassinato da uno squilibrato davanti alla sua abitazione<sup>1</sup>. Quarant'anni dopo è forte la tentazione di leggervi un passaggio d'epoca, come si è fatto a proposito dello scioglimento dei *fab four* nel 1970, un evento assunto dagli storici a metafora della fine dello spirito pubblico del decennio della protesta<sup>2</sup>.

Lo stato ancora molto embrionale della riflessione storiografica su Lennon suggerisce invece di mettere le metafore da parte e riannodare pazientemente le conoscenze a disposizione, partendo da una rassegna dei principali contributi biografici che si sono accumulati in questi quattro decenni su di lui. Sono in tutto una decina di lavori, scelti fra la miriade di saggi di vario genere sull'ex beatle.

Condividono con la letteratura sui Beatles, e più in generale sulla musica pop e rock, il fatto di essere scritti in larghissima maggioranza da uomini, bianchi, anglosassoni, quasi equamente distribuiti fra Regno Unito e Stati Uniti. I lavori britannici, com'è consuetudine del settore, sono opera di giornalisti, musicali e non, alcuni provenienti dal "profondo Nord" come gli stessi Beatles; quelli americani, cosa invero molto meno comune, sono scritti da accademici di varie discipline, in prevalenza collocati in quei dipartimenti letterari e di media che costituiscono da sempre le roccaforti degli studi di *popular music*. Nonostante questo inusuale ancoraggio accademico, a differenza della letteratura sui Beatles, in quella lennoniana è mancato ogni tentativo sistematico di riflessione sullo stato dell'arte e le sfide metodologiche e di sostanza che la vicenda pone<sup>3</sup>. Senza alcuna pretesa di rispondere in maniera esaustiva a queste domande, ecco dunque una prima lettura ragionata, a voce alta, delle schede di lavoro da me raccolte sulla questione.

### **1. PRO E CONTRO**

La prima biografia di Lennon compare nel 1984. L'autore è Ray Coleman, un giornalista musicale britannico di spicco, che può a buon diritto dire "c'ero anch'io". Tre anni più



dell'ex beatle (è nato nel 1937), ne ha seguito dappresso la carriera, intrattenendo buoni rapporti con il gruppo e poi soprattutto con lui, con la prima moglie Cynthia Powell e con la seconda Yoko Ono. Grazie a questo e alle entrate giuste costruite nel corso della sua lunga militanza professionale, Coleman raccoglie una preziosa, ampia batteria di testimonianze orali, la più comune fonte usata per lavori di questo genere, integrate da corrispondenza inedita e messe al servizio di una prosa cattivante. Dal punto di vista interpretativo il libro si inserisce nel solco tracciato tre anni prima da *Shout!*, la biografia collettiva dei Beatles firmata da Philip Norman, un altro giornalista, cronista di costume e spettacoli. Coetaneo di George Harrison (1943), a differenza di Coleman, Norman negli anni del loro successo ha avuto rapporti solo sporadici con i *fab four*. Il che non gli impedisce, però, di sfornare, ancora una volta sulla base soprattutto di fonti orali, una massiccia, puntigliosa monografia destinata a grande fortuna. Apparso immediatamente a ridosso della tragica scomparsa del fondatore del gruppo, *Shout!* ha beneficiato della forte reazione emotiva suscitata nella sfera pubblica dall'assassinio, in un clima che ha premiato la visione sostanzialmente lennoncentrica del libro. Il che gli ha consentito di scalzare, nei favori del pubblico, la prima e unica biografia "autorizzata" del complesso, comparsa una dozzina d'anni addietro a opera di un altro pubblicista inglese, Hunter Davies, un anno più vecchio di Coleman, giornalista e scrittore, con alle spalle alcuni anni di studio del violino durante l'infanzia. All'acuto, ma irenistico, ritratto della band come una compatta compagine saldamente incardinata attorno alla geniale coppia Lennon-McCartney, disegnato, a caldo, da Davies, Norman ha sostituito quello di un gruppo dipendente dall'estro e dagli umori di Lennon, lungo una linea che si approfondisce nel lavoro di Coleman. Come i suoi predecessori, questi fornisce numerosi elementi conoscitivi di indubbio rilievo sulla vita e la carriera dell'autore di *Imagine*, prima, con alcuni notevoli squarci sulla sua fanciullezza, durante, con pagine molto belle sulla vita quotidiana da star, e dopo, i Beatles. Ma li rinchiude in una cornice nella quale l'affetto per il biografato fa aggio su tutto il resto, la partnership Lennon-McCartney viene ridimensionata a beneficio esclusivo di Lennon, l'inossidabile, «straordinaria chimica» del rapporto di coppia Lennon-Ono ha ragione di ogni tensione, inclusa la celebre separazione di un anno e mezzo nel 1973-74, la "casalinghitudine" del ritiro volontario tra le mura del Dakota Building per crescere il figlio Sean non è una scelta facile, ma non sembra quasi mai rannuvolata dal disagio per la perdita dell'ispirazione che le è sottesa. Comuni a tutti e tre questi autori (Davies, Norman e Coleman) sono due elementi. Il primo, che riflette un costume non infrequente nel mondo della carta stampata di metà anni Sessanta dal quale provengono, è la tendenza a concentrarsi sulla vita dei biografati nel suo insieme, piuttosto che approfondire le pratiche artistiche e creative, la materia sonora, le dinamiche strutturali e organizzative dell'industria della musica registrata e dal vivo (nel libro di Coleman la musica occupa appena 1/10 del totale). Il secondo è l'assenza di note a piè di pagina, di riferimenti sulle

fonti orali usate, delle quali mancano non solo gli estremi di raccolta, ma anche una semplice lista che consenta uno sguardo complessivo delle voci interpellate, e di una qualsivoglia bibliografia<sup>4</sup>.

Le note e i riferimenti documentali specifici continuano a mancare anche nella seconda biografia che compare a fine decennio, ma che è comunque forte, per la prima volta, di un'appendice sulle fonti, nella quale si discutono con attenzione quelle a stampa e, sezione per sezione, sono citati i principali testimoni coinvolti. Sono parte delle circa 1200 interviste condotte a innumerevoli parenti, amici, collaboratori e conoscenti di Lennon, in qualche caso sentiti anche trenta e quaranta volte, nell'arco di sei anni di frenetico lavoro, da una squadra di ricercatori sotto la guida dell'autore. Peccato che questi, Albert Goldman, sessantenne ex docente precario di letteratura a Columbia University da tempo riciclatosi in una più lucrativa attività di biografo dei divi, in specie musicali, si sia specializzato in lavori di forte impronta scandalistica. E che non si smentisca nel caso di Lennon. Nelle sue mani la vicenda dell'ex beatle diventa così un caso patologico di autodistruttiva, inarrestabile caduta dai traumi infantili a un abisso di "sesso, droga e rock n'n roll". Volta a demolire la ricostruzione di Coleman e a conquistare le luci della ribalta, quella di Goldman finisce, a sua volta, demolita in maniera inequivocabile dalla critica. Perché il realismo che essa introduce rispetto al quadro, indubbiamente troppo roseo, prevalente, precipita negli eccessi a tratti parodistici con i quali l'autore distorce l'evidenza, o sottace la partigianeria e l'inattendibilità delle fonti, pur di dimostrare la sua tesi che Lennon fosse un povero tossicodipendente e un modesto artista sopravvalutato e Ono un'avida strega, ennesima incarnazione del "pericolo giallo", senza alcun talento<sup>5</sup>.

Tra i critici più puntuali di Goldman c'è uno storico di professione, Jon Wiener, della stessa generazione dei Beatles (un anno meno di Harrison). Laurea a Harvard, dottorato a Princeton e cattedra in storia sociale e culturale all'Università della California, Wiener, che è anche un pubblicista e documentarista *radical*, nell'ambito di una ricerca per un documentario tv su Lennon, preparato a ridosso della morte dell'artista, da tempo ha ingaggiato un tiro alla fune legale con l'FBI. Obiettivo: farsi consegnare le schedature da questa redatte sull'ex beatle poco dopo il suo arrivo negli Stati Uniti, nei primi anni Settanta, per le sue attività politiche radicali. E' una battaglia, quella di Wiener, destinata a durare un quarto di secolo, sul filo del rasoio della legge federale Freedom of Information Act che dal 1966 ha aperto ai cittadini statunitensi uno spiraglio informativo sui propri servizi segreti. Nel frattempo, sulla base di un'ampia indagine comprendente una trentina di interviste, due terzi delle quali a militanti di spicco della scena contro culturale e della *New Left* americana, e una valanga di pubblicistica e di fonti audio e televisive, nello stesso anno della biografia di Coleman, Wiener ha pubblicato un originale contributo. Fitto di note e con una lunga intervista a Yoko in appendice, il volume concerne la complessa maturazione di una visione e di una pratica politico-artistica da parte di Lennon: dagli anni dei Beatles,

all'incontro con la pacifista militante Yoko, all'esperienza americana che lo vede finire, per il suo radicalismo, nel mirino dell'FBI e poi dell'Ufficio Immigrazione che cerca di farlo espellere dal paese. Pur con qualche forzatura, il libro e i lavori successivi di Wiener dischiudono una prospettiva sino a questo momento poco esplorata della vita della star, facendone plausibilmente una figura di punta, per quanto segnata da ingenuità e cadute, del controverso rapporto fra rock e politica a cavallo fra i Sessanta e i Settanta. Nel contempo, senza nascondere la difficile condizione esistenziale e pubblica della coppia, sotto le pressioni personali e quelle del governo statunitense, tali lavori conferiscono un nuovo spessore alla partnership John-Yoko, arrivando alla conclusione per cui, se anche i tre-quattro intensissimi anni di attività militante contro culturale della coppia (1969-72) «non produssero una svolta», i loro sforzi incarnarono un atteggiamento verso le istituzioni, il pubblico e le tecniche artistiche «attivo, curioso, sperimentale e sovversivo<sup>6</sup>».

## 2. CON LE SPALLE AL FUTURO?

Vent'anni dopo. Wiener ha da poco concluso con successo la sua lunga disputa con l'FBI. Le schedature da lui faticosamente acquisite «dimostrano il livello dei pregiudizi e l'entità delle infrazioni alla legge nella prolungata e sistematica persecuzione» condotta ai danni di Lennon da parte dei servizi segreti britannici e statunitensi<sup>7</sup>. Ed ecco che nel 2008, a due decenni dal libro, ormai ampiamente screditato, di Goldman, torna in campo, forte del persistente successo di cassetta di *Shout!*, Philip Norman. Fedele alla formula del proprio sforzo precedente, Norman consegna un corposo lavoro (*John Lennon. La biografia*) incentrato sul solo Lennon, con l'obiettivo dichiarato di superare la polarizzazione Coleman-Goldman. Asso nella manica, dice, nuove, ma ancora una volta non identificate con opportuni riferimenti documentali in nota, fonti orali, di cui il lettore può farsi un'idea in una lista di nomi nell'ultima delle quattro paginette di "ringraziamenti" che chiudono le centinaia di pagine di testo. L'impatto sulla critica non è tuttavia quello sperato. Perché i tempi sono cambiati. Frutto della maggiore distanza dagli avvenimenti, dell'uso di ulteriori e meglio contestualizzate fonti orali e della disponibilità di materiali tratti dagli archivi EMI ad Abbey Road grazie al lavoro di scavo del pubblicista e archivistica musicale Mark Lewisohn, una nuova, più avvertita letteratura sui Beatles, elaborata dalla generazione di quanti erano bambini o adolescenti ai tempi d'oro della band, si sta facendo avanti. Sul piano metodologico tende ad abbattere le rigide partizioni fra giornalismo musicale, musicologia e scienze sociali e mettere in comune le pratiche, gli standard e le acquisizioni di questi diversi ambiti, come sta accadendo nel più ampio universo della ricerca sulla *popular music*. Su quello dei contenuti promuove una visione più equilibrata e mossa della dinamica interna al gruppo e dei suoi rapporti col mondo. In questo clima in rapida evoluzione, per quanto dettagliato e ben scritto, il lavoro di Norman dà l'impressione di un

contributo pervenuto fuori tempo massimo. La sua originalità si disperde, dice un critico, in un dedalo di minuzie, magari utili in sé, ma che, come ad esempio la testimonianza della modella di nudo della scuola d'arte in cui John studiò da ragazzo, poco aggiungono al quadro d'insieme, prive come sono di un respiro complessivo, di un'idea-guida, all'altezza della ricerca in corso sui Beatles, che sorregga l'intera costruzione<sup>8</sup>.

L'assenza di una tale idea può però trasformarsi in un punto di forza, se significa un atteggiamento di apertura e ascolto come quello adottato da un esponente della coorte più recente di studiosi beatlesiani in un libro uscito nel 2011 che con tutta probabilità costituisce la migliore biografia esistente di Lennon. L'autore è il cinquantenne statunitense, musicista di formazione e docente di giornalismo all'Emerson College, Tim Riley. Il suo approccio si riassume in una serie di domande («dove la sua vita si intreccia con la sua arte? [...] può il "John Lennon" britannico essere riconciliato con il suo personaggio pubblico americano? [...] che ci dicono [...] le sue contraddizioni sul suo bilancio complessivo?»), poste in apertura, che informano un percorso libero da schemi preconcepi. Unico *fil rouge*, ma mai sovrimposto in modo meccanico agli eventi e ai processi narrati, l'articolato dipanarsi dell'esperienza musicale lennoniana – seguita con grande rigore empirico, appoggiato a una considerevole documentazione comprendente la pubblicistica più varia, carte provenienti da archivi musicali inglesi e statunitensi e numerose fonti orali – dall'infanzia liverpulliana al tragico epilogo newyorkese. L'apprendistato al banjo con la madre trascolora così negli ostinati esercizi a due con il sodale Macca, per poi distendersi in un esame ravvicinato delle prime audizioni alla Decca e alla EMI, sino al *jamming* con l'avanguardia e le band di movimento della "Grande mela", o al lavoro con Yoko su *Double Fantasy* nel fatale 1980<sup>9</sup>. Il tutto senza mai perdere di vista almeno i contorni essenziali dell'intrico di passioni, interessi, amori, investimenti emotivi, individuali e collettivi, e il più ampio contesto di dinamiche di potere, rivalità e scontri, o la cornice mediatica e istituzionale, che fanno da sfondo a questa così intensa vicenda personale. Né l'assenza di un'adeguata concettualizzazione sul rapporto musicisti-mondo *corporate* o sulla questione del divismo, di una tabella organica delle notevoli fonti orali utilizzate (da McCartney, agli Elephant's Memory Band, all'ultimo produttore Jack Douglas) e di una conclusione capace di tirare le fila degli interrogativi d'apertura intacca il valore di queste oltre settecento, densissime pagine. Esso è tanto più rimarchevole in quanto il libro precede di un paio d'anni il primo volume della magistrale biografia beatlesiana di Mark Lewisohn. Volume che, grazie al pieno accesso agli archivi EMI e all'esame delle più diverse carte inedite, da quelle scolastiche ad altre, pubbliche e private, liverpulliane e nazionali, ha sciolto non pochi nodi relativi all'evoluzione di John dai travagli dell'infanzia ai primi successi<sup>10</sup>.

Del lavoro di Lewisohn (e di quello di Riley) si è avvalso nel 2018 un altro illustre veterano del cerchio magico del "c'ero anch'io", il giornalista musicale Ray Connolly, in un libro che mostra come anche autori della sua estrazione professionale e della sua generazione

abbiano ormai acquisito i parametri (note, esplicitazione delle fonti) tipici di un contributo scientifico. Coetaneo di Lennon come Coleman, Connolly vanta una vicinanza e una continuità di contatti per alcuni versi senza eguali con l'ex beatle, che doveva intervistare, per il lancio del disco *Double Fantasy*, nei giorni stessi in cui Lennon fu ucciso. Questa familiarità non gli ha impedito tuttavia di firmare una biografia, certo meno accurata di quella di Riley, soprattutto dal lato musicale, ma capace comunque di tenersi sostanzialmente al riparo dalle insidie del sentimentalismo. E di fornire, attingendo al taccuino di osservatore partecipante dell'autore, provocatorie suggestioni sull'identità di Lennon e sul rapporto con Yoko. Sul primo versante Connolly restituisce con efficacia le molte e controverse sfaccettature della personalità del musicista, sottraendola ai tentativi di "beatificazione" postuma, della vedova e di altri. Meno convincente risulta, però, quando, in un impulso che pare tributario dell'eterna insofferenza del senso comune dominante britannico verso la controcultura, per liquidare come una semplice moda passeggera il radicalismo di John brandisce, senza contestualizzarla, una frase autocritica dell'ex beatle pronunciata in un periodo successivo alla fase più militante. Allo stesso modo, mentre ha il merito di richiamare opacità e stanchezze del rapporto Lennon-Ono e invitare alla cautela nella valutazione del ruolo svolto da Yoko nella maturazione artistica del compagno, sottolineando le tensioni affettive e le ricadute di impasse professionale che, prima e dopo il "week-end perduto" della separazione, materiarono la loro vita di coppia, Connolly finisce forse per ridimensionare troppo un'influenza decisamente positiva da parte dell'artista giapponese che invece indubbiamente ci fu. E sottovaluta il significato artistico e sociale di una partnership tanto intensa e proficua, quanto rara, nel clima di persistente sessismo della scena rock dei Sessanta e Settanta<sup>11</sup>.

### 3. UN CANTIERE APERTO

La questione-Yoko torna con forza anche nei due principali contributi biografici, entrambi concentrati su un aspetto della vita di Lennon, che il quarantennale della morte ha portato sugli scaffali delle librerie nel 2020. L'uno, britannico, è il primo lavoro a firma femminile di un qualche rilievo. L'altro, statunitense, viene ancora una volta dal mondo accademico. L'autrice che ha infranto il "soffitto di cristallo" di genere della letteratura lennoniana è Lesley-Ann Jones, attiva nel mondo giornalistico musicale dagli anni Ottanta. Una carriera che le ha dischiuso le porte necessarie a mettere insieme una ricca dotazione di interviste (un'ottantina nominative, più alcune altre a vari testimoni che hanno preferito conservare l'anonimato) a tante figure vicine a Lennon: dall'amico del cuore di sempre liverpulliano Pete Shotton, all'ex moglie Cynthia Powell, al figlio di primo letto Julian, a Linda e Paul McCartney, a George Martin, a Marianne Faithfull. Sono citate nella ricca appendice di apparati che comprende anche una sezione musicale, a integrazione di quel terzo del testo

dedicato in vario modo al principale interesse di John. Col quadrante saldamente puntato sulle «figure femminili che hanno accompagnato i quattro decenni della sua [di Lennon] vita» il libro disegna per la prima volta in maniera organica il percorso di accidentata “educazione sentimentale” del nostro. Un percorso che dalla ben nota tensione, della fase fanciullesca e adolescenziale, fra la madre, l’eterna good-time girl Julia, e l’ispida zia tardovittoriana Mimi, trascorre all’incontro con la ragazza della porta accanto e prima moglie Cynthia Powell, qui restituita, sulle orme di Mark Lewisohn, al difficile ruolo di madre vicaria e donna profondamente innamorata di un ragazzo geniale, sbandato e narcisista. O a quello con le tante amanti, fra cui spicca la cantante di successo, più grande di lui e con una carriera ormai quasi alle spalle, Alma Cogan. Per poi approdare a Yoko, in un rapporto che Jones cerca di stringere nella sottile dialettica fra l’effetto destabilizzante e il ruolo maieutico e di apertura di nuovi orizzonti che l’irruzione dell’artista giapponese nella vita di Lennon esercitò. Purtroppo l’inveterata vocazione dell’autrice a sottoporre l’ex beatle a una “psicanalizzazione” postuma, addirittura con l’aiuto di un paio di psicoterapeuti e psichiatri veri, e il suo insopprimibile gusto per le frasi a effetto nuocciono non poco al risultato finale e ne compromettono seriamente la credibilità<sup>12</sup>.

Ben diversi la prospettiva e il baricentro analitico del contributo statunitense. L’autore, Kenneth Womack, è una delle autorità accademiche riconosciute sui Beatles. Cinquantenne, docente di letteratura e *popular music*, ha creato presso la Mounmoth University, in New Jersey, uno dei migliori laboratori di storia e analisi dei *fab four*. Anche la sua non è una biografia in senso proprio, ma una *tranche de vie*, una ricostruzione molto accurata degli anni di ritiro volontario nel Dakota e soprattutto del contrastato, e poi improvvisamente accelerato, processo che riporta Lennon alla ribalta discografica, fra l’estate e l’autunno del 1980. Le interviste originali sono appena una decina, e in parte a personaggi, dalla segretaria-amante May Peng, al produttore Douglas, al chitarrista Earl Slick, già sentiti da altri. Ma, lavorandoci in profondità e integrandole con una cospicua messe di pubblicistica e di carte e video provenienti dagli archivi dei network radio-tv statunitensi, Womack ne ricava una narrazione particolarmente attendibile e di grande efficacia. Che ci consente di vedere, seguendolo con un ritmo incalzante, giorno dopo giorno, come un talento musicale e artistico, profondamente segnato dalle battaglie personali e politiche condotte per tre anni per evitare l’estradizione, dai ricorrenti demoni dell’alcol e delle droghe, dallo stress che la condizione divistica proietta sulla sua routine individuale e familiare, sopravvive a se stesso, nel ridotto della vita domestica. Per poi recuperare l’ispirazione e, con l’aiuto della moglie e di alcuni collaboratori e musicisti entusiasti di lavorare con lui, l’interesse per il proprio mestiere. Fra paure, incertezze, passi falsi, consumo insaziabile di libri, giornali e tv, attenzione costante alle trasformazioni in atto nella società, incessante sperimentazione musicale, discussioni e improvvisi difficoltà, e altrettanto improvvisi scioglimenti, con Yoko. Di particolare rilievo è la ricostruzione delle pratiche creative e delle dinamiche di studio,

che conferma e rafforza l'immagine, già emersa nel lavoro di Riley, di un Lennon leader "orizzontale", capace di delegare e sollecitare consigli, ma al tempo stesso pronto ad assumersi la piena responsabilità degli eventuali fallimenti. E fornisce squarci penetranti sulla ridefinizione, sotto la spinta del crescente protagonismo di Yoko, del rapporto di profonda complicità con la moglie<sup>13</sup>.

Il che non toglie che anche una disamina così acribica come questa di Womack lasci trasparire ancora buchi e interrogativi sul delicato equilibrio di coppia, artistico e affettivo, sotteso alla costruzione di *Double Fantasy*. Eccoci così ricondotti per l'ennesima volta a quel nodo John-Yoko che forse solo una rigorosa biografia dell'artista giapponese, capace di restituirne la multiforme e controversa personalità, gli stigmi sessisti e "orientalisti" contro i quali dovette combattere, e il poliedrico profilo, pubblico e professionale, da sola e in compagnia di John, potrà contribuire a sciogliere<sup>14</sup>. Accanto a tale nodo, fra le questioni sul tappeto che sollecitano approfondimenti non si può non citare la necessità di un'applicazione al caso Lennon di quella prospettiva atlantica e globale che tanti risultati ha già prodotto nella ricerca sui Beatles e che pare particolarmente promettente con una figura così fisiologicamente cosmopolita e votata a superare le barriere fra continenti, gruppi etnorazziali e culture. Infine, Lennon si propone come uno studio di caso esemplare della tormentata convivenza di istanze commerciali, politiche e culturali nella "società dello spettacolo" del secolo scorso e di quello presente<sup>15</sup>. Speriamo di non dover attendere il prossimo anniversario a cifra tonda per vedere gli sviluppi di queste e altre, nuove piste di ricerca.

## Note

1. Sull'assassinio siamo fermi al complottistico resoconto a caldo di Fenton Bresler, *Who Killed John Lennon?*, New York, St. Martin's Press, 1989. Per un ritratto giornalistico essenziale vedi da ultimo Enzo Guitamacchi, *Amore, morte e rock'n'roll. Le ultime ore di 50 rockstar. Retrosцена e misteri*, Milano, Hoepli, 2020, pp. 60-67.
2. William Graebner, *Patty's got a gun. Patricia Hearst in 1970s America*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 155.
3. Per la storiografia sui Beatles Erin Torkelson Weber, *The Beatles and the Historians. An Analysis of Writings About the Fab Four*, Jefferson, McFarland & Company 2016 e Ferdinando Fasce, *Beatles, storici e storia a cinquant'anni da Sgt. Pepper's*, in "Contemporanea", XX, n. 2, gennaio-aprile 2017, pp. 335-348. Devo a Tim Riley, Kenneth Womack e Jon Wiener, che ringrazio, preziosi suggerimenti circa la letteratura su Lennon. Una discussione delle fonti a stampa (canzoni, lettere e scritti di Lennon) disponibili in italiano e dei saggi

che le accompagnano richiederebbe un contributo a parte che esula dai limiti di questa rassegna. Corre comunque l'obbligo di citare, per la discografia da solista, l'impeccabile Luca Perasi, *I Beatles dopo i Beatles. Le carriere soliste di John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr (1970-1980)*, Milano, LILY Publishing, 2016.

4. Ray Coleman, *Lennon. The Definitive Biography*, New York, McGraw-Hill, 1985, pp. 96-118, 320-360 e 619-649; Philip Norman, *Shout! La vera storia dei Beatles*, Milano, Mondadori, 1981 (ed. or. 1981), pp. 263-548; Hunter Davies, *I Beatles*, Milano, Longanesi (ed. or. 1968).
5. Albert Goldman, *John Lennon*, Milano, Mondadori, 1988 (ed. or. 1988).
6. J. Wiener, *Come Together. John Lennon in His Time*, London, Faber & Faber, 2000, pp. XXIII-XXV [1<sup>a</sup> ed. 1984]; Idem, *Dimmi la verità. Il Watergate del rock'n'roll. Il dossier dell'FBI su John Lennon*, Milano, Selene, 2002 (ed. or. 1999); Idem, *Pop and Avant-Garde: The Case of John and Yoko*, in "Popular Music and Society", XXII, n. 1, p. 14.
7. Mimmo Franzinelli, *Rock e servizi segreti. Musicisti sotto tiro: da Pete Seeger a Jimi Hendrix a Fabrizio De Andrè*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 190.
8. Philip Norman, *John Lennon. La biografia*, Milano, Mondadori, 2009 (ed. or. 2008), pp. 490-500; Michael Faber, *Toppermost of the poppermost*, in "Guardian", 11 ottobre 2008, p. 9. Per la letteratura più recente sui Beatles Ferdinando Fasce, *La musica nel tempo. Una storia dei Beatles*, Torino, Einaudi, 2018; Kenneth A. Womack (a cura di), *The Beatles in Context*, New York, Cambridge University Press, 2020 e Guido Michelone-Corrado Rizza, *The Beatles. Fatti, canzoni, curiosità*, Rimini, Theoria, 2020.
9. Sul rapporto con il movimento e con la controcultura, politica e musicale, newyorkese vedi anche James A. Mitchell, *The Walrus & the Elephants. John Lennon's Years of Revolution*, New York, Seven Stories Press, 2013.
10. Tim Riley, *The Man, the Myth, the Music — The Definitive Life*, London, Virgin Books, 2011; Mark Lewisohn, *All These Years*, vol. 1 *Tune In*, London, Little, Brown, 2013. Sull'infanzia si veda anche l'intimista e partecipe ritratto dello scrittore liverpulliano Francis Kenny, *The Making of John Lennon*, Edinburgh, Luath, 2014, pp. 23-69.
11. Ray Connolly, *Being John Lennon. A Restless Life*, New York, Penguin Books, 2018, pp. 276-296 e 334-343.
12. Lesley-Ann Jones, *John Lennon. La biografia definitiva*, Milano, Sperling & Kupfer, 2020 (ed. or. 2020), pp. 15-30 e 131-287. Un più sorvegliato approccio psicologico a Lennon si trova in Anthony Elliott, *The Mourning of John Lennon*, Berkeley, University of California Press, 1999.
13. Kenneth Womack, *John Lennon 1980. The Final Days in His Life*, London, Omnibus Press, 2020, pp. 10-236. Il bel volume di Joe Goodden, *Riding So High. The Beatles and Drugs*, London, Pepper&Pearl, 2017, pp. 272-273, fornisce un'opportuna integrazione sul rapporto di Lennon con le sostanze in questa fase.



14. Per un primo esame storico della ragguardevole esperienza artistica di Yoko Ono, Kevin Concannon, *Yoko Ono's Cut Piece: From Text to Performance and Back Again*, in "PAJ: A Journal of Performance and Art" XXX, n. 3, pp. 81-93; Barry Shank, *The Political Force of Musical Beauty*, Durham and London, Duke University Press, 2014, pp. 72-107; Brigid Cohen, *Limits of National History: Yoko Ono, Stefan Wolpe, and Dilemmas of Cosmopolitanism*, in "The Musical Quarterly", XCVII, n. 2, pp. 181-237 e Elizabeth Ann Lindau, "Mother Superior". *Maternity and Creativity in the Work of Yoko Ono*, in "Women and Music", XX, pp. 57-76.
15. Utili spunti in Janne Makela, *John Lennon Imagined. A Cultural History of a Rock Star*, New York, Peter Lang, 2007 e in Alan Bradshaw-Linda Scott, *Revolution. Storia di una canzone dei Beatles dalla protesta alla pubblicità*, Roma, Luiss University Press, 2020 (ed. or. 2017).

# Francesco Gualdi

## *L'esperienza underground nella stampa alternativa italiana*

### **Come citare questo articolo:**

Francesco Gualdi, *L'esperienza underground nella stampa alternativa italiana*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 2, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5136](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5136)

«Tutto è già stato detto. L'importante è avere un pubblico che non lo ricordi».  
Stefano Tamburini

### **1. 1978: Rank Xerox tra "Cannibale", "Il Male" e "Frigidaire"**

«La Banana Comix è lieta di presentare un fumetto pieno di violenza gratuita! [...] Ecco a voi: Rank Xerox il Coatto!». È il giugno del 1978 e nelle edicole affiora per la prima volta una copertina rosso amaranto, su cui è raffigurato con realismo fotografico un uomo ipertrofico che si auto-divora con coltello e forchetta. Ha già mangiato tutto ciò che c'è tra sterno e coccige, lasciando intatta una gamba per sorreggersi e l'intestino crasso, appoggiato sulle ossa del bacino. Lo sguardo è tagliente e lui viene colto nell'atto di allontanarsi la forchetta dalla bocca con il filo di carne sgocciolante che ne consegue. Il titolo della rivista non lascia spazio all'immaginazione: "Cannibale".

Tra le sue pagine si trovano riunite le opere di cinque tra i migliori autori di fumetto della scena underground italiana degli anni Settanta e Ottanta: la fantascienza di Filippo Scozzari, i fricchettoni tossici di Andrea Pazienza, gli splatter-cartoon di Massimo Mattioli e la violenza iperrealista Stefano Tamburini e Tanino Liberatore, il quale segna la sua prima collaborazione con la rivista.

Nato nel 1953 a Quadri, in Abruzzo, Liberatore frequenta il Liceo Artistico Statale di Pescara dove conosce Andrea Pazienza, il quale lo coinvolge nella realizzazione di "Cannibale". Qui fa la conoscenza di Tamburini con cui stringe un profondo sodalizio artistico.

Nel 1978 infatti, dalle sceneggiature di Tamburini e dalle matite di Pazienza, Liberatore realizza graficamente Rank Xerox il «coatto sintetico del trentesimo livello».

Ambientato in una Roma futuristica divisa per livelli di criminalità, piena di violenza e di bande armate, Rank Xerox è un androide costruito con i pezzi di una fotocopiatrice da uno studente (che ha le sembianze di Stefano Tamburini) durante l'occupazione delle università del 1986, numero che ribalta in chiave orwelliana i moti del Sessantotto. Viene creato unendo le componenti meccaniche a parti bioelettroniche, garantendo così al suo creatore (nascostosi a causa della criminalizzazione del Movimento) un collegamento con il mondo esterno.

Già nella tavola seguente gli «studelinquenti» vengono uccisi dalla polizia perché «si drogano, fanno zozzerie e non vanno a messa». Rank Xerox è un fumetto profondamente politico e nichilista che si inserisce perfettamente nel contesto storico-sociale di fine anni Settanta.

La prima storia è composta da 11 tavole grezze e blasfeme che contribuiscono a scolpire il personaggio nell'immaginario collettivo. Nato sulle pagine della terza uscita di "Cannibale", le avventure dell'androide romano proseguono per due episodi ancora sulla stessa rivista, per poi passare brevemente su "Il Male" e approdare infine definitivamente su "Frigidaire"<sup>1</sup>. Con il progredire delle pubblicazioni, diminuisce il tempo di attesa tra gli episodi e contestualmente aumenta il beneplacito dei lettori verso il personaggio. Da violento e politicizzato fumetto underground, Rank Xerox diviene un'icona pop di "Frigidaire", fino a fuoriuscire dal campo della politica e delle volontà dell'autore/creatore, esattamente come succede negli stessi anni per lo Zanardi di Andrea Pazienza, l'anti-eroe per eccellenza. Nella storia *Pacco* ("Frigidaire", n. 11, ottobre 1981), quest'ultimo si trova nel camping "Calenella" sul Gargano, dove era solito trascorrere realmente le vacanze Pazienza. Erede del fumetto nero all'italiana, Zanardi compie stupri, rapine, omicidi e spacci senza alcuna remora morale. Nella storia in questione, oltre a suscitare l'ira dei vicini di tenda andando a letto con le loro mogli, decide di prendere parte a una colletta comune per l'acquisto dell'eroina. Purtroppo l'uomo incaricato di raccogliere i soldi e di viaggiare fino a San Severo per l'acquisto, si volatilizza con la somma totale. Zanardi, come una bestia feroce guidata dall'istinto, si getta al suo inseguimento e lo pedina fino a un vicolo buio dove infine lo «colpisce con un mattone sulla testa».

Questa è una vignetta didascalica, non disegnata, completamente bianca e vuota, così come vuota è la morale di Zanardi. Pazienza sceglie di non disegnare la violenza della scena, ma non per pudore o per altre motivazioni simili (nel ciclo di *Zanardi* si trovano infatti scene ben peggiori); all'opposto, al culmine della vendetta zanardiana, Pazienza decide di assistere in diretta al corso degli eventi, abbandonando per un attimo il ruolo di regista e assumendo quello di pubblico, condividendo lo stupore con i suoi lettori nel vedere il gesto efferato di Zanardi. Ciò che colpisce maggiormente Pazienza non è la gravità dell'atto in sé, quanto piuttosto la purezza dell'istinto e la semplicità d'esecuzione. Come se, al culmine dell'opera, l'autore sciogliesse le redini al personaggio e lo facesse muovere liberamente per la trama.

Nel momento in cui Tamburini e Liberatore portano Rank Xerox all'apice del successo, egli si libera dalle catene della sceneggiatura e, abbandonando la direzione della politica, imbocca la strada dell'«amata ultraviolenza», come declama Alex D. nel capolavoro di Kubrick *Arancia meccanica*, a cui Tamburini stesso sembra ispirarsi per il clima e le ambientazioni.

Nel 1980, anno in cui si compie il salto di pubblicazione tra "Cannibale" e "Frigidaire", Rank Xerox viene notato dall'omonima fabbrica produttrice di fotocopiatrici che ne prende immediatamente le distanze in quanto il fumetto è «un concentrato di violenza, oscenità e turpiloquio», ed è lesivo della loro reputazione<sup>2</sup>. A rispondere è lo stesso Tamburini, che sfidando inizialmente la grande azienda decide infine di operare la crasi sul nome, facendolo divenire Ranxerox. Sulla stessa pagina appare anche una vignetta dell'androide, visibilmente scontento, che intimando l'azienda allo scontro, si dichiara costretto «a ròmpeve er culo».

Ranxerox si caratterizza fin da subito per il turpiloquio e per la violenza, due componenti altamente diseducative, che compaiono in un mezzo di comunicazione - il fumetto - fino ad allora concepito come un canale preferenziale per l'educazione dei bambini e dei preadolescenti.

## **2. Il fumetto come mezzo educativo per bambini e adulti: le Tijuana Bibles**

Fin dalle sue origini il fumetto è stato strettamente legato agli intenti pedagogici del suo autore.

Il primo fumetto (o meglio, proto-fumetto) della storia si ritiene essere *L'Histoire de Monsieur Jabot*, scritto e disegnato nel 1833 dal professore Rodolphe Töpffer, allora docente di Letteratura all'Università di Ginevra. Le sue *Histoire*, pubblicate su pressione di Johann Wolfgang Goethe, erano colme di insegnamenti didattici. Töpffer si decise dunque a riprodurle con tecnica autografica e a distribuirle ai suoi allievi. Dopo di lui molti fumetti hanno per protagonisti bambini che, facendo errori e imparando lezioni nella storia, tentano di conseguenza di insegnare ed educare i bambini lettori: si pensi a *Max und Moritz* di Wilhelm Busch (1865), a *The Katzenjammer Kids* di Rudolph Dirks (1897) o a *Buster Brown* di Richard Felton Outcault (1902)<sup>3</sup>.

Quest'ultimo fa la sua comparsa in Italia nella prima pagina del primo numero del "Corriere dei Piccoli", datato 27 dicembre 1908. Grazie alla traduzione edulcorata dai termini più crudi, alla censura di alcune vignette e alla scomparsa dei balloon sostituiti per l'occasione da didascalie in rima baciata, il fumetto viene confinato nel mondo dell'infanzia, perdendo la chiave didattica e talvolta satirica dell'originale anglofono.

Nei primi decenni del Novecento, la produzione italiana di giornali a fumetto diventa sporadicamente veicolo di propaganda patriottica e militare, fino a raggiungere l'apice in

epoca fascista con la censura di tutta la produzione anglo-americana e la pubblicazione del settimanale "Il balilla", che fa dell'educazione dei bambini e dei ragazzi la sua ragion d'essere<sup>4</sup>.

Contemporaneamente in America si assiste alla diffusione delle Bibbie di Tijuana (Tijuana Bibles), le quali possono essere considerate il primo "comix underground" a larga diffusione<sup>5</sup>.

Le Bibbie di Tijuana (o Eight-Pagers o Fuck Books) sono piccoli opuscoli che raccontano esplicite avventure sessuali dei personaggi più amati dei fumetti americani. Il formato standard consiste in otto pagine in bianco e nero (o blu) di dimensione circa 10x7cm, con copertina in cartoncino più pesante. Raggiungono il picco di popolarità negli anni Trenta, per poi calare vertiginosamente nel secondo dopoguerra.

Indipendentemente dallo sprezzo delle classi signorili di inizio Novecento che esprimevano indignazione per la volgarità dei fumetti in quanto potenziale minaccia all'alfabetizzazione dei bambini, i lettori delle Tijuana Bibles sono adulti maturi cresciuti con i fumetti popolari, che ora si divertono a vederne le gesta sessuali, sebbene narrate sbrigativamente e disegnate in maniera approssimativa<sup>6</sup>. Un sondaggio Gallup del 1930 ha infatti rivelato che il 63% degli adulti americani leggeva quotidianamente i Daily Strip Comics pubblicati sui giornali, con un picco del 70% sulla lettura della pagina domenicale a colori<sup>7</sup>.

Le Tijuana Bibles vengono distribuite clandestinamente fuori dalle scuole, nei bar e nei garage e contribuiscono a formare la generazione di fumettisti ed editori a venire, in quanto si pongono laboratori a fumetti del connubio più elementare tra apparato grafico-testuale e il principale istinto umano, quello riproduttivo, nella sua forma sessista più stereotipata, ossia con scene di coppia uomo dotato - donna eccitata capaci di scatenare la più bieca risata.

Dalla lettura delle Bibbie di Tijuana si forma Harvey Kurtzman, che nel 1952 fonda e dirige per quattro anni la rivista satirica "MAD Magazine". Successivamente, nel 1960, Kurtzman crea insieme a James Warren il periodico "Help!" sulle cui pagine maturano i principali artisti underground statunitensi, tra cui Robert Crumb (*Fritz the Cat*, 1965), Jay Lynch (*Nard'n'Pat*, 1967) e Gilbert Shelton (*The Fabulous Furry Freak Brothers*, 1968).

Insieme al fumetto, "Help!" si occupa anche di satira, di racconti e di fotografia. Tra le sue penne si accreditano personaggi del calibro di Woody Allen e di Terry Gilliam, che proprio all'interno della redazione della rivista conosce John Cleese con cui nel 1969 prende parte ai nascenti Monty Python.

"Help!" ha sicuramente il merito di aver contribuito a rompere quella patina di tabù che aleggiava sul mercato fumettistico. Più osé di "MAD Magazine", ma meno esplicita di "National Lampoon", "Help!" ha aperto le fila a tutte quelle riviste che tra il 1965 e il 1975 accompagnarono gli adolescenti verso la maturità sessuale. Tra le più importanti si segnalano "Snatch Comics", "Pork" e "Felch Cumics", raccolte e tradotte per il pubblico

italiano da *Stampa Alternativa* nel 1996<sup>8</sup>.

### 3. 1967-1971: le prime esperienze underground in Italia

Sulla scia del rinnovamento generazionale e culturale cominciato nel 1966 all'Università di Berkeley in California, anche in Italia si diffondono riviste alternative - non solo di fumetti - dedicate al mondo della controcultura.

"Mondo Beat", la prima rivista underground nata in Italia negli anni Sessanta, si connota come principale punto di riferimento per i movimenti Beat e Provo italiani. Fu realizzata a Milano da Vittorio di Russo e altri Capelloni. Dopo due numeri di prova (n. 0 e n. 00) esce nel 1967 il primo numero, forte anche della fusione con il gruppo Onda Verde di Andrea Valcarengi che unisce le lotte per l'obiezione di coscienza alle rivendicazioni civili e di parità<sup>9</sup>.

Nel corso delle sette uscite (1966-1967) all'interno della rivista si alternano articoli di pratica politica quotidiana e di controinformazione a poesie beat, considerate mezzo d'espressione privilegiato. La sperimentazione artistica coinvolge in parte anche la sfera grafica, nonostante - per ragioni soprattutto finanziarie - "Mondo Beat" appaia sobria e poco colorata. Vi compaiono disegni, collage e poster di Giorgio Tavaglione, nonché un disegno di Guido Crepax in segno di solidarietà contro il violento sgombero della redazione che segna la fine della rivista<sup>10</sup>.

"Pianeta Fresco" nasce nel dicembre 1967, pochi mesi dopo l'uscita dell'ultimo numero di "Mondo Beat". Il collettivo redazionale è curato da Fernanda Pivano, da suo marito Ettore Sottsass e da Allen Ginsberg. L'esperienza della rivista (esauritasi nel 1968 dopo soli tre numeri) è particolarmente interessante, in quanto affiliata all'Underground Press Syndicate, una rete di riviste e periodici controculturali statunitensi. Gli argomenti principali di discussione sono la nonviolenza, il rifiuto dell'autorità e le esperienze lisergiche. Al contrario di "Mondo Beat", non tratta problemi di pratica politica ma affronta questioni di carattere artistico e intellettuale.

Nell'impaginazione Sottsass decostruisce le strutture tipografiche tradizionali rendendo "Pianeta Fresco" una vera e propria «esperienza sensoriale»; il verso di lettura e l'ordine delle pagine varia continuamente confondendo il lettore e costringendolo a interpretare il testo, divenendo così parte integrante del processo di significazione. Dal punto di vista grafico, l'utilizzo di colori inediti e la mancanza di un logo, sono già un fattore di innovazione. Accanto a una grafica psichedelica e all'utilizzo di collage, si segnala inoltre la massiva comparsa di disegni eclettici che, oltre ad adornare i testi ne diventano parte integrante, risultando dunque un elemento significativo fondamentale al pari dell'apparato testuale<sup>11</sup>.

A seguito di queste prime esperienze, ne fanno seguito tante altre: tra le più importanti vi

sono "Stampa Alternativa" e "Puzz. Controgiornale di sballofumetti".

La prima venne fondata nel 1970 a Roma da Marcello Baraghini, e presto si tramuta in una vera e propria casa editrice, pubblicando dossier sull'India, sull'alimentazione, sulla musica, sulla droga, sul sesso e su come liberarsi dai vecchi valori della vita borghese. Caratteristica principale fu quella di offrire la casa editrice Stampa Alternativa come etichetta responsabile di tutte le pubblicazioni dell'area underground italiana, in quanto regolarmente registrata presso il tribunale di Roma nel 1971, aggirando così il problema legale per chiunque volesse stampare e distribuire una propria pubblicazione<sup>12</sup>.

Stampa Alternativa ha anche il grande merito di essere stata la prima a portare in Italia (e a tradurre) i grandi classici del fumetto underground statunitense, tra cui la ristampa di "Snatch Comics", la raccolta dei primi numeri di "Zap Comix" e un'intera collana dedicata ai Freak Brothers di Shelton.

Oltre a Stampa Alternativa, anche "Fallo!" portò in Italia un'antologica su Crumb (*Comix*) e una pubblicazione di Clay Wilson (*Paranoia*).

"Fallo!" - fino al quarto numero intitolata "Roman High. Roma sotto" - è una rivista quindicinale fondata a Roma da Angelo Quattrocchi con il supporto di Baraghini. Tratta tematiche quali droghe e sessualità unendole a un apparato grafico alquanto movimentato, il quale è segnato da uno stretto dialogo tra parole e immagini, rafforzato inoltre dall'utilizzo di più colori per l'inchiostrazione dei testi.

"Puzz" viene invece fondato a Milano nel 1971 da Max Capa (al secolo Nino Armando Cedretti) e da una fitta rete di collaboratori, tra cui si segnala Matteo Guarnaccia, già collaboratore di "Fallo!" e fondatore di "Insekten Sekte" un giornale murale illustrato riprodotto con tecnica eliografica, il quale si rifaceva alla grafica psichedelica di "Pianeta Fresco".

"Puzz" è la prima rivista di fumetti underground autoprodotta in Italia e pubblicata - per questioni legali - come supplemento di "Humour" prima e "Stampa Alternativa" poi. I disegni e i collage risentono delle influenze avanguardistiche - in particolare del Dadaismo e della Pop art - mentre gli articoli, considerati secondari, si adattano alle immagini e sono spesso inframmezzati da esse. Gli interventi scritti sono di carattere filosofico e politico e promuovono, così come i fumetti, la liberazione del linguaggio, della creatività e del desiderio, denunciando una netta influenza da parte del Situazionismo di Guy Debord e del pensiero di Gilles Deleuze e Félix Guattari, filosofi fondamentali nell'esperienza del Movimento del Settantasette bolognese<sup>13</sup>.

#### **4. L'anima creativa degli anni Settanta**

Gli anni Settanta, con il loro carico di sogni e speranze libertine, vedono la nascita delle più varie esperienze creative, nel mondo editoriale e non solo. Per quanto riguarda il versante

comunicativo, una vera innovazione fu la comparsa sulla scena politica degli indiani metropolitani, ossia una moltitudine trasgressiva e spontaneista che promuoveva forme di rappresentanza alternativa come nuovo bisogno culturale di comunicazione<sup>14</sup>.

All'interno del Movimento ebbero un ruolo di forte rilievo, in quanto affiancarono l'anima più politicizzata e sovente armata. Gli indiani metropolitani sono una comunità giovanile dissacrante i valori e l'ideologia della società, emersa durante il Festival di Parco Lambro nel 1976. Sono generalmente studenti universitari che, preparati dall'industria culturale a vivere in una società del consumo e del benessere, si trovano invece di fronte l'austerità politica ed economica<sup>15</sup>.

Prescindendo dal mero richiamo a una cultura distrutta dall'espansione capitalistica e a una realtà urbana alienante, il termine "indiani metropolitani" evoca il gioco e la finzione, nonché una comunità tribale unita e un ribaltamento del modello comportamentale infantile in cui, se da bambini l'indiano era lo straniero avverso alla colonizzazione europea, ora il rimando è alla fascinazione dal diverso e dal primitivo stato di natura.

Gli indiani metropolitani costruiscono all'interno del Movimento uno spazio comunicativo comune, denso di richiami culturali e letterari, in cui senza regole prefissate infrangono continuamente la divisione tra mittente e destinatario del messaggio. La scritta sul muro, il giornale murario e gli happening in piazza diventano dunque una modalità di comunicazione aperta in cui collettivizzare la creatività; non la semplice contrapposizione privato-collettivo, bensì una collettività formata da una pluralità di componenti diverse, ognuna con la sua storia e il suo bagaglio culturale che, facendosi spazio nell'underground della comunicazione, contribuiscono a formare un movimento in continuo divenire. Obiettivo del codice comunicativo e linguistico underground è la partecipazione del ricevente alla costruzione del messaggio, sottraendo così l'individuo alla «passiva condizione vellutata: spettatore = non-responsabilità, non-intervento, non-autoespressione, non-creazione»<sup>16</sup>.

Contemporaneamente all'emergere del Movimento creativo, continua a crescere l'interesse verso la stampa periodica come mezzo di comunicazione prediletto. Tra le più famose riviste testuali che si occupano di politica e ideologia si annoverano: "A/traverso" (Bologna, 1975), "L'erba voglio" (Milano, 1971), "Jacquerie" (Bologna, 1978), "Oask?!" (Roma, 1977), "Wam" (Roma, 1977), "Wow" (Milano, 1977) e "Zut" (Roma, 1976)<sup>17</sup>.

Quelle che invece si occupavano di grafica e fumetti sono "Skizzo", "Hot Minestrone" e "Combinazioni".

Le prime due vengono fondate entrambe da Matteo Guarnaccia, rispettivamente nel 1975 e 1976 a Milano e a Roma. "Skizzo", uscito in numero unico, è dedicato prevalentemente ai viaggi allucinogeni, proponendo «fumetti plananti a corrente alternata» e un'editoriale con le istruzioni per godersi la lettura:

«1) Sedersi komodi



- 2) allacciare le cinture e le patte
- 3) accendete gli spini
- 4) il tutto possibilmente vicino a un frigo ben fornito
- [...]
- 10) fate degli impakki preliminari di kamomilla sugli okkietti vostri d'oro
- 11) concentratevi sul sesto chakra e lasciatevi andare...» <sup>18</sup>

“Hot Minestrone” propone invece fumetti di satira e provocazione, provando a svelare il «grande segreto planetario» per cui la classe dominante «vuole privarci della gioia di esistere»<sup>19</sup>.

Contrariamente alle precedenti, “Combinazioni” rappresenta un caso a parte rispetto alle riviste di area alternativa, sia per la molteplicità di uscite (12 in totale), sia per la cura grafica e autoriale con cui viene realizzato ogni numero. Scorrendo tra le firme della redazione, risalta infatti il nome di Stefano Tamburini, giovane autore nato nelle borgate romane il 18 agosto 1955.

Fin dalla tenera età dimostra un forte interesse per la musica e per il disegno, rivelando un'intelligenza più acuta e perspicace dei suoi coetanei<sup>20</sup>. Cresciuto con Magnus, *Diabolik* e *Flash Gordon*, Tamburini partecipa come grafico e fumettista al collettivo redazionale di “Combinazioni”, pubblicando tra le sue pagine i suoi primi disegni.

“Combinazioni”, il cui sottotitolo recita «aperiodico in libertà», è pubblicato da un collettivo cangiante, animato da una direzione democratica e assembleare in cui solo tre o quattro rimangono fissi per ogni numero: Tamburini è uno di questi, insieme a Daniele Poto e Aldo Del Gaudio.

La rivista si occupa principalmente di attività controinformativa, di aborto, di disobbedienza civile, di lotta di classe e di vita nelle comuni. Sull'aspetto culturale vi sono articoli riguardanti il cinema di rottura, la new music e la beat generation.

Qui Stefano Tamburini esordisce con le storie di Fuzzy Rat, un giovane musicista ispirato nelle fattezze ai disegni che l'illustratore statunitense Cal Shenkel utilizzò per le copertine degli album di Frank Zappa. Il segno grafico, caratterizzato da personaggi con il naso canino, risulta sporco e caotico, influenzato dalla scena underground americana e soprattutto da Greg Irons e Rand Holmes.

Nei racconti viene descritta la realtà quotidiana giovanile, alle prese con la musica, il sesso, la scoperta del mondo delle droghe e la repressione poliziesca.

All'interno di “Combinazioni” il segno autoriale di Tamburini è ben visibile nella costruzione architettonica della pagina stessa. Con le sue gabbie grafiche, i fotomontaggi, i collage, l'utilizzo reiterato della fotocopiatrice e un uso dei font all'avanguardia per l'editoria contemporanea, Tamburini si dimostra un grafico esperto, per quanto ancora acerbo. Come per “Puzz”, anche qui si nota facilmente l'influenza Situazionista e Dadaista, soprattutto per la massiccia presenza di détournement e di destrutturazione grafico-

fumettistica. Questo avviene sulla scia del movimento Fluxus e di quello Situazionista e grazie inoltre ai lavori di Gianni Emilio Simonetti il quale - tra i più prolifici in Italia - si concentra su *Tex* e *Diabolik* per unire, ad azioni e disegni semplici e concreti, un'astrazione verbale densa di capziosimo filosofico e soprattutto di citazioni a Marx, Engels e Feuerbach<sup>21</sup>.

Quando Stampa Alternativa interviene nella distribuzione della rivista, il collettivo redazionale comincia a disgregarsi per questioni ideologiche e di identità politica. Stefano Tamburini mantiene tuttavia il suo rapporto di collaborazione con la casa editrice romana producendo slogan, volantini e copertine di libri.

**5. 1977-1979: L'esperienza di "Cannibale"** In Italia il salto qualitativo nell'ambiente delle riviste autoprodotte avviene nel maggio del 1977 con la pubblicazione del primo numero di "Cannibale", aperiodico fondato da Stefano Tamburini, Massimo Mattioli e Marco "Trash" D'Alessandro. Sulla copertina della prima uscita troneggia un alieno cappelluto blu, con naso a trombetta, intento a mangiarsi un hamburger di carne umana. In basso a sinistra spunta da un oblò il Gatto Gattivo che, insieme all'alieno blu, riportano la firma di Mattioli. I loghi a fondo pagina identificano una beffarda «produzione Banana Comix» per le «edizioni del Tapiro Arrapato». In alto a sinistra, da un altro oblò, un classico personaggio tamburiniiano con tuba, occhiali da sole e naso proboscideo. In alto a destra, a etichettare questa prima uscita, un grande «N° 3».

La storia di "Cannibale" parte infatti da lontano. Precisamente dal 1920 in Francia quando Francis Picabia - noto scrittore e pittore d'avanguardia parigino - si avvicina al movimento dadaista di Tristan Tzara, realizzando quadri in cui casuali grovigli di parti meccaniche si intrecciano ripetutamente in modo meccanicistico. Vuole in tal modo alludere al moderno culto della macchina senza rinunciare a una marcata allusione sessuale.

Nel 1920 Picabia, seguendo la lezione del Manifesto di Tzara, scrive un vero e proprio programma di movimento: il Manifesto Cannibale Dada, pubblicato sul primo numero della sua nuova rivista, intitolata appunto "Cannibale".

Su "Cannibale" gli scritti di Picabia si uniscono a quelli dadaisti di Tzara, Paul Dermée e Céline Arnaud e a quelli surrealisti di André Breton, Paul Éluard e Louis Aragon, in un unico impasto di letteratura e grafica d'avanguardia, che perdura per due uscite.

Tamburini, con la prima uscita del suo "Cannibale", ha intenzione di pubblicare dunque il terzo numero della rivista storica, contribuendo in questo modo a legare indissolubilmente le avanguardie europee di inizio secolo alle neoavanguardie di cui il Movimento del Settantasette si fa promotore e sostenitore. Scopo di "Cannibale" è raccontare il Movimento dal suo interno, rappresentandone sia le istanze rivoluzionarie sia le contraddizioni, il tutto con un taglio inedito, usando un linguaggio immediato e di facile comprensione quale il fumetto.

Dalla seconda uscita (settembre 1977) entrano in pianta stabile anche Andrea Pazienza e Filippo Scozzari, il primo stretto tra le morsa della Milano Libri, il secondo rifiutato e censurato più volte da "Il Mago" e da "Re Nudo"; è quindi naturale per loro apprestarsi a lavorare per "Cannibale", senza censure o editori, facendo dell'autoproduzione il proprio segno distintivo.

Pazienza e Tamburini si conoscono tra Milano e Bologna durante l'estate del 1977, nel corso di alcune riunioni tra disegnatori che volevano far nascere una nuova pubblicazione indipendente e autogestita da loro stessi. A queste riunioni vi partecipano, tra gli altri, Pazienza, Scozzari, Tamburini, José Muñoz, Carlo Sampayo, Vincenzo Gallo detto "Vincino", Jacopo Fo, Danilo Masciangelo, Renato Calligaro e Alain Denis. Purtroppo i preconetti e i sospetti politici non riescono a essere accantonati a favore di una cooperazione comune, così della rivista non se ne fece nulla<sup>22</sup>.

Come ricorda Filippo Scozzari nel suo libro autobiografico, Tamburini resta impresso perché «non era stato lì a torturarsi con lambiccamenti sulla linea [politica, nda], o con le paranoie del chi come cosa quando perché. [...] Non aveva cercato, aveva fatto»<sup>23</sup>.

Dopo la prima uscita (n. 3), la seconda è numerata 4-5-6-7. Viene pubblicata infatti con quattro copertine diverse - una per ogni disegnatore (Pazienza, Tamburini, Scozzari, Mattioli) - grazie all'intuizione di Tamburini secondo cui ribaltando la rivista o aprendola al centro e ripiegandola era possibile iniziare la lettura da quattro punti diversi, uno per autore. La copertina che viene ritenuta ufficiale per quel numero è tuttavia quella di Tamburini stesso, la quale raffigura un coatto con ciuffo nero, orecchino e naso a proboscide appoggiato a un muro che interagisce direttamente con il lettore, chiedendogli se per sole 800 lire vuole provare «n'emozione nòva».

In questo numero ci sono alcune tra le storie più famose degli stessi autori, come *Perché Pippo sembra uno sballato* di Pazienza e *La vendetta dell'uomo in ammollo* di Tamburini. Con la seconda uscita di "Cannibale", la rivista viene notata dallo scrittore e giornalista Vincenzo Sparagna, che nel 1977 collaborava con "Il Male" - settimanale satirico fondato in quell'anno e attivo fino al 1982 - diretto prima da Giuseppe Zaccaria (in arte Pino Zac) e poi da Vincino.

Sparagna entra in contatto con la redazione grazie a una recensione uscita su "Paese Sera" in cui mostra di aver capito a fondo il messaggio rivoluzionario della rivista<sup>24</sup>. Sparagna conosce bene le difficoltà economiche nel portare avanti un'intera rivista autoprodotta, e così offre a "Cannibale" la possibilità di essere inglobato all'interno della società editrice de "Il Male", facendola dunque divenire un inserto di quest'ultimo. Scozzari e Pazienza accettano il passaggio per l'introito economico; Tamburini acconsente invece a malincuore, non gradendo troppo la rivista satirica in questione<sup>25</sup>.

Ben presto nella redazione di "Cannibale", Andrea Pazienza introduce il conterraneo Gaetano Liberatore detto "Tanino" che - come Tamburini e Mattioli - alloggiava a Roma. La

capitale diviene così sede fissa dei cinque Cannibali. La convivenza romana porta alla creazione di un'incredibile fucina di idee, luogo di interscambio lavorativo, capace di sfornare racconti indimenticabili passati alla storia del fumetto, in cui è facile trovare nelle opere di un autore le influenze o i disegni di un altro. Una delle collaborazioni più esemplari si può ritrovare in Rank Xerox, il coatto sintetico che da allora ha avuto una fortuna internazionale, finendo per essere tradotto in decine di paesi dagli Stati Uniti al Giappone<sup>26</sup>. La terza pubblicazione - con la copertina auto-cannibalizzante di Liberatore - è la prima ad avere una distribuzione capillare nelle edicole; è prodotta in un numero di copie notevolmente maggiore e segna la fuoriuscita dallo stato di sotterraneità produttiva. Sotto le insegne de "Il Male" la situazione non diviene però così rosea come si prospettava. Vengono inventate allora le false testate, per cercare di aumentare le entrate economiche: prima uscì un falso de "la Repubblica" che titolava l'estinzione dello Stato, poi un falso "Corriere dello sport" che annunciava l'annullamento dei mondiali di Argentina '78, arrivando financo a creare vere e proprie edizioni false di giornali stranieri (con tanto di distribuzione in loco), dalla "Pravda" russa alla "Trybuna Ludu" polacca. Tuttavia, tra conti in rosso ed esaurimento della spinta propulsiva, «la stanchezza fece capolino tra i cannibali» e nell'estate del 1979 finisce l'esperienza di "Cannibale" dopo appena nove pubblicazioni<sup>27</sup>. Degna di nota rimane l'ultima pubblicazione, datata luglio 1979, in quanto contribuisce a immettere "Cannibale" nel filone dell'underground comix statunitense. Tamburini, appassionato da sempre alla subcultura Usa, nel 1979 era stato a New York, lasciandosi influenzare dalle atmosfere industrial e no-wave dei quartieri più periferici e degradati, come il Lower East Side. Qui aveva raccolto decine di storie a fumetti, poi illegalmente tradotte e stampate nell'ultimo "Cannibale", denominato «Usa Only»; all'interno vi si ritrovano i più famosi fumettisti underground del tempo, di cui la redazione erano avida lettrice.

Sfogliando le storie (con traduzione e lettering di Mattioli e Scozzari) si ritrovano i nomi di: Greg Irons, Tom Veitche, Kim Deitch, Clay Wilson, Mary Kay Brown, Spain Rodriguez, Robert Williams e Justin Green. Tanino Liberatore curò invece la terza e la quarta di copertina.

"Cannibale" è stata la prima rivista underground che ha tentato di portare in Italia l'immaginario americano sotto forma di comic book, divenendo una «pietra angolare dell'edificio complesso di una nuova creatività inquieta e sorprendente»<sup>28</sup>.

Nel caso di Tamburini la lezione viene accolta per intero e riversata su carta sotto forma di allucinati fumetti da strada; Pazienza invece la apprende, la studia e la rimiscele ad altre influenze: su tutte, Benito Jacovitti, Jean Giraud "Moebius" e Carl Barks.

Da "Puzz" a "Combinazioni", da "Cannibale" a "Frigidaire" - sua naturale evoluzione - si compie il salto dall'underground all'overground, mantenendo intatte le finalità del mezzo ma variando i canali di distribuzione, rispetto all'originale statunitense.

## 6. L'origine dell'underground

La parola "underground" è usata sin qui per indicare un medium che si oppone intenzionalmente alla cultura tradizionale e ufficiale (definita "mainstream") utilizzando forme espressive e sistemi di diffusione e di produzione alternativi rispetto a quelli usuali del mercato.

Il primo utilizzo scritto del termine underground nell'ottica di arte fuori dal mercato, risale al saggio del critico cinematografico Manny Farber del 1957 dal titolo *Underground Films*, in cui si riferisce ai registi che giocavano un ruolo «anti-artistico» ad Hollywood. Si denota in questa maniera un utilizzo già circoscritto al mondo dell'anticonformismo.

L'origine della parola viene fatta risalire alla seconda metà del XVI secolo, con significato letterale di «sotto la superficie della terra», mentre per il valore letterale di «nascosto, segreto» occorre attendere i primi decenni del XVII secolo<sup>29</sup>.

La parola underground viene collocata nel campo contro culturale a partire invece dagli anni Sessanta quando, durante una conferenza nel marzo 1961 al Philadelphia Museum College of Art, Marcel Duchamp esclamò: «The great artist of tomorrow will go underground», intendendo il ruolo dell'artista del domani come colui che avrà il compito di rompere il canone tradizionale e di scendere nel sottosuolo a ritrovare la propria verità<sup>30</sup>.

Tuttavia già dalla metà del 1800 la parola in questione era utilizzata con un significato legato alla resistenza attiva e alla lotta politica. Infatti, ben prima dell'abolizione della schiavitù, negli Stati Uniti le Underground Railroads erano le reti clandestine di case sicure per affrancare gli schiavi in fuga dagli Stati del Sud. Analogamente, vennero definite nello stesso modo le reti di solidarietà che facilitavano la fuga in Canada dei giovani statunitensi che rifiutavano la leva obbligatoria per la guerra in Vietnam.

The Undergrounds era anche il nome dei movimenti di resistenza europei che si opposero al nazifascismo durante la Seconda Guerra Mondiale.

In Italia il primo esempio di fumetto americano - underground e contro culturale - si è avuto nell'aprile del 1970, grazie alla prima storia di Robert Crumb pubblicata sul n. 61 di "Linus". Si trattava di *Mr. Natural*, il santone-guru fuggito dagli agi e dal caos della civiltà odierna per armonizzare con la natura in mezzo al deserto o sulla vetta di una montagna. A lui seguiranno *Fritz the Cat* su "Linus" (sempre di Crumb, con lungometraggio animato nel 1972) e i *Freak Brothers* di Shelton con Stampa Alternativa e Arcana Editrice dalla seconda metà degli anni Settanta.

Negli Usa l'utilizzo del termine underground ha un significato ben preciso, e si riferisce a tutte quelle pubblicazioni che vengono stampate aggirando il divieto introdotto dal Comics Code Authority nel 1954. Il Cca, inteso come organo di censura e approvazione del fumetto statunitense, visiona tutte le opere in fase di pubblicazione e vi appone il proprio marchio, a meno che non contengano scene di sangue, sesso o violenza, che non oltraggino le autorità

e che i buoni vincano sempre. Il Code viene introdotto per arginare le tematiche presenti nelle Tijuana Bibles fin dagli anni Trenta. Da quel momento, tutte le pubblicazioni controculturali diventano illegali. La loro circolazione avviene mediante canali di distribuzione segreti e alternativi, "sotterranei" a quelli dell'industria del fumetto. Da ciò il nome underground, con riferimento al circuito sotterraneo.

In Italia invece vengono definite con il termine underground le pubblicazioni e le riviste che sono autoprodotte dagli autori stessi, senza censura o finanziamento, e che vengono distribuite mediante canali alternativi: nelle piazze, durante i concerti, nelle manifestazioni, ai centri sociali o nelle librerie di movimento. Sono pubblicazioni di autori emergenti e non, i quali si proclamano indipendenti e votati all'autoproduzione. Il genere è invero rassomigliante ai comix americani, in quanto trattano tematiche politiche, di tossicodipendenza o legate al sesso e alla violenza, spesso in chiave splatter. È in quest'ottica che con la prima uscita di "Frigidaire" nel novembre 1980 si compie il salto dall'underground all'overground: la rivista (pur mantenendo invariate le tematiche legate alla controcultura) perde la sua natura di prodotto alternativo, trovando un posto stabile nelle edicole e venendo stampata su carta «patinata e schicchettosa» con una grafica curata nei mini dettagli, «mentre l'underground era povero e pulcioso»<sup>31</sup>.

## 7. Laboratorio grafico "Frigidaire"

La redazione del neonato "Frigidaire" è composta dai cinque autori-fondatori di "Cannibale" con la direzione di Vincenzo Sparagna, proveniente dall'esperienza de "Il Male".

Sparagna tuttavia si rifiuta di essere il direttore di un'altra rivista di soli fumetti. Si fa quindi aiutare da un nutrito gruppo redazionale per scrivere articoli, approfondimenti, testi romanzati e traduzioni letterarie, il tutto cercando di capire e di interpretare il complicato periodo storico-politico che si apprestava a iniziare. Il culto del potere, la smania del successo, la ricerca dell'apice economico: gli anni Ottanta si preparavano a essere ricordati come gli anni dell'ipocrisia e della violenza mercificata; la pubblicità invadeva le case, e i sogni e le speranze degli anni Settanta se ne fuggivano via.

Nell'editoriale di Sparagna del primo numero - intitolato non a caso, *Viaggiare tra le merci* - si parla infatti di una rivista merce, consapevole di essere merce, che viaggia in un mondo di merci<sup>32</sup>.

Dopo l'esperienza di "Cannibale", l'approccio alla rivista diviene più professionale, grazie al taglio giornalistico-imprenditoriale implementato immediatamente da Sparagna e dalla sua redazione. Gli autori sono ancora i proprietari, ma le vendite passano da poche migliaia a decine di migliaia di copie.

Su "Frigidaire" i fumetti non sono l'unico contenuto, bensì hanno la funzione di intervallare gli articoli, le analisi e i report giornalistici. Tra le miriadi di interventi, si enumerano:

reportage di giovani spacciatrici thailandesi, recensioni sulla musica new wave americana, fotogrammi dei massacri in centro America, diari clandestini dalla Polonia, un opuscolo sugli incidenti mortali avvenuti durante l'esecuzione di attività erotiche, interviste esclusive a Gabriel Garcia Marquez, a Norberto Bobbio e a Raoul Casadei, reportage sulle condizioni dei minatori italiani in Australia, informative sullo stato di salute del punk islandese, progetti per la decolonizzazione dell'Amazzonia, riferimenti alla modern dance giapponese, alcuni articoli sulle faide dell'ndrangheta calabrese, saggi danteschi di Jorge Louis Borges, appunti di James Joyce, ricordi di Louis-Ferdinand Céline, il primo servizio in assoluto sull'Aids in Italia, sfilate di moda indiane e la campagna "Berlusconi? No, grazie" del 1986. "Frigidaire" si configura dunque come un macro contenitore dove stipare tutto il mondo di quegli anni, e che cerca di testimoniare i segnali di accelerazione del cambiamento sociale e dello spaesamento che ne consegue. Ottimi cantori del senso di ingiustizia sociale sono Pazienza e Tamburini con i loro Zanardi e Ranxerox.

Chi pensa che fosse inevitabile in quegli anni di "riflusso" farsi inghiottire dal disimpegno cretino e ammalare dalle false sirene della carriera e del successo, dovrebbe riflettere su "Frigidaire" e sulla sua picaresca avventura estetico-politica senza frontiere. <sup>33</sup>

La copertina del primo numero fu assemblata da Stefano Tamburini ritagliando e incollando cartoncini colorati, di modo che formassero su sfondo giallo, un volto con occhiali da sole e testa pelata, con camicia rossa e cravatta blu. Il concept della copertina risulta il manifesto delle scelte grafiche e politiche di Tamburini e della redazione tutta. Il volto a collage è racchiuso in un semplice rettangolo che incornicia la pagina con massicce linee nere, nella cui sommità vi sono due linee uguali e parallele su sfondo bianco, come i binari della ferrovia. Al loro interno, spostato sulla sinistra a riflettere la dinamicità della testata, si trova il logo "Frigidaire", colorato di nero, nei caratteri maiuscoli del font *Compacta Bold Italic*. Nella concezione della rivista si trova infatti l'idea di attraversare, narrandolo, il mondo delle merci, e quei binari paralleli sono una linea d'azione paradigmatica. Insieme al primo numero viene inserito anche un inserto che contiene le foto di un libro di medicina legale trovato da Scozzari: *Incidenti mortali durante attività erotiche*. "Frigidaire" è un giornale di rottura, grafica e comunicativa, per le storie che racconta e per il modo in cui lo fa. La mente dietro alla struttura e alla composizione delle pagine è quella di Tamburini, ideatore della testata e del progetto grafico dell'intera rivista.

Non si fermano nel corso delle uscite del mensile, tentativi di innovazione e dinamismo della testata, da parte di Tamburini per il versante grafico e di Sparagna per l'impaginazione. Nel numero 8/9 dell'estate 1981 accanto alla scritta Frigidaire in rosso compare la scritta Estate, in verde, tra due binari dello stesso colore. Dal numero 12 invece il logo si ingrandisce fino a fuoriuscire dai binari paralleli, che quindi scompaiono, lasciando la scritta libera all'interno della fascia orizzontale bianca. Questa testata rimane invariata fino al

numero 54 del maggio 1985, in cui accanto al titolo della rivista non compaiono più piccoli titoli e anticipazioni sul contenuto, ma solamente il numero della rivista stessa.

"Frigidaire" diviene dunque una palestra per le sperimentazioni grafiche del giovane autore romano che, dentro gabbie ben ordinate e taglienti, mescola con grande libertà le tecniche più diverse: collage di cartoncini, xerografie, polaroid, fotografie ridipinte, ritagli di articoli e interventi diretti sulle pellicole di stampa. Dovunque sono evidenti le influenze grafiche delle avanguardie artistiche, dal Dadaismo al Bauhaus, dal Costruttivismo russo alla Pop Art: i collage di cartoncini (tagliati con forbici a lama dritta o a zigzag) ricordano Depero e i futuristi, le sgocciolature di smalto su disegni e fotografie rimandano invece a Pollock e Mario Schifano, in un loop citazionista ininterrotto, che è parte integrante della poetica comunicativa dell'autore. Tamburini credeva infatti nell'accelerazionismo, ossia nella teoria secondo la quale il superamento del capitalismo mercificato si può ottenere accelerando i processi che lo caratterizzano, mirando in questo modo a un'evoluzione tecnologica che abbia come fine il miglioramento sociale e culturale. Uno dei suoi fumetti più famosi è infatti *Snake Agent*, un fumetto situazionista "accelerato", ottenuto con il movimento della vignetta sulla fotocopiatrice Xerox, la quale viene anche citata come co-autrice del fumetto, in quanto sintomo di una società meccanizzata in cui il ruolo dell'autore è obsoleto.

L'ambientazione noir chandleriana è ottenuta decostruendo le strisce di *Secret Agent X-9* di Mel Graff, un classico degli anni Quaranta. L'accelerazione rappresenta il senso di straniamento nell'affacciarsi su una società alienata, e la perdita di adesione dalla realtà, quasi un'alterazione lisergica degli stati di coscienza<sup>34</sup>.

Stefano Tamburini muore nel 1986, pochi anni dopo la nascita di "Frigidaire", la sua creatura più grande e per cui continua a essere ricordato. La creatura per cui ruppe ogni limite artistico e con cui infranse ogni avanguardia, spingendosene oltre. Tamburini seppe sfruttare i segni del suo tempo, domandoli e ribellandosi ad essi, «fino a spingersi sulla soglia estrema e rischiosa del futuro»<sup>35</sup>.

Se l'abilità di Tamburini con la matita scompare rispetto alla tecnica dei suoi compagni di viaggio e di redazione, il suo ingegnarsi nelle soluzioni grafiche riesce a colmare qualsiasi lacuna, puntando tutto sullo spirito iconoclasta che lo ha da sempre contraddistinto, aiutato da forbici e fotocopiatrice.

L'estetica a tratti naïf, ma continuamente calata nel momento presente, si scontra così con dialoghi brutali e soluzioni d'avanguardia, generando un cortocircuito straniante che sfida il lettore nella comprensione del consueto. Da Tamburini prende avvio non solo la grafica e la moda che dagli anni Novanta e Duemila imperversa sui tabloid e sulle passerelle, ma anche tutto quel filone di fumettisti come Maicol & Mirco, Dr. Pira e Davide La Rosa che dedicano uno spazio importante alla scrittura del dialogo, alla sceneggiatura e all'impostazione della tavola, piuttosto che al disegno vero e proprio.

Guardando alla vita e all'operato di Stefano Tamburini si afferra come la continua ricerca di



sé attraverso le forme nuove del comunicare insegna l'importanza del non fermarsi al consueto né alla verità evidente, ma che occorre piuttosto continuare a «scavare underground» per spostare ogni volta più in là l'asticella dell'avanguardia e della creatività.

## Note

1. *Rank Xerox, il Coatto!*, in "Cannibale", n. 0, giugno 1978; *Rank Xerox!*, in "Cannibale", n. 10, novembre 1978; *Lù rapita*, in "Cannibale", n. 12, aprile 1979; *The Modern Dance*, in "Il Male", n. 50, gennaio 1980; *Ranxerox*, divisa in "Frigidaire", n. 1, novembre 1980 (prima parte); "Frigidaire", n. 3, gennaio 1981 (seconda parte); "Frigidaire", n. 7, giugno 1981 (terza parte); "Frigidaire", n. 8-9, luglio-agosto 1981 (quarta parte); "Frigidaire", n. 10, settembre 1981 (quinta parte); *Buon compleanno, Lubna!*, divisa in "Frigidaire", n. 14, gennaio 1982 (prima parte); "Frigidaire", n. 17, aprile 1982 (seconda parte); "Frigidaire", n. 19, giugno 1982 (terza parte); "Frigidaire", n. 21, agosto 1982 (quarta parte); *Be Bop a Lubna*, divisa in "Frigidaire", n. 29, aprile 1983 (prima parte); "Frigidaire", n. 31, giugno 1983 (seconda parte); *I, Me, Mine Corporation*, divisa in "Frigidaire", n. 48, novembre 1984 (prima parte); "Frigidaire", n. 59, ottobre 1985 (seconda parte); "Frigidaire", n. 60-61, novembre-dicembre 1985 (terza parte).
2. "Il Male", n. 8, marzo 1980.
3. Giulio Cuccolini (a cura di), *Un'avventura a fumetti lunga un secolo e più*, Centro Fumetto "Andrea Pazienza", Cremona, 2006, pp. 10-14.
4. Ibidem, pp. 17-18; Fabio Gadducci, Leonardo Gori, Sergio Lama, *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra Fascismo e Fumetti*, Nicola Pesce Editore, Salerno, 2011, pp. 178-209; Pietro Favari, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetto tra arte e mass media*, Edizioni Dedalo, Bari, 1996, pp. 55-59; Franco Restaino, *Storia del fumetto. Da Yellow Kid ai manga*, UTET, Torino, 2004, pp. 275-276.
5. La X nella parola Comics viene usata principalmente per differenziarsi dal mercato mainstream, con riferimento alla classificazione X-Rated, che indica i contenuti per adulti.
6. Art Spiegelman, *Those Dirty Little Comics*, in Bob Adelman (a cura di), *Tijuana Bibles: Art and Wit in America's Forbidden Funnies, 1930S-1950s*, Simon & Schuster, Inc., New York, 1997, pp. 4-10.
7. George Gallup, *A Scientific Method for Determining Reader-Interest*, in "Journalism Quarterly", vol. VII, n. 1, dicembre 1930, pp. 9-12.
8. Gian Domenico "JD" Iachini (a cura di), *Sex Comix Boox*, Stampa Alternativa, Roma, 1996.
9. Andrea Valcarenghi, *Underground a pugno chiuso!*, Milano, Arcana, 1973, pp. 20-29.
10. Giovanna Lo Monaco, [Mondo Beat](#) in "Le culture del dissenso", 12 giugno 2018, visto il 19 ottobre 2020.

11. G. Lo Monaco, [Pianeta Fresco](#) in "Le culture del dissenso", 13 gennaio 2019, visto il 19 ottobre 2020.
12. Pablo Echaurren, Claudia Salaris, *Controcultura in Italia 1967-1977. Viaggio nell'underground*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, pp. 160-161.
13. AA. VV., *PUZZ &Co. (1971-'78...1991). Monografia illustrata d'una disfatta-riuscita*, Nautilus, Torino, 2003, pp. 48-55, 87-89, 153-161; G. Lo Monaco, [Puzz](#) in "Le culture del dissenso", 9 maggio 2019, visto il 19 ottobre 2020.
14. Franca Menneas, *Omicidio Francesco Lorusso. Una storia di giustizia negata*, Pendragon, Bologna, 2015, pp. 21-22; Felice Liperi, *Il sogno di Alice. Creatività e suoni (1976-77)*, ManifestoLibri, Roma, 2015, pp. 36-39; Klemens Gruber, *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta*, Costa & Nolan, Milano, 1997, pp. 120-127.
15. Egeria di Nallo, *Indiani in città*, Cappelli editore, Bologna, 1977, p. 9.
16. Mario Maffi, *La cultura underground*, Laterza, Bari, 1973, p.32.
17. Emanuela Biliotti (a cura di), *Collezione Dario Fiori. Riviste documenti libri*, Libri Senza Data, Milano, 2014.
18. "Skizzo", numero unico, Milano, 1975.
19. "Hot Minestrone", numero unico, Roma, 1976.
20. Fausto Franceschini, *Tredici anni sempre insieme*, in Michele Mordente (a cura di), *Tutto Tamburo. Vol. 1 Esordi Sotterranei (1973-1976)*, Muscles Edizioni Underground, Agropoli, 2018, pp. 7-11.
21. Riccardo Boglione, *Détournement all'italiana: Rovesciamenti iconografici fra poesia visiva e situazionismo*, in "Carte italiane", serie 2, volume 4, 2008, pp. 112-118.
22. M. Mordente, *Come una nuova generazione cannibale*, in Luca Raffaelli (a cura di), *Tutto Paziienza 6. Allegro con fuoco. Storie 1977-1979*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2016, pp. 139-140.
23. Filippo Scozzari, *Prima pagare poi ricordare. Da «Cannibale» a «Frigidaire»*. *Storia di un manipolo di ragazzi geniali*, Coniglio editore, Roma, 2007, pp. 56-57 [1<sup>a</sup> ed. 2003].
24. Vincenzo Sparagna, *Non cavalcate la tigre, mangiatevela*, in "Paese Sera", 10 aprile 1978.
25. F. Scozzari, *Prima pagare poi ricordare*, cit., pp. 105-106.
26. M. Mordente, *C'era una volta Rank Xerox: nascita e morte di un cybercoatto*, in Stefano Tamburini, Tanino Liberatore, Alain Chabat, *Ranx. Edizione integrale*, Comicon Edizioni, Napoli, 2012, pp. 201-205.
27. F. Scozzari, *Prima pagare poi ricordare*, cit. p. 115.
28. Francesco Durante, *È morto Tamburini, il creatore di "Ranxerox"*, in "Il Mattino", 27 aprile 1986.
29. [Underground](#), in "Online Etymology Dictionary", visto il 19 ottobre 2020.
30. [Go underground](#), in "QJubes. Magazin fur Kunst", 22 maggio 2014, visto il 19 ottobre 2020.

31. Luca Valtorta, *Scòzzari: ricordi con rabbia di un fiore del Male*, in "Il Venerdì di Repubblica", 17 aprile 2017.
32. Vincenzo Sparagna, *Viaggiare tra le merci*, in "Frigidaire", n. 1, novembre 1980.
33. V. Sparagna, *Frigidaire. L'incredibile storia e le sorprendenti avventure della più rivoluzionaria rivista d'arte del mondo*, BUR, Milano, 2008, pp. 69-70.
34. Luca Frazzi, *Muscoli, forbici e una missione*, in "Rumore", n. 345, ottobre 2020, pp. 97-101.
35. V. Sparagna, *Stefano Tamburini. Genio del fumetto e inventore della grafica di Frigidaire*, in M. Mordente (a cura di), *Tutto Tamburo. Vol. 4 Frigidaire: la grafica (1980-1984)*, Muscles Edizioni Underground, Agropoli, 2018, p. 10.

**Ugo Russo**

## *Da skianto a schiavo: il controcanto civile del punk bolognese*

### **Come citare questo articolo:**

Ugo Russo, *Da skianto a schiavo: il controcanto civile del punk bolognese*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 3, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5375](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5375)

Se Bologna celebra oggi le *stars* internazionali del jazz che l'hanno frequentata nelle centralissime via Orefici e via Caprarie (con tanto di stelle di marmo incassate nel selciato, a mo' di una felsinea *walk of fame*), oppure i suoi cantautori (Lucio Dalla *in primis*, le cui note risuonano in Via d'Azeglio, la cui sagoma si affaccia su Piazza dei Celestini), è doveroso ricordare che, a cavallo tra gli anni 1970 e 1980, il capoluogo emiliano è stato la città più punk d'Italia. In inglese, *punk* può significare «rifiuto», «scarto», «delinquente», «prostituta», varie accezioni che rimandando comunque sempre alla trivialità e alla marginalità. Il movimento punk stesso è polisemico: trattasi innanzitutto di una corrente musicale che esaspera l'urgenza del rock'n'roll, aumentando i battiti per minuti, saturando ancora di più il suono delle chitarre. Le canzoni sono brevi, i testi essenziali esprimono disagio sociale, rabbia politica, distacco ironico. Il punk è anche una *subculture*, come la definisce lo studioso Dick Hebdige che dedica uno dei primi studi al movimento nascente; una sottocultura con un'estetica propria e una filosofia, quella del «*do it yourself*»: chiunque può suonare, scrivere, creare una *fanzine*, contano di più la sfrontatezza e la cocciutaggine che non la preparazione tecnica. È quanto simboleggia anche la moda punk, fatta di elementi disparati tenuti assieme con le spille da balia. Il punk, infine, è anche una sorta di etica, uno stile di vita intriso di pessimismo racchiuso nel motto «*no future*».

Del panorama bolognese, si ricordano soprattutto gli Skiantos e i Gaznevada, i due gruppi di punta del Movimento del '77 che ebbero successo sui palchi nazionali: tuttavia, il sottobosco del punk cittadino è particolarmente intricato e non può essere riassunto alla parabola di questi due complessi capostipiti. L'evoluzione della scena punk, suddivisa in due ondate ben distinte, in due «anti-scuole» apparentate ma antagoniste, rispecchia l'evoluzione politica e la storia travagliata dell'intera città: le vicende attinenti al campo della «musica leggera», durante gli anni plumbei della «strategia della tensione», sono parte integrante della storia comunale. Va precisato che il presente saggio breve si soffermerà soltanto su alcune

peculiarità dello scenario bolognese: per un'analisi più approfondita del panorama della cultura musicale italiana, rimandiamo a *Contro canto* di Antonio Fanelli (Donzelli, 2017) e *Storia culturale della canzone italiana* di Jacopo Tomatis (Il Saggiatore, 2019).

## I. «Largo all'avanguardia, pubblico di merda»: il punk-rock demenziale

È impossibile parlare del Movimento del '77 senza menzionare gli Skiantos, gruppo simbolo della controcultura bolognese: capitanati dall'imprevedibile Roberto «Freak» Antoni, essi catturano lo *zeitgeist* di una città in preda ai fermenti politici e poetici. L'avventura degli Skiantos incrocia spesso quella del piccolo gruppo di agitatori culturali della rivista *A/traverso* e di *Radio Alice* (capitanati da Franco « Bifo » Berardi, *leader* del *Settantasette* bolognese), la radio libera che emette da una soffitta in via del Pratello e dà voce alle rivendicazioni plurali del movimento così come alla «immaginazione al potere» degli Indiani metropolitani. Gli Skiantos frequentano pure un altro appartamento centrale nella genesi del Movimento del '77, la così battezzata Traumfabrik («fabbrica dei sogni») del fumettista Filippo Scòzzari, una sorta di *Factory*, appunto, in cui artisti di ogni risma si incontrano e scambiano idee, pratiche e droghe. La miscela tra musica e fumetto è l'aspetto più saliente della casa occupata: ospiti e gente di passaggio partecipano ad un rito creativo collettivo e quotidiano, colorando coralmemente fogli sparsi e pareti, sulle note acide del rock anglosassone e dei primi album punk importati a Bologna dai rari fortunati che possono permettersi un viaggio oltremarica. Questa pratica emula quella della *Beat Generation* e dei suoi scrittori che battevano sulle macchine da scrivere seguendo il rimo sincopato delle improvvisazioni *bebop*: le pagine di Andrea Pazienza sono intrise di riferimenti musicali e riproducono, in un certo senso, con i loro *collage* di stili eterogenei, le armonie distorte del punk-rock. Nella Traumfabrik vede così luce il Centro d'Urlo Metropolitano, i cui membri confluirono in seguito nel gruppo Gaznevada. La droga ha un ruolo centrale nella casa: «*Mamma dammi la benza*», *hit* del Centro d'Urlo/Gaznevada e vero e proprio inno del movimento, evoca gli stati alterati di chi sente la «mancanza» di «benza» (la benzedrina), di chi non può «farne senza» e sa di essere in preda alla «dipendenza»... I riff di chitarra, avvolti in un lisergico effetto *phaser*, seguono la tradizionale struttura metrico-armonica del rock'n'roll ma con un piglio sfrenato che traduce forse l'accelerarsi del ritmo cardiaco di chi è in preda allo sballo oppure all'adrenalina dello scontro politico: «non resta che la violenza/per romper la sorveglianza», «noi siamo la delinquenza/noi non portiamo pazienza». Parole che, nel 1977, risuonano fortemente, rimandando alle vicissitudini dei «non garantiti» e all'inasprirsi delle piazze italiane. Il Movimento del '77 bolognese, fedele agli insegnamenti delle avanguardie storiche del futurismo, del dadaismo o del situazionismo, mette in atto una rigorosa iconoclastia generalizzata ricorrendo ad un uso massiccio dell'ironia; un'ironia avvolgente e totalizzante,

*carnevalesca*, che prende di mira le figure del potere, le ovvietà e le tradizioni, rovescia la quotidianità e dà luogo ad un tempo sospeso in cui s'insinua la possibilità di cambiamenti repentini. Gli Skiantos adoperano il *modus operandi* dell'approccio degradante: nel loro manifesto artistico, *Inascoltable*, album d'esordio per gran parte improvvisato e registrato in un'unica notte, Freak Antoni e colleghi rivendicano la loro natura di musicisti «negati», dediti al rumore («schianto», appunto) più che all'orecchiabilità. L'ironia del gruppo è racchiusa nella dicitura «rock demenziale», presunto genere musicale: se il concetto è altamente labile e cambia a seconda delle dichiarazioni<sup>1</sup>, il demenziale potrebbe definirsi come uno *sfasamento* e uno *scollamento* rispetto alla logica, alla norma e alla salute mentale. Questa *parodia*, questo «controcanto» in senso etimologico, presenta delle caratteristiche che formano una vera e propria anti-arte poetica, tra cui:

- L'uso della lettera «k» nel nome del gruppo e nei titoli delle canzoni: «Makaroni», «Kakkole», «Sesso e Karnazza»... Questa contaminazione alfabetica straniera, che rimanda ad un uso politico della storpiatura dei cognomi e delle parole («Kossiga», «l'imperialismo americano»), ma anche in un certo modo alla parola *punk*, è associata al recupero di un registro basso e carnevalesco, dal cibo al sesso passando dalle secrezioni.

- L'uso di giochi di parole, lapsus, difetti di pronuncia che corrompono il senso originale di un'espressione, aprendo così nuove prospettive di interpretazioni deliranti. Sul palco, gli Skiantos indossano magliette e portano cartelli che recano scritte demenziali: «Sì, ero positivo», «Lardo ai giovani». Freak Antoni si specializza nel *détournement* e nella creazione di detti: «La fortuna è cieca ma la sfiga ci vede benissimo e spesso prende la mira anche al buio»<sup>2</sup>.

- Il recupero del dialetto e dello *slang*, il dialogo tra termini bolognesi e gli stilemi linguistici della musica anglosassone: il blues si suona «*a balùs*», ossia tanto e con piacere. L'introduzione di «Eptadone», pietra miliare degli Skiantos che figura nel loro secondo album *Mono TONO* (il cui titolo insiste, ancora una volta, sull'anti-musicalità), consiste in un memorabile siparietto in uno *slang* bolognese contaminato dal gergo della droga. Le voci, filtrate e rese acutissime da un *pitch shift*, estremizzano l'effetto straniante e spassoso dello *sketch*:

- Ma che cazzo me ne frega?!?
- Genere ragazzi, genere!
- Ehi sbarbo, smolla la biga che slumiamo la tele...
- Sei fatto duro, sei fatto come un copertone!
- Ci facciamo?
- Sbarbi, sono in para dura!

- Ok, ok nessun problema ragazzi, nessun problema!
- Sbarbi, sono in para dura!
- Schiodiamoci! Schiodiamoci!
- C'hai della merda?
- Ma che viaggio ti fai?
- C'hai una banana gigantesca!
- Oh c'hai della merda o no?
- Un caccolo!
- Ma che viaggio ti fai?
- Intriappato!
- Brutta storia ragazzi, brutta storia...
- C'ho delle storie ragazzi, c'ho delle storie pese!
- C'hai delle sbarbe a mano?
- No, c'ho delle storie!
- Fatti questo slego: «Uno due sei nove<sup>3</sup>!»

Questi valori fondativi dell'anti-arte poetica degli Skiantos sono scelte consapevoli e dissacranti: l'effetto esasperante delle rime banali, la disarmante pochezza delle tematiche affrontate, le spiazzanti libere associazioni («sesso e gianduia»<sup>4</sup>) mirano in realtà a ritrovare la forza onomatopeica e catartica del rock anglo-sassone. La follia demenziale rimanda, per certi riguardi, all'arte dei pagliacci: il demente indossa una maschera che, nella sua esagerazione, riesce a svelare significati reconditi e creare effetti nel pubblico. Il frontman del primo punk-rock non è più il divo dionisiaco alla Jim Morrison o alla Robert Plant, non evoca più la figura del poeta maledetto; nonostante la loro apparente scarsità, i testi di Antoni sono pregni di un *nonsense* piuttosto raffinato, da riallacciare alla tradizione britannica e soprattutto a Lewis Carroll. Alice, cui Celati dedica un corso universitario<sup>5</sup>, è un riferimento letterario e simbolico imprescindibile, una vera e propria patrona per l'intero movimento bolognese. Nella sua tesi di laurea dedicata ai Beatles (sempre sotto la direzione di Celati), Antoni teorizza già la sua anti-arte poetica, soffermandosi sulle difficoltà dell'importare il fenomeno rock in Italia: la musica vi è troppo legata ai canoni del bel canto e della canzone napoletana e non riesce a trasmettere la forza dirompente dell'inglese. La lingua italiana, accentata e scarseggiante di parole tronche, richiede un maggiore sforzo per essere piegata al ritmo e alle sonorità di derivazione rock'n'roll.

Come i Gaznevada, gli Skiantos rimangono fortemente legati alle radici rock-blues della musica anglosassone (basti pensare a «Pesto duro (*I kunt get no satisfaction*)», quasi *cover* del brano dei Rolling Stones): nonostante questa evidente filiazione, le esperienze musicali non sono soltanto un mero fenomeno di importazione. Se il *rock* rimane nelle coordinate dei gruppi musicali legati al Movimento del '77, si scorgono già alcune peculiarità meramente punk, prima di tutto la tendenza al *do it yourself*: non-musicisti si affidano a non-fonici e a non-produttori per dare sfogo alla loro urgenza espressiva. L'avventura dei primi gruppi è

così anche un'avventura «proto-imprenditoriale», con l'etichetta indipendente Harpo's Bazaar di Oderso Rubini<sup>6</sup> che muove in primi passi nel mondo della produzione. La propensione alla provocazione, ampiamente illustrata dai concerti degli Skiantos, in cui i musicisti prendono di mira il pubblico, insultandolo («Pubblico di merda!») e lanciandogli frutta e verdura, rovesciando così spudoratamente la dinamica usuale, annuncia già gli atteggiamenti punk il cui intento è di *épater le bourgeois*. La vena polemica, la propensione alla violenza (del tutto simbolica, nel caso degli Skiantos) e l'abbattimento della «quarta parete» rimandano al futurismo e al situazionismo, le cui pratiche hanno un ruolo decisivo nel plasmare il movimento punk:

La performance della verdura [...] consisteva nell'investire il pubblico, a metà concerto, con verdura di scarto, innocua e non contundente, ma decisamente provocatoria. Volevamo ribaltare i ruoli: x la prima volta era l'artista che tirava pomodori al pubblico e non viceversa, com'è sempre accaduto. Inoltre ci interessava coinvolgere lo spettatore, renderlo attivo, partecipe. Schiodarlo dalla poltrona e dalla sua immobilità storica. Coinvolgerlo in un grande happening; spiegargli con l'esempio che lo spettacolo potevamo e dovevamo costruirlo assieme. Tutto questo x spezzare la separazione classica e monotona tra artista e pubblico<sup>7</sup>.

## II. Cantine, asfalto e spaghetti

Nel 1979, i musicisti del sottobosco bolognesi si radunano, dietro iniziativa della Harpo's Bazaar, nel Palazzetto dello Sport in occasione del «Bologna Rock»<sup>8</sup>. L'evento, sottotitolato «dalle cantine all'asfalto», vuole portare alla luce la ricchezza del *milieu* musicale, far emergere l'*underground* cittadino. La locandina del festival, nel più puro stile *do it yourself*, rappresenta una specie di invasione aliena di Bologna (la cui sagoma «turrita» è stata verosimilmente ritagliata in un'incisione antica): due dischi volanti folgorano il centro della città mentre la smisurata R maiuscola a forma di lampo della parola «Rock» trafigge e taglia a metà la torre degli Asinelli. Sul palco del Palazzetto dello Sport, quindi, si esibiscono i seguenti artisti: Skiantos, Windopen, Luti Chroma, Gaznevada, Bieki, Rusk und Bruska (noti per il tormentone «Merda a mezza gamba»), Naphta, Confusional Quartet (tutti rigorosamente vestiti di bianco come i druggi di *Arancia meccanica*), l'armonicista americano Andy J. Forest (& the Stumblers), Frigos, Cheaters (il cui cantante sembra un sosia di David Bowie). Il grande successo del Festival rappresenta un momento simbolico molto forte che annuncia una certa rinascita dello spirito degli Indiani metropolitani o comunque una continuazione della creatività, proprio nel luogo in cui si era consumato il drammatico divorzio delle forze politiche del movimento in occasione del Convegno contro la repressione (settembre 1977). I concerti iniziano alle ore 19.00 con il gruppo Bieki (nel cui nome ritroviamo l'uso della lettera «k»). Il chitarrista Stefano Mazzanti ricorda un momento storico e particolarmente punk, in cui l'energia primeggia sulla precisione tecnica



e la preparazione:

Il ricordo più particolare è che, salito sul palco, visto che noi Bieki aprivamo il concerto, chiesi al tecnico mixer di aspettare perché dovevo accordare la chitarra e lui mi rispose «che cazzo te ne frega, suona!». Lì per lì, ci rimasi male ma poi ripensandoci credo che non era importante fare un buon concerto ma quello che noi tutti potevamo esprimere profondamente, al di là dei tecnicismi, era la nostra voglia di esserci con le nostre idee e la nostra visione della vita che permeava trasversalmente la Bologna di allora<sup>9</sup>.

Gli Skiantos sono l'attrazione principale del Bologna Rock: fedeli alla loro indole provocatrice, trasformano però la loro esibizione in un *happening* non-musicale. Il gruppo si presenta sul palco con un frigorifero, un televisore, un tavolo, un forno e un piano cottura sul quale bolle una pentola d'acqua: anziché suonare le loro canzoni, i musicisti mettono in scena una spaghetтата. La beffa è situazionista e carnevalesca: tra l'altro, gli Skiantos indossano imbuti e scolapasta a mo' di capelli, come nelle rappresentazioni medievali dei pazzi e dei buffoni. Nel Palazzetto, luogo per eccellenza dell'agonismo sportivo e politico, il non-concerto degli Skiantos scatena reazioni di violenza simbolica come testimoniano gli scatti di Enrico Scuro: il palco è coperto dai detriti lanciati dal pubblico. La tavola di mixaggio viene sommersa da un gavettone, il che impedisce la ripresa di un'esibizione già altamente compromessa. Un montaggio video della serata<sup>10</sup> lascia intravedere alcuni estratti della follia degli Skiantos: Stefano «Sbarbo» Cavedoni dichiara «era tempo che desideravo prendere per il culo tutti voi, sono felice oggi!»; Roberto Freak Antoni cerca invece di placare gli animi... gettando olio sul fuoco: «Perché non vi offendiate troppo, qualcuno di voi può venire sul palco a mangiare qualcosa... Ci sono gli spaghetti!»; al che risponde Cavedoni, con immutata verve demenziale: «Soltanto qualcuno, però!».

### III. Stragi e disgregazione nell'«isola felice»

La spaghetтата degli Skiantos, pur essendo un *tour de force* demenziale, non piace a tutti e segna un momento di svolta:

Il 2 aprile 1979 alla kermesse di Bologna Rock gli Skiantos decisero di chiudere definitivamente con quel gioco. Fu un momento molto drammatico. Dal giorno successivo a quella spaghetтата sul palco molte persone, ritenute amiche, ci tolsero il saluto. La provocazione era stata troppo forte e inaccettabile per tanti. Non capimmo che il pubblico, che ritenevamo nostro complice, non fosse preparato a quell'affronto. Fu la fine del gioco. Ci rendemmo conto che ogni bel divertimento dura poco. La nostra provocazione aveva toccato, a secondo dei punti di vista, il fondo e l'apice nello stesso momento<sup>11</sup>.

La provocazione degli Skiantos assume così i connotati di un evento spartiacque che

annuncia diatribe e cambiamenti profondi sulla scena musicale bolognese. La città stessa è un microcosmo fazioso agitato da una violenza politica sempre più endemica: già nel 1977, dopo l'uccisione dello studente e militante Francesco Lorusso, la città aveva subito un intensificarsi dell'eversione. Il 4 e 5 aprile 1977, gli esponenti del nucleo storico delle Brigate Rosse Renato Curcio e Alberto Franceschini vengono processati nel capoluogo emiliano: la macchina del presidente del tribunale è incendiata prima del processo. Sarebbe qui troppo lungo addentrarsi nell'analisi dello stillicidio di violenze, rappresaglie e minacce che agitano la città: nelle parole di Mirco Dondi, alla fine degli anni Settanta, «si stava mettendo in moto una spirale di attentati e irruzioni armate destinata a condurre il capoluogo felsineo a livelli d'allarme impensabili solo qualche mese addietro, paragonabili a realtà più grandi e con una lunga tradizione di conflittualità alle spalle<sup>12</sup>». Le piazze bolognesi, un tempo luoghi di aggregazione e creatività spontanea celebrati da Enrico Palandri nel suo *Boccalone*<sup>13</sup>, si svuotano: Piazza Verdi, in mano ai «teppisti», non è più un luogo sicuro; gli Indiani metropolitaniani non si ritrovano più sotto i «totem» di Arnaldo Pomodoro. Oltre alla violenza endemica e intestina, Bologna è al centro delle trame di ampia portata della «strategia della tensione»: dopo la strage del treno Italicus (4 agosto 1974) e quella di Ustica (17 giugno 1980), la strage alla stazione (2 agosto 1980) rappresenta l'ennesimo tentativo di destabilizzazione della città rossa e dell'intero Paese. La reazione esemplare dei Bolognesi, che si organizzano spontaneamente per soccorrere le vittime tra le macerie, riporta in auge l'impegno civile caratteristico della città Medaglia d'Oro al Valore Militare e permette alla popolazione e alle istituzioni di rimanere in piedi. Il presidente della Repubblica Sandro Pertini, in occasione dei funerali delle vittime il 6 agosto 1980 in Piazza Maggiore, rimane silenzioso al fianco del sindaco Renato Zangheri poggiando la mano destra sul leggio, un gesto pudico che racchiude compassione e fermezza. Nonostante la resistenza, rimangono la paura e l'exasperazione, così come la fredda consapevolezza che Bologna è diventata un bersaglio del terrorismo nero.

La disgregazione degli anni post-Settantasette è anche segnata dall'arrivo massiccio dell'eroina a Bologna. Il microcosmo della Traumfabrik viene travolto da questa nuova epidemia, da questa «strage» silenziosa e quotidiana, come ricorda Filippo Scòzzari:

E con Patrizia alla Traumfabrik fece il suo ingresso, pompa e circostanza, l'eroina. Tah ta tataan. Giù tutti, cani. Fate la riverenza. Giù, alla pecora. E guai chi si alza. I miei ragazzi non è che fossero proprio alieni dalla tentazione ma, insomma, fino a quel momento avevano marciato ad afgano, quando lo trovavano, e sull'asse del water avevano vomitato solo oppio, se erano riusciti a rimpinzarsene. Patrizia faccia elegante cominciò a farsi di fronte a quelle anime studiose e indifese. Il primo a cadere ipnotizzato fu Gianluca. Bruciò le tappe così alla svelta che già due settimane dopo lo chiamavo «Steringa», come le siringhine da insulina di cui era diventato ghiotto<sup>14</sup>.

Tra i creativi ammaliati dall'eroina c'è anche Andrea Pazienza<sup>15</sup> che morirà tragicamente di

*overdose* nel 1988, lasciando un'opera fumettistica in cui si aggira sempre il fantasma della droga, da *Le straordinarie avventure di Pentothal* a *Gli ultimi giorni Pompeo*. I frequentatori della Traumfabrik, seguendo gli insegnamenti delle controculture americane, sono usi allo sperimentare sostanze per «aprire le porte della percezione»; ma l'eroina è una droga diversa che crea una grave dipendenza, una droga disgregante e alienante che contribuisce anche alla diffusione dell'epatite e dell'AIDS:

La prima di Clavature ad andarsene fu una delle Sandre. Faccino strano, carino. Un atteggiamento nei miei confronti un po' affettuoso e un po' falso. Un'eleganza irreprensibile, si vedeva che i suoi ci tenevano. Epatite fulminante. [...] L'altra Sandra [...] la trovarono nei gabinetti di un bar del centro. L'epatite li beccò a uno a uno. Tino Rusco, ricoverato per AIDS, scappò dal reparto ma visse poco lo stesso. Qualcuno ribuscò l'epatite<sup>16</sup>.

Ai drammi civili rispondono quindi i drammi personali: sono i famigerati «anni del riflusso», gli anni del ritorno nel privato dopo lo smacco dell'utopia politica delle piazze: Bologna non è decisamente più un'«isola felice».

#### **IV. La città più libera del mondo?**

Bologna non è neanche più «la vetrina del partito comunista», esso essendo fortemente contestato dalla sinistra extraparlamentare e dai simpatizzanti del movimento: nel periodo che va dalla morte di Lorusso al Convegno contro la repressione, si innesca un dibattito di alto livello tra *L'Unità*, *Rinascita* da una parte (e *Il Resto del Carlino*, per quanto riguarda la stampa locale), e la nuova rivista felsinea *Il cerchio di gesso* (in riferimento ai segni che evidenziano le tracce dei proiettili dell'uccisione dello studente sul muro di via Mascarella), un dibattito tra due sinistre che non si riconoscono più. Nel primo numero della neo-rivista, il poeta bolognese Roberto Roversi, fondatore della nostra Bibliomanie, partecipa alla disputa con una poesia civile, il Liber paradisus. Il titolo del componimento rimanda al cosiddetto «libro paradiso», un testo di legge che abolì la schiavitù a Bologna nel 1256. I versi roversiani inscenano una prosopopea che, nonostante la sua acronicità, risulta molto polemica e in cui democristiani diventano Visigoti e Unni: «*I democristiani non governano l'Italia / ma la gestiscono / In trent'anni l'hanno succhiata leccata masticata / peggio dei Visigoti / e di Attila che correva a cavallo*». Nel componimento si intersecano gli immaginari storici, le radici antiche e telluriche della città felsinea («*1. La creta, la selenite e l'arenaria. / Di qui nasce il colore di Bologna. / Nei tramonti brucia torri e aria*»), il remoto Medioevo e l'epoca contemporanea:

75. A che punto è la città?

La città in un angolo singhiozza.

Improvvisamente da via Saragozza  
le autoblindo entrano a Bologna.  
C'è un ragazzo sul marmo, giustiziato.

76. A che punto è la città?  
La città si ferisce  
camminando  
sopra i cristalli di cento vetrine<sup>17</sup>.

La città è ancora ferita quando, il primo giugno 1980, l'amministrazione comunista decide di organizzare il concerto di The Clash nell'ambito della rassegna «Ritmicittà» ; e lo fa proprio per cercare di rimarginare la piaga che separa i giovani e le istituzioni cittadine. Il concerto è un evento eccezionale: l'Italia, evitata per molti anni dai promotori musicali per via della violenza del suo pubblico<sup>18</sup>, torna ad ospitare i grandi nomi della musica rock (poco prima del gruppo londinese, lo stadio Comunale di Bologna ospita Patti Smith il 9 settembre 1979). Il concerto dei Clash raduna gli amanti del punk di tutta Italia; Saverio Pasotti, chitarrista del gruppo Windopen, lo ricorda così:

Il concerto dei Clash in Piazza Maggiore è stato l'inizio per tanti musicisti e per tanti giovani, che si sono avvicinati per la prima volta ad un genere musicale. La piazza era piena e tra il pubblico c'erano tantissimi adolescenti. Quel live colpì pure noi, che eravamo già un po' smaliziati, figuriamoci che impatto ebbe sui giovanissimi. Segnò la vita di tanti<sup>19</sup>.

Tuttavia, alcune frange dei punk bolognesi hanno un'interpretazione decisamente avversa: l'evento è una macchinazione dei comunisti che cercano di guadagnare il consenso dei giovani cittadini facendo così dimenticare i propri misfatti. In testa alla protesta, le nuove leve del sottobosco felsineo: Gianpaolo Giampy Giorgetti (oggi nota come Helena Vena dopo la transizione), fondatore del gruppo RAF Punk e dell'etichetta indipendente Attack Punk Records e Steno (cantante del gruppo nichilista Nabat) sabotano il concerto e ne ritardano l'inizio, rovesciando la prospettiva; i Clash, ben lungi dall'essere punk, sono in realtà un gruppo venduto alle *majors* e al *business*:

Ad un certo punto il Comune ci diede i Clash, «aggratissime», in Piazza Maggiore. Un maestrale colpo «Zangheropolese». Dove altro «il governo della città» ti passa la rivoluzione, la punta di diamante della ribellione punk, a portar la street credibility a mille??? A parte Joe Strummer e la t-shirt «Brigade Rosse» (l'ho già detto che gli inglesi sono sintatticamente ignoranti verso le altre lingue), noi sapevamo che i Clash non erano affatto la rivoluzione, ma un meraviglioso business in casa CBS [...], oltre che il perfetto esempio della moderazione compromissoria PCIsta per cui... Per cui sabotammo il concerto, quasi spaccammo in due la scena nascente confliggendo con i punks meno politicizzati che arrivavano da ogni parte d'Italia, [...] e quindi si diffuse la notizia che a Bologna la scena punk non era

calci sputi e spille da balia ma, apriti cielo, «anarchia politicizzata»<sup>20</sup>!!!

In uno spezzone video di quel giorno, il ghigno sardonico di Steno racchiude il distacco ironico del «no future» che segna la nuova ondata dei punk bolognesi, un distacco tuttavia pregno di *politica*:

Io parlo a nome dei nichilisti... In ogni caso, noi ci poniamo solidali con gli altri, noi siamo per la linea dura, per l'opposizione totale al Comune perché pensiamo che il Comune sia una grossa macchina d'integrazione giovanile visto che il PC vuol dire Comune in ogni caso, anche se ci sono legati dei partiti, è un partito finito, un partito marcio che probabilmente un domani non avrà più niente da dire<sup>21</sup>...

## V. Nuovo corso e «no future»

Nel gennaio del 1982, la rivista *Frigidaire* (tra i cui membri fondatori ritroviamo gli agitatori della Traumfabrik Scòzzari e Pazienza) dedica un *reportage* a «Bologna la punk», lasciando la parola ai giovani esponenti del movimento *underground* bolognese. Le foto in bianco e nero, scattate davanti al negozio Disco d'oro di via Marconi, nella zona meno caratteristica della città, cozzano con l'immagine tradizionale di «*Bologna la dotta, la grassa, la rossa*» e cercano di tradurre il disagio urbano proprio del movimento punk. Gli scatti rivelano anche la novità del panorama sartoriale della sottocultura giovanile: spille, toppe, vestiti neri e rammendati, borchie e cuoio... È manifesta la derivazione anglosassone di questi attributi così come lo sono i rimandi al gruppo anarco-punk Crass (celebrato sulle scritte che ornano i vestiti), capostipite di una corrente radicale che potremmo definire «anti-Clash». I versi d'apertura del loro cavallo di battaglia *White punks on hope* recitano: «*They said that we were trash, / well the name is Crass, not Clash. / They can stuff their punk credentials / cause it's them that take the cash*»<sup>22</sup>. I giovanissimi punk bolognesi (gli intervistati hanno tra i diciassette e i vent'anni) non riconoscono più le piazze come cuore pulsante dell'aggregazione cittadina e prediligono la dimensione confidenziale e periferica dei nascenti centri sociali:

[...] non intendiamo perderci in grandi battaglie per il conseguimento di grandi ideali che mobilitino grandi masse, o meglio, non solo: ritengo che sia importante conquistare degli spazi propri, autogestirli e all'interno di questi muoverci con delle azioni, e viverci il meglio possibile anche a livello individuale<sup>23</sup>.

La marginalità urbana diventa così il nuovo valore portante dell'edificio simbolico della sottocultura: cemento, luoghi abbandonati e grigiore traducono la potenza *ctonia* del nuovo punk<sup>24</sup>. Il punk è una musica granitica, sotterranea in senso stretto: quando non si

riuniscono nella discoteca Tilt di Casalecchio di Reno, i punk bolognesi occupano le cantine del Punkreas (in via de' Griffoni) o dell'Osteria dell'Orsa (in via Mentana). Non mancano tuttavia gli screzi e la violenza rituale tra le varie suddivisioni del movimento (le «tribù» della «fauna d'arte», come le chiama Pier Vittorio Tondelli nelle sue riflessioni compilate in *Un weekend postmoderno*): *mods, skin, ska, new romantics, teddy boys...* Un'accozzaglia di denominazioni, di appartenenze cangevoli con i loro segni di riconoscimento; per parafrasare Deleuze e Guattari, il movimento punk si divide (e si disfa?) in modo sempre più *rizomatico*<sup>25</sup>. Ciò che tuttavia accomuna le nuove leve punk è l'alto tasso di antagonismo, soprattutto nei confronti del primo punk-rock bolognese. Nell'articolo di *Frigidaire*, viene severamente criticata l'infarinatura politica e la tendenza alla mercificazione della musica dei primi complessi cittadini; così Alfredo, 18 anni:

Gaz Nevada? Non abbiamo rapporti con loro. Sono dei cazzoni, non ci interessano, come non abbiamo nessun contatto con l'Italian Record, né ci interessa averlo. L'Italian Record ha contribuito alla rovina di molti gruppi della prima ondata punk ; esempio tipico i Luti Chroma.

- In che senso?

Perché ha cercato di spostare i gruppi verso altri generi, più commerciali, per lanciarli sul mercato e vendere dischi. Con questa politica noi non c'entriamo, le case discografiche non ci interessano<sup>26</sup>.

L'Italian Records non è che la prosecuzione più professionalizzata della Harpo's Bazaar; alle aborrite velleità commerciali, la seconda ondata punk risponde con una filosofia *do it yourself* ancora più radicale: nel 1982, esce la prima *compilation* siglata Attack Punk Records, *Schiavi nella città più libera del mondo*. L'antitesi del titolo non è che un rovesciamento di una dichiarazione del sindaco Zangheri che riteneva Bologna la «città più libera del mondo» poco prima del Convegno contro la repressione. Tutt'al contrario, l'Attack Punk Records denuncia l'inganno e afferma che la schiavitù è tornata nella città del *Liber paradisus*. La copertina dell'EP, in un'estetica perfettamente punk, è un *collage* che fa vedere sullo sfondo le rovine della stazione sventrata dalla strage; in secondo piano, una formazione di forze dell'ordine in ranghi serrati; in primo piano, infine, le lettere del titolo distribuite su una serie di arroganti natiche. Helena Veleno ricorda così l'EP d'esordio della Attack Punk Records:

E più netta ancora, fu poco dopo, la risposta data dalla copertina del nostro primo vinile, il primo vero disco punk italiano della storia, quello *Schiavi nella città più libera nel mondo* (dice niente il titolo ???) che sovrapponeva una grande quantità di culi nudi beffardi alla foto della stazione di Bologna, quel 2 Agosto. Perché pure quella cristallizzazione di Bologna Città Martire ci pesava, dato che all'antifascismo punk militante noi cercavamo di unire pure un antiborghesismo anti-bottegaio che ci faceva già identificare, 20 anni prima, il Pci nel partito trasversale interclassista e NON di sinistra che già era governo locale in tutti i sensi negativi. E lo sarebbe stato quindi prima o poi anche a livello nazionale, con lo stesso carico di mediocrità riformista e sotto sotto giaccacravattamente pre-pro-

global, pure nell'apparenza contraria<sup>27</sup>.

Sulla *compilation* sono presenti quattro gruppi (Anna Falkss, Bacteria, RAF Punk, Stalag 17) e otto brani, per una durata di soli quindici minuti. La qualità delle registrazioni è a dir poco apocalittica: il brusio costante delle frequenze basse e l'acidità delle frequenze acute delle chitarre producono una sorta di lava in fusione che divora tutto e sembra anche precipitare l'esecuzione frenetica dei (non-) musicisti. Come per rispondere mimeticamente alla bruttezza della quotidianità, l'armonia musicale si rompe: gli arrangiamenti diventano minimalisti, i suoni sono grezzi, non c'è più cura del prodotto. Proprio perché il punk non deve essere un prodotto, un bene di consumo: se gli Skiantos rivendicavano una «inascoltabilità» e una «monotonia» di facciata, i gruppi della seconda ondata si scagliano contro tutto e contro la musica. A proposito dei RAF Punk, Riccardo Pedrini (Wu Ming 5, già chitarrista dei Nabat) ricorda:

La band pareva intenta a suonare contro se stessa, in modo caotico, viscerale e affascinante. I musicisti sembravano, ed erano effettivamente, in lotta contro se stessi, contro gli altri musicisti, contro gli strumenti, contro l'amplificazione, oltre ovviamente che contro il sistema. Questo conferiva alla musica una qualità agonistica, una tensione e un'urgenza incredibili<sup>28</sup>.

In *Schiavi nella città più libera del mondo*, quindi, i testi dei brani sono incomprensibili (e irreperibili), divorati dal magma sonoro e dal fraseggio impetuoso dei cantanti; si riesce ad indovinarne qualche stralcio, qua e là, soprattutto i titoli ripetuti talvolta *ad libitum*: «Centro sociale occupato!» (Anna Falkss), « Non vogliamo più pagare! » (Bacteria). Uno dei due brani dei RAF Punk («W la resistenza»), si apre con un urlo a cappella alquanto sorprendente: «Pertini è un partigiano! Viva la resistenza!», i punk bolognesi, pur criticando l'immagine della città martire, tentano di riappropriarsi l'eredità politica della resistenza dei Partigiani. I Nabat criticano anche loro aspramente la loro Bologna nel 1984, denunciando il «potere salumiere» di una città bottegaia e borghese i cui interessi sono difesi dal sindaco Imbeni e dalla «giunta sinistrese»: «Merda per me, caro assessore, merda per me primo cittadino! Imbenino!»<sup>29</sup>. Già nel 1982, il primo EP del gruppo attaccava senza freni la giunta bolognese e invitava i suoi ascoltatori a «scendere nelle strade» e dare «Fuoco alla corte del sindaco di questa sporca città!»<sup>30</sup>. Il furore distruttore sembra l'unica risposta adatta alla disperazione che impregna la vita quotidiana, *Bononia delenda est*: «Laida, laida gran Bologna, contro di te voglio la tua fine...». La copertina dell'EP «Laida Bologna» raffigura questa volontà nichilista: lo stemma della città (con il motto «Bologna libertas») viene trafitto da una chiave a rullino (simbolo del gruppo), mentre il leone araldico assiste impotente allo scempio.

## Conclusione

Ironia, nichilismo, antagonismo: la negatività diffusa della seconda ondata del punk bolognese potrebbe sembrare un'operazione distruttrice fine a se stessa. In realtà, la *tabula rasa* è anche un atto di rinnovamento, una dinamica di filiazione e superamento dei retaggi del *Movimento del '77*; i cosiddetti «anni di piombo» sono stati in realtà «anni di pongo», per riprendere un'espressione coniata Freak Antoni<sup>31</sup>, anni in cui la creatività ha saputo rimodellarsi e proporre nuove forme e direzioni. Nelle parole di Helena Velena:

[...] anni di piombo non erano, anzi... [...] dopo il Convegno di settembre solo il punk cominciò a ricostruire sulla morte sociocerebrale del Riflusso. E altro che Era Rampante Craxiana, quelli per noi furono anni davvero ruggenti. Con ingenuità e pionierismo il sabato pomeriggio davanti al Disco d'Oro in via Marconi, ma tutta la settimana a produrre aggratis per militanza materiale antagonista al Cassero della Fai di Porta Santo Stefano [...] e poi in giro per l'Europa a suonare, più o meno circa aggratis, continuamente, anche se non c'era un palco, a momenti neppure un impianto.

Se si associano spesso disimpegno e disincanto al punk, il *milieu* bolognese rimane invece altamente politicizzato, raccogliendo il testimone del Movimento del '77 e facendo politica altrimenti, in modo «molecolare» e «minore» (per citare nuovamente Deleuze e Guattari), nelle zone d'ombra e ai margini della società capitalistica. Continua quindi il controcanto civile del punk bolognese, l'urlo ora demenziale, ora nichilista che racconta le disarmonie di una città in preda alla disgregazione. Nonostante le provocazioni e le divisioni, il punk degli anni Ottanta recepisce gli insegnamenti del primo punk-rock felsineo, celebrando a sua volta la peculiarità endemica della (pur «laida») Bologna. Una peculiarità che, in parte per motivi culturali e linguistici (l'italiano essendo meno «esportabile» dell'inglese), non è mai stata riconosciuta al suo giusto valore e rappresenta, oltre all'esempio britannico, un fenomeno contro-culturale di spicco nel panorama europeo:

[...] Ma a noi era lo spirito di Bologna che ci mandava avanti. Niente soldi ma molte idee, poche paranoie e molta voglia di sperimentare, conoscere, capire. Fosse il Dams, la città studentesca, fosse la reazione alla giunta Pcista e ai suoi celati esperimenti di trasformismo, con appariscenti spruzzi di demagogico populismo, [...] fosse anche l'alchemica fusione tra la razionalità padana (hihi) e il sangue caldo, anarchico e avvinazzato della Romagna, fatto sta che fu un periodo unico, che non poteva, e non poté, succedere altrove<sup>32</sup>.

## Note

1. Una fra le tante definizioni: «*Maestro*», molti mi importunano, «qual è il vero significato dell'aggettivo demenziale? Qual è il senso che gli dobbiamo attribuire, cioè l'accezione più precisa del termine?» La



*moltitudine chiede chiarimenti, pretende spiegazioni, esige dettagli... E poiché essa incalza, chiarirò: tutto ciò che è assurdo & bizzarro insieme, non eroico, non retorico, non modaiolo, non istituzionale, può essere demenziale. Meglio ancora: il demenziale, inteso come genere comico artistico (ma anche in quanto «rock demenziale»), è un cocktail di pseudofuturismo, dada, goliardia, improvvisazione, animazione pirotecnica, provocazione con ironia, d'avanspettacolo, poesia surreale e soprattutto cretina. Poi incidenti a caso, paradossi e colpi di genio, contraddizioni, sciocchezze e gazzarra. È un esperimento di brutalità intellettuale, come uno sberleffo prolungato. Il demenziale non deve convincere nessuno: non è un partito politico, non è un'avanguardia da passare al vaglio di valutazioni critiche, non è un'ideologia, e nemmeno una fede o una religione. Per scelta si tiene estraneo all'intellettualismo del kitsch più pretenzioso e raffinato. Non c'è arte né artista, in senso tradizionale: tutti possono praticarlo con risultati incoraggianti. Basta volerlo (con convinzione).», in ANTONI Roberto «Freak», *Non c'è gusto in Italia a essere Freak. Antologia fantastica di scritti rock*, Feltrinelli, Milano, 2015, p. 315.*

2. *Ivi*, p. 318.
3. SKIANTOS, «Eptadone», *MONO tono* (album), Cramps Records, 1978.
4. SKIANTOS, «Io ti amo da matti (Sesso e karnazza)», *ibid.*
5. Corso dal quale nascerà poi il libro collettivo *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza* (L'Erba Voglio, 1977) alla cui stesura partecipano Antoni e lo scrittore Palandri.
6. RUBINI Oderso, TINTI Andrea (a cura di), *Non disperdetevi. 1977-1982 San Francisco, New York, Bologna. Le città libere del mondo*, Shake Edizioni, Milano, 2009.
7. ANTONI Roberto «Freak», *Non c'è gusto in Italia a essere Freak*, op. cit., p. 274.
8. RUBINI Oderso, TINTI Andrea (a cura di), *Non disperdetevi*, op. cit.
9. Intervista a Stefano Mazzanti, 8 luglio 2020.
10. [Bologna Rock](#).
11. RUBINI Oderso, TINTI Andrea (a cura di), *Non disperdetevi. 1977-1982 San Francisco, New York, Bologna. Le città libere del mondo*, Shake Edizioni, Milano, 2009, p. 12-13.
12. DONDI Mirco, «L'eversione rossa nel contesto nazionale e l'attacco ai giornalisti» (introduzione), in PASTORE Luca, *La vetrina infranta. La violenza politica a Bologna negli anni del terrorismo rosso, 1974-1979*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2013, p. 240.
13. «Quando è bella la piazza sembra il falansterio: luogo dei corteggiamenti amorosi, dei brevi incontri, degli sguardi o del lungo bighellonare, starci dentro è facile e divertente [...] indugio come un gatto assonnato tra i gruppi di persone, un bacio ogni tanto, essere sorpreso di incontrare qualcuno che non vedo da un po', indovinare chi posa le sue mani sui miei occhi, pensare a nulla [...] la piazza era la centrale dei desideri,

beata la mia superficialità! Una stupenda vista sull'umanità e su tutto il mondo, deve ancora capitarmi di nuovo.», PALANDRI Enrico, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Bompiani, Milano, 2011 [1979], p. 23-24.

14. SCÒZZARI Filippo, *Prima pagare poi ricordare. Fanciulli pazzi. Tutta La Storia*, Fandango Libri, Roma, 2017, p. 198.
15. «Davanti ai miei occhi orripilati il buon Tino gli sverginò il gomito, impartendogli in seduta unica una lezione magistrale su filtri, aghi, limoni, accendini, cucchiaini, lacci emostatici e sull'accorta manualità che deve soprassedere a fuori vena, risucchi e richiamini. Miele alle orecchie di Paz [...]», *ibid.*
16. *Ivi.*, p. 221.
17. ROVERSI Roberto, «Il Libro Paradiso», *Il cerchio di gesso*, n. 1, giugno 1977, p. 30.
18. Basti pensare al concerto dei Led Zeppelin al Vigorelli di Milano nel 1971: dopo un principio di incendio del palcoscenico, avvengono un fuggi fuggi generale e scontri tra forze dell'ordine e pubblico per una buona parte della notte nei pressi del velodromo.
19. RUBINI Oderso, TINTI Andrea (a cura di), *Non disperdetevi, op. cit.*, p. 149.
20. *Ivi.*, p. 58.
21. RASTELLI Angelo, *Mamma dammi la benza* (documentario), 2005.
22. «Dicono di noi che facciamo schifo / beh, noi siamo i Crass mica i Clash. / Questi possono infilarsi la loro reputazione punk / perché sono loro a prendersi i soldi». CRASS, «White punks on hope», *Stations of the Crass* (album), Crass records, 1979.
23. Parla «Bounty Scarponacci, 20 anni» in «Bologna la punk», *art. cit.*, p. 61.
24. «Il rapporto del punk con la città è talmente profondo da chiedersi se e in quale misura sia davvero necessario sottolinearlo ulteriormente. [...] La retorica del punk controculturale vedeva se stessa come un virus, una disfunzione patologica che si estende attraverso le vene e le arterie o, meglio, il sistema nervoso dell'organismo-città fino a raggiungere i gangli più importanti, fino a toccare il centro del cervello, proprio là ove risiedeva (e risiede) una precisa volontà di contraffazione del vero e di oppressione. E, da un altro punto di vista, il punk vedeva se stesso come un ordigno ben confezionato, una bomba a tempo pronta a esplodere e a far crollare dalle fondamenta la *machina machinarum* dell'esistente. D'altra parte il legame con la città aveva risvolti che potremmo chiamare, in senso lato, affettivi. I muri, il vetro, il ferro, l'asfalto costituivano in senso stretto l'ambiente del punk. Nulla d'interessante, per definizione, poteva accadere al di fuori e al di là della cerchia urbana. E il punk, propriamente, costituiva la porta d'accesso a una città altra, a un mondo ctonio, sotterraneo, il mondo della *conspirazione* vera o presunta, il mondo del possibile contro il mondo frustrante del necessario. Gli itinerari su cui si svolgevano le giornate erano percorsi che solo apparentemente intersecavano quelli della *Bologna di superficie*, in tutta la loro ufficialità greve ed evidente. E pure esisteva, a fianco di questa dislocazione spaziale, una dislocazione temporale, una cronicità parallela

per cui e in cui le cose *accadevano* e gli eventi si *svolgevano*. Di contro, le uniche cose che accadevano nella Bologna ufficiale erano i fatti di cronaca dell'ordinaria e quotidiana oppressione. L'intera vicenda del punk bolognese può essere letta dunque come un tentativo di riempire le mura e l'asfalto delle strade di una sostanza diversa, di una materia che non fosse cibo da supermercato svilito e insapore o merce pressata, smerciata e subita - contraffatta o meno che fosse. [...] Secondo Certeau esiste del resto una retorica propria del camminare, una retorica che al senso proprio dei luoghi (posto che sia davvero determinato univocamente e *una volta per tutte*) sostituisce un senso figurato legato ai modi specifici in cui ci si appropria di quegli stessi luoghi - nello specifico del punk, una retorica che viveva della figura della negazione, dell'interdizione, dell'appropriazione dello spazio e degli spazi impedita e trattenuta. Un camminare soggetto a blocchi motori, alla preoccupazione paralizzante e castrante del *dove si mettono i piedi*, un incedere problematico e sghembo che del punk è tratto del tutto tipico. Ma la volontà di muoversi prevarrà su questo incedere patologico, ed è proprio per questo che ora il punk bolognese è un pezzo di fottuta storia e un coacervo di reperti culturali che delineano i contorni di qualcosa pronto ad aggiungersi, così come è, a un *patrimonio culturale del cazzo*.», PEDRINI Riccardo, *Ordigni. Storia del punk a Bologna*, Castelvecchi, Roma, 1998, p. 24-25

25. «Il modo di vestire, come la musica, cioè l'aggregazione attorno ai gruppi è importantissimo per noi. Vestire punk è dimostrare la propria diversità, il rifiuto di adeguarsi alla cosiddetta norma, una forma di ribellione che parte dalla persona. Inoltre, è un modo per riconoscerci, diciamo una forma di dialogo senza parole. I punks non sono tutti uguali. Abbiamo modi di vita e idee diverse, gusti diversi, e i nostri segni di riconoscimento sono sui giubotti, nei distintivi, nel taglio dei capelli. Per esempio se vedo un punk di qualsiasi città italiana, o inglese, svizzero, tedesco, attraverso i suoi simboli posso capire di che tendenza è, come la pensa, come vive.» Steno in «Bologna la punk», *art. cit.*, p. 62.
26. *Ivi*, p. 62.
27. RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi, op. cit.*, p. 56-57.
28. PEDRINI Riccardo, *Ordigni, op. cit.*, p. 50.
29. NABAT, «Laida Bologna», *Laida Bologna* (EP), C.A.S. Records, 1984.
30. NABAT, «Scenderemo nelle strade», *Scenderemo nelle strade* (EP), C.A.S. Records, 1982.
31. «Più che "anni di piombo", io le definirei "anni di pongo" perché la creatività era il grande sovrano della contestazione...», in GALARDINI Michele, *Laida Bologna* (cortometraggio documentario), Corso di Laurea Magistrale in Cinema, Televisione e Produzione Multimediale, Università di Bologna, 2013.
32. RUBINI Oderso, TINTI Andrea (dir.), *Non disperdetevi, op. cit.*, p. 60.

**Alessia Masini**

## *Fight war not wars. Linguaggio visuale e orizzonti di lotta nel punk (1977-1984)*

### **Come citare questo articolo:**

Alessia Masini, *Fight war not wars. Linguaggio visuale e orizzonti di lotta nel punk (1977-1984)*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 4, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5378](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5378)

Il punk è un fenomeno musicale, culturale e politico. Le sue radici si trovano in un ampio contesto culturale anglosassone, tra la Gran Bretagna e gli USA, generativo dei suoni, dei simboli e dei significati che dalla seconda metà degli anni Settanta si diffondono in tutta Europa. Il punk è un fenomeno plurale che va storicizzato: nel 1977 incarna una soglia generazionale e abita uno spazio a metà tra cultura *pop* e controcultura, ma le diverse forme e caratteri, anche coesistenti, che via via assume, spesso non rispondono alle stesse logiche. Come molte altre declinazioni del punk europeo lontane da Londra, quello italiano è un «punk di provincia»<sup>1</sup> o di «periferia», esito, cioè, dell'interazione e negoziazione tra la dimensione simbolica del punk, messa in circolazione dai media e dalle industrie culturali, e la dimensione materiale dell'Italia dell'epoca<sup>2</sup>. La temperie del movimento del '77 e l'alto livello di politicizzazione giovanile nel paese offrono il contesto in cui il punk viene accolto e integrato tra i modelli e i prodotti culturali di giovani e adolescenti. Il punk in Italia mostra importanti eredità dalla "stagione dei movimenti" e dalle controculture degli anni Settanta, ma anche significative discontinuità: in particolare, consuma la rottura sia con la politica istituzionale sia con le culture politiche della sinistra sessantottesca e abbraccia l'anarchismo, come principale orizzonte politico e via di fuga dalla polarizzazione destra-sinistra<sup>3</sup>.

Il punk, infine, è potenza delle immagini. L'intento del saggio è quello di analizzare il linguaggio visuale, grafico e iconografico delle fanzine italiane e britanniche prodotte tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta. Tra le fonti più importanti del punk e ancora poco esplorate, le fanzine qui studiate sono rari documenti provenienti principalmente dagli archivi privati dai punk italiani di allora, attivi all'interno di circuiti nazionali e transnazionali del punk più radicale<sup>4</sup> nei quali la protesta e la conflittualità scavalcano l'ambito puramente simbolico, discorsivo e performativo tipico dei primi anni.

Attraverso queste fonti è possibile ricostruire le diverse influenze artistiche, culturali e politiche che nel punk trovano una sintesi e l'ampia rete tra il "centro" e la "periferia italiana" del fenomeno. Il risultato è un viaggio nella storia delle mentalità dei giovani dell'epoca. Il linguaggio visuale che emerge dalle fanzine, rivela un immaginario distopico, ricco di presagi su un futuro popolato da funghi atomici, guerre nucleari, tecnologiche e batteriologiche e soldati anonimi: tutti simboli di una temuta catastrofe, di un'Apocalisse laica ed elementi della drammatizzazione di un sentimento collettivo, legato sia a nuova fase critica della Guerra Fredda sia alla percezione diffusa di attraversare un'importante cesura storica.

Il punk pertanto è una prospettiva strategica per osservare la reinvenzione del linguaggio della politica e dell'attivismo dei giovani e mettere in discussione le principali cornici interpretative degli anni Ottanta, prima tra tutte quella del "riflusso"<sup>5</sup>.

## 1 Le fanzine punk

Le fanzine (da "fan" e "magazine") sono riviste amatoriali autoprodotte e rappresentano una forma di comunicazione molto importante nel punk fin dagli esordi. Questo tipo di riviste non sono un fenomeno inedito: negli anni Sessanta e Settanta, *pamphlet underground*, della psichedelia e di propaganda della sinistra sono molto comuni<sup>6</sup> e le fanzine non sono una novità assoluta neanche nel mondo della musica rock e folk dell'epoca. Con il punk, però, la loro produzione assume delle caratteristiche riconoscibili e subisce un aumento esponenziale - dovuto sia alla dimensione globale del fenomeno sia alle particolari tecnologie utilizzate, cioè la fotocopiatrice - contribuendo a rendere immediato il rimando reciproco tra punk e fanzine. Elaborate da singoli o più membri di una "scena" o di una punk band<sup>7</sup>, sono strumenti di informazione fuori dai canali del *mainstream*, fanno circolare notizie a proposito della fondazione di nuovi gruppi musicali, dell'organizzazione di concerti e iniziative e poi contengono recensioni, lanci di dischi e interviste. A fianco a questi elementi imprescindibili, compaiono molti racconti emozionali basati sulla storia di vita e quotidianità di chi scrive, sulla sessualità, sulle relazioni sentimentali e sul rapporto con gli adulti e con le istituzioni scuola/famiglia, che fanno parte di un processo produttivo di soggettività.

In Gran Bretagna durante la cosiddetta "prima onda" (1976-1977), la maturazione del fenomeno punk si articola all'interno di un dialogo costante tra le grandi riviste di musica come "New Musical Express", "Melody Maker" e "Sounds" e i loro fedeli lettori. Lo spazio dedicato alla posta dei lettori è rivelatore di un'immediata tensione, che sfocia poi in aperto conflitto, tra le opinioni dei giornalisti, del pubblico e dei protagonisti del punk. Le prime fanzine prendono corpo all'interno di questa tensione. Inizialmente sono una pratica culturale quasi inestricabile dalle riviste: ne rappresentano un'imitazione amatoriale, si

evolvono come spazio indipendente di discussione, incontenibile dalla semplice pagina dedicata alla posta dei lettori<sup>8</sup>, tentano di contraddire, modificare o completare “dal basso” ciò che dall’alto non vogliono o non sono capaci di cogliere. Questi lacci con la stampa musicale sono venuti meno negli anni successivi, ma l’insoddisfazione provocata dalle prime rappresentazioni e recensioni è la spinta per molti verso una presa di parola. Così nasce “Sniffin’ Glue”<sup>9</sup>, autoprodotta da Mark Perry dal 1976 all’agosto-settembre del 1977, che è anche la prima fanzine inglese a riflettere esteticamente il punk<sup>10</sup>. Da questo primo modello ne seguono una moltitudine<sup>11</sup>, tutte somiglianti ai suoi caratteri estetici e grafici: testi scritti a macchina con errori di battitura e cancellature, un uso libero delle maiuscole, minuscole e della punteggiatura, graffiti fatti a mano, un quadro standard di una pagina A4 fotocopiata o ciclostilata e la prevalenza del bianco e nero<sup>12</sup>. L’urgenza del linguaggio che ne emerge è un vero e proprio incoraggiamento per altri a creare una propria rivista, accettando l’invito al *do it yourself* (cioè “fallo tu stesso”) che sintetizza in uno slogan la pratica e l’etica centrale del punk a livello globale. Mano a mano vengono introdotti stili nuovi sempre più personalizzati, in un processo incessante di rielaborazione e trasformazione<sup>13</sup>.

## 2 Punk e avanguardia

Attraverso gli elementi grafici e visuali è possibile rintracciare abbondanti linee di continuità del punk con differenti tradizioni culturali, artistiche e politiche del Novecento, in particolare, con l’avanguardia dadaista e futurista. L’idea stessa di una “nuova onda”, della “new wave” del punk potrebbe essere in effetti comparabile con l’avanguardia: entrambe presuppongono delle forze attive che segnano un confine e creano un’estetica nuova<sup>14</sup>. Spesso si tratta di una ricerca consapevole da parte di alcuni degli autori e autrici delle fanzine: ad esempio l’inglese Richard Reynolds autore della fanzine post-punk “Scumbag” (1980-1981 e 1988) attinge a piene mani da “BLAST!” di Wyndham Lewis padre del vorticismismo inglese (corrente autonoma ma derivata dal futurismo<sup>15</sup>); e la stessa fonte viene omaggiata da un’altra fanzine inglese dal titolo “Dat Sun”<sup>16</sup>. Sulla fanzine italiana “Metal Machine Music”<sup>17</sup>, appartenente alla prima fase del punk bolognese, il “Manifesto dei Futuristi” diventa la base di partenza per un improbabile “19° Manifesto” punk nel quale si ritrovano sia molte affinità con la prima avanguardia del Novecento, sia commenti e dure critiche alle originali dichiarazioni del movimento del 1909<sup>18</sup>. In un altro numero, la stessa fanzine bolognese (D, 1979), a fianco alla figura di un militare che imbraccia un mitra, elenca in copertina le parole-chiave «surrealismo, futurismo & dada», con l’intenzione di circoscrivere il suo orizzonte linguistico e artistico di riferimento. In generale non possiamo parlare propriamente di fanzine punk come di testi “paroliberi”, che sono propri del futurismo, ma in esse vi sono certamente analogie e rimandi alle avanguardie nei giochi tipografici, nelle parole e concetti in libertà, nell’abitudine ai testi non firmati o con

pseudonimi e nelle pratiche simili alla “ricetta” di Tristan Tzara per la poesia dadaista<sup>19</sup>. La storica dell’arte Claudia Salaris ricuce il rapporto tra le avanguardie del Novecento<sup>20</sup> e l’“ala creativa” del movimento del ’77, in particolare con gli “indiani metropolitani” comparsi nel teatro italiano della politica nello stesso momento dell’esplosione del punk in Gran Bretagna. Salaris afferma che si tratta certamente di fenomeni storico-politici lontani e con finalità diverse, ma «il raccordo con l’avanguardia risulta evidente non tanto sul tema troppo generale della violenza» - nonostante lo spettro del “diciannovismo” venga evocato spesso proprio nel 1977 di fronte alle pratiche dei movimenti e alle posture del punk - «quanto proprio sul piano del linguaggio»<sup>21</sup>. Similitudini tra movimento del ’77 e punk vi sono infatti nella comune «passione per le fanzine»<sup>22</sup>. Un esempio importante di sincretismo tra avanguardia, movimento del ’77 e punk in Italia è la fanzine “Dudu”, (da “Dada” e “punk”)<sup>23</sup>, considerata da molti la prima vera fanzine punk italiana<sup>24</sup>, che esce a Milano nell’ottobre del 1977 con «uno stile radicalmente nuovo» e argomenti «influenzati dal movimento»<sup>25</sup>.

Secondo Salaris, l’avanguardia viene tradotta nella logica dei movimenti del ’77 e del punk grazie al situazionismo<sup>26</sup>. Questo legame lo vediamo nel valore politico da parte del punk assegnato alla pratica del “recupero”, del ritaglio e del riuso delle immagini popolari dalle riviste, al «plagio intenzionale» delle immagini, allo sprezzo per le norme consolidate di pubblicazione. Lo vediamo inoltre nelle biografie e nei percorsi artistici dei suoi protagonisti britannici: Jamie Reid, il noto grafico dei Sex Pistols e autore delle loro copertine provocatrici ormai diventate iconiche, e Malcom McLaren, il manager della band, negli anni Sessanta sono membri dell’*English situationist group King Mob*<sup>27</sup>. Oppure Gee Vaucher, artista di fama internazionale e musicista della seminale e radicale band inglese Crass, che negli anni Settanta fa parte del movimento artistico Fluxus<sup>28</sup> e negli anni di vita del gruppo (1977-1984) trasforma i loro dischi in opere d’arte ricchi di collage e fotomontaggi, densi di *nonsense*, sarcasmo e paradossi rifacendosi alla tradizione del primo dadaismo politico e ad altri artisti suoi contemporanei<sup>29</sup>.

Al di là del ruolo centrale dei personaggi più noti del punk inglese, il linguaggio grafico e estetico delle fanzine è frutto anche delle sperimentazioni e tecniche diffuse dagli studenti delle *School of Arts* britanniche, che rappresentano una componente più *middle class* della società inglese - nonostante si tratti di un nuovo genere di proletariato della creatività e dell’intelligenza nella società del postfordismo - rispetto alla genealogia *working class* del punk come subcultura giovanile<sup>30</sup>. Certo, non tutti gli autori e i produttori di fanzine punk, in Gran Bretagna, in Italia e altrove, hanno un retroterra e una consapevolezza artistica e intellettuale. Ma come scrive Umberto Eco a proposito dei giovani del ’77, le nuove generazioni praticano quotidianamente i linguaggi e i codici dell’avanguardia «attraverso la musica, il *dazibao*, la festa, il concerto pop»<sup>31</sup> e lo fanno grazie a un processo di trasmissione orizzontale tra più leve generazionali e all’agile riproducibilità tecnica e tecnologica. Nel

punk e nel '77 l'avanguardia diventa "di massa"<sup>32</sup>, quasi gergo giovanile, segnando gli ultimi capitoli della storia delle avanguardie<sup>33</sup>.

Grazie a queste diverse fonti e provenienze, le fanzine punk mostrano un campo di tensione tra arte e consumo, tra avanguardia estetica e realismo sociale<sup>34</sup>, ricavandosi un ruolo centrale nel determinare la simbolizzazione del punk<sup>35</sup>. È noto come i simboli, insieme all'estetica e alla grafica del punk, nel corso degli anni Ottanta vengano via via assimilati e incorporati dall'industria della moda e dal design, contribuendo in modo imprevisto a trasformare il gusto di massa<sup>36</sup>. Meno conosciuto e indagato è quanto agevolino lo sviluppo di percorsi concreti di attivismo radicale.

### **3 Anarchismo come approdo**

Nel giro di pochi mesi dopo il suo esordio nel mondo della musica, il punk occupa la vetta delle *hit parade* anglosassoni e diventa un ottimo business. Alla fine del 1977, a molti sembra ormai un fenomeno destinato a esaurirsi nei parametri di un prodotto commerciale e di consumo per adolescenti. Le più amate band dell'epoca, Sex Pistols e Clash, inoltre firmano dei ricchi contratti con le più importanti etichette discografiche britanniche, EMI e CBS, e per i fan di tutto il mondo questo rappresenta un grave tradimento dei propositi iniziali di ribellione contro le grandi *major* della musica, il consumismo e la società dello spettacolo. Queste vicende pertanto spingono molti, nel settore musicale e discografico, a parlare di "morte del punk". In realtà è proprio in questo momento, anche come reazione a un'effettiva commercializzazione dell'estetica e della musica punk, che iniziano a comparire alcune alterazioni dei modelli precedenti dando vita a diverse "correnti" all'interno di quello che viene definito post-punk. Anche le fanzine si diversificano coerentemente alla nascita di diversi percorsi: persistono tante versioni amatoriali delle grandi riviste *mainstream* ma, in altri casi, le fanzine diventano degli spazi centrali di elaborazione e di disseminazione di istanze politiche e di lotta, in particolare da parte di un nuovo attore collettivo radicale e politicizzato che emerge in Inghilterra sul finire del 1977, cioè l'anarcopunk<sup>37</sup>. Quest'ultima è una delle componenti più interessanti all'interno della galassia composita delle culture post-punk degli anni Ottanta e la si deve soprattutto alla comparsa sulla scena dei Crass nell'estate del 1977. La band tra i suoi brani d'esordio canta proprio *Punk is Dead*<sup>38</sup>. I Crass sono pacifisti, femministi, vegetariani, ecologisti, anarchici collettivisti e sono una band e un collettivo con un solido retroterra nell'arte più che nella musica: oltre Gee Vaucher, buona parte dei membri di questa numerosa band, che inizialmente si chiama Exit, hanno alle spalle anni di attivismo nel situazionismo e nella controcultura *freak*. «Con loro la definizione di punk può estendersi fino a rappresentare un sistema di valori autonomo su cui fondare una contro-società»<sup>39</sup>, riavvicinando di molto i caratteri del punk a quelli delle controculture precedenti: *beat*, *freak* e *hippie*.



Per quanto sia diventato comune legare il punk all'anarchismo, tra i due avviene un incontro non scontato poiché, oltre ai simboli anarchici, la "prima onda", solitamente espone sull'abbigliamento e sui dischi anche le svastiche<sup>40</sup> e l'immagine di Marx. Nel brano dei Sex Pistols *Anarchy in the UK*, inoltre, anarchia è sinonimo di caos e non richiama un punto di riferimento ideale o ideologico<sup>41</sup>. Spesso anche *do it yourself* viene erroneamente tradotto o interpretato come equivalente di anarchia. Sul finire degli anni Settanta, dichiararsi punk e anarchici per molti giovani rappresenta una forma di ribellione individuale e esistenziale, di resistenza alle convenzioni e alle aspettative sociali, uno strumento per distinguersi e affermare una soggettività diversa, una via di fuga dalla crisi e dell'impasse che attraversa i movimenti e le organizzazioni della sinistra nel post-'77<sup>42</sup>. L'anarchismo è però un approdo del punk. È certo che i simboli e gli slogan dei Sex Pistols abbiano aperto uno spiraglio all'afflato libertario, ma l'incontro viene completato e compiuto, in un modo che si può definire artigianale, successivamente e da parte di altri: tra questi vi sono i Crass e l'anarcopunk inglese. La simbologia e l'estetica dei Crass reintroduce in un primo momento alcune ambivalenze, in particolare tramite un simbolo, ideato dal grafico inglese Dave King, che assembla una croce, una svastica e la bandiera britannica, rappresentative di tre forme di repressione, racchiuse in un cerchio composto da due serpenti che si mordono la coda. Nonostante questo simbolo non sia mai cambiato, a partire dal 1979 la loro comunicazione tramite immagini e simboli diventa meno ambigua e sono proprio loro a dare sostanza all'impulso anarchico della "prima onda"<sup>43</sup>. L'influenza dei Crass, soprattutto, trascina il punk alla ricerca dell'"autenticità" e di una pratica più coerente<sup>44</sup>: sia per quanto riguarda la creazione di un circuito musicale e culturale indipendente dalle grandi case discografiche, grazie alla fondazione di un'etichetta di autoproduzione e distribuzione con una propria grafica e, forse, anche un sound riconoscibile; sia per lo stile di vita, con il trasferimento della band al completo nella *Dial House*, comune agricola situata nella campagna londinese; sia per quanto riguarda l'attivismo nell'antifascismo e nelle battaglie antinucleari e antimilitariste, che si traduce nei testi dei loro brani carichi di messaggi e nel loro sostegno e impegno nelle campagne e mobilitazioni collettive dei primi anni Ottanta. Con i Crass e l'anarcopunk, pertanto, l'aspirazione "alla globalità" del punk, ovvero lo sconfinamento di un progetto in tutte le arti, nel costume, nello stile di vita e nella politica, si fa intenzionale e l'anarchismo diventa un orizzonte largamente condiviso.

#### **4 Anarchismo eclettico e pragmatico**

Con l'emersione di punk band radicali e politicizzate, le fanzine svolgono ancora un ruolo centrale nella costruzione di un nuovo progetto, non solo musicale ma anche politico nel segno dell'anarchismo. Molte nuove fanzine che ora vengono alla luce tralasciano il prefisso "fan" per diventare solo "zine" o "punkzine", come segno di rifiuto della mercificazione e di

discontinuità rispetto alla “prima onda”. Dal principio degli anni Ottanta, le zine si riempiono di A cerchiate e si consolida la tendenza a scegliere titoli di queste pubblicazioni, come dei nomi delle band, che contengano una “A” in modo da poterla connotare come simbolo anarchico. Le pubblicazioni punk solamente dedicate alla musica sono via via più rare; sempre più spesso, invece, le zine presentano una minima copertura di temi musicali associata a un apparato di testi sulla dimensione urbana, sui temi della vivisezione e animalismo, sulla guerra, sull’energia e le armi nucleari, sull’occupazione di *squatt*, puntellati poi da una varietà di riflessioni sul “sistema”<sup>45</sup>. Compiono testi ricchi di idiosincrasie borroughsiane verso il “potere” e il “sistema” e di visioni orwelliane del rapporto tra media e politica.

Le zine diventano spazi polifonici di dissenso e assumono quei caratteri di letteratura informale e dal basso simili ai *samizdat* sovietici. Si trasformano, inoltre, in strumenti di costruzione di alleanze controegemoniche<sup>46</sup> e di reti nazionali e transnazionali di mobilitazione, contribuendo a attivare una crescente omogenizzazione culturale e politica tra diverse realtà punk europee. In questa rete di band, collettivi e zine, si articola una «pratica discorsiva» nella quale vengono elaborati i concetti di musica, politica e comunità punk<sup>47</sup> e nella quale cresce un dibattito su cos’è e cosa dovrebbe essere il punk, l’anarchismo e la loro unione. Insieme allo «spazio utopico» dell’autoproduzione e del *do it yourself*, l’anarchismo concorre quindi all’esplorazione dell’«interrogativo sulle nuove forme della politica radicale di quel tempo»<sup>48</sup>. Dalla tradizione antimilitarista e antistato conservata dall’anarchismo il punk estrae, reinventa e diffonde locuzioni («rompiamo le catene dello stato militare»<sup>49</sup>), l’alternanza di domande retoriche e risposte lapidarie («Do they owe us a living? Of course they do!»<sup>50</sup>), l’uso dell’imperativo («smash the System now!»<sup>51</sup>), il linguaggio dell’internazionalismo («punks di lingua italiana»<sup>52</sup>),<sup>53</sup>. Lo slogan «anarchy and peace» muta in una «dottrina politica informale» condivisa e diventa centrale nel lessico punk<sup>54</sup>.

L’anarchismo nel punk, però, mostra fin da subito «solo una labile parentela semantica con la teoria di Bakunin e Kropotkin»<sup>55</sup>. La grande conversazione collettiva che prende corpo nelle zine, infatti, al di là delle parole chiave e dei modelli comunicativi dell’anarchismo, non presenta una “linea” teorica e di pratiche condivisa, anzi numerose sono le discordanze che emergono e che ricalcano le tensioni storiche del pensiero anarchico<sup>56</sup>: c’è chi sostiene che anarchia significhi individualismo e essere uno spirito libero o comporti il rifiuto di ogni autorità esterna<sup>57</sup>, chi promuove il pacifismo intransigente e chi invece invoca l’azione diretta contro i fascisti e lo Stato, chi crede che l’anarchismo significhi soprattutto responsabilità individuale e chi un movimento collettivo impegnato a “abbattere il sistema”<sup>58</sup>.

Nonostante sia una cornice condivisa, la «nozione di anarchia» nel punk diviene «meno fissa o politicamente strutturata»<sup>59</sup>. Ne emerge un percorso politico eclettico e pragmatico

rispetto al fondamento teoretico, alle pratiche e alle forme dell'organizzazione tradizionali dell'anarchismo. Anche se con la fine dell'esperienza dei Crass nel 1984 il prefisso "anarco" declina, ormai «anarchia come parola e come simbolo» è un sinonimo di punk<sup>60</sup>.

## 5 Guerra e pace: il linguaggio iconografico delle zine punk

Il "discorso visuale" del punk radicale e dell'anarcopunk dei primi anni Ottanta trasmette presagi di crisi e di grandi mutamenti a venire, messaggi antiautoritari di critica e di resistenza e produce "assalti semiotici" all'egemonia culturale e ideologica della società del tempo. In questo modo le zine sono presidi di una «lotta culturale» che non ha tanto lo scopo di ottenere un riconoscimento nello spazio politico tradizionale, ma quella di mettere in campo una sfida al sistema attraverso una «mobilitazione delle risorse pratiche della cultura non egemone per contrastare i significati dominanti»<sup>61</sup>. Alla base del linguaggio visuale delle zine c'è una sistematica appropriazione e giustapposizione di immagini e immaginari della cultura popolare - tratte da riviste, pubblicità e film - con effetti stridenti, inquietanti, cinici e ironici. Oltre alle A cerchiate, i simboli, o meglio, le immagini "simbolizzate" che si ripetono con costanza, sono soprattutto quelle che rappresentano, in varie forme, due binomi centrali nella pratica discorsiva del punk della prima metà degli anni Ottanta: la repressione/libertà (individuo) e la guerra/pace (umanità).

Per quanto riguarda il tema della repressione, fin dai Sex Pistols il punk si associa, per varie questioni di legalità delle *performance* musicali e di moralità pubblica, alle immagini di un arresto di polizia. La scena dell'intervento della polizia al concerto sul Tamigi della band inglese fa parte del corollario di rappresentazioni della "prima onda" del punk e dell'immaginario collettivo e giovanile dell'epoca grazie ai media. La raffigurazione del punk, del teppista, del reietto e dell'anarchico che viene arrestato pubblicamente è forse tra le più presenti nelle fanzine e zine e, di conseguenza, sono oltremodo diffusi foto e disegni delle forze dell'ordine, come immediate controparti. L'aspetto affascinante - che mostra la profonda influenza dell'iconografia del punk britannico oltre il contesto nazionale - è che anche nelle fanzine e zine italiane qui studiate vi sia una simbolizzazione delle forze dell'ordine attraverso il profilo tipico del poliziotto "bobby" inglese, nonostante nei testi ci si riferisca alla polizia di Stato, spesso tramite le iniziali "PS", o ai carabinieri. Anche il disegno di un punk che compare in una vignetta della zine anarcopunk inglese "Toxic Graphity" (1980) diventa iconico tra le zine punk anarchiche e nei volantini in Italia, in particolare tra Milano e Como<sup>62</sup>. Foto e disegni della scatola televisiva, collage in cui la TV sostituisce la testa in un corpo umano<sup>63</sup> o di bambini nutriti e imboccati da computer e televisioni<sup>64</sup>, sono rappresentazioni diffuse della denuncia del punk verso i media e la "società dello spettacolo", accusate di manipolare il pensiero. A queste si sommano collage che squalificano la coppia uomo-donna, che denunciano la violenza del patriarcato, le

illusioni del matrimonio e gli stereotipi di genere.

Il tema della guerra e della militarizzazione delle società occupa uno spazio centrale nelle zine, a partire dal timore di un nuovo scontro nucleare seguito al crollo della “distensione” tra i blocchi Ovest e Est sul finire degli anni Settanta. Osservando il contesto che lo circonda, il punk nomina e indica il “nemico”: i volti sorridenti, tutt’altro che rassicuranti, di Margaret Thatcher e di Ronald Reagan vengono usati come icone della guerra e dell’oppressione da parte dei governi forti. Le immagini di questi due capi di Stato diventano predominanti anche nelle zine italiane dei primissimi anni Ottanta e successivamente vengono associate, senza essere mai sostituite, ai volti ridicolizzati del Presidente della Repubblica Pertini, di Andreotti, Spadolini, Berlinguer e Craxi<sup>65</sup>. La minaccia della guerra e della chiamata al servizio militare viene esorcizzata nelle numerose riproduzioni dei noti manifesti di propaganda e arruolamento dell’esercito inglese e americano, rispettivamente del 1914 e 1961<sup>66</sup>, nelle immagini di soldati ignoti o di scheletri in divisa e nelle maschere antigas, cioè figure di una guerra nucleare, anonima e di massa. La guerra, inoltre, viene spesso simbolizzata attraverso il volto cinematografico di John Wayne<sup>67</sup>. Un implicito anti-imperialismo americano, infatti, popola le zine e si associa a una critica al capitalismo, al consumismo borghese e patriarcale dell’“American Way of Life”<sup>68</sup>. A questi elementi presenti in modo diffuso e costante si aggiungono funghi atomici, animali sofferenti, bambini affamati, teschi e poi scenari dal Vietnam: Kim Phúc, la bambina del napalm<sup>69</sup>, e *L’esecuzione di Saigon*<sup>70</sup>, diventate simboli di quel conflitto nella cultura popolare, compaiono come segni della violenza e dell’offesa subita dagli esseri umani da parte di altri esseri umani. Sono un avvertimento e un presagio di ciò che è successo e che potrebbe succedere di nuovo. Lo «scandalo» di queste foto così legate alla sofferenza e alla morte serve a «mobilitare l’ethos culturale umano»<sup>71</sup> e la «sfrontatezza» del linguaggio visivo delle zine è un appello alla «sopravvivenza»<sup>72</sup> di fronte a nuovi rischi collettivi.

## 6 Apocalisse ora

La sensazione di vivere l’apocalisse e di trovarsi alle battute finali del *countdown* verso un orwelliano 1984 è molto presente nell’immaginario delle culture punk dell’epoca.

L’apocalisse come «senso della fine» e «catastrofe laica»<sup>73</sup> fa parte di una narrativa del cambiamento diventata, dalla fine degli anni Settanta, un modello della cultura popolare che riflette e alimenta le ansie sociali radicate, fin dall’immediato secondo dopoguerra, nella Guerra Fredda e nell’atomica<sup>74</sup>. La *fiction* horror, di guerra, distopica e di fantascienza angloamericana degli anni Settanta ne è il massimo esempio ma di apocalisse e catastrofi se ne parla ovunque, dalle riviste dei movimenti ai settimanali *underground* e popolari, ai corsi universitari. Il punk li esprime in musica ma anche per immagini, come fossero parte di un linguaggio dell’inconscio ed «epifenomeni» della sua pratica discorsiva<sup>75</sup>.

Ernesto De Martino scrive che nella coscienza culturale della “fine del mondo”, la guerra nucleare e il genocidio dei campi di morte nazisti rappresentano modelli di catene di «delitti veramente perfetti»<sup>76</sup>. Nella costellazione di immagini delle zine punk, oltre al Vietnam, le figure anonimizzate di militari nazisti, di gerarchi delle SS e di internati nei campi di concentramento sbucano dal passato svolgendo una funzione chiave: quella di misurare il significato del tempo e della politica presente. Questa operazione va a ridefinire, completare e concludere quel rapporto ambiguo con i simboli iniziato con le provocazioni della “prima onda” del punk, soprattutto con l’esposizione della svastica. Le immagini dei nazisti e dei campi di sterminio sono simboli che denunciano e disvelano il ritorno degli orrori del passato nelle guerre del presente. Non a caso qui si usa il termine disvelamento. La parola *apokalyptein* in greco significa “svelare”, “tirare giù il velo” e apocalisse significa innanzitutto il “riconoscere” che esiste un velo e che la realtà non è quella che sembra<sup>77</sup>. Il punk è quindi una manifestazione dell’apocalittica contemporanea. La grande visione distopica della “prima onda” del punk sintetizzata nello slogan “no future” non è “nuda crisi”, ma fonte di enorme «creatività» culturale e politica<sup>78</sup>. Ora, consapevolmente, l’anarcopunk e il punk più radicale e politicizzato affermano l’esistenza di una possibilità per l’umanità, invocano scelte e azioni coraggiose.

Nei primi anni Ottanta, il presagio punk di catastrofi future non contempla cambiamenti ambientali e disastri climatici; questi diventano orizzonti di lotta nelle battaglie future e più mature degli anni successivi. L’immagine prevalente del punk di allora è ancora e soprattutto quella di un’autodistruzione dell’umanità tramite l’atomica e di armi e guerre che prima deformano e poi minacciano di cancellare la vita.

**7 *fight war, not wars*: a Comiso per il futuro** Il clima geopolitico internazionale della fine degli anni Settanta è la principale fonte e conferma degli incubi del punk. La seconda metà degli anni Settanta registra un’inversione di tendenza rispetto al clima di distensione nelle relazioni tra i blocchi Est e Ovest, maturato negli anni precedenti, e mostra un graduale inasprimento nella competizione bipolare. Nel 1979, il Consiglio Atlantico decide l’impianto di 572 missili nucleari Pershing II e Cruise in cinque paesi dell’Europa occidentale (Gran Bretagna, Belgio, Olanda, Germania Federale e Italia) come risposta al progressivo dispiegamento di missili balistici Ss-20 avviato dall’Unione Sovietica nel 1976<sup>79</sup>. Nell’agosto del 1981, il governo italiano dà l’annuncio della riconversione a base missilistica del vecchio aeroporto militare Magliocco a Comiso in provincia di Ragusa. Quella che viene chiamata la “crisi degli euromissili” è una «partita cruciale della Guerra Fredda»<sup>80</sup> e la “stagione di Comiso” diventa fondativa di un nuovo pacifismo in Italia<sup>81</sup>, costituendo «una cerniera e un momento chiave per la sedimentazione, la contaminazione e il rilancio di vecchi e nuovi strumenti di attivazione collettiva»<sup>82</sup>. Comiso, infatti, permette al pacifismo e all’ambientalismo antinucleare di diventare due dei principali movimenti politici dell’ultima

parte del XX secolo<sup>83</sup> e di proseguire la “stagione dei movimenti” attraverso pratiche inusuali e un «nuovo protagonismo sociale»<sup>84</sup>.

La lotta del punk per la libertà dell’individuo e per la pace per l’umanità si articola e si arricchisce all’interno di questa stagione. *Fight War, Not Wars* è un singolo dei Crass contenuto nel loro primo album *The Feeding of The 5000* del 1978. Nel contesto di nuova crisi internazionale il titolo del brano diventa uno slogan, diffuso tra le culture punk in tutta Europa, come sintesi di un pacifismo intransigente che rifiuta un’obiezione selettiva, che non prevede quindi la differenziazione tra guerre giuste e sbagliate o giustificazioni nazionali e contingenti, e che combatte contro tutte le declinazioni territoriali, culturali, politiche e simboliche della guerra e del militarismo.

Fin dagli anni Cinquanta, la Gran Bretagna è uno dei più importanti paesi promotori di una serie di reti associative come la *Campaign for Nuclear Disarmament*, la Fondazione “Bertrand Russel” e, infine, la *European Nuclear Disarmament*, che prende vita proprio sul finire degli anni Settanta per coordinare le associazioni di tutta Europa contro gli euromissili. E l’anarchismo rappresenta da molto tempo un tassello importante del movimento pacifista e nonviolento britannico<sup>85</sup>. I Crass e l’anarcopunk inglese sono aperti sostenitori di queste organizzazioni e della battaglia contro gli euromissili. In un loro volantino del 1980 I Crass scrivono:

«The Americans military wouldn’t ask anyone in Britain before They launched their Cruise Missiles. We weren’t asked whether we wanted them here. We don’t want them here. A movement is growing to stop them coming. It needs all the support we can give it. We can start by resisting the new missiles in Britain. But there’s more to it...the whole of Europe is being set up as the battleground between the superpowers of America and the Soviet Union. If people in all the countries of Europe, from Poland to Portugal, make it very plain we want no missiles on our lands, and then we want right out of the nuclear game, then we can make a real start on dismantling the death-machine.»<sup>86</sup>

Se, da un lato, il nuovo orizzonte trasversale e inclusivo del movimento pacifista e antinucleare europeo arricchisce l’agenda politica del punk, quest’ultimo, dall’altro, funge da elemento di connessione tra diverse realtà, gruppi e collettivi punk, movimenti urbani autonomi e *squatters* attorno al movimento contro gli euromissili. Lo sviluppo di questo network più o meno informale comporta un accrescimento delle somiglianze tra culture e subculture giovanili e del *transfer* di idee e pratiche conflittuali tra diversi paesi europei<sup>87</sup>. Il primo punk italiano rispetto al pacifismo e alla nonviolenza ha una “memoria corta”, cioè non sembra attingere dalle tradizioni novecentesche del pacifismo italiano, anche perché per tutti gli anni Settanta le “culture della pace” sono messe in ombra da aspirazioni rivoluzionarie e da altri importanti attori collettivi. Ciò che si evince dalle fanzine dei primi anni (tra il 1977 e il 1980 circa) è che l’idea della pace e della nonviolenza corrispondano prevalentemente a un rifiuto dell’obbligo del servizio militare - come lascito delle

controculture giovanili degli anni Sessanta<sup>88</sup> - e delle forme della violenza politica e della militanza che caratterizzano il teatro quotidiano della politica interna di quegli anni. Su queste questioni non mancano, certamente, divergenze tra gruppi e collettivi punk<sup>89</sup>. Ma il legame con l'anarcopunk britannico, da un lato, e l'aprirsi di nuovi fronti di guerra in tutto il pianeta, dall'altro - dalla guerra delle Falkland/Malvinas, alla Palestina, al Nicaragua, dal conflitto Iran-Iraq alla "missione di pace" italiana in Libano<sup>90</sup> - insieme alla "crisi degli euromissili", hanno da lì in avanti decisamente mutato il concetto di nonviolenza e pacifismo nel punk anche in Italia.

L'inizio della "stagione di Comiso" coincide con la nascita nel 1982 di una rete organizzativa punk chiamata Punkanimazione (da "punk" e "contaminazione"), cioè un circuito di iniziative e di autoproduzioni che risponde all'esigenza di molti punk in Italia, che si definiscono "anarcopacifisti", di dare vita a una comunità coesa e a un movimento<sup>91</sup>.

L'agenda politica del punk anarchico e pacifista «di lingua italiana» ha al centro l'opposizione alle scelte di politica estera del governo italiano, sviluppata in parallelo a un'agenda di iniziative a carattere culturale e musicale: «Punk Oltre la Musica + Contro la Base Missilistica di Comiso - Per l'Autogestione + Contro il Monopolio delle Case Discografiche - Contro l'Invio di Truppe in Libano»<sup>92</sup>. La partecipazione alle proteste contro l'istallazione dei euromissili a Comiso nelle giornate tra il 22 e 24 luglio del 1983, in loco e sparse su tutto il territorio italiano, diventa così l'opportunità per confrontarsi, ma anche scontrarsi, con diversi repertori e linguaggi culturali e politici, con molti interlocutori nazionali e internazionali, con differenti tradizioni anarchiche e pacifiste, con le realtà dell'ecologismo e dell'ambientalismo antinucleare<sup>93</sup>. Questa stagione politica è inoltre l'occasione per una maggiore convergenza tra punk e realtà preesistenti dell'anarchismo in Italia. Fin dalla fine degli anni Settanta, l'accoglienza del punk da parte dei gruppi e collettivi di anarchici è poco complice. Un esempio significativo, anche se non esaustivo dell'intero universo anarchico, è la copertina del mensile «A. Rivista anarchica» dell'ottobre del 1983 che mostra ancora alcune persistenti perplessità sul fenomeno punk<sup>94</sup>. Non mancano inoltre disaccordi tra collettivi di anarchici e gruppi di punk anarchici, dovuti a diversi approcci alla politica, alle pratiche e all'uso di simbologie controverse da parte dei punk, che portano, come avviene a Bologna nel 1985, a un allontanamento tra le due parti<sup>95</sup>. Le reciproche diffidenze vengono gradualmente meno negli anni successivi<sup>96</sup> grazie a uno sforzo reciproco di interesse legami nell'ambito delle lotte antimilitariste, ambientaliste e per l'obiezione di coscienza<sup>97</sup>.

In maniera del tutto originale e artigianale il punk reagisce quindi agli incubi propri e collettivi e dà vita a un percorso di impegno che lo porta a incontrare movimenti eterogenei, passando attraverso molteplici dimensioni: *squatt*, centri sociali, librerie indipendenti, sedi di collettivi, associazioni ed estese reti nazionali e internazionali. Il punk si trova così all'interno dei conflitti degli anni Ottanta<sup>98</sup>, mostrando la capacità sia di traghettare pratiche

e linguaggi di passate stagioni culturali e politiche nel decennio successivo, sia di rinnovarsi e moltiplicarsi all'interno dell'orizzonte delle culture *underground* e dei movimenti collettivi.

## Note

1. M. McLoone, *Punk music in Northern Ireland: the Political Power of «What Might Have Been»*, in "Irish Studies Review", 12, 2004.
2. P. Capuzzo, *Periferie del consumo*, in "Parolechiave", 36, 2006.
3. Su questi temi rimando all'approfondimento nel mio *Siamo nati da soli. Punk, rock e politica in Italia e in Gran Bretagna (1977-1984)*, Pisa, Pacini, 2019.
4. Le più importanti di quello che viene comunemente definito "anarcopunk" britannico e riportate da M. Worley, M. Worley, *Punk, Politics and British (fan)zines, 1976-1984: «While the world was dying, did you wonder why?»*, in "History Workshop Journal", 79, 2015, pp.76-106 sono: "Acts of Defiance", "Anathema", "Enigma", "Fack", "New Crimes", "Pigs for Slaughter", "Toxic Graffiti", "International Anthem"; le fanzine italiane del circuito punk più radicale e anarchico, visionate per questo saggio e conservate presso l'archivio dell'Agenzia X, la Libreria Calusca di Milano e l'archivio privato di Laura Carroli, sono: "Attack Punzine" e "Sabotage" (Bologna), "G.D.H.C. Gran Ducato Hard Core" (Firenze/Livorno), "Archaeopteryx" (La Spezia), "Per chi mi vuole sottomessa" (Genova), "SchwarzKog" e "Quelli di Crack!" e "Echozine" (Roma), "Anfibi" (Casalbruciato, Roma), S. "Rottame" Valli, *T.V.O.R. Teste vuote ossa rotte. 1980-1985, storia di una caozine hardcore punk*, LoveHate80, Marnate, 2006; "Fame" e "El Giurnal de Mario" (Milano), "No Fun/zine Subpunks" (Ancona), "Punkaminazione" (bollettino punk con contributi provenienti da molte città italiane), "Disforia" (Torino), "Stimolo di rivolta" (Signoressa - TV), "Protesta e sopravvivivi" (Modena), "Nuova Fahrenheit. Fanzine di comunicazione antagonista" (San Pietro al Natisone - UD), "Azione Diretta" (Bari), "Pool Nka Bool" (Brindisi).
5. Sugli anni Ottanta come oggetto storiografico si vedano "Zapruder", *Ritorno al futuro*, 21, 2010, M. Tolomelli, *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, Carocci, Roma 2015; sulla critica al "riflusso" rimando al mio *L'Italia del riflusso e del punk*, in "Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali", 92, 2018.
6. J. Savage, *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*, Faber and Faber, Londra, 2005 [1<sup>a</sup> ed. 1991], p. 279.
7. Sul concetto di "scena" si veda W. Straw, *Scenes and Sensibilities*, in "Public", 22-23, 2002, pp. 245-57.
8. M. Phillipov, *Haunted by the Spirit of '77: Punk Studies and The Persistence of Politics*, "Journal of Media



and Cultural Studies”, 20, 2006, pp.383-394.

9. Si veda l'intervista di M. Perry in T. Parsons, *Glue Scribe Speaks out*, “New Musical Express” 12 febbraio 1977: «Nick Kent's review of the first Ramones album [...] When I read his review I rushed out and bought it and after I'd listened to it I decided I wanted to write about it...I'd never written any stuff before but I thought The Ramones were one of the most basic rock bands ever! [...] I decided that they should be written about on that level, a basic street level, not intellectual...»
10. Sull'esplosione del fenomeno delle fanzine punk in Gran Bretagna si veda M. Worley, *Punk, Politics and British (fan)zines*, cit.
11. Lo studioso D. Laing in *One Chord Wonders*, Milton Keynes, Open University Press, 1985, ha stabilito che nel giro di poco tempo tra il 1976 e il 1977 nella sola area di Londra nascono circa cinquanta fanzine ma è da più parti riconosciuto che si tratti di un numero sottostimato rispetto alla realtà del fenomeno.
12. *Ibidem*.
13. T. Triggs, *Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic*, in “Journal of Design History”, 19, 2006, *Do It Yourself: Democracy and Design*, pp. 69-83.
14. T. Henry, *Punk and Avant-Garde Art*, “Journal of Popular Culture”, 17, 1984, pp.30-36.
15. T. Triggs, *Scissors and Glue*, cit.
16. M. Worley, *Punk, Politics and British (fan)zines*, cit.
17. “Metal Machine Music”, B, Bologna, 1978-1979.
18. Sul questo tema rimando al mio *Siamo nati da soli*, cit., p.105.
19. G. Marcus, *Lipstics Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 2003 (1989) p. 199.
20. C. Salaris, *Il movimento del settantasette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, AAA Edizioni, Bertiole, 1997; si vedano anche L. Falciola, *Il movimento del 1977 in Italia*, Carocci, Roma, 2016, pp. 69-76, D. Serafino, *Ma chi ha detto che (non) c'è? L'anomalo '77 genovese*, in M. Galfré, S. Neri Serneri (a cura di), *Il movimento del '77. Radici, snodi, luoghi*, Viella, Roma, 2018, pp.158-173, pp. 169-170.
21. C. Salaris, *Il movimento del settantasette*, cit., p. 22.
22. L. Falciola, *Il movimento del 1977 in Italia*, cit., pp. 193-195.
23. M. Philopat, *Costretti a sanguinare. Il romanzo del punk italiano 1977-1984*, Einaudi, Torino, 2006, p. 7.
24. D. Curcio, *Rumore di carta. Storia delle fanzine punk e hardcore italiane dal 1977 al 2007*, Redazione srl, Genova, 2007, p. 34.
25. M. Philopat, *Costretti a sanguinare*, cit., p.7.

26. Si veda C. Salaris, *Il movimento del settantasette*, cit., p. 14.
27. T. Triggs, *Scissors and Glue*, cit.
28. Es. G. Berger, *La Storia dei Crass. Il punk è morto, anarchia per te!*, Shake edizioni, Milano, 2010.
29. T. Triggs, *Scissors and Glue*, cit.
30. Per una lettura gramsciana del punk come subcultura si veda S. Hall, T. Jefferson, *Resistance through rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, Hutchinson, Londra, 1979.
31. U. Eco, *C'è un'altra lingua: l'italo-indiano*, "L'Espresso" 14, 10 aprile 1977; poi in Id., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 2000 (1983).
32. M. Calvesi, *Avanguardia di massa. Compaiono gli Indiani metropolitani*, Feltrinelli, Milano, 1978.
33. U. Eco, *Sette anni di desiderio*, cit. in C. Salaris, *Il movimento del settantasette*, cit., p. 13.
34. J. Savage, *"Sniffin Glue": The Essential Punk Accessory*, "Mojo", 81, 2000.
35. M. Grimes, *From Protest to Resistance: British Anarcho-punk Zines (1980-1984) As Sites of Resistance and Symbols of Defiance*, in M. Dines, M. Worley (a cura di), *The Aesthetics of Our Anger. Anarcho-punk, Politics and Music*, Minor Compositions, Colchester, 2016, pp.157- 178, p. 161.
36. Si veda. M. Sklar, *Punk Style*, Bloomsbury Academic, Londra, 2014.
37. M. Grimes, *From Protest to Resistance*, p. 171; sulle band comunemente definite anarcopunk si veda I. Gasper, *Anarcopunk. Il punk politico inglese*, Shake edizioni, Milano, 2008.
38. The Crass, *The Feeding of the 5000*, Small Wonder Records, Londra, 1978.
39. M. Freboni, *Fenomeno punk*, in "Quaderni Piacentini", 8, 1983.
40. Per quanto minoritari, il neofascismo ha tentato numerosi interventi nelle subculture *working class* e giovanili, non solo in Gran Bretagna, facendo leva sui margini di ambiguità dei simboli del primo punk e sulla collocazione politica ancora indefinita dalla "prima onda".
41. V. Evangelisti, *Punks. Nuove forme di antagonismo sociale*, in "Il Mulino", 1, 1984, pp. 77-110.
42. Per un approfondimento sul rapporto conflittuale tra punk, movimenti e organizzazioni di sinistra italiane e inglesi degli anni Settanta rimando al mio *Siamo nati da soli*, cit.
43. M. Worley, *Punk, Politics and British (fan)zines*, cit.
44. Ibidem.
45. Ibidem.
46. M. Grimes, *From Protest to Resistance*, cit., p. 160.
47. Ibidem p. 176.

48. B. De Sario, *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell'Italia degli anni '80*, Agenzia X, Milano, 2009, p. 58.
49. "Punkaminazione", marzo, 1985.
50. The Crass, *Do they owe us a living?*, in *The Feeding of the 5000*, cit.
51. "Toxic Graphity", Londra, 1980.
52. Jah V. E., RP., "Punkaminazione", 2, 1983.
53. Per l'uso di questi modelli linguistici e comunicativi nel pacifismo anarchico e antimilitarista si veda M. Labbate, *Un'altra patria. L'obiezione di coscienza in Italia*, Pacini, Pisa, 2020, p. 187.
54. R. Bestley, *Big A Little A*, cit., p.50.
55. V. Evangelisti, *Punks*, cit.
56. R. Cross, "There is No Authority But Yourself": *The Individual and the Collective in British Anarcho-Punk*, in "Music and Politics", 4, 2010, pp. 1-20.
57. R. Bestley, *Big A Little A: The Graphic Language of Anarchy*, in M. Dines, M. Worley (a cura di), *The Aesthetics of Our Anger*, cit., p. 50.
58. M. Grimes, *From Protest to Resistance*, cit., p. 185.
59. R. Bestley, *Big A Little A*, cit., p. 65.
60. M. Worley, *No future. Punk, Politics and the British Youth Culture, 1976-1984*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017, p. 159.
61. B. De Sario, *Resistenze innaturali*, cit., p. 18.
62. S. "Rottame" Valli, *T.V.O.R. Teste vuote ossa rotte*, cit.; si veda inoltre M. Philopat, *Costretti a sanguinare*, cit., p. 93.
63. Si veda M. Worley, *Punk, Politics and British (fan)zines*, cit.
64. Si veda "Per chi mi vuole sottomessa", Genova, 1, 1984.
65. Es. "El Giurnal de Mario", Milano, 0, 1982; "Stimolo di rivolta", Signoressa, 1983; "Archaeopteryx", La Spezia, 5, 1984; S. "Rottame" Valli, *T.V.O.R. Teste vuote ossa rotte*, cit., passim.
66. Es. "Disforia", Torino, 1, 1983 e "Archaeopteryx", La Spezia, 5, 1984.
67. Es. "G.D.H.C. Gran Ducato Hard Core", Firenze-Livorno, 1, 1984 e "Archaeopteryx", La Spezia, 5, 1984.
68. Es. collage e fumetto di Lance D'Boyle, Vi Subversa in "The Impossible Dream", Londra, 2, 1980 (Archivio Agenzia X, Milano).
69. "Per chi mi vuole sottomessa", Genova, 1, 1984.

70. "Azione diretta", Bari, 1, 1984.
71. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino, 2019, p. 71.
72. G. Catellani, *La filosofia dei Sex Pistols. Chiunque può farlo, fallo tu stesso!*, Mimesis, Roma, 2019, p. 71.
73. F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989, p. 7.
74. K.J. Murphy, J. Jeffcoat Schedtler, *Apocalypses in context. Apocalyptic Currents through History*, Fortress Press, Minneapolis, 2016, p.338.
75. M. Grimes, *From Protest to Resistance*, cit., p. 178.
76. E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 71 e 392.
77. K.J. Murphy, J. Jeffcoat Schedtler, *Apocalypses in context*, cit. p. 386.
78. B. van del Steen, K. Andresen, *A European Youth Revolt. European Perspective on Youth Protest and Social Movements in the 1980s*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2016, p. 10.
79. L. Nuti, *La sfida nucleare. La politica estera italiana e le armi atomiche 1945-1991*, il Mulino, Bologna, 2007, p. 347-348.
80. V. Schirripa, *Contro gli euromissili. Pacifisti a Comiso, 1981-1983*, Edizioni dell'Asino, Roma, 2016, p. 8.
81. Ibidem. Per una ricostruzione dei movimenti pacifisti e della "cultura della pace" in Italia e a livello internazionale si vedano A. Martellini, *Fiori nei cannoni. Nonviolenza e antimilitarismo nell'Italia del Novecento*, Donzelli, Roma, 2006; L. S. Wittner, *The Struggle Against the Bomb*, vol. 3, *Toward Nuclear Abolition. A History of the World Nuclear Disarmament Movement, 1971-Present*, Stanford University Press, 2003. Sulla "stagione di Comiso" si vedano: G. M. Ceci, L. Ciglioni, *Gli italiani, le guerre e la pace: dalla crisi degli euromissili alla Seconda guerra in Iraq*, in S. Pons, A. Roccucci, F. Romero (a cura di), *L'Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi*, vol. 1 *Fine della Guerra Fredda e globalizzazione*, Carocci, Roma, 2014, p. 281-298; A. Santagata, "Invece dei missili". *I cattolici e la "profezia" della pace: dalla campagna per il Vietnam alla protesta di Comiso*, pp.423-447; A. Baglio, V. Schirripa, "Tutti a Comiso". *La lotta contro gli euromissili in Italia 1981-1983*, in "Italia contemporanea", 276, 2014, pp. 448-475; E. Baeri, *Violenza, conflitto, disarmo: pratiche e riletture femministe*, in T. Bertilotti, A. Scattigno (a cura di), *Il femminismo degli anni Settanta*, Viella, Roma, 2005, pp. 119-167.
82. V. Schirripa, *Contro gli euromissili*, cit., p. 9.
83. M. Del Pero, *Introduzione* in A. Santese, *La pace atomica. Ronald Reagan e il movimento antinucleare (1979-1987)*, Le Monnier, Firenze, 2016, p. XI.
84. M. Tolomelli, *L'Italia dei movimenti*, cit., p. 207 e 2011.
85. S. Rocha, *La Bomba dei Crass*, in A.a. V.v., *Crass Bomb. L'azione diretta nel punk*, Agenzia X, Milano, 2010,

- pp. 19-27. Sulle posizioni e dibattiti interni al mondo anarchico si veda: A. M. Bonanno, *Teoria e pratica dell'insurrezione*, Anarchia, Catania, 1985.
86. Volantino nell'EP dei Crass, *Nagasaki Nightmare/Big A Little A*, Crass Records, Londra, 1980.
87. Si veda B. van der Steen, K. Andresen, *A European Youth Revolt*, cit. p.3-4 e 16.
88. Si veda M. Labbate, *Un'altra patria*, cit. p. 167.
89. Su pacifismo intransigente e azione diretta rimando al caso della "scena" bolognese dei primi anni Ottanta che ho studiato nel mio *Siamo nati da soli*, cit., p. 179.
90. Si veda A. Martellini, *Fiori nei cannoni*, cit., p. 215.
91. Punkrazio, "Punkaminazione", 1, 1982.
92. Dalla "redazione" di Torino di "Punkaminazione", 2, 1983
93. Si veda il racconto-testimonianza di M. Philopat sulle giornate del 22 e il 24 luglio del 1983, che narra il tentativo di occupazione dell'aeroporto Magliocco, in *Costretti a sanguinare*, cit., pp. 167-169 e 184.
94. [A-Rivista Anarchica](#), n. 7, ottobre 1983, visto il 18 settembre 2020.
95. Si veda il testo del Coordinamento Friulano per l'ecologia sociale, Punkaminazione Udine, Wir Bauen Kollektiv, *X l'ecologia della libertà*, in "Punkaminazione" 5, 1985 nel quale si discutono alcuni episodi di attrito, per motivi non approfonditi ma definiti dai punk stessi «generazionali» e «culturali», avvenuti al Circolo anarchico Berneri di Bologna tra punk, molto probabilmente i Raf Punk, e il collettivo di anarchici residente.
96. Si veda il racconto di M. Pandin in *F/ear this! A collection of unheard, unseen images and unwritten words inspired by fear*, Silentes, Stella Nera, Dethector, 2020 e i [documenti fotografici dell'Incontro internazionale anarchico di Venezia del 1984](#) (visto il 18 settembre 2020) e un crescente interesse verso il punk da parte di «A. Rivista anarchica».
97. Es. "Nuova Fahrenheit", San Pietro al Natisone, 5, 1985 pubblica un reportage e ritagli di giornale sulle lotte per l'obiezione. "Punkaminazione" 4/1984 e 5, 1985 riporta numerose iniziative antimilitariste organizzate dall'unione di collettivi anarchici e punk.
98. C. Shahan, *The Sounds of Terror: Punk, Post-punk and the RAF after 1977*, in "Popular Music and Society" 34, 2011, pp. 369-386.

# Loredana Guerrieri

## *Un fascio di note. La musica alternativa di destra in Italia*

### **Come citare questo articolo:**

Loredana Guerrieri, *Un fascio di note. La musica alternativa di destra in Italia*, «Bibliomanie.

Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 5, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5381](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5381)

### **1. Gli antesignani**

#### **1.1 Il Bagaglino, Europa Civiltà e il Movimento integralista**

Nella primavera del 1980 “L’Espresso” attraverso la penna di Roberto Gatti, lancia l’allarme che i giovani di destra si stanno appropriando della musica pop, essendo - evidentemente - convinti che un fenomeno così importante non debba essere lasciato esclusivamente alla sinistra. Così - si dice - si sta dipingendo di “nero” quello che è stato sempre colorato di “rosso”<sup>1</sup>. L’autore dell’articolo si riferisce al fatto che un “certo” mondo si sta avvicinando, ormai da tempo, ad un fenomeno musicale che non sembrerebbe essere stato di suo appannaggio. Nei mesi precedenti, infatti, una serie di articoli è stata pubblicata su un periodico della cosiddetta Nuova Destra, “Linea”, che dimostra che è presente un sempre più marcato interesse per questo genere musicale nell’ambiente giovanile di destra<sup>2</sup>. Al di là dell’analisi di questo dibattito specifico, l’esistenza di questa diatriba dimostra che anche all’interno di “quel mondo” è presente una certa attenzione verso la musica rock. In realtà, l’interesse è per la musica in generale, anzi verso un modo di far musica che vuole essere “alternativo” non solo rispetto al panorama musicale e culturale della sinistra, ma anche rispetto al repertorio tradizionale della destra politica. Gli antesignani di questo genere, che prende il nome di musica alternativa di destra, la quale si sviluppa negli anni Settanta, sono i componenti de Il Bagaglino, un circolo teatrale di Roma che ha le sue origini nel 1965<sup>3</sup>. I fondatori de Il Bagaglino sono Luciano Cirri, il presidente del comitato direttivo e in quegli anni redattore capo de “Il Borghese”, Gianfranco Finaldi, Pierfrancesco Pingitore e Pietro Palombo, che ricoprono il ruolo di vicedirettore, redattore capo e redattore del settimanale “Lo Specchio”. Inoltre, vi sono anche Raffaele Della Bona,

redattore de "Il Secolo d'Italia", Mario Castellacci, giornalista della Rai e autore di una delle più famose canzoni scritte durante l'esperienza della Repubblica di Salò, *L'amore coi fascisti* (conosciuta anche come *Le donne non ci vogliono più bene*)<sup>4</sup>, e Dimitri Gribanovski, un musicista che ha combattuto nell'Armata bianca contro i bolscevichi<sup>5</sup>. Gli artisti che si avvicendano sul palco de Il Bagaglino sono: Oreste Lionello, Pippo Franco, Pino Caruso (come primo attore e regista), Enrico Montesano, Toni Santagata, Gabriella Ferri, Tony Cucchiara, Pat Stark - moglie di Luciano Cirri - e soprattutto il cantante Leo Valeriano. I brani recitati e le canzoni proposte negli spettacoli de Il Bagaglino hanno l'obiettivo, in chiave satirica, di contrastare quella che viene percepita come l'omologazione culturale e musicale di sinistra. Basti pensare alla scelta di cantare nella serata del debutto, il 23 novembre 1965, da parte di tutta la compagnia, un brano, che può essere considerato la canzone manifesto di questo circolo teatrale, *Bella Miao*. Questo motivo è in un certo senso un biglietto da visita, poiché mette in luce l'intento di proporre una rielaborazione "altra", in uno stile pungente e satirico, della celeberrima *Bella Ciao*, che da sempre simboleggia l'epopea partigiana, un qualcosa, appunto, di completamente estraneo a "quel mondo"<sup>6</sup>. Altri precursori di quella che sarà la musica alternativa di destra sono anche due formazioni politiche, Europa civiltà e il Movimento integralista, che sviluppatosi intono alla fine degli anni Sessanta, danno vita non solo ad esperienze politiche, ma anche artistiche<sup>7</sup>. Il Movimento integralista è stato il primo movimento ad adattare testi moderni alle musiche militari tedesche e italiane della seconda guerra mondiale, arrivando a creare, così, nuovi "inni" e "marce"<sup>8</sup>. Dalle marce del Movimento integralista, si passa a vere e proprie ballate attraverso l'esperienza di Europa civiltà, all'interno della quale nasce un'autentica produzione artistica originale, fatta di racconti, canti, poesie. Nei testi prodotti da Europa civiltà, vengono raccontate delle circostanze specifiche, ma vengono descritte come se fossero vissute in prima persona. I testi scritti da questa formazione, nella maggior parte dei casi, non sono circolati all'esterno Dell'ambiente politico di provenienza e sono rimasti inediti. Qualche volta, sono stati incisi e musicati negli anni successivi dai gruppi musicali di destra<sup>9</sup>.

Come per esempio, il brano, *Io credo*, inciso per la prima volta solo nel 1977 dal gruppo veronese Zpm e pubblicato nel loro album *Una voce controvento*. La canzone è stata scritta e musicata da uno dei nomi di maggior rilievo all'interno di Europa civiltà, ossia la figura poliedrica di Carmine Asunis, che è stato un artista completo (poeta, musicista, pittore e sculture).

Questo componimento, dedicato a Jan Palach, che il 16 gennaio 1969 a Praga si è dato fuoco per protesta, con questo gesto estremo, contro la repressione attuata dal regime sovietico durante la cosiddetta Primavera di Praga, ricalca lo stile della struttura delle canzoni prodotte in Europa civiltà. L'autore, infatti, in un primo momento parla in terza persona, come se cercasse un dialogo con il protagonista della canzone:

So di te unicamente che sei morto,  
so di te unicamente che hai lottato.  
Eppure io ti conosco meglio di chiunque altro.  
Ora che due metri di terra hanno ricoperto le tue ossa,  
ora che l'ipocrisia inutile dei discorsi si è spenta,  
ora che sei un ricordo, ora ti voglio parlare.

Poi successivamente sembra immedesimarsi direttamente in Palach, facendosi vessillo di una lotta compiuta per qualsiasi "uomo", appunto, l'«uomo qualunque»:

Io combatto anche per te, uomo qualunque,  
ma tu non mi ascolti;  
io muoio anche per te, uomo qualunque,  
e tu mi disprezzi.  
Perché?  
Non importa!  
I miei occhi malinconici,  
la mia splendente giovinezza,  
il mio caldo sangue color rubino  
io te lo dono, uomo qualunque.  
Io non ho le tue ricchezze,  
non voglio per me il tepore accogliente della tua casa.  
Tutto ti lascio, anche la mia vita.  
Io credo, non importa che cosa<sup>10</sup>!

Altri protagonisti di Europa e civiltà, insieme ad Asunis, sono Mario Polia, Massimo Forte, Pino Tosca. Ad Asunis presta la sua voce anche Stefania Vicinelli che in quegli anni collabora con Claudio Baglioni<sup>11</sup>.

## 1.2 Il giardino dei supplizi

Nell'autunno del 1967, Luciano Cirri e Gianna Preda (ex ausiliaria della Repubblica Sociale Italiana e vice-direttrice del "Il Borghese"), uscendo da Il Bagaglino, formano Il Giardino dei supplizi, a cui si uniscono dopo breve tempo altri artisti allontanatisi anch'essi dal circolo teatrale originario: Pierfrancesco Pingitore, Dimitri Gribanovski, Pino Caruso<sup>12</sup>, Oreste Lionello, Pat Stark, Gianfranco Funari<sup>13</sup>.

Uno dei cantanti più rappresentativi de Il Giardino dei supplizi è Leo di Giannantonio, che userà lo pseudonimo di Leo Valeriano e che sarà anche attore e doppiatore. Valeriano può essere considerato uno dei più importanti "ispiratori" della musica alternativa di destra, perché affronta alcune tematiche legate ai riferimenti ideali dei giovani della destra



neofascista di quegli anni e le sue canzoni rappresenteranno un punto di riferimento imprescindibile per quei giovani artisti. Le sue esibizioni, inoltre, sono spesso accompagnate da episodi clamorosi e simbolici.

Per esempio, il 31 dicembre del 1965 al Check Point Charlie (uno dei punti in cui si può attraversare il muro di Berlino) canta davanti alla polizia popolare tedesca la canzone *Berlin* che simboleggia un «vero e proprio inno alla libertà»<sup>14</sup>. Alcuni versi della canzone recitano:

Berlin oh mein Berlin, Berlin,  
Cantava nel sole ogni ragazzo  
Che è morto per te.  
E mentre il mondo invoca la pace  
Sulle tue strade muore ogni giorno la libertà.  
Fate parlare la Friederichstrasse....  
Fate parlare la Brandeburger Tor.  
Racconteranno di Seidel,  
racconteranno di Fechter  
e vi diranno le pene della mia bella città.

In questo brano, la Friederichstrasse è una strada tagliata dal muro su cui attraverso il punto di passaggio, Check Point Charlie, si passa da Berlino est a Berlino ovest; Brandeburger Tor è la Porta di Brandeburgo che è uno dei simboli della città divisa; Harry Seidel, un ex campione di ciclismo, condannato all'ergastolo nel 1962 per aver aiutato a fuggire molte persone dalla Repubblica democratica tedesca attraverso dei tunnel sotterranei; Peter Fechter nell'agosto del 1962 muore dopo un'ora di agonia perché cade a seguito delle raffiche sparate dalle guardie comuniste di frontiera mentre tenta di fuggire verso Berlino ovest attraverso il muro.

Un altro componimento significativo del cantante lucano con il quale, tra l'altro, è solito chiudere ogni sera lo spettacolo al cabaret, Il Giardino dei supplizi, è *Budapest*, scritto nel 1968. Il pezzo, dedicato alla rivolta degli ungheresi del 1956 e scritto e musicato dallo stesso Valeriano, è composto da brani cantati insieme ai versi originali di un poeta magiaro anonimo, consegnati all'artista da un profugo ungherese<sup>15</sup>. I versi in poesia sono recitati dall'attore e doppiatore, Sandro Pellegrini. La canzone rappresenta un'accusa non tanto verso l'Urss, ma contro l'Occidente che sembrerebbe essere stato indifferente davanti al grido di aiuto del popolo magiaro.

Tu borghese d'occidente,  
tu hai moglie, figli e amante,  
le tue case sono calde  
e non ti va di rischiare per Budapest.  
Tu borghese d'occidente

Hai raccolto sacchi d'oro  
nati dal sangue magiaro  
e poi ci hai incatenati  
al gigante dell'Est.  
Oh Budapest oh, Budapest!  
[parlato]  
E accuso!  
E non accuso te, orda enorme d'Asia;  
te orso brutale di Mosca che non riuscisti  
ad essere europeo.  
E non accuso te canaglia vile,  
che hai voluto la nuova invasione dei Tartari per salvare così la tua  
esistenza.  
Ma accuso te Occidente, che non hai ascoltato il nostro ultimo grido di  
aiuto.  
Ti accuso! Occidente, che hai preferito l'Asia lontana al popolo di Santo  
Stefano.  
Occidente non hai guadagnato tempo soltanto una mezz'ora!  
E poi sulle rovine di Parigi, di Londra, di New York  
Marceranno i nostri carri armati del nostro tiranno.  
Ricorda allora tutto sarà compiuto,  
anche la maledizione del magiaro da te abbandonato.  
Ed io ti accuso Occidente,  
domani anche tu piangerai  
come il magiaro sconfitto  
da te abbandonato a Budapest.  
A Budapest.....a, Budapest!

Per questa canzone a Valeriano è stato consegnato un riconoscimento da parte dell'Associazione Scrittori Ungheresi<sup>16</sup>. Inoltre, Tibor Tollas, poeta e dirigente del movimento anticomunista ungherese Nemtezor, gli dedica una poesia, scritta appositamente per lui, dal titolo *Roma*<sup>17</sup>.

## 2. La nascita di una canzone militante

Dopo le prime sperimentazioni musicali che rappresentano il punto di inizio di questo nuovo genere musicale, compresa l'esperienza di Leo Valeriano, nella seconda metà degli anni Settanta, la musica alternativa di destra conosce la sua stagione migliore. Così, essa inizia gradualmente, proprio in quel periodo, a trovare una sua identità: dalla pura reinterpretazione di musiche popolari, che appartengono, talvolta, alla tradizione, pian piano si passa alla canzone militante di destra. Essa, nascendo con un ritardo di almeno

dieci anni rispetto a quella di sinistra, rappresenta l'esternazione di una vera e propria "fede", in cui buoni testi sono accompagnati da una musica "scarna" con l'utilizzo nella maggior parte dei casi della sola chitarra<sup>18</sup>. I giovani neofascisti cantano durante le manifestazioni, nelle sezioni del Movimento sociale italiano o delle organizzazioni giovanili per "sfoderare" con la musica l'arma della militanza ma anche per diffondere le speranze e i sogni e le idee di un universo sconosciuto - e forse anche temuto - ai più.

Nella costruzione di un'alternativa politica e umana, i giovani di destra provano il desiderio di produrre, creare, scrivere e cantare una propria musica. Il ragazzo di destra, per certi versi, «canta e pensa le stesse cose di quello di sinistra»<sup>19</sup>. Si attacca la cultura di massa, la politica "politicante", talvolta l'arco costituzionale, condendo queste critiche con le tematiche della mitologia, la tradizione, l'Europa.

I temi affrontati in queste canzoni sono legati alle cronache di quegli anni: gli scontri di piazza, la militanza, i propri compagni morti<sup>20</sup>. Non mancano soggetti legati alla satira e all'ironia. Sono presenti anche temi come la disumanità della droga e il diritto alla vita contro l'aborto<sup>21</sup>.

Inoltre, acquistano spazio anche le canzoni che si ispirano ai miti cavallereschi e guerrieri appartenenti al mondo del medioevo fuso con quello nordico. Non a caso in tutto l'ambiente di destra la musica celtica rappresenta una base quasi naturale.

Questa nuova canzone militante, come accennato, risente spesso delle esperienze della vita quotidiana e dell'impegno politico in quel particolare frangente storico, differente da quello vissuto dagli stessi militanti fascisti negli anni precedenti. Guido Giraudò degli Amici del vento, uno dei gruppi che si sviluppa in quegli anni, sostiene:

Non ci bastavano più quegli inni marzialeggianti e le canzoni fasciste del Ventennio e della RSI. Ci voleva una musica più vicina, più nostra per raccontare la nostra vita quotidiana di militanti, il nostro impegno politico, i nostri ideali, i nostri sentimenti di amore e di rabbia, i nostri sogni. Canzoni scritte più col cuore che con la testa, senza dimenticare l'ironia che solo per il fatto di essere di destra portavano al sistema, all'ultrasinistra, ai partiti e giornali *democratici*. Canzoni che in qualche caso fungevano da impegno politico vero e proprio<sup>22</sup>. Un "traghettatore" che alimenta questo "passaggio" è Walter Jeder che, da autore di alcuni testi di Leo Valeriano, diventa animatore della milanese Radio University e presentatore di tutti i Campi Hobbit, raduni musicali di destra<sup>23</sup>. Proprio grazie all'esperienza dei Campi Hobbit, che si tengono nel 1977, 1978 e 1980, i musicisti di questa area politica hanno l'occasione di incontrarsi, confrontarsi ed esibirsi sullo stesso palco, oltre che, nei momenti di approfondimento culturale, di discutere e di tracciare dei «percorsi comuni» ridefinendo la loro identità politica<sup>24</sup>.

Nella diffusione della musica alternativa, inoltre, un ruolo importante è ricoperto dalle cosiddette radio libere, ossia delle emittenti legate alla destra politica e autogestite dai militanti di area. Tra queste le più importanti sono, la già citata, Radio university a Milano, Radio alternativa a Roma, Radio inn a Perugia, Radio sud a Napoli, Radio Conero ad Ancona, Radio Mantakas a Osimo, Radio blitz a Torino, Radio onda Europa a Verona. Nel 1976, si costituisce anche il Terzo polo, Centro nazionale di

produzione radio, coordinato da Teodoro Buontempo, fondatore di Radio alternativa. Anche se le emittenti di destra sono un centinaio, il tentativo di giungere ad un network in tutto il territorio nazionale, comunque, fallisce<sup>25</sup>. In ogni modo, anche se manca un coordinamento organico e centralizzato, esse rappresentano una modalità per comunicare in maniera orizzontale e scambiare idee, programmi, cassette e dischi che spesso sono autoprodotti e quindi hanno scarse possibilità di essere diffusi, anche all'esterno dell'ambiente politico di provenienza, se non attraverso l'attività di queste radio.

Questa musica viene, comunque, pubblicizzata anche grazie a manifestazioni appositamente organizzate dal Fronte della Gioventù e dalle riviste di area "Dissenso" e "Candido", che dedicano a essa delle speciali rubriche.

### 3. I gruppi

La produzione vera e propria di musica alternativa inizia attraverso la formazione, nel 1974, del Gruppo padovano di protesta nazionale (Gpdpn), formato da cinque ragazzi del Fronte della gioventù e del Fuan di Padova: Loris Lombroni, Fabio Ragno, Gigi Toso, Roberto Meconcelli e Mario Bortolozzi. L'attività del gruppo si inserisce a pieno titolo all'interno di quella transizione avvenuta a livello musicale in cui i giovani militanti di destra utilizzano il canto come momento aggregante e in cui intendono, come dice uno dei componenti della formazione, Mario Bortolozzi, «cantare il presente e onorare il passato con parole più comprensibili», per quella generazione<sup>26</sup>.

Nei concerti Gigi Toso, che non canta, presenta il gruppo sulle note di *Knockin' on heaven's door* di Bob Dylan, Roberto Meconcelli suona il banjo e Loris Lombroni, Fabio Ragno e Mario Bortolozzi si cimentano alla chitarra.

Fra la fine del 1975 e gli inizi del 1976, i componenti del Gruppo padovano di protesta nazionale rimangono coinvolti in numerose campagne di arresti, perquisizioni e processi per ricostituzione del partito fascista. Così il gruppo, anche a seguito dell'uscita per vicende personali degli unici componenti della formazione che rimangono estranei alle inchieste, arricchito di nuovi elementi, Paolo Favero e a Junio Guariento, subisce una trasformazione nella sua compagine originaria. In questo modo, nel dicembre del 1977, la nuova formazione esordisce a Roma al Teatro delle muse in quello che è anche l'unico e ultimo concerto del gruppo. Quindi, il Gpdpn si scioglie e due dei suoi ex componenti formano la Compagnia dell'anello, che si presenta a Campo Hobbit I già nel giugno del 1977<sup>27</sup>. Dal punto di vista della produzione, il Gruppo padovano di protesta nazionale, prima di confluire in questa nuova formazione, produce pochi brani, fra i quali, *Jan Palach*, *La foiba di San Giuliano*, *Padova 17 giugno*<sup>28</sup>, *La ballata del nero*, mai incisi ufficialmente, ma che faranno parte della prima musicassetta della Compagnia dell'anello, dal titolo, *Dedicato all'Europa*<sup>29</sup>.

Quest'ultima formazione, il cui nome trae ispirazione dall'omonimo libro di John Ronald Reuel Tolkien, si arricchirà di nuovi elementi nel corso degli anni - ancora oggi è in attività - come per esempio Stefania Paternò, Fabio Giovannini e Adolfo Morganti fino ad arrivare a nove componenti. La produzione del gruppo, che può essere considerata insieme a quella degli Amici del vento (di cui parleremo a breve) basilare all'interno della corrente artistica "alternativa", è molto vasta. Uno dei brani più famosi della Compagnia dell'anello è stato *Il domani appartiene a noi* che rappresenta anche uno degli slogan più popolari della giovane destra di quegli anni; esso diviene un

«simbolo identificante e un percorso politico. Una canzone che è riuscita ad imporre un concetto innovativo proprio nel lessico della destra politica, introducendo il passaggio psicologico dal ricordo e dalla testimonianza alla possibilità di incidere nuovamente nella storia»<sup>30</sup>. Come se si passasse «dal ghetto - duro, pesante, ma in fondo rassicurante - [...] [al] mare aperto della politica come un'avventura tutta da costruire»<sup>31</sup>. L'origine del brano risale al primo Campo Hobbit quando il neonato gruppo e Stefania Paternò pensano di fare un adattamento per chitarra e in lingua italiana di *Tomorrow belong to me* di John Kander e Fred Ebb, una delle canzoni di Cabaret, il famoso film musicale di Bob Fosse. L'aria di quella canzone sembra che ha tratto origine, a sua volta, da una ballata popolare del Quattrocento, entrata, poi, a far parte del repertorio del Movimento giovanile tedesco degli inizi del novecento<sup>32</sup>. Successivamente, nel 1980, il terzo Campo Hobbit chiude con una versione musicale aggiornata e perfezionata della canzone, la cui esecuzione colpirà Giovanni Forti che dalle colonne dell'«Europeo» scrive: «Nella notte si leva un canto suggestivo prima mormorato a voce bassa, poi ripreso da tutti a gole spiegate»<sup>33</sup>. Dall'analisi delle strofe della canzone si riesce a intendere come questo brano sia potuto diventare un vero e proprio inno della destra dagli anni Settanta fino ai nostri giorni. Emergono infatti le tematiche «tradizionali» della destra neofascista italiana e europea: la «Fede», la «Terra dei padri», la «Tradizione».

Osserva dell'alba il primo baglior  
 Che annuncia la fiamma del sol  
 Ciò che nasce puro più grande vivrà  
 E vince l'oscurità.  
 La tenebra fugge i raggi del sol  
 Iddio dà gioia e calor  
 Nei cuor la speranza non morirà  
 Il domani appartiene  
 Il domani appartiene  
 Il domani appartiene a noi.  
 [...]  
 Chi sfrutta nell'ombra sapremo stanar  
 Se uniti noi marcerem  
 L'usura ed il pugno noi vincerem  
 Il domani appartiene  
 Il domani appartiene  
 Il domani appartiene a noi.  
 La terra dei Padri, la Fede immortal  
 Nessuno potrà cancellar  
 Il sangue, il lavoro, la civiltà  
 Cantiamo la Tradizion.  
 La terra dei Padri, la Fede immortal  
 Nessuno potrà cancellar  
 Il popolo vinca dell'oro il signor  
 Il domani appartiene  
 Il domani appartiene  
 Il domani appartiene a noi.

Un'altra canzone del gruppo degna di nota è *Sunglasses policemen's blues*, più nota come *Police's blues*, che rappresenta un brano che in qualche modo appartiene più al primo periodo della musica alternativa, poiché è una ballata scritta in uno stile goliardico e cabarettistico; tratta delle inchieste della magistratura e delle "pressioni" delle forze dell'ordine sui militanti della destra politica sotto l'egida del reato di ricostituzione del partito fascista. Nel pezzo, in modo scanzonato, infatti, vengono descritti quali sono i "meccanismi", i "congegni" attraverso i quali, in un'*escalation* esilarante ed estremamente divertente, gli agenti di polizia, indossando degli occhiali speciali - perché riescono a scovare le piste più "nere" - arrivano ad arrestare tutti, proprio tutti.

Passa veloce sulla strada principale,  
passa un'auto della Polizia,  
passa veloce, è tutto un lampeggiare,  
arriva e si ferma davanti al tribunale.  
Ma perché, ma perché quegli agenti  
portan sempre gli occhiali?  
[...]  
Son passati all'azione. che han fatto?  
Hanno preso di peso dal letto  
la mia vecchia vicina di casa  
ma per quale motivo la vicina di casa?  
Scatta il congegno, scatta il meccanismo,  
molti i fermati e molti gli arrestati.  
Hanno arrestato anche il nostro farmacista,  
per non parlare del nonno del droghiere.  
Ma chi vuoi (ma chi vuoi) che sia stato,  
se non gli agenti in occhiali?  
Scende la notte, ma qui nessuno dorme  
perché hanno paura degli agenti con gli occhiali.  
Ormai nessuno può restare tranquillo,  
hanno arrestato anche il noto banchiere.  
Ma chi vuoi (ma chi vuoi) che sia stato,  
se non gli agenti in occhiali?  
Stamattina all'uscita di scuola  
io volevo comprare un gelato  
ma non c'era il carretto  
perché l'hanno arrestato, il carretto.  
Hanno arrestato anche Gino il salumiere,  
il nostro portinaio e tutti gli spazzini.  
Stanno facendo anche un giro di retate  
alle stazioni e davanti agli asili.  
Ma perché, ma perché quegli agenti  
portan sempre gli occhiali ?  
Da un po' sto aspettando che arrivi il mio turno  
da quando hanno preso anche il mio confessore  
il parroco, le suore ed anche il cappellano  
che aspettano, son pronto, son stanco di aspettare

oramai (oramai) l'ho capito  
perché hanno sempre gli occhiali  
Sono occhiali speciali davvero,  
son di vetro temprato inscurito  
per vedere le piste più nere,  
per vedere le piste più nere,  
per vedere i colpi di stato,  
gli squadristi teppisti fascisti,  
è tutta una festa,  
è tutta una festa.  
Generali golpisti fascisti,  
formaggini e ombrellai nazisti,  
Bersaglieri ciclisti fascisti,  
è tutta una festa.

Nel 1983, la Rai dedicherà al gruppo un servizio di presentazione del loro primo Lp: *Terra di Thule*, nel corso della trasmissione *Primissima*, durante la quale, per illustrare le canzoni della band, verranno mostrati alcuni disegni di Hugo Pratt<sup>34</sup>. Dal 1984, ai nostri giorni il gruppo terrà molti concerti. Nel 1986, alcuni suoi componenti daranno vita alla formazione Alchemia Cheltha<sup>35</sup>. Nel novembre 2002, La compagnia dell'anello fonderà anche un'associazione culturale con sede a Padova con lo scopo di contribuire a realizzare una sempre più capillare diffusione della musica alternativa, fuori dai circuiti commerciali.

Un altro gruppo, la cui produzione è abbastanza significativa, è quello degli Amici del vento. La storia di questo complesso è legata a Carlo Venturino, un giovane militante milanese, studente di medicina, che inizia a scrivere canzoni per poi esibirsi nella sede del circolo Alternativa nazionale o nel locale degli Arditi a Milano<sup>36</sup>. Quindi nel 1976, proprio su iniziativa di Carlo Venturino, nasce il gruppo, di cui entra a far parte, la fidanzata Cristina Constantinescu, come cantante, il fratello Marco Venturino alla seconda chitarra e Guido Giraudo, un dirigente del Fuan milanese, come presentatore.

La loro prima canzone è intitolata *Nel suo nome*, dedicata a Mikis Mantakas, un giovane studente greco, militante del Fuan Caravella di Roma rimasto ucciso il 28 febbraio 1975 a colpi di pistola nel corso degli scontri fra militanti di estrema destra ed estrema sinistra in un assalto alla sede del Msi di via Ottaviano a Roma, durante lo svolgimento del processo contro alcuni componenti di un'organizzazione di estrema sinistra, Potere operaio, accusati del cosiddetto rogo di Primavalle<sup>37</sup>. Il testo della canzone è ispirato a una lettera scritta dalla ragazza di Mantakas dopo la sua morte<sup>38</sup>. Alcune strofe della canzone recitano così:

Ragazza che aspettavi un giorno come tanti,  
un cinema e una pizza, per stare un po' con lui,  
dai apri la tua porta, che vengo per parlarti:  
"Sai, stasera, in piazza..... erano tanti, e....  
il tuo ragazzo è morto ....è morto questa sera".  
Vent'anni sono pochi per farsi aprir la testa,  
dall'odio di chi invidia la nostra gioventù,  
di chi uno straccio rosso ha usato per bandiera,  
perché non ha il coraggio di servirne una vera.

La gioventù d'Europa stasera piangerà  
chi muore in primavera per la sua Fedeltà.

[...]

Ragazza del mio amico che è morto questa sera,  
il fiore tra i capelli no, non ti appassirà.

Di questo tuo dolore noi faremo una bandiera,  
nel buio della notte una fiamma splenderà.

Sarà la nostra fiamma,  
saranno i tuoi vent'anni,  
la nostra primavera  
sarà la libertà.

La popolarità per il gruppo arriva nel 1977 con la produzione della prima audiocassetta, incisa con mezzi non professionali, *Trama nera*. La diffusione del nastro avviene anche grazie alla cassa di risonanza del periodico, "Candido", di cui Guido Giraudò è il vicedirettore, e della milanese Radio university. Il gruppo acquista anche una certa fama attraverso molti concerti, tenuti in Italia e fuori dai confini nazionali, in Spagna (invitati dalla formazione Fuerza nueva) e in Germania<sup>39</sup>. Anche la canzone che dà il nome all'intero album, *Trama nera*, diviene molto famosa tanto da vincere un premio indetto da una radio libera di Milazzo, come brano più ascoltato dell'anno<sup>40</sup>.

Con uno stile irridente, questo brano deride quella che è considerata la "mania" dei mezzi di comunicazione e dei magistrati di "inventare" «trame nere» o di congetturare la presenza di presunti complotti «fascisti» in ogni situazione.

Trama nera trama nera sol con te si fa carriera.

Trama nera trama nera tu dai la felicità.

Se vuoi tu migliorar la posizione,  
ed aumentare il minimo della pensione,  
fai subito domanda di assunzione  
in uno dei canali della teleinformazione.

Ed ogni sera tu, alle otto e trenta,  
la lacrima sul ciglio la voce spenta,  
racconta che a Milano è mancata la luce  
perché uno sconosciuto ha gridato viva il Duce,  
e che se le galline non fanno più l'uovo  
è certo stato un colpo di Ordine Nuovo.

[...]

E se la tua ragazza ti ha piantato  
Dicendo che le sembri un po' un pistola

Tu non ti scoraggiare e vai filato

A raccontare a tutti questa fola:

tu di che è stata colpa dei Fascisti,

vedrai si muoveranno anche i ministri

se poi intervisteranno anche l'Oriana

vedrai che giurerà di averli visti.

Ma se malgrado tutto lei non torna,

tu lascia tutti e vai al Quirinale



lì certo troverai un radicale  
che ti consolerà con un rapporto un po' anormale.  
Trama nera trama nera sol con te si fa carriera  
Trama nera trama nera tu dai la felicità.  
Se non hai vinto mai un terno al Lotto,  
se proprio oggi a te scade l'affitto  
se hai perso per scommessa quattro cene  
e come puoi pagar non lo sai bene,  
ascolta che ti dico come fare  
e ciò che fa per te ti voglio indicare:  
rivolgiti sicuro a «Panorama»  
la pagheranno bene la tua trama.  
Racconta che un bel giorno passando per i boschi  
scorgesti una radura con certi tipi loschi.  
e insieme ai tipi loschi c'erano.

Anche lo stile della ballata *Incontro* è ironico, ma il tema non è quello espresso in *Trama nera*. Nel brano, vengono descritti quelli che i giovani di sinistra chiamano i "sabati della spranga" a Milano; viene raccontato un particolare incontro fra un giovane e una sconosciuta ragazza - vestita di grigio e dalle curve procaci.

Era sabato di pomeriggio,  
passeggiavo per la mia città,  
camminavo con l'occhio un po' fisso  
sbirciando i colori della realtà.  
Una lunga colonna di auto, intonava la sua sinfonia,  
dirigeva con rara maestria un'autobotte targata Pavia  
. Sui palazzi segnati dal tempo, nei giardini ripieni di risa,  
una lama di sole un po' caldo invitava alla primavera.  
Ma, arrivato all'angolo vidi lei, solo lei,  
tutto si nascose, anche il sole, anche il sole.  
Un silenzio magico, intorno a me, intorno a lei,  
sentivo solamente la sua immagine su me.  
Uno schianto ve lo giuro, non ricordo poi che fu.  
Uno schianto, ve lo giuro, non ricordo poi che fu....  
In un vestito grigio, magari di lamè,  
le sue curve procaci mostrava solo a me,  
due occhi grandi e gelidi ho visto in mezzo ai miei,  
la sua andatura agile l'avvicinava a me.  
Con fare malizioso e un poco provocante,  
permette che la sfiori con la mano un po' tremante.

Quella conoscenza nel giovane, protagonista della canzone, provoca un forte sconvolgimento, la cui natura e la cui origine, però, sono rivelate solo al termine del brano. Così viene svelata la reale identità della procace ragazza: una Hazet 36, la chiave inglese usata dagli extraparlamentari di sinistra durante gli scontri contro i componenti delle formazioni di destra in quegli anni. Questo

incontro, alla fine, avviene con quella democrazia, “costruita” dal regime, a cui il protagonista della canzone non sente di appartenere.

Insieme a lei io vidi il sole con le stelle,  
dei fiori un po' giganti, sentii voci di santi, ma ....  
Ma forse non son stato, non sono stato chiaro,  
non so se vi ho spiegato chi era, in verità.  
Perché era....  
...era una chiave inglese numero trentasei,  
tenuta salda in mano da un giovane borghese,  
di quelli, per intenderci, che la rivoluzione  
giocano a farla in nome di Marx e del bastone.  
Di quelli che il regime ha fabbricato in serie  
perché lo difendessero dalle persone serie.  
Era sabato di pomeriggio,  
non ricordo neppure la via,  
mi han poi detto che quel pomeriggio  
ho incontrato madama....  
Democrazia.

La fama degli Amici del vento si riconferma, oltre che con la partecipazione ai Campi Hobbit, anche attraverso la pubblicazione, nel 1978, del secondo album: *Girotondo*<sup>41</sup>. Tuttavia, l'attività del gruppo terminerà nel 1983 con l'improvvisa morte in un incidente stradale del suo fondatore, Carlo Venturino. Nel 1993, il fratello Marco, riprenderà ad esibirsi e pubblicherà una terza musicassetta contenente le canzoni rimaste inedite. Poi nel 1995, gli Amici del vento terranno un concerto a Ceriale in provincia di Savona ottenendo una risonanza a livello nazionale<sup>42</sup>; anche il Tg2 farà un servizio sull'evento. Nel 1997, in occasione del ventennale dalla nascita della musica alternativa, gli Amici del Vento e La compagnia dell'anello si esibiranno in una lunga *performance*<sup>43</sup>. La formazione si riunirà per tornare sul palco in altri concerti anche nel 2010 e nel 2013. La musica alternativa è anche appannaggio di artisti provenienti dal sud d'Italia: i Vento del sud. La formazione, guidata da Gianni Procida, Rosario Striano e Salvatore Barone (autore dei testi), già componenti del gruppo cabarettistico Masaniello, nel 1977 si presenta a Campo Hobbit I, con un nutrito repertorio, fra cui *Europa Nazione*, *Mikis*, *Uomo nero* e *Eri un rosso*<sup>44</sup>. L'anno successivo il gruppo si scioglierà, lasciando inedita la maggior parte della sua produzione. Negli anni avvenire, Gianni Procida si presenterà come solista ai Campi Hobbit<sup>45</sup>. I Vento del sud affrontano nelle loro canzoni anche tematiche sociali, come per esempio in *Storia vera di un giovane*, (scritta sulle note di Marinella di Fabrizio de André) si narra la vicenda di un giovane di Napoli - la stessa città da cui proviene il gruppo - che ha perso il lavoro. A quel punto, il ragazzo inizia, in cerca di sostegno, una peripezia continua dal sindacato, al partito, alle istituzioni fino ad arrivare ad essere arrestato poiché, resosi conto della strumentalizzazione operata nei suoi confronti da tutti coloro a cui si è rivolto, si ribella. Le parole della canzone, trasposte ai giorni d'oggi, sembrano fotografare la situazione di tanti giovani disoccupati.

Questa di un giovane è la storia vera

che è cominciata a Napoli una sera  
quando senza saperne la ragione  
è stato licenziato dal padrone.  
Solo, senza una lira e disperato,  
il poveretto è andato al Sindacato,  
ma questi con la loro faccia tosta  
gli hanno sbattuto in faccia 'sta risposta:  
"Noi non possiamo farci proprio niente!  
Rivolgiti all'ufficio competente.  
Noi difendiamo quelli già occupati  
e non poveri cristi disgraziati"  
Il poveretto stanco e denutrito  
è andato sulla sede del Partito.  
E questi qui per dargli un certo aiuto  
gli han chiesto l'iscrizione e un contributo.  
Gli han dato poi una tessera e un bastone  
Gli han detto che si lui avea ragione  
È colpa dei padroni e dei fascisti  
che sono delinquenti e camorristi  
Con la tessera in tasca e un bastone  
con la bandiera rossa e il cartellone  
è andato insieme ad altri e tutti in coro  
organizzati a chiedere lavoro  
È andato da Valenzi e alla Regione<sup>46</sup>  
a chiedere una qualche occupazione  
ma qui cortesemente gli han spiegato  
che deve ritornare al Sindacato  
Da qui lo hanno mandato in Prefettura  
[...]  
Avanti indietro e poi indietro avanti  
lo prendono per fesso tutti quanti  
ormai è un pupazzo a disposizione  
di chi sfrutta la sua disperazione  
Il poveretto quando l'ha capito  
è andato sulla sede del Partito  
m'avete preso in giro e malridotto  
e allora mo' facimmo un quarantotto  
[...]  
E chiamano così la polizia  
che lo bastona e se lo porta via.

Da Verona invece arrivano gli Zpm<sup>47</sup>. Al loro attivo tre musicassette autoprodotte: *Una voce controvento* del 1977, una uscita nel 1978 senza titolo e l'ultima *Europea* del 1989. Nel brano *Una voce controvento* si evidenzia il ruolo che ha la canzone nella società, ossia un manifesto ideologico<sup>48</sup>:

Queste sono canzoni diverse

Non sono canzoni alla moda,  
canzoni di mercato o di protesta  
queste sono forse un grido  
un grido disperato  
un grido di giustizia.  
Tu viandante fermati ed ascolta questo canto  
Fermati ed ascolta questa voce controvento  
[...]  
Tra le catene che il sistema  
fu felice di stringerti ai polsi,  
credendoti finito e sconfitto.  
Mentre tu stringendo i denti,  
dalla galera dove fosti buttato  
gridasti al vento, al sole, al mondo:  
"Stringete, stringete pure,  
ma mai voi riuscirete a inventare  
le catene per fermare il mio ideale".  
"Stringete, stringete pure,  
ma mai voi riuscirete a inventare  
le catene per fermare il mio ideale".

A cavallo fra il tema dell'amore e degli ideali da perseguire è invece impostato il brano *Boia chi molla*, probabilmente la canzone più famosa del gruppo<sup>49</sup>. Alcune strofe della canzone recitano:

Sarebbe bello amore piantare tutto e scappare via  
lasciare qui i problemi la nostra lotta e nostri affanni  
scappare via lontano non ha importanza dove  
dimenticare tutto scappar via da questa terra  
[...]  
Sarebbe bello amor mio ma non posso  
chiudere gli occhi e fuggire la realtà  
no non voglio rinunciare alla mia lotta  
dentro al cuore sento l'urlo di un qualcosa che mi sprona  
sento un coro nella mente BOIA CHI MOLLA  
[...]  
Tu mi ami e ami anche il mio ideale  
meglio morto che vigliacco meglio morto che venduto  
tu mi ami ascolta l'urlo BOIA CHI MOLLA

Mentre il timbro musicale dei gruppi fin qui descritti è nella maggior parte dei casi simile, poiché in generale la matrice rimane quella armonica o di origine cabarettistica, il vero gruppo rock della musica alternativa degli anni Settanta è quello dei romani Janus (nome ispirato al dio romano Giano). La band nasce nel 1976, su iniziativa del batterista Mario Ladich, che rimarrà sempre l'anima del gruppo nei suoi vari cambi di formazione. I Janus, infatti, hanno al loro attivo tre singoli, un Lp e un album; ogni lavoro è stato inciso con una formazione diversa. Nel dicembre del 1976, producono il loro primo singolo dal vivo con un registratore Revox a due piste con una formazione composta da chitarra,

basso e batteria – classico complesso rock<sup>50</sup>; in quella occasione per errore vengono chiamati Janum. L'anno successivo, il gruppo con una nuova formazione e con il nome corretto in Janus, esordisce a giugno a primo Campo Hobbit<sup>51</sup>. Dal punto di vista musicale, i Janus sono molto preparati e nel loro repertorio non mancano brani esclusivamente strumentali, confezionati con sonorità vicine al *progressive inglese*<sup>52</sup>. Nei loro pezzi, come *Bandiere al vento*, *Viva l'Europa delle Aquile*, *Rivoluzione*, *Tempo di vittoria*, poiché si dà più importanza al suono piuttosto che alle parole, i testi risultano essere molto stringati e corti. La popolarità dei Janus, comunque, durerà nel tempo, dando vita alla pubblicazione di un certo numero di raccolte, edizioni inedite e ristampe, come per esempio, nel 1997, *Tributo a Janus*, in cui alcuni complessi di musica alternativa reinterpreteranno i pezzi più famosi della band romana. Nel 2004, in una trasmissione della Rai dedicata al rock degli anni Settanta uno spazio sarà riservato ai Janus<sup>53</sup>.

#### 4. I cantautori

Fra i cantautori si può annoverare Michele di Fiò che, rispetto ad altri artisti della musica alternativa, ha cercato di dare un taglio più professionale alla sua produzione, andando spesso alla ricerca di sonorità d'avanguardia. Al suo attivo tre album: *Ad un passo dal cielo c'è* del 1978, *Cervello* del 1979 e *Cavalcare la tigre* del 1982. Michele Logiurato, in arte Michele di Fiò (in omaggio alla sua fidanzata Fiorenza), nato a San Costanzo, in provincia di Pesaro, inizia la sua attività canora già dai primi anni Settanta, rifiutando nel 1975 una proposta della RCA per non sottostare a quelle che ritiene che siano le censure politiche imposte dal mercato<sup>54</sup>.

Fra i temi sviluppati, vi è la descrizione della feroce contrapposizione fra destra e sinistra, accompagnata, però, dal tentativo di superarla, come, per esempio, nel brano *Sogno*.

ma smettiamola di scannarci  
come cani nelle strade  
il potere gioca a carte  
gioca con le nostre vite  
ma l'amore è un'altra cosa  
siamo tutti solo soli  
dammi un bacio e dimentichiamo  
questa stupida canzone  
fatta un po' per ricordare  
che nel mondo è meglio amare.

Nella sua produzione Michele di Fiò affronta anche tematiche che si discostano dalla pura militanza politica. Nelle sue canzoni, pur ispirate alle idee, care alla destra neofascista, si rivolge alla sua generazione ed è uno dei primi autori di destra a sentire il bisogno di occuparsi di ambiente, ecologia, scuola, struttura della società del tempo<sup>55</sup>. Non mancano brani dedicati ai suoi "amici" camerati morti a causa della logica degli opposti estremismi o a causa delle presunte "persecuzioni" perpetuate dal sistema statale contro i militanti di destra, come nel pezzo *Italia*, scritto per ricordare Alberto Gianquinto, giovane studente liceale ucciso a Roma nel 1979 dalla polizia<sup>56</sup>. Tuttavia, l'artista canta anche *Rock* (il lato B di *Italia*), in cui emerge l'insofferenza dei giovani nei confronti della vecchia

generazione, nei confronti del sistema e nei confronti di logiche e schemi, ormai legati al passato. In tal senso, la musica rock rappresenta un *trait d'union* fra tutti coloro che appartengono a quella generazione e che non “disdegnano” la “piazza” e la “rivolta”. In *Rock* Michele di Fiò canta:

Ai ragazzi piace il rock  
e non solo per ballare  
uno ascolta va forte  
e non smette di pensare,  
è una musica che nasce  
ti permette di volare,  
è una musica che uccide  
chi non vuole fartela ascoltare.

Ai ragazzi piace il rock  
e son stanchi di aspettare,  
han bruciato tutti i libri  
e non ascoltano la radio  
e si son rotti le palle  
di promesse dal sistema,  
han bisogno di lavoro  
e di una fine meno scema.

Ai ragazzi piace il rock  
quello duro rivoluzionario  
e non amano il riflusso  
che ci porterà alla morte  
han bisogno della piazza,  
della gente col fucile,  
dell'amore di una ragazza  
della certezza di non finire  
soli come trent'anni fa.

[...]

Ai ragazzi piace il rock  
e non solo in discoteca,  
ma non hanno mai avuto  
una risposta molto chiara,  
c'è chi dice che sia limpido  
e chi non l'ha mai provato,  
c'è chi non vuol sentire  
e che morirà ammazzato.

La produzione di Fiò e le sue idee non risultano essere proprio così dissimili da quelle di artisti di sinistra. Sembra che destra e sinistra si incontrino nella stessa «ingenua rabbia», attraverso musica scarna e mono tonica<sup>57</sup>.

E le motivazioni che il cantante pubblica all'interno della copertina del suo album *Cervello* lo dimostrano in qualche modo:

Questo disco - annota il cantante - circola fuori dai normali canali musicali commerciali e industriali, non ha

subito la censura dei padroni del valore della politica italiana e puoi ascoltarlo attraverso la tua radio libera può essere reazionario oppure proletario, altre volte romantico e sentimentale ma in questa società appiattita e pesante, dove le coscienze non hanno più pensieri e il potere spegne speranze e amore, è senza dubbio rivoluzionario<sup>58</sup>.

Un altro cantautore all'interno di questo panorama è Fabrizio Marzi, denominato il De Andrè della destra per il suo timbro vocale baritonale simile a quello dell'artista ligure.

Dal punto di vista musicale, Marzi inizia a muovere i primi passi da giovanissimo, affascinato e influenzato dalla cosiddetta scuola genovese (Luigi Tenco, Gino Paoli, Bruno Lauzi, Fabrizio De Andrè, ecc)<sup>59</sup>.

Laureatosi in medicina veterinaria nel 1976, Fabrizio Marzi, inizia il suo percorso artistico, interpretando i brani di altri autori, poi musicando i testi di suo cugino Walter Pancini (in arte Walter Jeder) che, come si ricorderà, è stato presentatore di tutti i Campi Hobbit e animatore di Radio university<sup>60</sup>.

Nel 1978, Marzi incide il suo unico Lp, intitolato Zoo. Nel disco sono presenti brani, realizzati con un'ironia graffiante, che affrontano tematiche politiche e sociali, come *Topo rosso*, *Botti Beppe* e altri più forti come *Canzone per l'Europa*, *Bandiera* e *Un uomo da perdere*.

Con questo album, l'artista piacentino sarà il primo cantautore di musica alternativa a incidere un Lp in una sala di incisione professionale, a Milano. Il disco ha una grande risonanza nell'ambiente e viene trasmesso nelle cosiddette Radio alternative di tutta Italia.

La tematica sociale e politica sviluppata da Marzi è parecchio marcata.

Ad esempio, nella ballata *Botti Beppe*, racconta il "fallimento" di tutti coloro che sono stati inghiottiti dal lavoro. Ora sono frustrati nelle proprie speranze e, con in tasca la tessera della Cgil, credono di ottenere una rivincita sociale. In realtà, arrivano ad un avvillimento totale: rappresentano, così, l'«armata degli scontenti». Alcune strofe del brano, che è cantato sulle note della celebre *Bandiera rossa*, recitano:

Ragionier Rossi Gervaso  
che hai guardato l'orologio,  
che hai bevuto il cappuccino  
e ti sei soffiato il naso,  
dimmi dove vai.  
Operaio Botti Beppe  
tesserato Cigielle  
tu che porti sulla pelle  
la maglietta di movil,  
dimmi dove vai.  
Annarella Permanente  
venditrice di calzini  
presso i grandi magazzini,  
che t'arrabbi con la gente,  
dimmi dove vai.  
Andiam tutti a lavorare  
come lepri nel mattino,  
per sapere se viviamo

controlliamo il cartellino,  
siamo il mondo che lavora,  
un'armata di scontenti,  
siamo mille fallimenti  
veri o falsi, non si sa.

[...]

Ai cancelli della tua ditta  
c'è un picchetto sindacalista,  
ti daranno un ciclostilato  
così lo sciopero si farà.  
Se il padrone taglia la busta  
me ne frego da comunista,  
m'imboniscono per bene la testa  
e in colonna mi metterò.  
Mi hanno dato pure un fischiotto  
per fischiare il mio fallimento,  
fischio rabbia come un vapore  
per le strade di città.

In *Topo rosso* racconta come il sistema strumentalizzerebbe i "compagni" anche contro gli stessi militanti di destra, che alla fine "lottano" anche per loro.

Compagno topo rosso  
che giochi a far l'indiano  
ma non del nuovo Mexico,  
sei metropolitano.  
Sei nato nella cellula  
o nella parrocchietta,  
autonomo al guinzaglio,  
guerriero da operetta  
[...]

E se non l'hai capito  
la parte che ti tocca  
è quella di abbaiare  
per chiuderci la bocca,  
per chiuderci la bocca.  
Riponi la tua fionda  
fra tanta naftalina,  
rassegnati a una vita  
da povera pedina.  
Da povera pedina.  
Guardando la finestra  
un dì vedrai un ultrà,  
un giovane nemico  
gridare libertà,  
un giovane di destra  
che lotta anche per te.



Che lotta anche per te.  
Che lotta anche per te.

In *Evoluzione*, in maniera ironica, ridicolizza molti presunti “miti” della cultura della sinistra, come l’evoluzionismo, le opere del drammaturgo Bertolt Brecht, le idee del sessuologo marxista Wilhelm Reich, il lavoro del padre della psicanalisi Sigmund Freud.

Nel 1979, produce due 45 giri con le canzoni *Una canzone per vincere* e *Giovinezza*, quest’ultima dedicata dall’autore al giovane Stefano Recchioni militante del Fronte della Gioventù e componente del gruppo musicale Janus, ucciso, come abbiamo visto, da un colpo di pistola sparato davanti alla sede del Msi in via Acca Larentia a Roma. Questo brano è particolarmente toccante, poiché descrive sostanzialmente la giovinezza che quel ragazzo, attraverso la morte, perde; questa giovinezza rimane sostanzialmente, per l’artista, “racchiusa” nel cerchio bianco che disegna la sagoma del cadavere caduto sull’asfalto.

Fra gli altri pezzi cantati da Marzi, vale la pena analizzare nel dettaglio il lungo brano, *Il 68*. Questo brano uscirà come inedito, solo nel 1996, in un Cd insieme ad altri due brani nuovi, *Epitaffio* e *Lontana*, e ai due 45 giri pubblicati (*Una canzone per vincere* e *Giovinezza*) e all’intero album *Zoo*. *Il 68* rappresenta una sorta di manifesto della gioventù di destra di quegli anni. Innanzitutto, il punto di partenza è la convinzione che la rivolta studentesca è stata anticipata negli ambienti culturali della destra, parecchio tempo prima del ‘68 vero e proprio. Infatti, le prime strofe della canzone, mettendo in evidenza un ‘68 “venuto prima” – cioè sottolinea la presenza di un germe insito nella “natura” stessa della rivolta contro il sistema professato dai militanti neofascisti –, recitano:

Per noi il ‘68 era venuto  
qualche anno avanti la contestazione  
l’età della rivolta e del rifiuto  
contro il sistema: la rivoluzione.  
Allora noi eravamo bestie rare  
quando vestire l’eskimo non era  
una moda da vendere ai compagni  
e cercavamo un basco per bandiera,  
e cercavamo un basco per bandiera.

[...]

Emarginati e matti contro il mondo  
che pullulava voglie e fregature  
per giuramento crescere diversi,  
tanta sete di rischio e d’avventure.  
Ricordo la cantina dell’inferno  
un luogo riservato ai bevitori  
quando Guccini non cantava treni  
e i maledetti amavano De Andrè  
e i maledetti amavano De Andrè.

[...]

Curcio aveva lasciato la parrocchia  
leggeva il suo Marcuse nel Trentino  
capelli troppo corti sulla testa

sputacchiavamo in faccia ai nostri beat.  
Ma Kerouac era nostro si diceva  
e quelli sono rossi e ben pasciuti  
se la cultura era stile giusto  
partivano fottuti quei lacchè,  
partivano fottuti quei lacchè.

In questo contesto, viene messa in evidenza l'“ottusità” dei dirigenti del Movimento sociale italiano che avrebbero ignorato che anche fra le fila dei giovani di destra vi è chi intende cavalcare l'onda della contestazione. Il testo della canzone continua, infatti, così<sup>61</sup>:

Il partito era fermo agli altarini  
come l'Italia al Brennero col botto  
le seggiolate contro Michelin  
mentre s'avvicinava il '68.  
Ma il '68 eravamo noi  
contro i consumi per l'ecologia  
contro lo sconcio delle vacche sacre  
e un altro uomo e un'altra strategia.  
e un altro uomo e un'altra strategia.

A questo punto, viene anche descritto il celebre episodio della cosiddetta “cacciata degli stracci rossi” dall'università di Roma - avvenuto il 16 marzo 1968 - da parte di alcuni dirigenti del partito neofascista, guidati da Giorgio Almirante e Giulio Caradonna, che per ripristinare l'ordine irrompono all'interno dell'ateneo. Questo evento ha segnato un punto di rottura nell'ambiente giovanile di destra, avendo degli effetti significativi negli anni successivi: il mondo giovanile neofascista si allontana ancora di più dal Msi e le organizzazioni giovanili di destra si sgretolano. Rimane nei protagonisti di quelle vicende soltanto l'amaro ricordo che la rivolta giovanile è stata per essi un'occasione perduta. Analizzando le parole della canzone si percepisce proprio questa sensazione.

Un giorno ti telefona il gran capo  
c'è l'università da ripulire  
tu non prevedi, tu non puoi capire  
che i sovversivi sono camerati.  
Chissà che sghignazzate al Viminale,  
chissà che sghignazzate i frammassoni  
quando alla facoltà di architettura  
qualcuno ha sollevato quei bastoni.  
Era un casino: beh sono d'accordo  
era un po' duro prendere quel treno  
tra un mucchio di pidocchi e di illusioni  
giocare un ruolo “noi figli del sole”  
giocare un ruolo “noi figli del sole”.  
Che intanto si è rimasti nella merda,  
che s'è pagato duro lo sapete  
ma ora che si vende il '68

sento puzzo di morte e non mi va.

Il pezzo comunque termina con una sorta di augurio e insieme speranza di “non mollare”, da parte di chi, come loro, sono «matti» e vogliono «fare a pezzi gli steccati».

Noi siamo ancor più vecchi e sempre matti  
vogliamo fare a pezzi gli steccati:  
ragazzi, non mollate proprio adesso  
che c'è una vita tutta da inventare.  
Ragazzi, non mollate proprio adesso  
ragazzi, non lasciatevi incastrare  
ragazzi, non lasciatevi incastrare  
ragazzi, non lasciatevi incastrare.

Fra i cantautori vi è anche un altro artista - marchigiano della città di Macerata - Roberto Scocco. Quest'ultimo inizia la sua attività da giovanissimo, appena sedicenne, nel 1972 suonando brani di Leo Valeriano. Nel 1977, autoproduce, registrandola dal vivo, la musicassetta *Bella scrittura* e partecipa anche lui al primo Campo Hobbit e nel 1978 al secondo Campo Hobbit. Pubblica, l'anno successivo, nel 1979, il suo secondo nastro, *Uomo come sei*. Passata la stagione della militanza politica, esce dalle scene per molti anni fino al Primo Convegno nazionale della Musica alternativa a Roma, che si terrà nel 2001. Il 12 novembre 2010 ritornerà sul palco, ad un convegno sulla musica alternativa, dal titolo, *Il nostro canto libero*, a Fermo, dove suonerà con Fabrizio Marzi e il gruppo giovanile III Via in quella che sarà la sua ultima esibizione dal vivo<sup>62</sup>.

Nel suo primo album Scocco, oltre che a musicare alcuni pezzi popolari marchigiani, scrive canzoni intimiste come *Bella scrittura*, *La palude*, *La vendetta della civetta*, *Quando ero piccolo*, *Le bionde trecce*, *il riso e le parole* (il cui testo è tratto da una poesia di Giusto De' Conti); non mancano brani dedicati ai “martiri” neofascisti: *Marzo infuocato* (in ricordo di Mikis Mantakas), *A Sergio*, dedicata a Sergio Ramelli, militante del Fronte della gioventù, morto, nell'aprile del 1975 dopo molti giorni di agonia, a seguito di un'aggressione da parte di militanti di estrema sinistra.

Nel suo secondo album, *Uomo come sei*, l'artista maceratese mette in musica il suo sogno di un mondo estraneo al piatto progresso contemporaneo; tratteggia una terra di sudore e fatica, raccontata come un'oasi di felicità nell'incontro inedito con una natura un po' sfruttata ma anche addomesticata con paziente ostinazione: un lavoro che rimane sospeso fra l'epico e il bucolico.

Ad esempio in *Contadino*, Scocco canta di un universo ideale in cui spiccano alcune tematiche appartenenti pienamente alle istanze culturali della destra neofascista del secondo dopoguerra: la Tradizione, la massificazione e l'omologazione. Il brano recita:

È ancora notte e tu già sei in piedi  
il cane che abbaia e il gallo e le vacche  
un tozzo di pane e vino e salsicce  
poi accendi il tuo sole e via ad arare.  
[...]  
Contadino duro e abbronzato  
tu che conosci il profumo della terra

tu che capisci le cose della vita  
uomo disprezzi la massa della città.  
Lavori la terra con il tuo aratro  
e getti il seme nel suo grembo ferito  
unito alla terra e poi i vostri figli  
rinnovi l'amore più intenso ogni anno.  
E poi la sera ritorni a casa  
e stanco guardi la tua famiglia  
e insegni ai tuoi figli quello che ti hanno insegnato  
ma loro non ti ascoltano e ti hanno abbandonato.  
E vanno in città attratti da un'altra vita  
che a loro sembra sia molto migliore  
si vergognano di te e dove sono nati  
e in bocca al grande mostro si sono gettati.  
Contadino ormai solo e invecchiato  
ricordi ancora il profumo della terra  
tu sai cose che gli altri hanno dimenticato  
tu e la tua tradizione vogliono che siate il passato.  
Vecchio contadino non disperare  
vedrai presto tornare il gallo a cantare  
e la tua terra ormai con te avvizzita  
risplenderà ancora in una nuova vita,  
e la tua terra con te così avvizzita  
risplenderà ancora in nuova vita.

Ne *Il ritmo della macchina*, il cantante affronta il tema dell'alienazione del lavoro in fabbrica e la "schiavitù" della macchina che porta addirittura a distorcere i rapporti d'amore.

Infatti, alcuni brani del pezzo recitano:

Come della api noi siamo in alveari  
dove invece del miele c'è il pubblico interesse  
e tieniti informato degli avvenimenti  
perché se non stai attento ti trovi emarginato  
e vai presto a lavorare ed entri nella fabbrica  
dove il ritmo della macchina  
ti entra nel cervello e non ti lascia più.  
E quando è sera ti trovi con tua moglie  
stai sotto il letto e vai come un matto  
ma il ritmo della macchina è ormai dentro di te  
e tratti la tua povera compagna come se fossi un pistone  
povero uomo in questa condizione,  
ma non se ne accorge ti sembra di far tutto,  
marionetta del ricco burattinaio  
e tagli i fili finché sei in tempo.

La trasformazione avvenuta in questo "mondo moderno" conduce anche ad un'uniformazione anche

riguardante i gusti alimentari<sup>63</sup>.

Come era bello una volta e anche qualche cosa di più  
quando eri piccolo tra fiori e semplici menu.  
Adesso tutto è cambiato e non ci senti più  
e la pasta condita con l'aglio che una volta tu rifiutavi  
la paghi tanti quattrini nei locali più su.  
Perché si fa così.  
Perché si fa così.  
Perché si fa così.

Nel panorama dei cantautori è necessario anche citare Renato Colella, che esordisce al primo Campo Hobbit, nel 1977, dove presenta, tra le altre, la canzone *Altaforte* musicata sull'omonima sestina di Ezra Pound. Partecipa anche ai successivi Campi Hobbit del 1978 e 1980. Comunque, non pubblicherà mai ufficialmente le sue canzoni. Pur uscendo dalle scene, continua la sua attività come musicista, divenendo direttore d'orchestra<sup>64</sup>.

Un altro cantautore è Massimo Morsello, che esordisce nel 1978 al secondo Campo Hobbit e che da lì in poi userà sempre lo pseudonimo di "Massimino". Dopo la strage di Bologna, e dopo una condanna per banda armata e associazione sovversiva si rende latitante, fuggendo prima in Germania e poi a Londra, da dove scrive il suo secondo album, *I nostri canti assassini, canzoni dall'esilio*<sup>65</sup>. Gravemente malato di tumore, si sottopone al trattamento sperimentale del dottor Di Bella, per il quale scriverà, nel 1998 una canzone di ringraziamento, dal titolo dedicata, *Buon anno professore*. Morirà nel 2001 a Londra.

Morsello mette in musica i temi della militanza politica e soprattutto con *I nostri canti assassini* descrive in termini esistenziali tutta quella generazione di giovani neofascisti le cui vite sono state attraversate dall'esperienza della banda armata e della violenza politica.

Dalla lettura del testo della canzone *Canti assassini* emergono proprio queste tematiche.

Entrammo nella vita dalla porta sbagliata  
in un tempo vigliacco, con la faccia sudata,  
ci sentimmo chiamare sempre più forte,  
ci sentimmo morire ma non era la morte  
e la vita ridendo ci prese per mano,  
ci levò le catene per portarci lontano.

[...]

Ma sentendo parlare di una donna allo specchio,  
di un ragazzo a vent'anni che moriva da vecchio  
e di un vecchio ricordo di vent'anni passati,  
di occasioni mancate e di treni perduti  
e scoprimmo l'amore e scoprimmo la strada,  
difendemmo l'onore col sorriso e la spada.  
Scordammo la casa e il suo caldo com'era  
per il caldo più freddo di una fredda galera  
e uccidemmo la noia annoiando la morte  
e vincemmo soltanto cantando più forte

e ora siamo lontani, siamo tutti vicini  
e lanciamo nel cielo i nostri canti assassini  
e ora siamo lontani, siamo tutti vicini  
e lanciamo nel cielo i nostri canti bambini.

## 5. Dalla musica alternativa al rock identitario

Dopo il periodo d'oro, in cui vi sono stati numerosi concerti, parecchia produzione di dischi e cassette, molti giovani cantautori che si cimentano in questa esperienza e la nascita di molteplici gruppi, già nei primi anni Ottanta, inizia il riflusso e l'entusiasmo si smorza.

Questo dipende, oltre che da motivi prettamente economici e strutturali, come il fallimento dell'idea di costituire un network fra le radio alternative con la conseguente chiusura di molte di esse e come la fine di alcune esperienze editoriali che hanno seguito da vicino il fenomeno musicale "alternativo" (come quella de "La voce della fogna"), anche dagli effetti della repressione operata, a seguito della strage di Bologna, dalle forze dell'ordine e dalla magistratura sui movimenti neofascisti<sup>66</sup>. Il periodo rappresenta un momento di transizione che necessariamente conduce chi fa politica a destra ad accantonare le esperienze culturali, e parzialmente, anche la stessa militanza vera e propria.

Dopo questo periodo in cui la creatività artistica lascia il posto ad una sorta di *revival* costituito quasi esclusivamente dall'opera di alcuni militanti che si preoccupano di raccogliere i lavori già esistenti e "tramandarli" e che, in qualche caso, creano nuovi prodotti registrandoli in maniera rudimentale, negli anni Novanta il fenomeno muta ancora di segno. Nascono nuovi gruppi, si sviluppa la musica Oi, importata dall'Inghilterra e il Punk rock e lo ska evolvono<sup>67</sup>.

Dal punto di vista politico, la destra neofascista diviene forza di governo, con la fine della prima Repubblica e la trasformazione del Msi in Alleanza nazionale. Questi fattori contribuiscono a ridisegnare una nuova identità politica nella destra neofascista. Inoltre, le nuove tecnologie e lo sviluppo della rete internet hanno facilitato lo sviluppo e la diffusione di una nuova cultura alternativa che da semplice patrimonio culturale underground e semiclandestino con una propensione quasi esclusivamente elitaria diventa ormai alla portata di un pubblico più ampio. Così, la scena musicale appare più vivace e dalla musica alternativa vera e propria si passa al Rock identitario<sup>68</sup>.

In ogni caso fra la musica alternativa degli anni Settanta e il fenomeno musicale odierno del Rock identitario aldilà delle differenze stilistiche, vi sono molte continuità, poiché quest'ultimo rappresenta la naturale eredità di quella originaria esperienza che racchiude in sé il patrimonio culturale dei militanti della destra neofascista. La musica alternativa all'epoca ha rappresentato l'unica forma di espressione in grado di tramandare idee, raccontare storie e trasmettere conoscenze che altrimenti non avrebbero potuto essere ricordate, dal momento che a destra non si è potuto beneficiare degli apparati e supporti culturali di cui, a sinistra, invece si è potuto usufruire. La musica in questo universo ha rappresentato il modo per "consegnare" un patrimonio e un armamentario culturale sommerso, rafforzando l'identità e il senso di appartenenza<sup>69</sup>.

Il fenomeno che più di tutti oggi rappresenta un vero e proprio punto di partenza e insieme punto di arrivo del fenomeno musicale della destra militante neofascista di tutto il secondo dopoguerra fino ai nostri giorni è il portale *Lorien: il portale dei cantiribelli (attualità, storia, archivio della musica non conforme)*. Alla base di questo archivio telematico vi è il lavoro dell'associazione culturale omonima<sup>70</sup>. Esistono molti archivi digitali ma certamente *Lorien* rappresenta il più completo fra tutti: sono

presenti documenti, come i manifesti, le locandine, i testi delle canzoni, le biografie, le rassegne stampa che hanno interessato i protagonisti della scena musicale di destra dalle origini della musica alternativa fino a tutte le contemporanee diramazioni ed evoluzioni. Le informazioni e i documenti che sono contenuti in questo archivio, estremamente ampio, diventano essenziali - accanto alla scarsa storiografia presente sul tema<sup>71</sup> - per lo studio di questo fenomeno che ha rappresentato e rappresenta un universo che attraverso la canzone, con una forte carica mitopoietica nei testi e una cura scarsa dal punto di vista della struttura musicale, ha voluto delineare la contestazione e la ribellione non solo verso un governo, uno stile di vita, un approccio politico, ma contro i valori alla base del mondo moderno e della società sorta dalla seconda guerra mondiale.

## Note

1. Roberto Gatti, *Rock, rock, alalà!*, in "L'Espresso", 26 aprile 1980.
2. Si vedano Claudio Fossati, *Et voilà le Rock*, in "Linea", n. 21, 1 febbraio 1980; Claudio Fossati, *Avanti March ...al*, in "Linea", n. 22, 15 febbraio 1980; *Telephone et voilà le rock!*, in "Linea", n. 23, 1 marzo 1980; Claudio Fossati, *Rosso o Nero? È solo questione di...rock*, in "Linea", n. 26, 15 aprile 1980. Anche su altre riviste di area appaiono in quel periodo altri articoli che denotano l'interesse verso quel genere musicale, cfr., Maurizio Cabona, *Il tuo disco è come un rock*, 21 febbraio 1980.
3. Il Bagaglino avrebbe dovuto chiamarsi il Bragaglino in onore di Anton Giulio Bragaglia, il futurista fondatore de il Teatro sperimentale degli indipendenti, ma gli eredi del regista e critico cinematografico non hanno fornito l'autorizzazione, così il Bragaglino, nel suo nome, perde la "r", in Luciano Lanna, Filippo Rossi, *Fascisti immaginari. Tutto quello che c'è da sapere sulla destra*, Firenze, Vallecchi, 2003, p. 49.
4. Alcune strofe della canzone recitano così: «Le donne non ci vogliono più bene/ perché portiamo la Camicia Nera/ ci hanno detto che siamo da catene, / ci hanno detto che siamo da galera./ L'amore coi fascisti non conviene,/ Meglio un vigliacco che non ha bandiera,/ uno che non ha sangue nelle vene,/ uno che serberà la pelle intera./ Ce ne freghiamo! La Signora Morte,/ fa la civetta in mezzo alla battaglia,/ si fa baciare solo dai soldati./ [...]. Lasciate l'altre donne agl'imboscati». A questa canzone vi è stata la risposta delle donne con un brano (anonimo per il testo e per la musica) dal titolo, *La risposta delle donne*: «Le donne non vi vogliono più bene/ perché portate la camicia nera./ Non vi cucciate: cosa da galera/ fu giudicato Cristo, e da catene./ A voi fascisti, a voi non vi si conviene/ che rinnegò la Patria e la Bandiera,/ che donò al nemico tutta intera,/ chi ha stoppa in capo ed acqua nella vene./ Voi che correte il palio della morte, / la Patria onora e premio alla battaglia/ è il mirto che fiorisce pei soldati./ E un cuor di donna vi farà la corte/ che vi seguito sotto la mitraglia,/ un cuore che disprezza gli imboscati, in *Dal risorgimento al fascismo. Due secoli di storia nei canti del popolo*, Roma, edizioni Wage, 1985, pp. 129-130.

5. In un'*Informativa* del questore di Roma, era scritto che il circolo teatrale de Il Bagaglino si era costituito per «stimolare negli associati un maggior interesse per il teatro e, al tempo stesso, per offrire loro un “ambiente sano” dove potersi ritrovare e trascorrere una buona serata», in Archivio Centrale dello Stato (Acs), Pubblica Sicurezza, Categoria G (1944-1986), busta 148, fascicolo 100/53, *Informativa del questore di Roma*, 24 novembre 1965.
6. L. Lanna e F. Rossi, *Fascisti immaginari*, cit., p. 50.
7. *Gli antesignani*, in *Agenda 2007. La storia del 1977*, Monza, Associazione Culturale Lorien, 2007, p. 32.
8. [Movimento integralista](#), in Associazione Culturale Lorien, visto il 30/09/2020.
9. Ibidem.
10. *Agenda 2007*, cit., p. 11.
11. [Europa Civiltà](#), in Associazione Culturale Lorien, visto il 30/09/2020.
12. Una delle canzoni che Pino Caruso canta durante gli spettacoli de Il Giardino dei supplizi è Il mercenario di Lucera (scritta da Pingitore e musicata da Gribanovki). Il brano, molto intimista, è dedicato ai fascisti che nel secondo dopoguerra, decidendo di non deporre le armi, hanno lasciato l'Italia per cercare la “bella morte” in Africa. Racconta la storia di un mercenario italiano morto nel Congo dilaniato dalla guerra anticolonialista e dalle lotte tribali. Alcuni versi della canzone recitano così: «Son morto nel Katanga, venivo da Lucera,/ avevo quarant'anni e la fedina (camicia) nera./ Di me la gente dice ch'ero coi mercenari/ soltanto per bottino, soltanto per denari./ [...] Amavo un'entraîneuse di razza congolose,/ ma l'ho perduta ai dadi con Jimmy l'irlandese./ Salvai monache e frati dal rogo del ribelle,/ ma l'Onu se ne frega se brucia la mia pelle./ E la mia pelle brucia perché sono mercenario,/ ma il Papa se ne frega e sgrana il suo rosario. / Evviva la morte mia. Viva la gioventù [...]. Il lato “B” del disco, che contiene questa canzone, riporta un brano dedicato a Che Guevara, Addio Che, scritto anch'esso da Pingitore dopo la notizia della morte del rivoluzionario, e cantato da Gabriella Ferri. Ispirata all'eroe argentino è stata scritta anche un'altra canzone, C'era un ragazzo dalla barba nera, composta da Mario Castellacci insieme a Domenico Modugno e Silvano Spadaccino, in L. Lanna e F. Rossi, *Fascisti immaginari*, cit., p. 89. Sul rapporto fra il mito di Che Guevara e la destra si veda, Mario La Ferla, *L'altro Che. Ernesto Guevara mito e simbolo della destra militante*, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2009.
13. *Le origini: dal cabaret a Hobbit*, in *Agenda 2007*, cit., p. 32. Il nuovo locale, situato a piazza Rondanini a Roma, prende il nome dalla rubrica di arte e cultura che Leo Longanesi ha creato, fin dal primo numero de “Il Borghese” dandole il medesimo titolo del romanzo erotico di Octave Mirbeau, in L. Lanna e F. Rossi, *Fascisti immaginari*, cit., p. 51.
14. *Una voce italiana sul Muro di Berlino*, in “Roma”, 11 luglio 1966.
15. Leo Valeriano, *C'era una volta il cabaret*, Roma, Associazione Culturale Aurora Mediterranea, 2014 [1^



edizione 1996], p. 48.

16. Cristina Di Giorgi, Ippolito Edmondo Ferrario, *Il nostro canto libero. Il neofascismo e la musica alternativa: lotta politica e conflitto generazionale negli Anni di Piombo*, Roma, Castelvecchi, p. 272.
17. L. Valeriano, *C'era una volta il cabaret*, cit., pp. 61-62.
18. Giuseppe de Grassi, *Mille papaveri rossi. Storia d'Italia attraverso la canzone politica*, Bologna, Thema, 1994, pp. 240-241. Sull'uso della chitarra come strumento "principe" utilizzato nella musica politica sia a destra che a sinistra, si veda Gianni Borgna, *Il tempo della musica*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 164-165.
19. G. De Grassi, *Mille papaveri rossi*, cit., p. 244.
20. Adalberto Baldoni, *Il crollo dei miti. Utopie, ideologie e estremismi, dalla fine del "miracolo economico" alla crisi della Prima Repubblica*, Roma, Settimo Sigillo, 1996, p. 269.
21. Ibidem.
22. Ibidem, p. 266. Il corsivo è nel testo.
23. *Le origini: dal cabaret a Hobbit*, in *Agenda 2007*, cit., p. 33. Sui Campi Hobbit ci si permette di rimandare, fra gli altri, a Loredana Guerrieri, *All'Hobbit, all'Hobbit... siam fascisti!* in "Giornale di Storia Costituzionale", n. 10, II semestre 2005 [ora anche in Marco Tarchi, *La rivoluzione impossibile. Dai Campi Hobbit alla Nuova destra*, Firenze, Vallecchi, 2009].
24. C. Di Giorgi, I. E. Ferrario, *Il nostro canto libero*, cit., pp. 43-44.
25. A. Baldoni, *Il crollo dei miti*, cit., pp. 197-198.
26. *Compagnia dell'anello*, in *Agenda 2007*, cit. p. 43
27. [Gruppo padovano di protesta nazionale](#), in Associazione Culturale Lorien, visto il 28/10/2020.
28. La canzone è dedicata a Giuseppe Mazzola e Graziano Giralucci uccisi dalle Brigate rosse nella sede del Msi di Padova il 17 giugno 1974. Il testo del brano è tratto dal volantino diffuso dai militanti del Fronte della gioventù della città veneta in seguito all'evento, in *Trafiletto a Padova 17 giugno*, in *Agenda 2007*, cit. p. 30.
29. [Gruppo padovano di protesta nazionale](#), in Associazione Culturale Lorien, visto il 28/10/2020.
30. Filippo Rossi, *Di là dall'acqua. Il nuovo CD della Compagnia dell'anello*, in "Ideazione", 6 dicembre 2002.
31. Ibidem.
32. L. Lanna e F. Rossi, *Fascisti immaginari*, cit., p. 228.
33. Giovanni Forti, *Come duce vogliamo il Signore degli anelli*, in "L'Europeo", n. 31, 29 luglio 1980.
34. Proprio in concomitanza dell'uscita dell'album, *La terra di Thule*, il gruppo amplia la sua formazione e modifica anche, in qualche modo, la sua musica dal punto di vista strumentale: dall'uso iniziale di due chitarre si passa a una struttura musicale completa di tastiere, percussione e altri strumenti, in Adalberto

Baldoni, *Storia della destra. Dal postfascismo al Popolo della libertà*, Firenze, Vallecchi, 2009, p. 247.

35. Il gruppo è stato fondato da Massimo Di Nunzio e Maurizio Sebastianelli a Palestrina, in provincia di Roma, con l'intento di studiare e far conoscere la tradizione musicale nord-europea; propone un repertorio che affonda le sue radici prevalentemente nella cultura irlandese e nelle sonorità della tradizione celtica. Cfr. [Alchemia Cheltha](#) in Associazione Culturale Lorien, visto il 30/10/2020. Leo Valeriano, negli anni Novanta, dalle pagine del quotidiano "Il secolo d'Italia", scriverà che questo tipo di musica, quella celtica, sembra che abbia in qualche modo veicolato il "ritorno" della musica alternativa di destra sia all'interno dell'ambiente che all'esterno. Infatti, specificherà: «Da qualche tempo a questa parte sembra essere rinata l'attenzione da parte degli ascoltatori di canzoni pregiate nei confronti di quella branca minore della cultura di destra che in passato fu chiamata musica alternativa. Si tratta di un modo di esprimere musicalmente testi poetici che deriva da molto lontano, dagli scaldi germanici ai bardi celtici, e che narra storie, avvenimenti e sentimenti legati all'interpretazione epica della storia e del senso eroico della vita. Una canzone d'autore che possiamo considerare tipicamente di destra solo perché viene avversata dalle sinistre e che potrebbe essere utile anche a diffondere messaggi politici», in Leo Valeriano, Torna la poesia in musica, in "Il secolo d'Italia", 21 maggio 1996. Si veda, anche Alessandra Longo, *E la sera cantavamo Boia chi molla*, in "La Repubblica", 25 agosto 1995.
36. *Amici del vento*, in *Agenda 2007*, cit., p. 43.
37. Nella notte del 16 aprile 1973, i fratelli Virgilio Mattei di 22 anni e Stefano Mattei di 8 anni, figli di Mario Mattei, segretario della sezione del Movimento sociale italiano del quartiere romano di Primavalle, muoiono bruciati vivi durante un incendio appiccato alla loro casa. Saranno condannati tre componenti di Potere operaio, Achille Lollo, Marino Clavo e Manlio Grillo.
38. Nell'ambiente, con il passare del tempo, si è diffusa la notizia che questa lettera è stata pubblicata sulle pagine de "Il secolo d'Italia"; in realtà, la missiva è apparsa su "La sfida", periodico del Fronte della gioventù, all'interno dell'articolo *Morire a Roma*, che contiene uno scritto della ragazza dello studente greco, Sabrina. Si tratta di una lettera aperta, composta all'indomani della morte di Mantakas, in cui la giovane ricorda il suo fidanzato e gli ultimi istanti passati insieme. Si veda, Sabrina, *Morire a Roma*, in "La sfida", n. 9, 13 marzo 1975, p. 5.
39. C. Di Giorgi, I. E. Ferrario, *Il nostro canto libero*, cit., p. 119.
40. *Ibidem*.
41. Dell'album fa parte anche la canzone *Forchette nazionali*, che rappresenta una critica contro il Psi. Queste sono alcune strofe della canzone: Partito partito, partito Socialista/ la migliore garanzia del mondo antifascista./ Forchette, forchette, forchette nazionali/ per arraffar miliardi senza pene fiscali.
42. Parecchie testate si occuperanno dell'evento, si veda, fra i tanti, il reportage de "La Repubblica", *La musica*

*di destra concerto a Ceriale*, in "La Repubblica", 28 agosto 1995; Ilaria Cavo, *Di scena in Liguria la musica di destra*, in "Il giornale", 26 agosto 1995; Agil, *Concerto storico a Ceriale*, in "La stampa", 25 agosto 1995.

43. A. Baldoni, *Storia della destra*, cit., p. 247.
44. Si veda [Vento del sud, in Associazione Culturale Lorient, visto il 04/11/2020.](#)
45. A. Baldoni, *Storia della destra*, cit., p. 248.
46. Marco Valenzi è stato un uomo politico del Partito comunista italiano e sindaco di Napoli dal 1975 al 1983.
47. La sigla Zpm è l'acronimo dei nomi dei componenti del gruppo: Zeno Corsaro, Paolo Scaravelli e Mario Luppi
48. G. De Grassi, *Mille papaveri rossi*, cit., p. 246.
49. Ivi, pp. 246-247.
50. I brani contenuti nel disco sono *Rivoluzione e Tempo di vittoria*.
51. [Janus](#), in Associazione Culturale Lorient, visto il 04/11/2020. Alla chitarra e voce c'è Stefano Recchioni, che rimarrà ucciso, il 7 gennaio 1978, a Roma, a seguito degli scontri fra estremisti e forze dell'ordine, scoppiati subito dopo la cosiddetta strage di via Acca Larentia, nella sede del Msi della stessa via della capitale, in cui a seguito di un agguato, operato da estremisti di sinistra, moriranno gli attivisti di destra Franco Bigonzetti e Francesco Ciavatta.
52. A. Baldoni, *Storia della destra*, cit. p. 248. Nel 1979, Mario Ladich aiuta Jack Marchal, artista eclettico, conosciuto soprattutto per essere stato il disegnatore del celebre "topo nero" emblema della rivista "La voce della fogna", il principale periodico della Nuova destra, ad incidere un album dal titolo, *Science et violence*, in *Echi di Francia*, in *Agenda 2007*, p. 85. Sull'evoluzione musicale del genere rock in Italia che tocca tutto il panorama musicale italiano si veda Claudio Silingardi, [Percorsi musicali negli anni Settanta](#), in "Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi", 3 (2019) [14-01-2020], visto il 10/11/2020.
53. *Janus*, cit.
54. [Michele di Fiò](#), in Associazione Culturale Lorient, visto il 06/11/2020.
55. Ad esempio, riguardo il tema dell'ecologia canta Ciao Seveso che parla del celebre episodio della nube tossica fuoriuscita dagli stabilimenti della Icmesa il 10 luglio 1976.
56. Gianquinto è stato ucciso durante una manifestazione non autorizzata, organizzata per ricordare il primo anniversario della strage di Acca Larentia.
57. G. De Grassi, *Mille papaveri rossi*, cit. p. 248.
58. Ibidem.
59. C. Di Giorgi, I. E. Ferrario, *Il nostro canto libero*, cit. p. 134

60. A. Baldoni, *Storia della destra*, cit. p. 249.
61. A questo proposito, secondo uno fra i più lucidi intellettuali di destra, Adriano Romualdi, la rivolta giovanile, oltre che per motivi contingenti, si è orientata definitivamente a sinistra, a causa del ruolo svolto proprio dal partito neofascista. «Il movimento studentesco così povero di riferimenti culturali – scrive Romualdi nel 1970 – era stato capitalizzato dalla sinistra perché la destra aveva scelto di praticare un “perbenismo imbecille”, fondato sulla garanzia “sicuramente nazionale, sicuramente cattolica, sicuramente antimarxista”, delegando ad altri la bandiera della protesta e della rivolta contro l’ordine borghese [...] [La rivolta giovanile si era imposta alla gioventù di sinistra] perché dall’altra parte non esisteva più nulla. Seppellita sotto un cumulo di qualunquismo borghese e patriottardo [...] la destra non aveva più una parola d’ordine da dare alla gioventù [...]. In un’epoca di crescente eccitazione dei giovani, essa diceva loro ‘statevi buoni’ [...]. Fossilizzata nelle trincee di retroguardia del patriottismo borghese, le organizzazioni giovanili ufficiali vegetavano senza più contatto alcuno col mondo delle idee, della cultura, della storia. È bastato un soffio di vento a spazzare questo immobilismo che voleva esser furbesco, ma era soltanto cretino. Bastarono le prime occupazioni per comprendere che dall’*altra parte* – quella della destra – non c’era più nulla [...]. Quando le bandiere rosse sventolarono in quelle università [...] molti guardarono a destra, attesero un segno. Ma il segno non venne [...]. Maturata nei corridoi di partito, in un clima furbesco e procacciatore, [la] cosiddetta classe dirigente giovanile [di destra] non aveva assolutamente niente da dire di fronte alla formidabile offensiva ideologica delle sinistre. Ne era semplicemente spazzata via», in Adriano Romualdi, *Contestazione controluce*, in “Ordine Nuovo” n. 1, marzo-aprile 1970, pp. 22-24 (NdR: il corsivo è nel testo).
62. Morirà suicida nei primi giorni del gennaio 2013, si veda fra gli altri, Antonio Pannullo, *Suicida Roberto Scocco. Cantò le speranze dei ragazzi di destra*, in “Il Secolo d’Italia”, 4 gennaio 2013.
63. I lavori dell’arista sembrerebbero risentire molto della “rivolta contro il mondo moderno” direttamente scaturente dalle idee del filosofo Julius Evola, il pensatore che è stato un punto di riferimento culturale essenziale all’interno degli ambienti della destra neofascista del secondo dopoguerra. In un’altra canzone di Scocco, dal titolo *Da un soggetto fotografico*, sono presenti dei forti riferimenti alla fine del ciclo, ossia alla fine del mondo moderno e la “rinascita” degli uomini dalle “rovine”, come descritto da Evola nella sua opera *Gli uomini e le rovine*, si veda Julius Evola, *Gli uomini e le rovine*, Roma, Edizioni dell’ascia, 1953. A questo proposito, si potrebbe citare anche un’altra opera del filosofo che sembra rappresentare un testo di forte ispirazione per le canzoni di Scocco: Julius Evola, *Rivolta contro il mondo moderno*, Milano, Hoepli, 1934.
64. [Renato Colella](#), in Associazione Culturale Lorien, visto il 18/11/2020
65. Ha inciso il suo primo album nel 1978 dal titolo *Per me e la mia gente*.
66. Nicola Antolini, *Fuori dal cerchio. Viaggio nella destra radicale italiana*, Roma, Elliot edizioni Srl, 2010, p. 319. La rivista “La voce della fogna”, diretta da Marco Tarchi, ha avuto le sue pubblicazioni dal 1974 al 1983.

67. All'interno de Il fronte della gioventù nasce un progetto culturale dal titolo *Divisione Arte*, abbreviato in *Dart*. Il *Dart* pubblica una sua fanzine "Opera al nero", in cui vengono trattati argomenti musicali, vengono pubblicate recensioni, interviste e fumetti autoprodotti. Il movimento che gravita attorno a "Opera al nero" realizza anche le prime registrazioni musicali dei nuovi gruppi che promuove, come la band degli Intolleranza (nato a sua volta dal gruppo Hyperborea), si veda Domenico de Tullio, *Centri sociali di destra. Occupazioni e culture non conformi*, Roma, Castelvecchi, 2006, pp. 24-36.
68. Uno dei gruppi più importanti di questo genere è quello degli ZetaZeroAlfa; la band capitanata da Gianluca Iannone è il complesso di riferimento della Associazione di promozione sociale, Casa Pound.
69. N. Antolini, *Fuori dal cerchio*, cit., p. 321.
70. Il presidente dell'associazione è Guido Giraudo, componente degli Amici del vento.
71. Fra i pochi lavori che trattano dell'argomento, possiamo citare il testo di C. Di Giorgi, I. E. Ferrario, *Il nostro canto libero*, cit., un altro libro sempre di Cristina Di Giorgi, *Note alternative. La musica emergente dei giovani di destra*, Roma, edizioni Trecento, 2008; esistono anche altri testi che rappresentano delle raccolte di testi e musica sotto forma di Cd, come per esempio *Agenda 2007*, cit. e Aavv, *Voci contro vento*, Roma, Fergen, 2012.

## **Davide Sparano**

# *La “nuova melodia”: il fenomeno della musica neomelodica negli anni Ottanta*

### **Come citare questo articolo:**

Davide Sparano, *La “nuova melodia”: il fenomeno della musica neomelodica negli anni Ottanta*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 6, dicembre 2020,

[doi:10.48276/issn.2280-8833.5384](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5384)

### **Premessa**

La canzone è una forma di comunicazione che riflette e influenza il contesto sociale nel quale viene prodotta, può contribuire alla formazione di identità individuali e collettive talvolta in contrapposizione; produce consapevolezza, appartenenza, socializzazione e meccanismi profondi di identificazione. Per lungo tempo una certa tipologia di musica non è stata considerata dagli storici, soprattutto quella popolare ha scontato pregiudizi dovuti alla natura della fonte, ma non sono mancate eccezioni<sup>1</sup>. Oggi è più chiara la necessità di lavorare sulla musica per l'importanza che riveste nella vita delle persone e nella costruzione dell'identità individuale e collettiva. Il senso comune storico<sup>2</sup>, che la forma canzone può determinare in una comunità e il suo uso come mezzo d'identificazione sociale, è riscontrabile nella musica neomelodica. La sovrapposizione di piani semantici diversi, l'analisi dei testi, della musica e dell'ambiente in cui il genere si sviluppa, restituisce il quadro di un periodo storico e i cambiamenti sociali che influenzano anche la produzione artistica. Il genere neomelodico si presta molto bene a far emergere l'intreccio dei livelli appena descritti. Queste canzoni raccontano le storie di una parte precisa del Paese. La musica neomelodica nasce a Napoli negli anni Ottanta e si sviluppa in alcune regioni dell'Italia meridionale. È un percorso lungo che arriva fino ai giorni nostri. Nelle pagine che seguono, si cercherà di guardare, nello specifico, a un preciso segmento temporale, quello degli anni Ottanta, senza tralasciare i collegamenti con altre fasi storiche di questo genere capace di far comprendere bene l'importanza della musica nei processi sociali e nella costruzione degli immaginari.

**Dalla sceneggiata ai neomelodici** Il termine neomelodico compare per la prima volta nel

libro *Concerto Napoletano* di Peppe Aiello per descrivere un genere composito che si distingue dalla canzone classica napoletana. Le radici del genere però affondano le radici indietro nel tempo, negli anni Settanta. Un periodo si svolta, in quanto accanto alla sceneggiata classica, incarnata da Mario Merola, si fa strada quella legata a Pino Mauro<sup>3</sup>, il quale, a differenza della produzione musicale d’*O Rre*<sup>4</sup>, si rivolge ad un pubblico ristretto riferibile ad un sottoproletariato più aggressivo. La violenza, nelle canzoni e anche nelle rappresentazioni della sceneggiata cinematografica, viene non solo tollerata, ma addirittura esaltata. La violenza come panacea per una società claudicante, dove la collusione tra malavita e politica permea ogni aspetto della vita. Se Merola si rivolgeva, attraverso contenuti fruibili a livello nazionale anche da un pubblico borghese, con Pino Mauro:

«Si comincia ad intravedere una Napoli che scrive, recita, e canta per un pubblico neoplebeo, solamente locale, in grado di comprendere i messaggi “culturali” di canzoni e sceneggiate che fanno della violenza l’unico elemento di riscontro di una nuova identità. Qualcosa sta cambiando.<sup>5</sup>»

Proprio dalla lettura delle canzoni di Mauro si evince il senso della svolta. Durante gli anni Settanta Napoli è diventata la capitale del contrabbando. Le peripezie dei contrabbandieri sono raccontate per esempio in *O Motoscafo* del 1974:

S. Lucia, nuttata 'e luna,  
'na striscia 'e sang' 'ncopp all'onne blu.  
E curreva 'o motoscafo, chella notte,  
contr' 'a morte:  
Aspettava,  
aspettava 'nu segnale miez' 'o golfo  
pe' accattà 'nu muorzo 'e pane,  
pe' sfama' quatto criature,  
nun esistene raggioni',  
non esistene paure.  
Accussi, 'sti pate 'e figlie, si so'perse 'nfunnu 'o mare.  
Accussi s'perde 'a vita,  
pe' 'n stecca 'e sigarette.

...

Marenaro, mo quanno tuorne 'a casa  
e figlie tuoje te chiammeno, papà,  
tanno t'è ricurda'  
'na sera 'e luna, miez' 'o mare e Napule,  
curreva 'o motoscafo,  
e tu sparaste senza ave' pietà.

...

S. Lucia, nuttata 'e luna,

'nu ramo ' e rosa 'ncopp all'onne blu<sup>6</sup>.

Il contrabbandiere gioca tra la vita e la morte, ma anche in questa particolare condizione, ha il dovere di ricordare che è un padre di famiglia e ricorrere alla violenza solo in ultima istanza. Il codice morale è vincolato al rispetto di chi come lui combatte, ma dalla parte dello stato, per portare il pane a casa. Una sorta di etica camorrista insomma. Sono gli stessi anni in cui si forma un'alleanza tra mafia siciliana e camorra, nell'ambito del contrabbando di sigarette, per il trasporto e la vendita di tabacchi lavorati. La camorra in questo sodalizio riveste un ruolo subalterno. Proprio questa subalternità vedrà la nascita dello stereotipo della camorra come mafia minore. Nel 1972 Mauro, canta appunto *'A Mafia*:

' A mafia va accussi:  
dimane 'e murì!  
Pe' chesta n'nfamità che tu e' cummesso,  
non tiene scampo, nun te può salva'.

...

Ombra nera ,  
chest'è a mafia  
e nun c'è posto pe' nu tradimento.  
Int'all'aria già se sente.  
'a morte che è venuta appuntamento.

...

Chest'è ' a mafia,  
ma si' perduto  
ma 'sta lupara sape l'omertà.  
Sta cantata è stata 'n'attimo sultantu pe' prega'.  
E 'sta lupara a morte vo canta'  
pe' te spacca' 'stu core chine 'e malvagità.<sup>7</sup>

Nel testo, i richiami alla cultura mafiosa sono evidenti. Omertà, rispetto, punizione per chi non rispetta il codice mafioso. La lupara è lo strumento per punire chi va contro il codice mafioso. Il brano esprime una morale al contrario: chi contrasta la regole mafiose è il malvagio. La canzone si rivolge ad un tipo di pubblico che simpatizza con un certo tipo di valori legati al mondo criminale e ne condivide l'immaginario. Il brano si chiude con due colpi di lupara. In *A Mafia* abbiamo un chiaro esempio di come il messaggio veicolato dal genere stia compiendo un passaggio verso l'esaltazione di uno stile di vita delinquenziale. Il contesto sociale influenza e pervade il genere, che racconta, con il medium canzone di una realtà che vede in quel momento storico:

«I boss del contrabbando e le loro paranze avevano frequentazioni con le cosche siciliane da cui importavano modelli organizzativi e cultura criminale. In questo periodo i camorristi del calibro di



Michele Zaza e Lorenzo Nuvoletta vengono affiliati a Cosa Nostra.<sup>8</sup>»

In questo periodo si forma una classe di criminali che sarà poi protagonista negli anni Ottanta. Giungono alla criminalità organizzata dal basso, da reati minori. Questa minoranza violenta si muove nella città, il contesto criminale si sposta così dal mare al centro della città, ed entra nell’immaginario attraverso le canzoni come *Assassino*, o *’Na raffica ’e mitra*, interpretate sempre da Mauro. Si legga il testo di *Assassino*:

Nisciuno piglje cunte ’e sti delitti,  
rapina a mano armata.

...

Sta vota ’ o muort è stato ’nu guaglione,  
cassiere ’e banca, povera mamma!

...

Tu si’ da’ malavita e j’so’ faticatore,  
però chesta pistola, mo nin se po’ sbaglia’!  
Pe’ na rapina e’cciso ’o sang mije  
e mo nun può campa’!  
Stasera t’aggia fa’ striscia’ p’a via  
Comm’a ’nu male serpe.  
Aggia purta’ ’stu sang a mamma mia,  
sang assasino!  
Primme ca se ne more chiamme, chiamme,  
’o figlie suoje l’aggia vendica’<sup>9</sup>.

E ancora il testo di *Na raffica ’e mitra*:

’Ncopp a sta cuscienza nera  
tiene ’ a morte ’e ’na figliola.  
Era ’a ’nnamurata mia,

...

Int’ ’o vico, ’sta mattina,  
pe’ scappa’ dopo ’a na rapina,  
cu ’nu mitra ’e fatto fuoco,  
Me l’è accisa e l’ ’e pava’!

...

(si odono in lontananza le sirene della polizia)

...

’A sient ’sta sirena,  
è a polizia,

...

ma primma ca te veneno arresta'  
te scippo 'o core 'a pietto e saje pecchè?  
Pecchè chistu delitto spetta a me!  
(parla rivolgendosi alla polizia sopraggiunta)  
Mariscia' chisto è bandito  
da' rapina 'e 'sta matina.  
L'aggio acciso, sta ca 'nterra,  
mo putite ammanettà, jà<sup>10</sup>.

In entrambe le canzoni i soggetti sono accomunati dallo stesso humus valoriale: la vendetta e l'onore. Nel primo caso un cittadino che per rifarsi della morte di un fratello e appagare il desiderio di vendetta della madre, si fa giustizia da sé. Nel secondo caso, un ragazzo cui è stata uccisa la fidanzata a colpi di mitra. La vendetta sarà compiuta solo dopo aver strappato il cuore dal petto dell'assassino. Il rispetto della legge dei fuorilegge impone la condanna a morte per chi ammazza gli innocenti. Cambia il linguaggio che assume caratteristiche violente e crudeli rispetto alla canzone popolare napoletana. Metafore religiose e tribali (il cuore estratto dal petto) si intrecciano ad un rito di passaggio necessario per il riconoscimento della carriera di un criminale: il carcere. Uccidere per vendetta e poi consegnarsi alle forze di polizia nell'ambiente carcerario sono visti come gesti di coraggio e onore. I personaggi e la narrazione nelle canzoni di Mauro sono caratterizzati dall'impossibilità di salvezza. Il confine, tra illegalità come necessità e illegalità per arricchirsi ed avere potere, si assottiglia. Questo tipo di produzione artistica inizia ad allontanare una parte del pubblico dalla sceneggiata napoletana:

«Abituato ad una rappresentazione in cui gli spettatori ed attori si mescolano alla ricerca della catarsi collettiva dalla cattiva coscienza plebea: un criminale è sempre un uomo onesto, se ha sbagliato può riparare. Questo è il salvacondotto che la borghesia napoletana ha concesso a Merola per esportare l'immagine della città.<sup>11</sup>»

### **Gli anni Ottanta: Nino D'Angelo e la rivoluzione partenopop**

Il cambiamento avvenuto negli anni Ottanta nella società e nei costumi a livello nazionale e di conseguenza anche a Napoli fa da substrato alle novità che avverranno nella scena musicale della città. Se, infatti, il decennio precedente aveva visto ancora prevalere le rappresentazioni popolari collettive, identificabili nella sceneggiata, che rispondeva alle esigenze dei diversi ceti sociali della città, gli anni Ottanta con la trasformazione urbanistica foriera di un'organicità sociale e culturale, danno il via ad “una nuova melodia”, interpretata dai gruppi sociali più marginali. Mentre lo spirito e il corpo della canzone classica napoletana trova il suo spazio tra i rioni e all'interno di abitudini di promiscuità

urbana che fa da sottofondo ad una musica permeata da un'identità derivante dall'esperienza del vissuto, quella neomelodica, al contrario, si forma in uno spazio chiuso attraverso l'uso della tecnologia e la struttura commerciale che ne permette la diffusione e il consumo. Di primaria importanza diventano quindi l'immagine del cantante e i mezzi attraverso cui presentare il personaggio al pubblico cioè il videoclip. Inoltre la trasformazione urbanistica caratterizzata da una sempre più intensa omogeneizzazione dà il colpo di grazia al genere sceneggiata non più adatta a rappresentare i mutamenti in atto nella città. Le avvisaglie di questo nuovo corso vedono un significativo riscontro nella canzoni di Patrizio<sup>12</sup> tra i precursori della musica neomelodica nella transizione degli anni Ottanta. È uno dei miti di quegli anni. Si presenta con un caschetto bruno e la faccia scavata e canta le canzoni della “malanapoli”. Tra i suoi pezzi più famosi riportiamo *Compagno 'e cella*:

Cumpagne mije, cumpagne 'e cella  
Sentite a me, facite comme a me:  
si vuje scuntate chesta pena  
'stu carcere 'nu ve ddà cchiù vede  
facimmela addiventà 'nu stabilimento  
'stu carcere nuje ca n'avvimma fa'.  
ogni matina, 'e ll'otto puntualmente  
ca vulimme venì sulu a fatica'.<sup>13</sup>

Patrizio nel brano pone l'accento sulla possibilità di un riscatto per chi finisce in carcere. La pena non deve avere solo una funzione punitiva e attraverso il lavoro chi ha sbagliato può riconquistare un ruolo sociale. La galera, se tutti al suo interno lavorassero, potrebbe diventare una fabbrica. È molto presente nella produzione di Patrizio la questione sociale. In un altro brano della fine degli anni Settanta, *'A miseria 'e Napule* afferma che diversamente da altri giovani napoletani benestanti a lui è stata negata un'istruzione perché cresciuto ai margini della società: «Alle elementari a fare lo scugnizzo; / in prima media ad andare a rubare; / in seconda ad andare a scippare; / in terza a rapinare». La scelta delinquenziale è inevitabile, la colpa è dello stato e della società. Nella seconda strofa: «Tribunale! Non mi dare un'altra condanna/ dammi una penna in mano./ insegnami a studiare». Sono versi con i quali il cantante propone una via d'uscita ma che «rafforzano lo stigma vittimario»<sup>14</sup> che caratterizza molte storie raccontate dalla musica neomelodica.

Patrizio riscuote un enorme successo, ma scompare dalla scena in maniera tragica, morirà infatti di overdose nel 1984, come diversi giovani di quegli anni stroncati dall'eroina. Così lo descrive Federico Vacalebre:

«All' inizio , quando Nino D'Angelo muoveva i suoi primi passi, quando andavano per la maggiore Carmelo Zappulla e Mauro Nardi, c'era lui Patrizio, uno dei miti e dei precursori della scena

neomelodica<sup>15</sup>.»

È però Nino D’Angelo a dare una dimensione nazionale e internazionale<sup>16</sup> alla canzone dialettale neomelodica e riunificare il movimento trovando il successo grazie alle nuove generazioni della periferia. La sua rivoluzione si realizza nella capacità di diventar il punto di riferimento intorno al quale il genere assumerà un carattere totalmente autonomo rispetto alla tradizione precedente.

«La musica è prima di tutto emozione. L’amore, il tradimento, la vendetta, la malinconia, il carcere, la droga, risuonano tra i vicoli affollati di Napoli, ritmi frenetici si intessono alla voci liriche dei venditori di strada. È quella l’anima partenopop. I nostri cuori vibrano insieme ai woofers delle 127 special, sussultano trasportati per la città dalle note di popcorn e patatine. Siamo intorno alla metà degli anni ’80 e per le strade di assiste a vere e proprie sfide all’ultimo decibel. La frattura con la sceneggiata di Mario Merola è incolmabile: Nino D’Angelo è il nuovo re della canzone napoletana...<sup>17</sup>»

Le nuove generazioni delle periferie meridionali non si riconoscono più nella sceneggiata di Mario Merola, vedono invece in Nino D’Angelo una personalità più simile alle star della *pop music* europea. D’Angelo emerge negli anni della musica sintetica, della dance e delle discoteche. Un’ibridazione che sarà vincente: il dialetto che incontra la testiera elettrica. Ma il vero stravolgimento il “caschetto biondo” lo realizza nei testi. Spariscono i riferimenti al mondo criminale, le vendette, gli omicidi, il sangue, per fare spazio alla vita di tutti i giorni dei giovani di periferia di cui Nino D’Angelo canta i sentimenti e le emozioni. Nasce così il *partenopop*: un passaggio alla modernità, una via di mezzo tra la canzone classica napoletana ed il neomelodico. I punti chiave sono i testi sentimentali, l’elettronica e giovani. D’Angelo viene dalla generazione degli anni Settanta aspira a mettersi alle spalle la negatività e somigliare all’immagine dei giovani europei. Non più colpi di pistola e storie di malavita ma avventure di ragazzi semplici vestiti con jeans e maglietta:

Nu jeans e 'na maglietta  
'na faccia acqua e sapone  
m'ha fatte 'nammura'<sup>18</sup>.

Il portentoso successo di Nino D’Angelo, le cui canzoni invadono letteralmente i ceti popolari dell’intera Italia meridionale, dà il via a un processo d’imitazione. Nascono tantissimi interpreti del genere e un modello di cantante dialettale che parla di sentimenti:

«Il *partenopop* trasferisce le tematiche adolescenziali della *pop song* angloamericana in un contesto assai particolare, quello dei rioni del meridione. Trattando argomenti molto specifici, il suo successo è destinato ad un pubblico altrettanto specifico, quello del sud, a meno di uno sforzo intellettuale empatico di ascoltatori di altre zone d’Italia, che per certi aspetti assomiglia ad una sorta di nazione

parallela. L’esperienza musicale che più si avvicina a una situazione di questo genere, è forse quella del rap di strada nordamericano: entrambe sono musiche che parlano della vita quotidiana degli scugnizzi, che vivono degli stessi sentimenti della strada, che parlano un linguaggio comprensibile a questa nazione sotterranea e soprattutto sono musiche in cui i protagonisti sono musiche i cui protagonisti propongono direttamente da quel determinato contesto socioculturale. Musiche dal ghetto e per il ghetto, autentiche e credibili.<sup>19</sup>»

Così il dialetto napoletano, assume grazie al contributo di D’Angelo, una dimensione extracittadina ed extraregionale, imponendosi come lingua del genere. Se si vuole avere successo, bisogna cantare in napoletano. Un esempio sono Carmelo Zappulla e Gianni Celeste, due siciliani.<sup>20</sup> La Sicilia è la prima regione in cui la nuova melodia napoletana si espande. I neomelodici di altre regioni non possono dirsi davvero tali se non raggiungono il successo a Napoli, perché solo qui il consumo di questo genere è tale da garantire successo e denaro. Con Nino D’Angelo quindi la lingua napoletana diventa uno standard di riferimento.

Gaetano D’Angelo nasce a S. Pietro a Paterno, quartiere della periferia napoletana. Nel 1976, quando Merola è un mito, D’Angelo incide il suo primo disco dal titolo *’A storia mia (’O scippo)*. Il disco riscuote un successo repentino attraverso la commercializzazione porta a porta tanto che l’artista è protagonista di una sceneggiata con lo stesso titolo *’O scippo* a cui seguirà una serie di altre quattro: *L’onorevole*, *’E figli d’a carità*, *L’ultimo natale ’e papà mio*, *’A parturiente*. Nella prima parte della carriera dal 1976 al 1982, D’Angelo cavalca i temi tradizionali, la sua prima canzone *’A storia mia*, racconta di un ragazzo che compie uno scippo. Il cliché è di nuovo quello della delinquenza per necessità già ascoltato in altri brani della tradizione:

Poliziotto:

Signor commissario, questo ragazzo  
Ha scippato la borsa di questa signora,  
e mentre tentava di fuggire tra le vie del mercato,  
l’abbiamo catturato eccolo qua!

Commissario:

Siente delinquente<sup>21</sup>!

Il giovane risponde:

Si ’a borza ’e ’sta signora aggio scippato  
È stato pecchè l’aggio avuta fa’.  
Pate nun tengo, porto ’o nome ’e mammema.  
Unico figlio, tene sulo a me.  
Sta malata, have bisogno ’e latte e ’a medicina,

qualu figlje nun se sarria dannato pe' 'a sana'<sup>22</sup>.

È l'uomo di famiglia a doversi occupare della madre. Scippare è stato necessario quando le difficoltà economiche e una situazione tragica sono l'abitudine. La pietà invocata dal ragazzo si concreta nel gesto della signora scippata:

Ma che facite, me lassate 'e mane,  
e vuje, cara signora, pecchè chiagnite,  
me date 'a borza che v'aggio scippato  
e me ricite: va', curre 'a salva' 'a mamma.<sup>23</sup>

La richiesta del ragazzo è raccolta anche dalla polizia che lo lascia libero.

Per un certo periodo Nino D'Angelo segue i passi di Merola e si cimenta anche nella sceneggiata, ma quel tipo di genere ha esaurito la sua spinta propulsiva. Non incontra più i gusti dei giovani ormai calati nell'individualismo e nell'uniformazione di media e musica. Per D'Angelo invece la vera svolta sarà il cinema che lo lancerà in una dimensione nazionale.

«Diventa così il simbolo di una nuova generazione napoletana più consumista, più conformista, più televisiva e meno marginale è [...] D'Angelo è la manifestazione mediatica del sottoproletariato urbano che aspira a consumi voluttuari. Le sue canzoni raccontano le storie di una piccola borghesia che è più attenta ad una crescita civile della città, meno incline ad accettare i valori dell'illegalità solidale.<sup>24</sup>»

La filmografia di D'Angelo subisce l'influenza della sceneggiata di Mario Merola. In *Celebrità* (1981), *L'Ave Maria* (1982), *Lo Studente* (1982), *Tradimento* (1982), *Giuramento* (1982)<sup>25</sup>, gli ultimi due con Mario Merola, D'Angelo è immerso in un'atmosfera da teatro popolare. Il protagonista è spesso costretto a rinnegare le sue origini, conduce una vita di estremo sacrificio. La ricchezza è descritta come fuorviante e pericolosa, può condurre sull'orlo del precipizio. Ma è con *'Nu jeans e na maglietta* che D'Angelo compie una svolta artistica. Offre un modello diverso: pone fine alla storia del giovane che delinque per necessità e propone un'alternativa positiva, un giovane che sogna e si innamora anche nelle avversità della vita.

«D'Angelo è il bravo ragazzo povero che cerca ascesa sociale e rifugge le tentazioni di arricchimento del crimine. D'Angelo gioca la carta della gioventù che appare portatrice, anche e soprattutto dietro il ceto cui appartiene, di una speranza e di una salute, e di un riscatto e di una pacificazione con l'ambiente, cioè con le altre classi, che avverrà naturalmente per osmosi che legherà poi tutte le classi in una nell'enorme in una nelle' enorme piccola borghesia che abbraccia tutto e che ha il suo sancta sanctorum nella televisione e i suoi templi nei grandi centri commerciali.<sup>26</sup>»

Il nuovo corso del cantante intreccia il successo cinematografico e canoro. Nei suoi brani i

ragazzi non hanno paura di dichiarare l’amore per la donna amata, come in un fotoromanzo napoletano. La povertà non è più uno stigma, ma a volte un valore da salvaguardare contro le tentazioni della vita facile. Semplicità, popcorn e patatine. Giovani che la domenica si recano allo stadio per tifare il Napoli di Maradona intonando i cori dei ragazzi della curva B. La domenica, i problemi della città sono dimenticati per qualche ora allo stadio, identificandosi tutti insieme, senza distinzione di ceto ed età, nei colori azzurri.

’A bandiera tutta azzurra  
Ca rassumiglia ’o cielo  
E ’o mare ’e sta ’città.  
Forza Napoli,  
rint’ all’uocchie ’e ’sti guagliuni  
ca se scordano ’e problemi  
e se metteno a canta’

...  
È ’na casa chistu stadio,  
parimme ’na famiglia<sup>27</sup>.

Con l’affacciarsi degli anni Novanta, l’artista entra in un periodo di depressione che lo allontana dal palcoscenico. Al suo ritorno, una nuova svolta, rappresentata da tre dischi consecutivi: *E la vita continua* (1991), *Bravo ragazzo* (1992), *Tiempo* (1993), quest’ultimo presentato in una conferenza stampa con Lucio Dalla e Goffredo Fofi. A differenza degli autori di inizio Novecento, D’Angelo parla di emarginazione in modo immediato e non con lo sguardo distanziato della borghesia. Inizia inoltre in questo periodo una mutazione significativa di tipo linguistico per la musica neomelodica. I cantanti del genere usano un dialetto che diventa *slang* e si modifica a seconda di chi scrive e canta. Un esempio chiaro è nel testo della canzone di Nino D’Angelo *Ciucculatina d’ ’a ferrovia* contenuta nell’album *Tiempo*:

E si’ criciuta addò se nasce già crisciuta  
Nun ’e pazziate, tu ’e pazzielle nun l’ ’e avute,  
forse si’ stata qualche vota ’nammurata  
ma nisciuno t’ha crerutu.  
E non crire ca int’ ’a sta vita se po’ cagnà  
E nun pienze pe te dimane è passate già  
E d’ ’o tiempo ciucculatina mia te faie squaglià<sup>28</sup>.

«Poniamo il verso “nun ’e pazziate, tu ’e pazzielle nun l’ ’e avute”. Qui il verbo pazziare è al plurale, mentre avrebbe dovuto essere al singolare e l’ ausiliare è disatteso da un’afèresi ( ’e) e dalla mancanza dell’h. E l’altro alla fine dell’ ultimo verso, “squaglià” è reso tronco alla maniera del dialetto

cinquecentesco, quando ancora non usava molto l’apostrofo per apocope. Infatti la dicitura corretta è «nun hé pazziato, tu ’e pazzielle nun l’hé avute...e ...squaglià». A ben guardare in questi versi si scopre il viaggio sociale della classe di D’Angelo. Un gran bel viaggio che attraverso il linguaggio riflette la tensione, la sofferenza, ancora attuale e riscontrabile nella sua canzone, di una classe che da plebe è divenuta popolo, attraverso una non facile acculturazione, con la coscienza della propria condizione sottoproletaria.<sup>29</sup>»

Nel 1997 Nino D’Angelo si presenta a Sanremo con il brano *Senza giacca e cravatta*, che simboleggia il nuovo corso dell’artista. La definitiva ribalta nel mondo dello spettacolo a livello nazionale è decretata dalla partecipazione a numerosi film: *Paparazzi* (1998), *Vacanze di Natale 2000* (2000), *Aitanic* (2000), *Il cuore altrove* di Pupi Avati (2003). Ma il legame rotto con la comunità di origine genera numerose critiche:

«Nino è stato adottato dagli intellettuali...sulla sua testa veniva praticato un gioco cinico che trasforma un prodotto autenticamente popolare, in qualcosa di fruibile solo con l’intelletto. Neuroni al posto del cuore e visceri...Naturalmente questo Nino non lo ascolteremo.<sup>30</sup>»

Non viene perdonato al cantante di essersi allontanato dalla città e di aver abbracciato un mondo troppo lontano dalla dimensione che aveva fino ad allora narrato nelle sue canzoni. Anche il suo “padre putativo” Mario Merola contesta a D’Angelo di vivere al di fuori della città:

«Non poteva più avere a che fare con la gentarella...Non mi facesse ridere con quelle cose intellettuali, con quell’italiano sporco che ora parla...io parlo napoletano perché sono orgoglioso di essere figlio del popolo della città che amo.<sup>31</sup>»

### **“ ‘Na foglia into’ vient ”. Uno sguardo sugli anni Novanta.**

Attraverso il fondamentale contributo di D’Angelo, la canzone dialettale cambia padrone: gli autori di origine popolare diventano più numerosi di quelli borghesi. I neomelodici condividono le stesse radici del loro pubblico e prendono spunto dai luoghi in cui vivono. Durante gli anni Novanta è anche, di nuovo, una modificazione del tessuto urbanistico di Napoli a generare un’influenza sul genere. Sono gli anni dei Quartieri - Stato e le canzoni dei neomelodici, raccontano questo quadro. Un ambiente, dove la presenza della camorra si è fatta sempre più pressante. Dentro l’altra Napoli, cantata dai neomelodici, si trovano le storie di una città che è attraversata da una frattura tra chi vive in zone benestanti e esporta un’immagine della città come una cartolina pubblicitaria e chi invece risiede nei quartieri più popolari e periferici. I neomelodici cantano questa separazione. Le storie di strada, crude, concrete, raccontano



«Storie di amori finiti, di tradimenti, i sesso precoce, di divorzi, di famiglie sfasciate, di tossicodipendenti, carcerati, di delinquenti occasionali, di criminali incalliti, di pentiti, di latitanti, insomma tutto ciò che riguarda il disagio sociale dei quartieri napoletani.<sup>32</sup>»

Così la camorra diviene sempre di più un soggetto che si pone come garante di relazioni sociali, un modello socio - economico che influenza tutti gli aspetti della vita. L'incontro tra la musica neomelodica e la camorra avviene proprio all'incrocio delle relazioni di comunità in un ambiente sociale omogeneo. Il cantante si rivolge al boss per avere le risorse economiche e relazionali, immediatamente si attiva un circuito di promozione che passa attraverso cerimonie come matrimoni, battesimi, feste di piazza. Avrà così il denaro per incidere un disco o lanciare i suoi brani, ma sarà costretto a sottostare anche alle richieste delle criminalità organizzata. Questa commistione sarà la costante che accompagnerà una parte della produzione del genere, che pur rappresentando una minoranza, genererà il dibattito, non ancora esaurito, sul legame tra neomelodici e camorra. Figure fondamentali per la carriera dei neomelodici sono gli intermediari che procacciano le serate e costruiscono le apparizioni degli artisti. Un ruolo strategico, soprattutto perché la fonte di guadagno principale per i neomelodici sono proprio questo tipo di eventi, più della vendita di dischi o videoclip. Se tra gli anni Settanta e Ottanta la radio è il medium con cui la musica neomelodica s'impone, con i Novanta la televisione è il trampolino di lancio per molti di questi artisti. Una commistione tra due livelli, quello nazionale - sono gli anni in cui il fenomeno della musica neomelodica cattura l'interesse di autori televisivi e trasmissioni note: *Format* su Raitre, *Napoli che passione* voluta da Carlo Freccero, ospitate al *Maurizio Costanzo Show* - e una dimensione locale: un esempio è il primo programma musicale inventato da Pino Giordano, proprietario dell'emittente Teleregione, dal titolo *Cantiamoci su*, nel quale settantotto cantanti neomelodici cantano e rispondono alle telefonate a pagamento dei sostenitori. Il meccanismo è chiaro, con l'incremento della presenza in televisione anche il valore dell'artista aumenta in maniera considerevole. Il genere neomelodico si alimenta e alimenta una complessità che abbraccia diversi aspetti della società e dell'economia cittadina. Radio, televisioni, case discografiche, contraffazione. Nella realtà chiusa dei Quartieri - Stato la camorra cerca di fare suo il genere, sfruttando i protagonisti delle storie contenute nelle canzoni. La narrazione criminale è evidente: i boss sono i nuovi eroi, i latitanti sfuggono alla morsa dello Stato che non sarebbe in grado di garantire una vita dignitosa a tutti, la camorra invece è in grado di garantire una distribuzione della ricchezza criminale. Gli stereotipi criminali e l'immaginario che ne fa da corollario prendono forma nelle canzoni neomelodiche del periodo. Un esempio, lampante è la più famosa canzone contemporanea di malavita *Nu latitante* di Tommy Riccio (1993):

Chella sera è accuminciata  
'a strada longa d'a paura

...  
a valigia fatta in fretta 'o pensiero  
...  
E chell'occhie d''e criature nun sapevano  
'a raggione ca partive sule tu  
...  
Nu' latitante nun tene cchiu niente  
Luntano d''o bene annascuso d''a gente  
e l'urdemo amico addeventa importante  
pe' fa' 'nu regalo a chi aspetta a papà  
Nu' latitante è 'na foglia int'o viento  
Nun po' allucca' nun po di so innocent  
Telefono a casa pe' di sulamente  
Rimane e natale vulusse turna'  
Rimane e natale vulusse turna<sup>33</sup>.

Il latitante è presentato come un uomo che fugge dalla giustizia. La scelta segnala una sfiducia nei confronti dello stato e delle istituzioni che va oltre qualsiasi presunzione d'innocenza. Il protagonista recita ancora una volta il ruolo della vittima, suggellato in questo caso da una sottolineatura dall'aspetto umano della vita di latitanza: l'impossibilità di vedere i figli, l'affidarsi agli amici per supplire alla mancanza della figura paterna in famiglia. Il latitante è come una foglia al vento, non vi è certezza di quale piega prenderà la sua vita. La scelta di fuggire è quasi assimilata a un ineluttabile destino dell'uomo che vive un certo tipo di dimensione criminale. La latitanza è necessaria. In questo senso molto interessante è la visione del video che accompagna la canzone. Un vero e proprio piccolo film dove la retorica criminale si mischia al sentimentalismo (per esempio la scena in cui i figli, ignari della vita del padre, si rivolgono alla madre per sapere quando potranno rivederlo). Uno stile di vita, quello del camorrista, che diventa mentalità e viceversa. Qual è la location che ospita la azioni e i protagonisti della malativa? La città . Napoli è la protagonista di un'altra canzone di Tommy Riccio *Napule 'e notte*. Il brano sembra un normale inno alla vita notturna napoletana, ma nel parlato finale, l'inequivocabile riferimento alla comunità criminale:

E quanno passamm a ca' fora  
ognuno 'e nui tiene nu cumpagno o nu frate carcerato  
e vulessem' ' arrapì chelli cancelli  
pe' ve fà venì cu nuie ind'a na nuttat 'e libertà<sup>34</sup>.

Nell' ultima scena del videoclip del brano si vede il carcere napoletano di Poggioreale. I ragazzi della notte cantati da Tommy Riccio, come in un rito di fine nottata, passano davanti

alla casa circondariale, per portare un saluto virtuale ai compagni e fratelli che sono detenuti. Una solidarietà che lascia pochi dubbi su quanto le canzoni di Riccio siano impregnate di messaggi che strizzano l’occhio ad un certo tipo di ambiente criminale. Il cantante, sollecitato a rispondere se le sue canzoni lo avessero reso il cantore della camorra risponde, riferendosi al brano *Nu latitante*:

«La canzone è ispirata al caso Tortora e parla di un’ingiustizia: racconta l’amarezza di un padre che, accusato senza motivo, è costretto a nascondersi e non può portare un regalo ai figli<sup>35</sup>.»

La camorra insomma resta un tabù. È evidente come la musica neomelodica degli anni Novanta compie un nuovo passaggio nel veicolare messaggi legati all’immaginario della criminalità organizzata.

Com’era accaduto per il decennio precedente con la figura di D’Angelo, anche negli anni Novanta con il fenomeno Gigi D’Alessio, la musica neomelodica ritorna in una dimensione nazionale. D’Alessio da una parte può essere considerato il primo organizzatore della musica neomelodica poiché autore di testi e produttore per altri cantanti, dall’altra compie anch’egli un’altra rivoluzione da un punto di vista del linguaggio. D’Alessio, per accedere a un mercato più grande, si italianizza e nei testi delle sue canzoni intervalla il testo dialettale con frasi di lingua italiana. Un esempio nella canzone *Non dirgli mai*<sup>36</sup> del 2000 con la quale D’Alessio arriva alla consacrazione sanremese.

### **Breve accenno conclusivo sull’evoluzione del genere**

Il movimento neomelodico nel nuovo millennio vede da un lato la nascita del cosiddetto *Pop Nap Sound*<sup>37</sup> una nuova serie di autori che seguono i gusti dei giovani: «riproposizione in chiave globalizzata dello schema che consentì, a Nino D’Angelo, di sostituire Mario Merola»<sup>38</sup>. Dall’altro si assiste ad una frammentazione del genere, che non riesce a staccarsi di dosso l’etichetta di musica della malavita. Anzi. Lo stesso Raffaello nel 2012, alla fine di un suo concerto a Palermo, rende omaggio al boss locale, Luigi Abbate; Sempre nel 2012 il neomelodico Rosario Miraggio a Gragnano augura al boss Nicola Carfora, la scarcerazione. Gli esempi sono innumerevoli<sup>39</sup>, ma ciò che importa in questa sede è identificare il ruolo, sempre più centrato sui localismi, di questi cantanti come simboli di una quotidianità deviante accompagnata da una forte sovrapposizione tra il sé ed il luogo. Un milieu che mostra

«l’eterogeneità di tanti locali (territori, nazioni, città, quartieri, paesi, villaggi, insediamenti culturali) propone nuovi conteggi di identificazione e differenziazione, di investimento e appartenenza, sfidando le antiche permanenze identitarie. Le musiche criminali sono l’*exit voice* di questo processo<sup>40</sup>.»

La musica neomelodica è quindi anche una musica di separazione che se da un lato ha visto l'emergere artisti di successo dall'altro non ha mai sciolto il legame equivoco con quel contesto fortemente pervaso da dinamiche malavitose. I brani raccontano pezzi di una realtà riconoscibile per il proprio pubblico. Con la trasformazione dei quartieri di Napoli e la vita al suo interno cambia anche il modo di produrre e ascoltare musica. Leggendo i testi, ascoltando le canzoni si può interpretare questo tipo di realtà perché la musica neomelodica dimostra come anche chi vive ai margini, ha la possibilità di entrare nel panorama culturale con i propri codici, ideali ed immaginari.

## Note

1. Un esempio di sistemazione metodologica sull'argomento è di Marco Peroni, *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Bruno Mondadori, Milano, 2005. Ancora sul rapporto tra musica e Public History: Claudio Silingardi, *Musica e Public History. Appunti metodologici e pratici*, in Paolo Bertella, Lorenzo Bertucelli, Alfonso Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano, Mimesis, 2017, pp. 199-211.
2. Stefano Pivato, *L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 20.
3. Pseudonimo di Giuseppe Mauriello, uno dei massimi esponenti della canzone classica napoletana e della sceneggiata.
4. Soprannome con il quale era conosciuto Mario Merola.
5. Marcello Ravveduto, *Napoli...serenata calibro 9. Storie e immagini della camorra tra cinema, sceneggiata e neomelodici*, Napoli, Liguori Editore, 2007, p. 40.
6. Santa Lucia, notte di luna / una striscia di sangue sulle onde blu. / Correva il motoscafo, quella notte, / contro la morte. / Aspettava, / aspettava un segnale in mezzo al golfo / per comprare un pezzo di pane / per sfamare quattro creature, / non esistono ragioni, / non esistono paure. / Così, questi padri di famiglia / si sono perduti in fondo al mare. / Così, si perde la vita / per un stecca di sigarette. /.../ Marinaio, ora quando torni a casa / e tuoi figli ti chiamano papà / allora ti devi ricordare / che una sera di luna, in mezzo al mare di Napoli, / correva il motoscafo / e tu sparasti senza avere pietà /.../ S. Lucia, nottata di luna, / un ramo di rosa sulle onde blu. [Pino Mauro, 'O Motoscafo](#) (URL consultato il 20/10/2020).
7. «La mafia va così: domani devi morire! / Per questa infamità che tu hai commesso, / non hai scampo, non ti puoi salvare /.../ Ombra nera / questa è mafia / e non c'è posto per un tradimento. / Nell'aria già si sente / la morte che è venuta all'appuntamento. /.../ Questa è la mafia / sei perduto / ma questa pupara non conosce l'omertà. / Questa canzone è durata giusto un attimo per darti il tempo di pregare. /.../ Questa lupara a

morte vuole cantare / per spaccarti questo cuore pieno di malvagità». [Pino Mauro, 'A Mafia](#) (URL consultato il 21/10/2020).

8. M. Ravveduto, *Napoli...serenata calibro 9*, cit., p. 43. Michele Zaza ( 1945-1994) è stato un esponente di spicco della camorra. Zaza costruisce il suo potere criminale sul contrabbando, attività che nel corso degli anni Settanta e Ottanta costituisce una delle principali voci dell'economia campana. Lorenzo Nuvoletta ( 1931-1994) è stato uno dei più noti capi della camorra negli anni Settanta e Ottanta.
9. «Nessuno tiene conto di questi delitti,/ rapina a mano armata /.../ Questa volta il morto è stato un giovane, /cassiere di banca, povera mamma! /.../ Tu sei della malavita e io sono un lavoratore, / però questa pistola, ora non può sbagliare! Per una rapina hai ucciso il mio stesso sangue/ ed ora non hai il diritto di continuare a vivere!/ Questa sera ti devo far strisciare per terra / come un serpente maligno. / Devo portare questo sangue a mia madre, /sangue assassino! / Prima che ne muoia chiama / suo figlio lo devo vendicare». [Pino Mauro, Assassino](#) (URL consultato il 25/10/2020).
10. «Su questa coscienza nera/ porti la morte di una ragazza. / Era la mia fidanzata, /.../ Nel vicolo, questa mattina, / per fuggire dopo una rapina / con un mitra hai fatto fuoco. / Me l'hai uccisa e devi pagare! / per fuggire dopo un rapina / con un mitra hai fatto fuco . / Me l'hai uccisa e devi pagare! /.../ La senti questa sirena / è la polizia, /.../ ma prima che mi arrestino / ti strappo il cuore dal petto e sai perché? / Perché questo delitto spetta a me! / Maresciallo, questo è il bandito / della rapina di questa mattina. / L'ho ucciso, sta steso qua per terra, / adesso mi potete ammanettare, forza!». [Pino Mauro, 'Na raffica 'e mitra](#) (URL consultato il 18 /10/ 2020).
11. M. Ravveduto, *Napoli...serenata calibro 9*, cit., p. 47.
12. Patrizio Esposito (Napoli 1960-1984).
13. [Patrizio, Compagno 'e cella](#), di S. Tutino, A. Iglia, in album *Cristallo, Zeus Record*, Napoli, 1985. «Compagni miei, compagni di cella/ ascoltatevi, fate come me: / se vuoi scontate questa pena / questo carcere non si deve più vedere. Facciamolo diventare una fabbrica/ di questo carcere cosa ce ne dobbiamo fare/ Ogni mattina puntuali alle otto / qui veniamo solo a lavorare» (URL consultato il 23/10/2020)
14. M. Ravveduto, *Lo spettacolo della mafia. Storia di un immaginario tra realtà e finzione*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2019, p.93.
15. Federico Vacalebre, *Dentro il vulcano. Racconti neomelodici* , Napoli ,Tullio Pironti Editore, 1999, p. 125.
16. Il nome di D'Angelo varca i confini nazionali raccogliendo apprezzamenti importanti come [quello di Miles Davis](#) (URL consultato il 17/10/2020).
17. M. Russo, *Mezzogiorno di fuoco. Geografie partenopop*, dattiloscritto, in M. Ravveduto, *Napoli...serenata calibro 9* , cit., p. 57.
18. [Nu jeans e na maglietta](#) di Nino D'Angelo, in album *Nu jeans e na maglietta*, Venus, 1982, prod. Presence

Record, reg. Zeus Record, Napoli. «Un jeans e una maglietta / una viso acqua e sapone/ mi hai fatto innamorare» (URL consultato il 15/10/2020).

19. M. Russo, *Mezzogiorno di fuoco. Geografie partenopop*, cit. p. 2.
20. Gianni Celeste, pseudonimo di Giovanni Grasso ( Catania- 1964) è uno dei più importanti cantanti neomelodici. Il suo primo album Ricordo d'estate del 1985 vende 150.000 copie. Ha all'attivo ottanta album in studio, due live e diciassette raccolte. Carmelo Zappulla ( Siracusa- 1975) è un altro importante neomelodico e attore, raggiunge il successo alla fine anni Settanta con il brano *Pover'ammore*, brano di Nino D'Angelo, inciso per la prima volta da Mario Trevi. Agli inizi degli anni Novanta Zappulla fu incolpato di essere il mandante dell'omicidio dell'amante della madre, morta un anno prima. Rimase latitante per tre anni ma fu infine assolto nel luglio 1996 .
21. Ascolta delinquente
22. Nino D'Angelo , ['A storia mia \('O scippo\)](#), King Record, Napoli, 1976. «Se ho scippato la borsa della signora/ è stato perché lo dovevo fare. / Non ho padre, ho il cognome di mia madre. / Sono figlio unico, ha solo me. / È ammalata, ha bisogno di latte e della medicina / quale figlio non si sarebbe dannato per guarirla» ( URL consultato il 10/10/2020).
23. «Ma che fate, mi liberate le mani / e voi, cara signora, perché piangete / mi date la borsa che vi ho scippato / e mi dite: vai, corri a salvare tua madre»
24. M. Ravveduto, *Napoli ...serenata calibro 9*, cit.,p. 62.
25. Cfr. la [filmografia ufficiale di Nino D'Angelo](#) (URL consultato il 10/10/2020) .
26. Goffredo Fofi, *Dalla Platea*, in AA. VV., *La sceneggiata*, a cura di P. Scialò, Napoli, Alfredo Giulia Editore, 2003, p. 23.
27. Nino D'Angelo, [Napoli](#), in album *Fotografando l'amore*, Jingle Machine, Milano, 1987: La bandiera tutta azzurra / che assomiglia al cielo / e al mare di questa città . / Forza Napoli / negli occhi di questi ragazzi / che dimenticano i problemi / e si mettono a cantare / ... / È una casa questo stadio / sembriamo una famiglia (URL consultato il 21/10/2020).
28. D'Angelo, Verrona, Narretti, [Ciucculatina d' 'a Ferrovia](#), in *Tiempo*, 1993: «E sei cresciuta dove si nasce già cresciuti / non hai giocato, tu i giocattoli non li hai mai avuti / forse sei stata qualche volta innamorata / ma nessuno ti ha creduto . / E non credi in questa vita si possa cambiare / non ci pensi per te il domani è già passato. / E dal tempo cioccolatina mia ti fai squagliare» (URL consultato il 22/10/2020).
29. Elio Zikkurat, Francesco Capuano, *Storia sociale della canzone napoletana. Dalle origini ai neomelodici*, Napoli, Editore, Luca Torre Editore, 1999, p. 100.
30. Michele Serio, *Napoli corpo a corpo*, Cava de' Tirreni (SA), Marlin, 2006, pp. 147-149.

31. Mario Merola, Gennaro Nocchetti, *Napoli solo andata...il mio lungo viaggio*, Rai - ERI - Sperling & Kupfer Editori, 2005, p. 82.
32. M. Ravveduto, *Napoli...serenata calibro 9*, cit., p. 103.
33. E. Rossi, T. Riccio, L. Ferrucci, *'Nu latitante*, Napoli, 1993: «Quella sera è cominciata la strada lunga della paura /.../ La valigia fatta in fretta /.../ e quegli occhi dei bambini / che non sapevano il motivo / per cui partivo da solo / .../ Un latitante non ha più niente / lontano dal bene, nascosto dalla gente / e l'ultimo amico diventa importante /per portare un regalo chi aspetta a papà . / Un latitante è una foglia nel vento / e non può urlare / non può dire: sono innocente. / Telefona a casa solamente per dire : domani è Natale, vorrei tornare» (URL consultato il 25/10/2020). La canzone è presente nella colonna sonora di diversi film: L'amico del cuore di Vincenzo Salemme (1998); nella miniserie televisiva *Il commissario Raimondi* di Paolo Costella trasmessa nel 1998 su Canale 5; nel film *Il latitante* (2003) di Ninì Grassia dove lo stesso Tommy Riccio fa parte del cast.
34. In album *Napule 'e notte*, «E quando passiamo qui fuori /, ognuno di noi ha un compagno o un fratello in carcere/ e vorremmo aprire quei cancelli / per farli venire con noi / in una notte di libertà» (URL consultato il 30/10/2020)
35. G. Satta, Tommy Riccio: «'Nu latitante è un canto d'amore», *"Il Messaggero"*, 5 novembre, 2006.
36. G. D'Alessio, V. D'Agostino, *Non dirgli mai*, in album *Quando la vita cambierà*, RCA, 2000. «Stasera il tuo cuore ha già un battito nuovo / parla male di me senza alcuna pietà / anche se tutto questo so il male che fa / Se stasera t'avesse vasa'». «Stasera il tuo cuore ha già un battito nuovo / parla male di me senza alcuna pietà / anche se tutto questo so il male che fa / Se stasera t'avesse vasa'».
37. Tra i maggiori rappresentanti il cantante Raffaello Migliaccio in arte Raffaello.
38. M. Ravveduto, *Napoli...serenata calibro 9*, cit., p. 208.
39. Un esempio recente è l'[intervista rilasciata dal neomelodico Antony](#) alla trasmissione Non è l'Arena del 24 novembre 2019 (URL consultato il 25/11/2020).
40. M. Ravveduto, *Musiche, neomelodici e criminali*, in ( a cura di) E. Cicone, F. Forgione, I. Sales , *Altante delle mafie. Storia, economia, società, cultura, Volume I*, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2012, p. 323.

## Marco Marangoni

### *Nobody and Soul. Polifonie sonore nei romanzi degli anni '80*

#### Come citare questo articolo:

Marco Marangoni, *Nobody and Soul. Polifonie sonore nei romanzi degli anni '80*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 7, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5387](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5387)

#### 1. David

Chi argomenta procedendo per suggestioni afferma che gli anni '80, per gli appassionati di musica, iniziano con l'omicidio di John Lennon da parte del venticinquenne Mark David Chapman, un suo fan, che gli spara davanti al Dakota Building (New York), dove Lennon risiede assieme alla moglie Yoko Ono, l'8 dicembre dell'anno Zero del decennio. Si può dire, «ecco il devoto fanatico che uccide il suo idolo», e proseguire su questa via, ma si può anche leggerlo, quest'omicidio, in termini di pensieri e parole, di punti di vista reali, quelli dell'assassino e della vittima che si confrontano in uno spazio pubblico già "global" come New York. Il morto, John Lennon, da ex Beatle, ha scritto con Yoko Ono *Imagine e Happy Xmas (War Is Over)*: entrambe nel 1971, sono rispettivamente una ballad e un folk morbidi, semplici e rotondi come la *Colomba della pace* di Picasso (1949) e facili, fra il resto, da cantare in coro. Il linguaggio delle due canzoni è tutto al "noi", identifica il mondo in termini collettivi: l'umanità è sempre comunità, tanto nell'utopia futura quanto nella tradizione evangelica («*I hope someday you'll join us/ And the world will be as one*», *Imagine*). L'assassino, Mark David Chapman, interrogato dalle autorità e dalla stampa sui motivi che l'hanno condotto al gesto omicida, si produce in dichiarazioni oscure e contraddittorie, tra le quali, la più plausibile, il fatto che lui è una nullità e John Lennon, invece, ricco e famoso. Eccolo, l'uomo del secolo, giunto alla notorietà un attimo prima della "fine della Storia"<sup>1</sup>. Quanti "niemand", quanti Pinneberg, Bloom, Fantozzi e K. Attraversano le metropoli del '900? Tantissimi, ovvio. Chapman, però, è diverso: non sta al suo posto, esce dallo spazio riservato al pubblico, sale sul palco assieme alla star e la uccide. Non è importante che diventi famoso ma che acquisisca un'identità, "il Killer di John Lennon", in grado di emanciparlo dal niente della sua sottostoria, dalla disperazione del non riconoscersi in ciò che è («Quando invece potrei, chissà...»). Fosse finto, Chapman sarebbe proprio un



personaggio da narrazioni degli anni '80: nessuno lo nota, nessuno lo ascolta, subisce il supplizio di una quotidiana emarginazione (non per forza sociale). Un Chapman «come tutti»<sup>2</sup> che non rientra nei grandi disegni ideologici del secolo, ormai in crisi, e neppure ritiene di doversi unire ad altri come lui per riformare il contesto che ne provoca l'infelicità; vive da individuo "assoluto", si riduce ad essere solo ciò che fa, soltanto ciò che comunica. Non si parla, quindi, di contraddizioni all'interno dell'io che si illuminano in brevi momenti epifanici: Chapman, rappresenta se stesso all'esterno, si riflette nel suo gesto e vi si aggrappa come farebbe un narcisista davanti allo specchio. "Io sono questa cosa che ho fatto e che potete vedere". Un personaggio come Chapman non può che produrre un'accumulazione caotica di segni e simboli eterogenei attraverso i quali comunicare la propria identità. L'incontro tra due linguaggi incongrui, quello della musica pop e quello della cronaca nera, che sui media determina ogni narrazione della morte di Lennon, autorizza a pensare che in queste forme di "estroflessione" dell'io<sup>3</sup> esistano poche misure e distinzioni (nella solitudine non c'è il punto di vista dell'altro a imporre un limite, un ripensamento).

A questo punto, si agisca su Chapman come fa lo scrittore con i propri personaggi, al momento di costruirli, rivolgendogli cioè delle domande. Una, in particolare: «Hai ucciso il tuo cantante preferito, John Lennon: che musica ti piace?». Se fosse plausibile la fisionomia appena delineata per il niemand Chapman, si dovrebbe a rigor di logica fargli rispondere che lui, fan di John Lennon, non ama la musica di John Lennon: troppo collettiva, troppo comunitaria, troppe persone che si tengono per mano e parlano con una sola voce. Ascoltarla, acquistarla (senza una vera passione), sono due delle "cose" che egli fa per costruire e rendere visibile lo spazio della propria personale e solitaria esistenza. Pur senza conoscere i gusti musicali del Chapman storico (a parte Lennon), si può affermare che la "sua" musica parla con il "suo" linguaggio. Per dire meglio: nel linguaggio di Chapman la musica non è più quella di Lennon. Essa diventa tutt'altro rispetto a ciò che era stata dai '60 ai '70. Possiamo immaginare che si associ a nuovi ed estranei campi semantici; nel caso del niemand degli anni '80, da una parte, a quelli della solitudine, dello sradicamento, dal senso della provvisorietà sospesa sull'eterno presente e, dall'altra, a quelli dell'edonismo, del narcisismo privi di profondità: semplice packaging di un'esistenza al grado zero. L'impianto hi-fi di Julian, il protagonista del film *American gigolò* di Paul Schrader (1980), comincia a pompare musica pop sin dalle prime ore del mattino e accompagna il personaggio durante la preparazione alla propria giornata di lavoro: ginnastica aerobica, colazione e vestizione (abbigliamento Armani). Non si tratta di sottofondo musicale, ma di design. Ridotta in frantumi la sua bolla di cristallo da un'accusa di omicidio, Julian, furente, devasta la casa alla ricerca di false prove ivi nascoste dal vero assassino, per incastrarlo: il primo oggetto a sfasciarsi per terra è proprio l'hi-fi. Anche in questo caso ci si dovrebbe domandare che musica ascolta Julian, ma Schrader non sembra caratterizzarla come dovrebbe (eppure gli

abiti sono di Armani, no?). In realtà il regista pone in primo piano il mezzo attraverso il quale le canzoni vengono diffuse, ossia l'hi-fi, che è allo stesso tempo medium e bene di lusso, complemento d'arredo. L'impianto stereo assume il valore di prodotto estetico nel quale Julian può riflettere la propria immagine. La musica che gira sul piatto, nient'altro che un paio di Ray-ban con lenti a specchio ad uso del personaggio, risulta poi in implicita antitesi con la disco-music della discoteca gay dove Julian va a cercare il suo lenone di un tempo per chiedergli aiuto (sempre in merito all'omicidio). La disco-music, al contrario di quella da design, raccoglie l'immaginario di una comunità: "era" la musica di Julian, prima che lui diventasse il dandy escort di donne ormai agli "anta" ma facoltosissime: gli ricorda il suo passato di signor Nessuno, di gigolò di terza categoria. Questo, per dire che il linguaggio musicale del decennio non può ridursi a inane tappezzeria sonora, nella trama narrativa, rispetto ai personaggi: facendosi strada all'interno di un io "individuo assoluto", produce tensione, conflitto, toglie equilibrio alla rappresentazione di se stesso che il niemand vorrebbe elaborare.

## 2. Patrick

Chapman costituiva una semplice suggestione e Julian, la traduzione in termini postmoderni di un tipo umano già diffusamente presente nella cinematografia; tuttavia, attraverso il confronto tra linguaggi e tra punti di vista, il niemand ha trovato collocazione negli orizzonti della polifonia, del plurilinguismo, e quindi del romanzo occidentale che, soprattutto a partire dagli anni '80, assume i linguaggi di media e di generi considerati alieni dalla letteratura: televisione, fumetti, giochi di società, informatica e, ovviamente, la musica che i nostri nonni definivano "leggera". *American Psycho* di Bret Easton Ellis (1991) si apre con tre epigrafi, tratte da Dostoevskij, *Miss Manners* e *Talking Heads*, gruppo d'avanguardia del decennio appena concluso. L'ultima delle tre citazioni: «E quando tutto andava a catafascio, nessuno ci faceva molto caso»<sup>4</sup> - da *Nothing but (Flowers)* (1988). Più che il senso del "catafascio", nel romanzo di Ellis è importante quello del "non farci caso": nessuno degli amici, dovrei dire dei mezzi conoscenti di Patrick Bateman, l'io narrante, giovane "lupo di Wall Street", fa caso alla vita di lui, alle incongruenze dei suoi comportamenti, ai cambiamenti di umore, agli omicidi in serie che egli perpetra durante il tempo libero, quando non va a pranzo con loro o in palestra. Non fanno caso, proprio: qualcuno gli sbaglia il cognome, qualcuno non se lo ricorda, qualcuno scambia Bateman per un altro. È uno yuppie di successo, ricco, in carriera, ma senza un'identità. Come gli altri semi-conoscenti, "è" i beni di lusso di sua proprietà.<sup>5</sup> Nel corso del romanzo, che risulta una sequenza di ore livide, ossessive, trascorse tra folli violenze e autorappresentazioni ad opera del protagonista, la musica è presente come continua colonna sonora, ma il lettore non l'ascolta, la vede attraverso il punto di vista di Bateman, nella sua dimensione di bene non di

consumo ma identitario:

Accanto al Juke-box Wurlitzer, c'è un pianoforte a coda nero, da concerto: un Baldwin. In tutto l'appartamento, il parquet è di rovere bianco. Sul lato opposto al pianoforte, accanto a una scrivania e a un portariviste di Giò Ponti, c'è uno stereo - giradischi, lettore CD, mangianastri, amplificatore - della Sansui, con casse Duntech Sovereign 2001, in rododendro brasiliano<sup>6</sup>.

Il brano è tratto dalla descrizione che fa Bateman del proprio soggiorno (poi verrà la camera da letto), e si concentra sull'apparato per l'ascolto della musica. Sull'apparato: il personaggio non fa cenno ai titoli dei 33 giri o dei CD, agli artisti, a libri di spartiti sul leggio del pianoforte. Diversi passaggi del brano, ancora, comunicano il senso di questa forma di accumulazione, o di rassegna, ricorrente nella prosa di Ellis, in cui trovano un'ordinata collocazione, come in una galleria di specchi, capi di abbigliamento firmati, opere di design, prodotti per la bellezza e così via (neanche un libro), vampirizzati<sup>7</sup> dall'esangue yuppie che assume la loro dimensione estetica per farne la propria sostanza esistenziale<sup>8</sup>. Vi si può riconoscere, forse, una originale interpretazione della figura dell'io postmoderno frammentato, aperto «alla nuova esperienza della molteplicità, della serialità, della proiezione di sempre nuovi punti di vista»<sup>9</sup>. Non deve ingannare il fatto che tre capitoli del romanzo siano interamente dedicati a gruppi e cantanti: *I Genesis, Whitney Houston, Huey Lewis and the News*. In questi capitoli Bateman sospende il racconto delle sue giornate e stende una sorta di saggio critico sui suoi artisti preferiti. Letti con gli occhi di oggi, questi commenti anticipano gli sproloqui su qualsiasi argomento dell'universo mondo postati sui social; in realtà, essi costituiscono punti forti all'interno della strategia narrativa di Ellis. Nonostante il tono di Bateman imiti quello di un critico musicale, il linguaggio si rivela banale: un linguaggio solo "di superficie":

In termini di maestria lirica e di pura abilità compositiva, questo album [*Invisible Touch*, NDA] raggiunge un nuovo vertice di professionalità. Si prendano le parole di *Land of Confusion*, in cui il cantante affronta il problema dell'abuso di autorità politica. Ciò viene espresso in tono più funky e più nero di alcunché che Prince o Michael Jackson - o qualsiasi altro artista nero di questi ultimi anni, se è per questo - abbia mai prodotto<sup>10</sup>.

Ellis caratterizza, con delle parole "packaging", un punto di vista fatto di acqua distillata: di Bateman e di chiunque. Non si tratta dunque del linguaggio "freddo" che la vulgata attribuisce in modo indiscriminato alle opere di Ellis e alla sua originale interpretazione della poetica "minimal"<sup>11</sup>. Bateman racconta allo stesso modo i suoi ascolti musicali e la propria verve omicida perché le sue parole prive di risonanze, allusioni, ambiguità, incongruenze, rifluiscono costantemente verso il grado zero della comunicazione di massa. Il suo linguaggio è ormai prossimo a quello della scatola della zuppa Campbell e del

detersivo Brillo<sup>12</sup>, *pop and materials*, parafrasando Madonna, come le canzoni incise negli '80 dagli artisti e dai gruppi citati da Bateman (alcuni dei quali, come i Genesis, erano stati negli anni '70 pionieri del rock "Progressive").

Quando la musica esce dallo spazio del linguaggio di Bateman, quando risulta refrattaria al suo ruolo di specchio del personaggio, il punto di vista dello yuppie va in crisi. «Il concerto si sta trascinandosi ormai da una ventina di minuti. Io detesto la musica dal vivo, ma tutti quanti intorno a me applaudono come forsennati, alzandosi in piedi»<sup>13</sup>. Bateman è andato al concerto degli U2 con i soliti amici sconosciuti; la musica suonata dal vivo non fa più parte del suo design, non sta più dentro i suoi oggetti di lusso, e lui avverte un profondo senso di disagio. Chiunque abbia mai assistito a un concerto degli U2 sa benissimo che il termine 'trascinarsi', riferito alle performances live del gruppo di Bono, è del tutto improprio (venti minuti dopo l'inizio, poi...). Si aggiunga, senza pretendere di rubare il mestiere al "Bateman critico", che gli U2 degli anni '80 e poi '90 si ostinano a rimanere un gruppo rock e a tenere a distanza la "tentazione pop", ma nelle loro esibizioni dal vivo sfruttano al massimo le risorse della massmedialità (la videoart, i grandi schermi), e in questo modo invadono la sfera d'ascolto di quelli che non vanno oltre Whitney Houston o Michael Jackson. Bateman patisce questa invasione: si tappa le orecchie, sbaglia i nomi dei musicisti per osservarne l'abbigliamento (Armani? Finto-Armani?). Scivola infine in una sorta di benevolo delirio che riconduce lo shock del concerto dal vivo al suo estenuato narcisismo:

Bono, il cantante-chitarrista, si è spostato lungo il proscenio, seguendo il mio spostamento in platea. Adesso mi fissa negli occhi, inginocchiato alla ribalta. [...] Mi accorgo che abbiamo qualcosa in comune, noi due, che ci lega un vincolo [...] e io odo il messaggio, anzi è come se lo vedessi aleggiare sopra la testa di Bono, a tremolanti lettere arancione: "Io... sono... il diavolo... e... sono... identico... a... te!" (pp. 168-169).

### 3. Daniel

Fosse anche un mero parto della fantasia di Bateman, il sogno di una vita mai realizzata, tutto il suo racconto di ordinaria vacuità rimarrebbe al di sotto del livello zero delle cose: non raggiungerebbe neanche la loro pura referenzialità, si fermerebbe all'involucro, alla "scatola". In rapporto alla musica, alla copertina dell'album, al piatto del giradischi o al lettore CD. Le prove narrative precedenti di Bret Easton Ellis, come *Less than zero* (1985) e *The Rules of Attraction* (1987)<sup>14</sup>, caratterizzano invece i personaggi non come dei vuoti esistenziali (a perdere) ma come giovani che nel vuoto si muovono con l'angoscia di non riuscire a dire nulla di più dei beni di consumo regalati loro dai genitori con una generosità ansiosa, prossima all'attacco di panico. Il loro silenzio costituisce una linea d'ombra quasi invalicabile, e si nutre di psicofarmaci e stupefacenti. Anche in questi spazi narrativi la musica si diffonde nelle case, nelle auto, nei centri commerciali, ovunque: essa costituisce

un *continuum*, e tuttavia non una filodiffusione in secondo piano<sup>15</sup>:

L'amica di Blair, Alana, entra nella stanza, mi abbraccia e io le presento Daniel.

- Sei tale e quale David Bowie, - dice Alana a Daniel, con la coca che le esce dagli occhi.

- Sei mancino?

- No, temo di no, - dice Daniel.

- Alana va pazza per i mancini, - dico a Daniel.

- Per i mancini che somigliano a David Bowie, - mi corregge Alana. [...]

Alana rotea gli occhi e prende un'aria afflitta.

Sono contenta di averti conosciuto, Daniel.

- Sì, anch'io, - dice Daniel.

Alana si avvicina a Blair e a sua madre, al bar.

- Forse avrei dovuto canticchiare qualche nota di *Let's Dance*, - dice Daniel. - Forse<sup>16</sup>.

Per mettere a fuoco il senso del dialogo, non si prenda in considerazione solo la canzone *Let's Dance* (1983), di David Bowie, ma anche il video di *Let's Dance*, così come postula la comunicazione musicale degli anni '80. In estrema sintesi: in un bar australiano, Bowie alla chitarra e un contrabbassista suonano *Let's dance* per i clienti; la scena si alterna con quella di un gruppo di ragazzi che si muove liberamente, alternando ballo e passeggiata, tra boschi e pendii rocciosi. Costoro, poco più che adolescenti, sono vestiti in modo semplicissimo, il capo d'abbigliamento più elegante è la camicia hawaiana di uno di loro. Su un sentiero trovano un paio di scarpette rosse: una ragazza le mette e comincia a ballare. Come in un sogno profetico, la vediamo adulta e in carriera, in ruoli di dirigente (per nulla simpatica) e di consumatrice di beni di lusso. Al culmine della sua vita "rampante", riapre gli occhi: guarda le scarpe, le sfilta, le getta, le calpesta. Intanto Bowie canta: «Danziamo/ Fatti largo tra la folla verso uno spazio vuoto»<sup>17</sup>, e il resto del testo è ancora più semplice: fughe d'amore, non lasciarmi perché mi spezzaresti il cuore e così via. Bowie, nel video, rinuncia al suo teatro "Ziggy Stardust" e si presenta in guanti bianchi, vestito in sobri colori chiari. Canta appoggiato alla parete del locale, senza palcoscenici, composto, quasi umile. *Let's Dance* prefigura una fuga dallo specchio di Narciso. Per i ragazzi di Ellis, un orizzonte lontano, giusto canticchiabile, accessibile solo attraverso il caleidoscopio del videoclip, una sfera di cristallo della durata di tre minuti e mezzo, all'interno della quale il mondo sembra disordinato, e invece è soltanto libero. La tensione agonistica per conquistare una propria personale (individuale) emancipazione dai nuovi conformismi (la carriera, il consumo di lusso, il riconoscimento del proprio successo) è uno dei fili conduttori della proposta musicale del decennio, anche di quella meramente commerciale, e lega insieme autori legati a generi più tradizionali come Bruce Springsteen e Tracy Chapman (agli esordi) e gruppi dall'etica "scellerata" e carnevalesca, feroce e ironica nei confronti dei costumi mainstream, come i Bronsky Beat, i Frankie Goes to Hollywood, i Culture Club di Boy George, Elio e le

Storie tese (in Italia).

Come riprogettare la propria esistenza, una volta fuori dalla "religio" del nuovo liberismo, è un problema che gli artisti degli anni '80 non si pongono: affrontando le situazioni una alla volta, così come le si incontra, essi lasciano da parte la prospettiva generale (i mondi sul modello di *Imagine*)<sup>18</sup>. Al contrario del "discorso" intrapreso in un long playng, il tempo di ogni videoclip non prevede sviluppi, conversioni, progressi: inizia al termine di quello precedente, finisce un attimo prima che cominci quello successivo. Il coniglio bianco sparisce dentro la tana e chiude la porta a chiave, Alice non può seguirlo. Siamo, per così dire, nel cronotopo di MTV (in Italia, Videomusic).

#### 4. Giovanni

Troppo facile riconoscere, in queste poche note, la condizione dell'uomo nei labirinti di Calvino o di Perec. Il *topos* andrebbe aggiornato attraverso il motivo del nomadismo, già attestato in alcuni romanzi del decennio precedente ma in fase di deciso sviluppo dagli anni '80 in poi, al punto da istituire una nuova dimensione della cultura umanistica, ancora oggi viva e presente, non solo nelle poetiche narrative. Esiste in effetti un'affinità tra il cronotopo del videoclip e quello dei non-luoghi contemporanei, vie (mezzi) di comunicazione transitabili, in cui il tempo di vita (e dunque ogni riflessione di carattere esistenziale) resta sospeso, "smemorato" rispetto al passato, differito *ad libitum* rispetto al futuro. L'incontro tra i due cronotopi è più che evidente nella narrazione cinematografica, e più facile a compiersi, grazie alla colonna sonora. In quella letteraria, esso pone un problema difficile da risolvere. Pier Vittorio Tondelli, al termine del suo romanzo corale *Rimini* (1985), «una Nashville italiana»<sup>19</sup>, aggiunge una pagina di *Musiche*:<sup>20</sup> una rassegna di canzoni di quegli anni, alcune notissime (ad esempio *Sunday Bloody Sunday* degli U2). *Musiche* non offre alcun tipo di spiegazione: non sembra possibile che questi pezzi cult debbano accompagnare la lettura, visto che si trovano in clausola al libro e non in incipit. Che abbiano accompagnato Tondelli durante la scrittura? Questo è plausibile. Un'altra ipotesi è che *Musiche* costituisca una estrema, brevissima, sintesi musicale di *Rimini*, il tentativo (appena abbozzato) di tradurre 280 pagine di polifonia romanzesca in 38 brani che dovrebbero, senza per forza dire le stesse cose, comunicare la medesima condizione provvisoria, 'in transito' dei personaggi di cui si è letto. Molto di più che una colonna sonora, quindi, molto di più di un sottofondo musicale. D'altronde, la citazione da Joe Jackson che apre *Rimini*, «Che lo voglia o no, sono intrappolato in questo rock'n'roll. Ma sono un autore e sono un musicista, per molti versi un entertainer», qualsiasi sia la ragione per cui sia stata scelta, suggerisce che anche lo scrittore di romanzi Tondelli appartenga a un mondo che non è fatto solo di parole ma anche di musica, di linguaggio musicale, e persino di marketing musicale. Il fatto stesso che un gran numero di romanzi, a partire dagli '80, adottino citazioni

tratte da canzoni e musicisti (e non quelle di filosofi e scrittori), avvalora l'ipotesi che i due orizzonti si trovino in stretta relazione tra loro.

Nel 1981 nelle hit parade europee la campionessa di vendite è Lio, una ragazza portoghese che canta in francese: è diventata celebre con la canzone *Amoureux solitaires*: «Ehi tu, dimmi che mi ami/ anche se è una menzogna e non abbiamo speranze/ la vita è triste, dimmi che mi ami/ tutti i giorni sono uguali/ io ho bisogno di romanticismo»<sup>21</sup>. A leggere solo le parole, *Amoureux solitaires* parrebbe un blues alla Billie Holiday. Anche in questo caso bisogna recuperare il videoclip. Lio, in minigonna e maglietta di Mickey Mouse, balla davanti a una finestra attraverso la quale si intravede un salotto; in poltrona ci sono due adulti (due manichini) immobili; dal soffitto, scende su di loro e sui mobili una fine nevicata. Lio si muove su un ritmo lento ma insistente, una via di mezzo tra un carillon e una marcia, scandito dalla batteria elettronica. Il "come" è illuminante: la ragazza ha un'espressione più che annoiata, non sorride e si vede che è proprio stufa, anche da come balla, senza lasciarsi andare, facendo sempre gli stessi due passi. Pare un'adolescente capitata senza sapere perché a una festa nella quale non conosce nessuno, e vorrebbe cercare altrove qualche motivo per vivere e divertirsi. Stufa e sola, non cerca illusioni o speranze; tuttavia balla perché il ritmo glielo impone.

Nello stesso anno di *Amoureux solitaires* esce *Treno di panna* di Andrea de Carlo. Sin dalle prime pagine abbiamo l'impressione di leggere un romanzo ispirato, in parte, alla poetica di Calvino (che fu mentore dell'autore), in parte all'*école du regard* francese. Letto in una prospettiva sincronica, *Treno di panna* rivela alcune affinità con la narrativa di Easton Ellis, soprattutto per quel che riguarda il personaggio del signor Nessuno: nel romanzo, il giovane Giovanni Maimeri, italiano in trasferta a Los Angeles. Per turismo? In fuga dalla patria? Per fare un'esperienza lavorativa all'estero? In cerca di successo? Non è importante che il lettore lo sappia; importante è che Giovanni sia "in transito", attraverso la metropoli, gli amici, gli amori, le relazioni sociali. L'apparente (talvolta raggelante) indifferenza verso qualsiasi esperienza egli attraversi è in realtà il senso del distacco di chi *procede oltre*, senza raccogliere né seminare memorie<sup>22</sup>. Il vento dei tempi lo condurrebbe verso l'autoaffermazione di sé, la «brillantezza»<sup>23</sup> del palcoscenico, alla quale aspirano tutti i personaggi che hanno a che fare con lui; Giovanni resta invece sempre un passo indietro rispetto alla scena, anche quando comincia a frequentare il jet set di Hollywood (e a quel punto, infatti, termina anche il romanzo), non aspira a emanciparsi dalla sua condizione di "everyman", non prova nessun entusiasmo per le nuove relazioni sociali procurategli dall'attrice Marsha Mellows (niente a che vedere con l'*Hippie!* dello Yuppie). «Un occhio che osserva, ma per restare puro spettatore, lontano da un qualunque coinvolgimento emotivo»<sup>24</sup>.

Un contesto così frenetico, competitivo, saturo di istanze agonistiche, produce accenti e vibrazioni esprimibili attraverso un linguaggio musicale simile a quello della House, sound

elettronico sorto nella prima metà degli anni '80 (ma senza conservarne l'ironia); un linguaggio che può ricordare, soprattutto per l'atmosfera, quello di Lio. Si prendano come esempi due brani. Il primo è tratto dal *Capitolo uno*, il momento dell'arrivo a Los Angeles e dell'alloggiamento presso la coppia di amici Ron e Tracy:

Ogni passaggio di camion sulla freeway smuoveva onde di vibrazioni che si ripercuotevano attraverso la struttura fragile della casa, fino a scrollare gli infissi e le tazze in cucina. I suoni sembravano più forti ad ogni passaggio, si dilatavano nel vuoto della notte con un'intensità furiosa<sup>25</sup>.

Il secondo viene dal *Capitolo sei*: Giovanni ha trovato lavoro come cameriere presso il ristorante italiano Alfredo's, e non ha un attimo di respiro:

Al ristorante passavo attraverso i momenti più convulsi di una serata senza quasi rendermene conto. Avevo sviluppato poco alla volta una gamma di riflessi automatici; sequenze di gesti che richiedevano pochissima attenzione. Man mano che l'attività cresceva, scivolavo in una specie di trance meccanico. [...] Seguivo le variazioni di ritmo senza doverci pensare, moltiplicavo il numero e la velocità dei gesti secondo la pressione del momento<sup>26</sup>.

De Carlo non fa risuonare gli ingranaggi pesanti e farraginosi di *Tempi moderni* (Charlie Chaplin, 1936) ma il basso e la batteria elettronici (da Giorgio Moroder in poi): un groove continuo, prevalente rispetto alla melodia, intonato per rappresentare un'esistenza, per usare una metafora, da discoteca: in continuo movimento, in continua esibizione. Il signor Nessuno viene investito dalle luci stroboscopiche, oppresso da un Fato che lo tiene prigioniero della pista, rinchiuso in quel metro quadrato concessogli per agitarsi, un passo avanti e uno indietro, un passo a destra e uno a sinistra (come Lio). Il ritmo "invalicabile" determina il tempo di ogni occasione sociale, avvolge le semplici conversazioni, i parties, le ore di lavoro, in «onde sonore»<sup>27</sup> alle quali è necessario adeguarsi, se si vuole conservare la speranza della «brillantezza», a costo di esibirsi travestiti da biscotto<sup>28</sup> o da cameriere del ristorante italiano<sup>29</sup>. De Carlo sviluppa però nel romanzo anche un contrappunto musicale per i momenti in cui il protagonista guarda le cose da fuori, nei suoi lunghi istanti *en passant*. Ne ricava una stranante impressione minimal, sul genere Philip Glass, che mette in sonoro il suo io protetto dalle lenti a specchio, rivelandolo, quindi, e ponendolo finalmente in una sottile, ineffabile (ma armonizzabile) relazione con il contesto. Un sabato mattina Giovanni fa un giro in auto con Jill, sua collega (e futura compagna, ovviamente provvisoria):

La musica che usciva dallo stereo della macchina si diffondeva ai due lati della strada. [...] Siamo andati controsole per tutta la lunghezza della strada; le immagini filtrate e deformate dal riflesso del parabrezza. Tutte le distanze erano ragionevoli, nessuna aspettativa aveva tempo di formularsi. [...] Jill girava la manopola dello stereo. La musica ristagnava intorno ai nostri sedili, fiottava fuori con le



correnti d'aria, in diverse direzioni. La musica dava un'interpretazione del paesaggio, e al tempo stesso lo modificava. Oppure era il paesaggio a ricomporsi sulla traccia della musica: ne seguiva i cambi di tempo, le sortite meno prevedibili di acuti e bassi. Guardavo Jill seguire con le labbra le parole di una canzone, e sono scivolato nello stato d'animo che la canzone e il paesaggio e la giornata e la macchina aperta prevedevano<sup>30</sup>.

Uno stato d'animo piccolo piccolo, «*less is more*» (Mies van der Rohe), dentro il quale ci si apparta per sfuggire all'etica del «Devi solo insistere e insistere e insistere<sup>31</sup>». Quando si usa la parola "minimal", riferita alla musica o al design o alla narrativa, si evoca spesso l'idea di "sordina", di voce fioca, per non dire di pensiero debole; qui, la trama sottile dei suoni rappresenta invece la liberazione del qualunque ma introverso niemand dalla gelida superficie del packaging, dall'ansia degli oggetti. Gli spazi e le luci rispondono ora a un ritmo interiore, finalmente disteso, finalmente assorto. Il sound minimal scopre «la profondità nelle superfici, la lentezza nel movimento rapido»<sup>32</sup>. Non importa quale sia la canzone, o il genere che Giovanni sta ascoltando durante il viaggio (infatti Jill cambia continuamente stazione radio), importa che il linguaggio della musica abbia riportato Giovanni in una sfera sonora essenziale, apollinea, sottraendolo al furore dionisiaco dello Yuppie rampante.

## 5. Rob

La poetica di *Treno di panna*, pur dotata di evidenti ascendenze europee, guarda alle esperienze dell'Oltre-Atlantico e, sotto questo punto di vista, dimostra l'ambizione di inserirsi in un nuovo, più aperto Canone, che da Occidentale si fa sempre più decisamente Globale. In primis, nel suo incontro tra linguaggio del romanzo e linguaggio della musica pop e mainstream, De Carlo realizza il rovesciamento alto-basso caratteristico di autori postmoderni come Thomas Pynchon, Don DeLillo, o Frank Miller (nei fumetti); in secondo luogo, egli priva la propria prosa del tono dell'ironia, accostandosi in questo modo non solo a Easton Ellis ma anche alle (future) esperienze di David Foster Wallace<sup>33</sup>. L'antifrasi, tuttavia, costituisce una delle dimensioni della poetica e della retorica degli anni '80, fonda il punto di vista di chi, al termine del Secolo breve, guarda indietro, verso le cosiddette *narrazioni* dei decenni precedenti, ne prende le distanze con nostalgia e, insieme, con sollievo. I grandi disegni, le prospettive onnicomprensive, si interrompono in prossimità della "fine della Storia" e si riducono a un *hortus conclusus* frequentato giusto per divertimento: la biblioteca del monastero del *Nome della rosa*, il condominio in Rue Simon-Crubellier di Perec, le architetture matematiche di Borges e di Quenau, oggetti di rinnovato interesse<sup>34</sup>. Questi giardini definiscono, con shakespeariana spensieratezza, uno spazio che aspira a racchiudere in sé tutte le storie possibili. Che importa se, prima o poi, qualcuno farà suonare la sveglia e spezzerà questo sogno ad occhi aperti? Protetto dal vaccino

dell'ironia, l'*homo ludens* non andrà mai in crisi: lo sa che è tutto un gioco, l'intrattenimento gli basta. All'interno del suo orizzonte, il passo dalla Biblioteca di Babele alla Musicoteca di Babele è breve e autorizzato, vale ribadirlo, dall'assunzione del linguaggio dell'ironia. In virtù del medesimo principio, le frange più innovative della New Wave citano, alludono, imitano con lieta e consapevole leggerezza, come se nei loro LP (altra parola cara ai nonni) fosse iscritto il "volumen" di ogni trama sonora<sup>35</sup>: uno spazio fatto solo di specchi, dotato di una profondità più illusoria che reale, profondamente "divertente" perché prefigura una sfera compiuta, "a parte" rispetto al modo reale.

Non sono di conseguenza necessarie, per dare una forma a questa musicoteca, architetture magniloquenti, l'opera completa dei Talking Heads o di Peter Gabriel, basta un qualsiasi negozio di dischi (oggi quasi spariti a causa della distribuzione di brani e canzoni nelle forme liquide dell'on-line) in un qualsiasi quartiere o sobborgo delle nostre lande occidentali. Si fa riferimento a una fortunata tradizione narrativa, ormai quasi un genere a sé, che ha tra i principali interpreti l'inglese Nick Hornby. Il suo romanzo *High Fidelity* (1995) si ambienta sul passaggio tra gli '80 e i '90. Il protagonista è Rob Fleming, proprietario del Championship Vinyl, una rivendita di vinili e audiocassette nuovi e usati, ad Holloway, quartiere londinese, «prudentemente» collocato «in modo da attirare il minor numero possibile di curiosi di passaggio»<sup>36</sup>. Viste le premesse, non ci si stupisce che i guadagni di Rob siano magri; in più, egli li deve dividere con i soci Dick e Barry. Non sono i suoi problemi economici, tuttavia, il tema conduttore di *Alta fedeltà*, ma le vicende sentimentali: Rob passa da una storia sbagliata a un'altra con la leggerezza del signor Nessuno che è tale perché non ha mai voluto superare la fase dell'adolescenza. Egli è rimasto un "amatore dilettante", chiuso dentro il suo mondo fatto solo di musica (il negozio, la collezione, il giro dei fanatici di rock...) e ne ha assunto in toto il linguaggio. «Beh, vorrei che la mia vita fosse come una canzone di Bruce Springsteen. Almeno per una volta»<sup>37</sup>: non siamo lontani da Don Chisciotte o da Madame Bovary, e dalle loro letture. In questo consiste la sua "alta fedeltà", nel suo profondo feeling musicale, a fondamento di una compiuta visione del mondo. Il racconto in prima persona, i frequenti scambi dialogici (soprattutto con le amiche e le ex), il contesto musicale ancora molto anni '80, con le sue consuetudini e le sue novità, fanno da specchio ironico alle giornate di Rob consacrate a questa sua magnifica ossessione, e lo salvano dalla follia, ma non dal giudizio critico di chi, trentacinquenne (e passa) come lui, da signor Nessuno è stato costretto dalle urgenze contingenti a diventare signor Qualcuno, dotato di una posizione sociale riconoscibile e al contempo privo della fiamma della passione (al massimo pratica degli hobby). L'articolazione delle esperienze di Rob non risulta nulla di originale, niente di più di una trama ad uso e consumo del marketing narrativo.

Il pregio di *Alta fedeltà* sta nella parola di Rob, nel suo punto di vista "musicofilo" sulle cose che, cartesianamente, indaga, accorda, disunisce. Non solo i dischi venduti ma anche le

esperienze stanno in classifica, come nella hit parade: il libro inizia con le «cinque più memorabili fregature di tutti i tempi»<sup>38</sup>, ovviamente per ciò che riguarda gli amori di Rob. I cantanti (tutti!) costituiscono gli strumenti di un senso critico che ricorre, per giungere a un giudizio di valore, alle analogie più stravaganti: «i fans di Phil Collins amano i negozi dall'aria pulita e salubre»<sup>39</sup> (non il Championship Vinyl, quindi); Marie, una cantante con la quale c'è attrazione reciproca, dimostra una inquietante intimità con un suo collega che «sembra la versione migliorata di Daryl Hall di Hall and Oates, se si può immaginare una simile creatura»<sup>40</sup>. Ancora più significativa, per caratterizzare la fisionomia del protagonista, la litigata in auto con Laura, sua ex, quasi ex, ex-ex, a mangianastri acceso:

Questa è la seconda canzone dei Simply Red in questa cassetta. Metterne una è già imperdonabile. Due, è un crimine di guerra. Posso saltarla? [...] Mi fermo su una terribile canzone di Diana Ross post-Motown, e mi scappa un lamento<sup>41</sup>.

Le parole di Rob, in sé, non sono che condanne un poco sommarie di celebri artisti del pop-soul; vanno però collocate nel contesto del dialogo, durante il quale Laura intona una sentita intemerata contro l'immaturità del suo compagno, che non si decide mai ad uscire dallo stato di adolescente, ossia dal suo linguaggio musicale, al sicuro da un mondo fatto di ben altre parole e responsabilità:

Vaffanculo, Rob. Non è questo che ti sto dicendo. Cosa me ne frega a me se vuoi o non vuoi avere dei figli? Io li vorrei, questo sì, ma non so nemmeno se li vorrei con te, e non so se tu li vuoi. È qualcosa che devo ancora scoprire. Il fatto è che sto solo cercando di darti una svegliata. Sto solo cercando di mostrarti che hai vissuto metà della tua vita, ma a giudicare dai risultati è come se tu avessi diciannove anni, e non mi riferisco ai soldi o alle proprietà o ai mobili<sup>42</sup>.

La passione di Rob è *sui generis* e non deve essere confusa con l'ossessione del collezionista, proprio in virtù dell'ottica da hit parade che esalta certi artisti e ne squalifica senza remissione altri. Il lettore non riesce però a cogliere un ordine, una coerenza, nei gusti musicali del personaggio. Hall and Oates producevano negli '80 un sound leggero e di corto respiro, è vero, ma non si capisce per quale ragione, nella "musikweltanschauung" di Rob, la «classifica dei primi cinque complessi o cantanti Che Andrebbero Fucilati Se Venisse la Rivoluzione Musicale»<sup>43</sup> annoveri i Simple Minds, Bryan Adams, i Genesis e gli U2. I suoi giudizi critici comunicano la sensazione dell'estemporaneo, dell'istintivo, guardano a un orizzonte di riferimento poco "canonico", attraversato da accesi slanci sentimentali (la Rivoluzione Musicale, appunto) protesi verso l'indefinito. Appare forse, questa, la strada migliore per non essere chiamati a render conto della propria presa di posizione, il modo migliore per non correre rischi. Il sospetto, presumibilmente ingeneroso, di certo generico, è che buona parte della civiltà musicale degli anni '80 esprima questo mood, sotteso a

un'etica ironica e divertente, ma a rischio zero, e lo comunichi attraverso una leggerezza che smaterializza la sostanza aspra delle cose e i suoi attriti, senza tuttavia negarli. Chi aprirebbe un conflitto sull'ecumenico *Live Aid* (1986)? Eppure, in quelle giornate di luglio, l'emergenza a livello mondiale della povertà e della fame, nella sfera della rappresentazione musicale, è stata "tradotta" in festa. A chi non piace pensare alle vacanze e alle feste (Madonna, *Holiday*, 1983, *Where's the party*, 1987), terminate le quali si ritorna agli ordini della società tardo-capitalistica e dell'incombente neoliberismo? E ancora: qualcuno potrebbe mai contestare che anche i Russi, in quest'ultimo scorcio della Guerra fredda, amano i loro bambini (Sting, *Russians*, 1985)? Il tempo del videoclip (ma pure quello del pluri-concerto di Live Aid) non è esattamente quello della canzone cui esso dona la dimensione visiva: le immagini allungano il campo, la profondità, chiamano il nostro pensiero all'intrattenimento. Il signorino Nessuno Rob, tardo (tardissimo) adolescente, resta nella sua zona di comfort, all'interno della sfera semantica che lo nasconde al mondo, sottraendolo alle durissime esperienze dei suoi anni, come il Thatcherismo e le macerie da esso lasciate in Inghilterra alla fine del decennio<sup>44</sup>.

In effetti - riletti in un'ultima sintesi i pochi autori citati in questo discorso - sembra prendere forma, negli anni del disimpegno e del divertimento (del "riflusso", come si scriveva all'epoca), una singolare figura, comune al romanzo e alla poesia per musica, quella del *personaggio qualunque*, titolare di un'esistenza appartata, in transito oppure chiuso nello spazio di passioni adolescenziali, che guarda da fuori le esperienze degli "altri", dei giovani della sua generazione finiti in depressione, assuefatti agli stupefacenti pesanti, in attesa di una "terra promessa": un avvento possibile quanto quello del Grande Cocomero di Linus. Questa figura è ben attestata anche nella canzone italiana: Luca Carboni (*Silvia lo sai*, 1987), Eros Ramazzotti (*Una terra promessa*, 1985), Marco Masini (*Il niente*, 1991), Vasco Rossi - almeno per vasta parte della sua produzione discografica - hanno rappresentato forse meglio dei romanzieri la linea d'ombra sulla quale si muove il niemand di questo ultimo scorcio di secolo, all'alba di una nuova barbarie<sup>45</sup>: il perdersi, da una parte, e il non essere, dall'altra.

## Note

1. Si pensi, *in primis*, al Francis Fukuyama del (discutibile) saggio *La fine della storia e l'ultimo uomo* (1992), Milano, Rizzoli, 1992.
2. Cfr. W. Siti, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 3.
3. G. Tellini, *Storia del romanzo italiano*, Le Monnier Università, Firenze, 2017, cap. XX, *Dall'utopia*

*rivoluzionaria al trionfo del mercato.*

4. Così in inglese: *And as things fell apart Nobody paid much attention.*
5. Cfr., *inter alios*, P. Sorcinelli, *Identikit del Novecento*, Roma, Donzelli, 2004, cap. IX, *Uno sguardo ai giovani degli anni ottanta e novanta. Dagli hippies agli yuppies.*
6. B. E. Ellis, *American Psycho* (1991), Bompiani, Milano, 1991, p. 33.
7. Uso apposta questo termine perché Ellis lo sviluppa in termini non più metaforici, e sempre in riferimento alla generazione dei giovani Yuppie, in *The informers* (1994). In Italia: *Acqua dal sole*, Milano, Bompiani, 1994.
8. Cfr. F. Pivano, *Viaggio americano*, Milano, Bompiani, 2017 (cap. *Bret Easton Ellis: la storia di "American Psycho" e i serial killer*).
9. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 85.
10. *American Psycho*, p. 157.
11. Fernanda Pivano, in riferimento a Ellis e ad altri autori della medesima generazione, utilizza il termine "post-minimalisti": cfr. *Album americano. Dalla generazione perduta agli scrittori della realtà virtuale*, Milano, Frassinelli, 1997.
12. A. Warhol, *Big Campbell's Soup Can* (1962) e *Brillo Boxes* (1964).
13. *American Psycho*, p. 166.
14. In Italia: *Meno di zero*, Torino, Einaudi, 1996; *Le regole dell'attrazione*, Torino, Einaudi, 1997.
15. G. Fink, M. Maffi, F. Minganti, B. Tarozzi, *Storia della letteratura americana*, Firenze, Sansoni, 1991, p. 550.
16. *Meno di zero*, p.13.
17. Giova, probabilmente, rammentare l'originale: *Let's sway/ sway through the crowd to an empty space.*
18. Cfr. M. Gauchet, *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, Torino, Einaudi, 1992.
19. Si riprende la definizione dell'autore presente nella seconda di copertina dell'edizione bompianiana del 1985.
20. Ivi, p. 291.
21. Ecco l'originale: «Eh toi dis-moi que tu m'aimes/ Même si c'est un mensonge et qu'on n'a pas une chance/ La vie est si triste, dis-moi que tu m'aimes/ Tous les jours sont les mêmes, j'ai besoin de romance».
22. Cfr. Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, specie il cap. *Dei turisti e dei vagabondi, ovvero degli eroi e delle vittime della postmodernità.*
23. Si veda, anzitutto, A. De Carlo, *Treno di panna*, Torino, Einaudi, 1996, p. 30.
24. F. Tomasi, *Gli anni Ottanta: postmoderno, minimalismo e voci singolari*, in *Il romanzo in Italia*, vol. IV, Il

*secondo Novecento*, a c. di G. Alfano e F. de Cristoforo, Roma, Carocci, 2018.

25. Ivi, p. 12.
26. Ivi, p. 66.
27. Ivi, p. 200.
28. Ivi; l'esperienza del travestimento da biscotto da parte di Giovanni, per fare la pubblicità a un negozio di cibi naturali, viene narrata al *Capitolo Sei*.
29. Si segnala in proposito, l'analisi linguistica di *Treno di panna* di Marco Giani, nella sua tesi di laurea, *Il ritmo minimale. Tendenze di diacronia interna nella prosa narrativa di Andrea de Carlo*.
30. Ivi, pp. 75-76.
31. Ivi: si tratta delle parole di una canzone che Giovanni ascolta alla radio dopo una serata a casa dell'attrice Marsha Mellows.
32. A. Ross, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo* (2007), Milano, Bompiani, 2011, p. 802.
33. Cfr. D.T. Max, *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi. Vita di David Foster Wallace*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 249-250
34. Fenomeno puntualmente colto da Fredric Jameson, in *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.
35. E. Assante e G. Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop. Il Novecento americano*, Torino, Einaudi, 2004, cap. *New Wave*.
36. *Alta fedeltà*, nell'edizione italiana uscita per i tipi di Guanda, Milano, 1996, p. 38.
37. Ivi, p. 130.
38. Ivi, p. 9.
39. Ivi, p. 40.
40. Ivi, p. 73.
41. Ivi, p. 210.
42. Ivi, pp. 210-211.
43. Ivi, p. 131.
44. Al contrario del gruppo degli irlandesi *Commitments*, nell'omonimo romanzo di Roddy Doyle (1987), ai margini e autoironici come Rob, che scelgono però di uscire dalla sfera autoreferenziale, praticando l'impegno e la musica soul.
45. P. Morando, *'80, l'inizio della barbarie*, Roma-Bari, Laterza, 2016.

**Michele Toss**

## *Lo studio del canto sociale alla luce dei cultural studies: alcune nuove piste di ricerca*

### **Come citare questo articolo:**

Michele Toss, *Lo studio del canto sociale alla luce dei cultural studies: alcune nuove piste di ricerca*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 8, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5204](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5204)

A partire dagli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento si è affermata in Italia un'importante corrente di studi storici ed etnografici dedicati alla canzone popolare di protesta. Tra le molte opere che vennero pubblicate, si ricordano il volume «I canti sociali»<sup>1</sup> e il contributo «la canzone popolare»<sup>2</sup> entrambi curati da Roberto Leydi. Si trattava, nella maggior parte dei casi, di raccolte di canzoni molte delle quali registrate dalla viva voce dei protagonisti, attraverso un minuzioso e capillare lavoro di interviste di storia orale<sup>3</sup>. Questi studi costituiscono delle ricerche di fondamentale importanza, poiché riuscirono a fissare su nastro magnetico quel tradizionale repertorio canoro, spesso legato all'oralità, che altrimenti sarebbe andato scomparendo senza lasciare traccia negli archivi. Lo scopo di quell'intensa stagione di ricerca era di far emerge, all'interno della storiografia ma anche nell'opinione pubblica, la presenza di un vero e proprio corpus di canzoni di protesta radicato nelle classi "subalterne", che testimoniava «l'esistenza di una viva tradizione politica nella nostra espressività popolare»<sup>4</sup>.

In questi lavori l'attenzione era focalizzata nel tentativo di razionalizzare, categorizzare e classificare i numerosi canti registrati, per ricostruire l'origine dei testi, le filiazioni di ogni brano e mettere a confronto le differenti versioni raccolte. Un approccio ricco di spunti di analisi, che in parte riprendeva il metodo comparativo e filologico dei grandi studiosi ottocenteschi e che ha dato vita a un'importante tradizione di studi. Risale, infatti, a quegli anni il primo tentativo di definire il canto sociale:

«i canti di protesta, di denuncia, di affermazione politica e ideologica, di resistenza, di contrapposizione, dal periodo dell'Unità (considerando il momento *a quo* come il punto d'inizio convenzionale dello sviluppo capitalistico) ad oggi, propri o in funzione degli interessi delle classi lavoratrici, vengono definiti, per comodità, canti sociali: dal canto internazionalista All'armi all'armi, al

grido dei contadini mantovani *La boje*, all'*Inno* di Turati, a *Bandiera rossa*, al *Tarlo* di F. Amodei<sup>5</sup>».

Una definizione, data da Gianni Bosio nel 1963, in cui emerge chiaramente il clima che caratterizzava quella stagione di studi. Come sostiene Cesare Bernani, si tratta di «una definizione approssimativa ed empirica»<sup>6</sup> ma che conserva ancora intatta la sua forza euristica. Nel corso del tempo, i riferimenti cronologici all'Unità d'Italia e a quelli legati alla sfera economica si sono attenuati, ampliando cronologicamente e tematicamente il raggio d'azione prospettato da Bosio.

Anche per gli studiosi e le studiose di oggi, la canzone di protesta costituisce uno strumento d'analisi e un valido oggetto di studio per ottenere un accesso privilegiato alle forme antagoniste d'espressione popolare e per analizzare la storia della conflittualità sociale e politica nel lungo periodo. A distanza però di quasi mezzo secolo da quella importante stagione di ricerca, l'approccio storiografico e metodologico necessita un aggiornamento. Non si tratta più di provare l'esistenza di un'opposizione popolare e di una tradizione di lotta delle classi subalterne. Lo studio del canto consente di indagare molti altri aspetti. La canzone offre una prospettiva dalla quale leggere le trasformazioni delle dinamiche sociali e culturali, del mondo del lavoro e della vita quotidiana; ma più in generale il documento musicale costituisce un osservatorio per analizzare i cambiamenti della società. A tal proposito la sfida lanciata da Franco Fabbri è di grande attualità per chi intenda utilizzare il canto come fonte per la storia: «non si può capire la musica senza capire la società; ma soprattutto, non si può capire la società senza capirne la musica, senza una musicologia della cultura. Non è ora di provarci?»<sup>7</sup>».

Gli studi culturali da un lato e quelli sulla *popular music* dall'altro, hanno permesso un radicale rinnovamento in questo ambito di ricerca, anche nel contesto italiano seppur in ritardo rispetto alla storiografia internazionale. Questo nuovo modo di interrogare la canzone è ben rappresentato dal volume «Contro canto» di Antonio Fanelli:

«[...] va considerato come proprio attraverso le pratiche di condivisione e di fruizione della musica si è espressa gran parte della vita collettiva del nostro paese [...]. Molto c'è ancora da fare, però, per scandagliare a fondo i processi culturali e politici che si addensano attorno al "fare musica", ovvero alle forme collettive di produzione del significato di certe manifestazioni artistiche, alle pratiche di fruizione della musica e alle modalità di organizzazione e di distribuzione della cultura»<sup>8</sup>.

Gli studi sul canto solitamente - anche quelli più recenti - hanno utilizzato il documento canoro da un punto di vista testuale, focalizzando l'attenzione sullo studio del contenuto delle parole messe in musica. Questi nuovi approcci, invece, cercano di ampliare la prospettiva di analisi prendendo in considerazione «i contesti sociali e i modi di produzione dell'arte e della cultura [...] le forme [...] di circolazione e ricezione delle musiche»<sup>9</sup>». L'insofferenza nei confronti di uno studio del canto circoscritto alla sola dimensione



letteraria emerge in alcune riflessioni fatte anche dalla prima generazione di studiosi della canzone popolare. Integrare l'analisi testuale consentiva di mettere in luce ciò che Ernesto de Martino chiamava «movimento scenico del pubblico»:

«il testo di questi canti nella sua semplice trascrizione letteraria, non costituisce il documento folkloristico concreto [...]. Comincia a essere reale quando noi lo integriamo col canto, quando alla trascrizione letteraria noi associamo la trascrizione musicale. C'è di più [...] il documento reale non è la canzone cantata in generale, ma la canzone cantata da un determinato portatore di folklore [...] in un certo ambiente e in un dato momento, cioè la canzone accompagnata da quel movimento scenico del pubblico che fa di ogni concreto atto di produzione culturale popolare un dramma sceneggiato vivente<sup>10</sup>».

Anche Gianni Bosio rifletteva sulla necessità di adottare degli strumenti interpretativi che riuscissero a comprendere in maniera più ampia il patrimonio canoro che si stava raccogliendo in quegli anni:

«l'attività di questi ricercatori è esclusivamente indirizzata alle registrazioni sul campo; ogni registrazione è quindi una ermetica scoperta. In questa direzione si formeranno dei tecnici, mediocri, e non dei consapevoli uomini di cultura. Bisogna strapparli dai cordoni ombelicali e avviarli nella direzione della ricerca e dell'analisi di tutte le fonti, nel quadro di una consapevolezza ideologica globale che permetta di portare fino in fondo la comprensione di questo materiale e cioè la ricostruzione di un patrimonio culturale attaccato alle persone e alla società da cui è prodotto<sup>11</sup>».

Spunti di riflessione sicuramente affascinanti, ma che allora rimasero sostanzialmente inesplorati. La prospettiva di ricerca adottata, invece, da Alessandro Portelli – uno dei pionieri dello studio sul canto popolare – costituisce un approccio più vicino alle nuove sensibilità storiografiche introdotte dalla *popular music*<sup>12</sup>. È soprattutto nel saggio intitolato «Tipologia della canzone operaia» che il canto viene utilizzato in maniera nuova. Portelli si serve della fonte canora per mettere in luce le trasformazioni della socialità popolare: i mutamenti della comunità operaia, infatti, si riflettono inevitabilmente anche sulle funzioni sociali del canto e sulle sue forme:

«in questo intervento cercherò di delineare una tipologia dei modi in cui la storia della canzone operaia in Italia ha intrecciato la ricerca di nuovi tipi di comunità con quella di forme ad essi adeguati. [...] Si è spesso detto che la storicità delle canzoni popolari – come dei materiali letterari – non sta tanto nelle notizie che contengono quanto nelle loro forme: il tentativo qui fatto, di istituire delle relazioni preferenziali tra momenti della storia della classe operaia e specifiche forme di canto ha lo scopo di dare contenuto a quella che è spesso una mera enunciazione generica<sup>13</sup>».

Anche l'analisi dell'atto stesso del “cantare” rinvia a cambiamenti più generali della società

e delle forme dello stare assieme:

«come l'oralità, la produzione della propria musica da parte della comunità non è solo una scelta, ma anche una necessità derivante dalla mancanza di altre fonti musicali. Una volta che musica in abbondanza sia disponibile, farla da sé sembra meno necessario. Dai *mass media*, poi, arriva musica competente, che impone di confrontarsi non più con vicini e con pari, ma con specialisti; la sussunzione della musica nell'industria dello spettacolo toglie senso al fare musica fuori da contesti professionali e spettacolari. Non è solo la canzone operaia che va in crisi ma l'atto stesso del cantare: più la musica è spettacolo, più farsi cogliere a cantare significa fare spettacolo di sé, esporsi. Nelle metropoli si canta di meno, un poco perché non serve, un poco perché è imbarazzante<sup>14</sup>».

Sono riflessioni che meritano grande attenzione e che costituiscono fondamentali piste di ricerche per i nuovi studi sul canto di protesta. Nell'analisi di Portelli lo studio a livello testuale della canzone si arricchisce anche di un'attenzione alla «socialità» del fatto musicale: «c'è una dimensione "sociale" nel messaggio cantato, e c'è un'altra socialità nel cantarlo tutti insieme. [...] Il messaggio sociale conta, ma la socialità che viene prima è un valore politico in sé»<sup>15</sup>.

A partire da una ricerca avviata all'interno di un progetto di dottorato sul canto sociale attorno al 1848 in Francia e in Italia, si è deciso di analizzare il canto non solamente in quanto "testo" ma, più in generale, come una "pratica" sociale<sup>16</sup>. Questo approccio - che consente di creare un costante dialogo tra storia sociale e storia culturale<sup>17</sup> - intende porre al documento canoro nuove domande. L'interesse, infatti, non è soltanto quello di scoprire "cosa si cantava" (i repertori), ma anche di interrogarsi su chi cantava (i pubblici), sui luoghi di produzione e di diffusione del canto (la strada, la piazza, le osterie, il luogo di lavoro, la famiglia), sul significato dell'esperienza canora (a livello di politicizzazione e di identità culturale), sulle modalità di cantare, sui vettori di circolazione (come gli *chansonniers des rues*), sui modi di fruizione e di utilizzazione del testo musicale (trascrizioni, oralità, scritte sui muri, manifestazioni), sulla funzione occupata dalla musica all'interno della cultura popolare. Diventa quindi necessario ricostruire il contesto nel quale inserire la canzone e l'atto stesso "di fare musica" per delineare quella cornice interpretativa che riesca a ricomporre il paesaggio sonoro nel quale vivevano le classi popolari, prendendo in considerazione sia la loro dimensione pubblica sia quella privata.

Questa tipologia di approccio si riflette anche nelle fonti che lo storico deve utilizzare. Una ricerca approfondita per reperire i testi musicali è fondamentale, ma la sola documentazione canora non consente di prendere in considerazione la sua diffusione ed il suo utilizzo all'interno delle pratiche sociali e politiche popolari. A questo proposito è necessario far dialogare assieme una pluralità di documenti di natura diversa: le memorie autobiografiche, gli studi dell'epoca sul canto, la stampa, ma anche le carte di polizia conservate negli archivi e nella documentazione giudiziaria. In quest'ultimo caso è interessante capire il posto della

canzone all'interno degli archivi per comprendere la percezione delle autorità riguardo al testo musicale e alla sua pericolosità in quanto strumento di politicizzazione.

Per ricostruire quel contesto più ampio nel quale inserire la canzone sociale, il concetto di sociabilità introdotto da Maurice Aghulon costituisce uno strumento analitico di particolare interesse, poiché permette di focalizzare l'attenzione sulla "dimensione associativa" legata al testo musicale<sup>18</sup>. Per "dimensione associativa" non si intende solamente l'associazionismo organizzato (come i circoli canori), ma anche tutte quelle strutture di sociabilità musicale informali, come le reti amicali, l'ambiente familiare, i luoghi di lavoro, il tempo libero (gli incontri in osteria, nelle piazze e nelle strade, ma anche nelle altre attività di svago del mondo popolare).

Interrogare la canzone con nuove domande consente anche di mettere in luce la dimensione spaziale legata alla produzione e diffusione del canto sociale. Adottando una scala di analisi più piccola, l'intento è di provare ad ancorare il documento canoro all'interno di uno spazio fisico e sociale. Questo approccio risulta di grande interesse ad esempio nell'analisi dello sviluppo e della circolazione della canzone di protesta nella Parigi della prima metà del XIX secolo. I circoli canori informali di carattere artigiano-operaio come le *goguettes* e le *guinguettes* erano radicati proprio nei quartieri più popolari del centro cittadino e della prima periferia<sup>19</sup>. Questi intricati labirinti di strade, così disprezzati dalla letteratura igienista e temuti dalle autorità, costituirono «un'alterità»<sup>20</sup> a livello politico, sociale e culturale. Furono luoghi che giocarono un ruolo fondamentale, poiché rappresentarono gli spazi della conquista di una parola operaia ed il terreno di formazione di un'opinione pubblica popolare. All'interno dei cabaret parigini, i lavoratori si riunivano assieme, si confrontavano, discutevano, facevano politica e, naturalmente, cantavano. Un territorio complesso e composito, all'interno del quale si concretizzava la nascita di «uno spazio pubblico democratico» ed in cui si palesava l'«irruzione operaia»<sup>21</sup> nella società. L'analisi spaziale risulta quindi fondamentale per comprendere la variegata natura ed il complesso terreno di formazione dal quale presero vita questi incontri musicali popolari e dove circolarono i canti di protesta. Questi spazi che sono intimamente legati al canto e alla musica hanno un'importanza più ampia e profonda. È proprio all'interno di questi luoghi che avviene ciò che Jacques Rougerie chiama la «*montée des masses vers la politique*»<sup>22</sup>. Maurizio Gribaudo a questo proposito sottolinea che:

«un première gamme d'expériences qui marquent et accompagnent la «*montée vers la politique*» est certainement constituée par les formes de sociabilité ouvrière qui se développent autour du chant, de la musique et de la danse. Nombreuses sont les sources qui montrent à quel point tous les lieux que nous venons d'évoquer résonnaient de chants et de musique tout au long de la journée, et même la nuit, au grand dam des voisins. Or, à travers le chant, on transmettait beaucoup plus qu'une expérience sonore: on communiquait, on apprenait à s'exprimer et à penser<sup>23</sup>».

Collocare il canto all'interno di uno spazio fisico e sociale costituisce un approccio di grande interesse non solo per la Parigi del 1848. È impensabile, ad esempio, raccontare la nascita dell'hip-hop americano senza capire cosa fosse il Bronx negli anni Settanta o studiare la diffusione del movimento delle Posse in Italia senza legarlo alla realtà dei centri sociali. Un'analisi che posizioni la canzone di protesta al centro della sua ricerca consente di seguire le classi popolari nella loro quotidianità, nei luoghi di lavoro e del tempo libero, nei momenti della conflittualità; ma, più in generale, di avvicinarsi maggiormente a quell'insieme di relazioni interpersonali che costituiscono un elemento decisivo per la diffusione del canto. Attraverso un approccio interdisciplinare - che riesca a far dialogare assieme la disciplina storica, la sociologia, la musicologia, l'antropologia e l'etnografia - e grazie agli sviluppi dei *cultural studies*, lo studio della canzone consente di prendere in considerazione il "fatto musicale" in maniera più ampia rispetto al passato, per considerarlo «una forma dell'interazione sociale»<sup>24</sup> poiché, come rilevava Richard Middleton, «"music is more than notes" [...] music can only be grasped properly as a social practice»<sup>25</sup>.

## Note

1. Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, Edizioni Avanti!, Milano, 1963.
2. Roberto Leydi, *La canzone popolare in Storia d'Italia. Volume quinto. I documenti (2)*, Einaudi, Torino, 1973, pp. 1183-1235.
3. Cesare Bermani ricorda così il grande entusiasmo che accompagnava l'attività di ricerca in quegli anni: «ho cominciato a usare il registratore nel 1963, utilizzandolo come un'arma bellica sui generis, con uno spirito forse meno distante di quanto non possa apparire da quello con il quale la generazione precedente aveva imbracciato il mitra. Come i partigiani avevano trovato un naturale prolungamento di loro stessi nel mitra, credo che io non saprei vivere ancora oggi senza il registratore e certo è che da quell'anno non l'ho mai più spento. Allora mi buttai letteralmente dentro la ricerca sui canti sociali, tanto che in un mese e mezzo avevo raccolto un migliaio almeno di versioni di canti. Noi del Nuovo Canzoniere Italiano facevamo ricerca con un'intensità e un accanimento che non esito a definire spaventosi. [...] Il registratore era proprio diventato una parte di noi stessi, lo utilizzavamo in tutte le direzioni, credevamo veramente al fatto che avesse innovato fondamentalmente non solo la disciplina ma la nostra vita intera.» Cesare Bermani, *Le ricerche del lungo Sessantotto* in Giovanni Kezich e Antonella Motta (a cura di), *Il '68 degli etnologi*, Annali di San Michele, San Michele all'Adige, n. 23\2011, pp. 29-46, p. 38.
4. Gianni Bosio e Roberto Leydi, *Nota introduttiva* in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., pp. 9-14, p. 9
5. Gianni Bosio, *Alcune osservazioni sul canto sociale* in *Il nuovo canzoniere italiano*, Milano, n. 4 - aprile 1963,

pp. 3-10 ripubblicato in Cesare Bermani (a cura di), Gianni Bosio, *L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione "spontanee" nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963-agosto 1971)*, Jaca Book, Milano, 1998, p. 57.

6. Cesare Bermani, *Pane, rose e libertà. Le canzoni che hanno fatto l'Italia: 150 anni di musica popolare, sociale e di protesta*, Bur, Milano, 2011, p. II.
7. Franco Fabbri, *Introduzione* in Richard Middleton, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 2009 [1<sup>a</sup> ed. italiana del 1994], p. 11.
8. Antonio Fanelli, *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Donzelli, Roma, 2017, pp. 6-7.
9. Ivi, p. 7.
10. Ernesto de Martino, *Il folklore progressivo emiliano* in *Emilia*, a. III, n. 21, Bologna, settembre 1951, pp. 251-254 citato in Cesare Bermani, *Pane, rose e libertà*, cit., p. VIII.
11. Gianni Bosio, *I canti della prima internazionale in Italia. Prime ricerche e chiarimenti nelle fonti scritte. Lettera aperta a Roberto Leydi* in *Movimento operaio e socialista*, n. 1-2, gennaio-giugno 1965, pp. 5-40, p. 19.
12. Antonio Fanelli definisce così la collocazione di Alessandro Portelli all'interno degli studi sul canto di protesta: «la sua produzione sul canto sociale è un ponte ideale - e ci auguriamo vivamente che lo diventi - tra l'approccio militante, figlio della storia orale e della ricerca del Nci [Nuovo Canzoniere Italiano] sul canto sociale, e le ricerche contemporanee sulla *popular music* ispirate dall'esplosione globale dei *cultural studies* anglosassoni». Antonio Fanelli, *Introduzione* in Antonio Fanelli (a cura di), *Il canto sociale e la popular music. Culture e politica dal rock alle musiche migranti. un'antologia di scritti di Alessandro Portelli*, «Il de Martino. Rivista dell'Istituto Ernesto de Martino per la conoscenza e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario», 26-27/2016-2017, 2017, pp. 3-6, p. 4.
13. Alessandro Portelli, *Tipologia della canzone operaia* in *Movimento operaio e socialista*, n. 2, 1983, pp. 207-224, p. 207 e p. 224.
14. Ivi, p. 214.
15. Alessandro Portelli, *Introduzione* in Antonio Fanelli, *Contro canto*, cit., pp. VII-XI, pp. VIII-IX.
16. La parte francese della tesi di dottorato è pubblicata in Michele Toss, *Il popolo re. La canzone sociale a Parigi (1830-1848)*, Bologna, Clueb, 2013. Lo studio del contesto italiano è stato oggetto di un lungo saggio in Michele Toss, *I luoghi e gli usi della canzone sociale in Italia (1848-1870)* in Antonio Carlini (a cura di), *Accademie e società filarmoniche in Italia. Studi e ricerche - Dalle canzoni agli oratori. Da Ernesto Cavallini a Claudio Sartori: creatività popolari e riflessioni colte*, Quaderni dell'archivio della società filarmoniche italiane, Filarchiv, Società filarmonica di Trento, 2012, pp. 159- 219.

17. Su questo punto si rinvia a Axel Körner, *Culture et structure in Le mouvement social*, n.200\juillet-septembre 2002, pp. 55-63 e a Jacques Rougerie e Louis Hincker, [Introduction in Revue d'histoire du XIXe siècle, n. 33\2006 \(visitato il 24 novembre 2020\)](#).
18. Tra le molte pubblicazioni, si segnala Maurice Aghulun, *La repubblica nel villaggio. Una comunità francese tra Rivoluzione e Seconda Repubblica*, il Mulino, Bologna, 1991 e Id., *Il salotto, il circolo e il caffè. I luoghi della sociabilità nella Francia borghese (1810-1848)* a cura di Maria Malatesta, Donzelli, Roma, 1993.
19. Si rinvia a Maurizio Gribaudi, *Paris. Ville ouvrière. Une histoire occultée 1789-1848*, La Découverte, Paris, 2014 (capitolo «La "montée vers la politique"»); Michele Toss, *Il popolo re*, cit. (capitolo «La sociabilità musicale a Parigi»); Philippe Darriulat, *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France 1815-1871*, Presses Universitaires de Rennes, Paris, 2010.
20. Maurizio Gribaudi, *Forme, continuità e rotture nella Parigi della prima metà dell'ottocento* in *Quaderni Storici*, n. 2\2007, pp. 393-431, p. 408.
21. Andrea Lanza, *L'abolizione del proletariato! Il discorso socialista fraternitario, Parigi 1839-1847*, Franco Angeli, Milano, 2010, p. 100.
22. Jacques Rougerie, *Le mouvement associatif populaire comme facteur d'acculturation politique a Paris de la Révolution aux années 1840: Continuité, discontinuité* in *Annales historiques de la Révolution Française*, n.66\1994, pp. 493-516, p. 506.
23. Maurizio Gribaudi, *Paris. Ville ouvrière*, cit., p. 243.
24. Franco Fabbri, *La musica come forma dell'interrelazione sociale* in *Musica/Realtà*, n. 89-Luglio 2009, pp. 67-90.
25. Richard Middleton, *Introduction. Music Studies and the idea of culture* in M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (edit by), *The cultural study of music. A critical introduction*, Routledge, New York and London, 2003, pp. 1-14, p. 11.

## **NOTE E RIFLESSIONI**

# Simona Berhe

## *Note politiche: canzoni e cantanti del movimento di indipendenza eritreo*

### **Come citare questo articolo:**

Simona Berhe, *Note politiche: canzoni e cantanti del movimento di indipendenza eritreo*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 9, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5306](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5306)

### **1. Kagnew Station: un'antenna sul mondo**

La musica rappresenta un muro portante dell'edificio culturale eritreo. I motivi sono diversi, taluni strutturali, quali ad esempio l'utilizzo della musica nelle cerimonie religiose della Chiesa ortodossa Tewahedo. Vi sono anche ragioni contingenti: tra queste si può annoverare il ruolo strategico che la città di Asmara, capitale dell'Eritrea, ebbe per alcuni decenni nella storia radiotelegrafica africana e mondiale. Alla sconfitta delle truppe italiane in AOI (Africa Orientale italiana) nel 1941 fece seguito l'occupazione del Corno d'Africa da parte delle truppe inglesi e americane, che si impegnarono immediatamente nel potenziamento delle strutture radiotelegrafiche della *ex colonia primigenia* dell'Italia, ovvero l'Eritrea. Ad Asmara, la vecchia *Radio Marina* venne potenziata dalle truppe alleate, trasformandosi in una importantissima base per le intercettazioni radio<sup>1</sup>.

In breve tempo, la stazione asmarina acquisì un ruolo strategico, che nel 1953 indusse gli Stati Uniti e l'Etiopia a firmare un patto militare che garantiva ai primi l'utilizzo della stazione radio, ribattezzata *Kagnew Station* (dal nome di un battaglione della guardia imperiale etiope che fu inviato a combattere in Corea nel 1951)<sup>2</sup>. *Kagnew Station* divenne un sito strategicamente indispensabile: grazie alla collocazione geografica di Asmara (in termini di altitudine e latitudine), da lì era possibile inviare segnali radio verso (quasi) ogni parte del mondo. Per lungo tempo — almeno fino allo sviluppo della rete moderna di satelliti-spia — *Kagnew Station* mantenne un ruolo preminente nel sistema di comunicazioni militari statunitense, seconda soltanto alla base di Arlington, in Virginia<sup>3</sup>.

Fu proprio grazie a *Kagnew Station* (e all'AFRS-American Forces Radio Services) che gli asmarini poterono avere precocemente accesso alla stessa musica dei radioascoltatori statunitensi: dal *rock and roll*, al *soul*, al *swing*, fino al *rhythm and blues*. Le novità ritmiche



importate dagli Stati Uniti furono rapidamente assimilate da alcune bande musicali asmarine, che abbandonarono gli strumenti tradizionali, per suonare le chitarre elettriche, i sassofoni, le batterie.

## 2. Mahber Tiyatr Asmera (MaTA)

Un tornante degno di nota della nuova fase musicale fu la costituzione nel 1961 del *Mahber Tiyatr Asmera* (Associazione del teatro di Asmara), noto anche come MaTA. La nascita dell'associazione artistica si inseriva in un contesto che, seppur vivace, non era riuscito a coagulare il dinamismo musicale della città di Asmara intorno a un circuito stabile e riconosciuto: il *Mahber Tiyatr Asmera* assolse a tale funzione. Il MaTA nasceva nel medesimo anno in cui la lotta di liberazione eritrea contro l'espansionismo etiope prendeva forma<sup>4</sup>. Una sovrapposizione cronologica che avrebbe influenzato il carattere dell'associazione, impegnata, attraverso la musica, nel rivendicare la specificità delle identità culturali eritree. L'esordio del MaTA non fu semplice, considerando che, oltre a una scarsa sala prove e qualche vecchia percussione, il gruppo disponeva di poco. Mancavano soprattutto i fondi, giacché i due *birr*<sup>5</sup> mensili della quota associativa non rappresentavano una risorsa sufficiente per rimpinguare le casse del MaTA<sup>6</sup>.

Se le condizioni di partenza apparivano difficoltose, in breve tempo il MaTA riuscì a costruirsi una sua credibilità, guadagnando prestigio e fama. Il salto di qualità era segnalato anche dalle divise che i membri del gruppo iniziarono ad indossare durante le esibizioni: una giacca bianca con papillon per gli uomini e una gonna abbinata ad un blazer per le donne. Si formò così un'orchestra professionale e ampia, formata da molti elementi, il cui affiatamento era garantito dalle prove quotidiane e dalle molte esibizioni che avevano luogo presso il Cinema Asmara e il Cinema Odeon. Il gruppo del MaTA si esibiva anche davanti alle telecamere di *American Kagnev Television Station*, che a partire dal 1955 aveva iniziato a trasmettere film e trasmissioni d'intrattenimento<sup>7</sup>.

Il MaTA non intratteneva soltanto il pubblico asmarino, ma era impegnato in tour serrati, che attraversavano numerose città eritree: Keren, Tessenei, Deqamhare, Massaua; e perfino località etiopi<sup>8</sup>.

Alla fase di ascesa e successo seguì un periodo di crisi, determinato dal progressivo deterioramento del contesto politico. Dopo la fine dell'esperimento federativo (1962) e l'annessione dell'Eritrea all'Etiopia (di cui la prima diveniva una provincia), s'avviò una fase di repressione da parte delle forze imperiali. Contestualmente, si assistette ad una maggiore politicizzazione delle canzoni interpretate dagli artisti del MaTA: le tematiche amorose e il romanticismo lasciavano spazio ad argomenti meno frivoli, legati alle sofferenze della popolazione e all'identità locale. L'esempio più limpido era Atewebhran Seghid e la sua canzone «Aslamai/Kstanai» («Musulmano/cristiano»):

Aslamay, Kstanay, wedi Kolla Dega, ne mhri zelay ayte habo uaga.  
Ayte habo uaga, keyte khon idaga!

Musulmano, Cristiano, originario di Kolla o di Dega, non date retta a ciò che dicono i nemici. Non date retta, perché se lo fate diventerete merce!<sup>9</sup>.

Il brano, interpretato come un inno all'unità della popolazione eritrea e un richiamo alla specificità delle sue culture, divenne oggetto di aspre critiche, che assunsero infine la forma dell'attacco fisico a Seghid. Assalito da alcuni contestatori finì per perdere un occhio. L'inasprirsi della repressione ebbe effetti negativi sugli artisti del collettivo MaTA, che subirono arresti arbitrari, intimidazioni e in alcuni casi furono costretti ad abbandonare il paese, optando per l'esilio. Risultò così inevitabile lo scioglimento del MaTA nel 1974, mentre ad Addis Abeba tramontava l'impero millenario del Negus, travolto dai militari del *Derg*.

Tuttavia, nei quasi quindici anni di attività, il MaTA aveva adempiuto ad un compito molto importante, rappresentando il più fertile vivaio musicale eritreo, che formò alcuni celebri cantanti del paese, destinati a percorrere una brillante carriera: Tebereh Tesfahunei<sup>10</sup>, Alamin Abdellatif<sup>11</sup>, Osman Abdulrahim, Yemane Ghebremichael (meglio noto come Yemane Baria).

### 3. Zerai Deres Band

Tra i talenti cresciuti all'interno del MaTA di particolare interesse è il caso dei musicisti Hailè Ghebrù e Abdalla Abubaker. Usciti dal *Mahber Tiyatr Asmera* alla fine degli anni '60, successivamente si unirono alla *Rockets Orchestra*<sup>12</sup>, composta da una quarantina di elementi e guidati dalla voce di Osman Abdulrahim, indimenticabile interprete del brano *twist* «Quzri silki hibki» («Hai dato il numero di telefono»)<sup>13</sup>. L'esperienza del tastierista/batterista Abubaker e del cantante Ghebrù nella *Rockets Orchestra* durò pochi mesi, trascorsi a suonare in vari locali di Asmara, tra cui il Piccadilly.

Nel 1968, i due costituirono la *Zerai Deres Band*, i cui membri, oltre a Ghebrù e Abubaker, erano: Arefaine Ghebrù (già membro della *Rockets Orchestra*), Brhane Ghebrè, Tekhle Abraha, Aurelio Giovanni. Il nome del gruppo era fortemente evocativo, poiché Zerai Deres era considerato sia in Eritrea che in Etiopia un eroe. Nato nella regione del Seraè (Eritrea) nel 1914, Deres aveva intrapreso gli studi religiosi presso i cappuccini nella città di Segheneiti, imparando così l'italiano. Tale competenza gli aveva permesso di trovare un impiego come interprete. Giunto a Roma nel 1938, si rese protagonista di un atto di ribellione anticoloniale, che gli costò l'arresto e in seguito l'internamento presso il manicomio di Barcellona Pozzo di Gotto (Messina), fino alla morte avvenuta nel 1945. La caratteristica della *Zerai Deres Band* era il sincretismo musicale, ma anche il pluralismo

linguistico. Fortemente segnati dalla produzione musicale eritrea di quegli anni, quindi da nomi quali Jaber Mahmud, Tewolde Reda<sup>14</sup>, Tewolde Abraha e soprattutto da un gigante quale Atewebrhan Seghid, i *Zerai Deres Band* erano altresì aperti alle influenze musicali provenienti dagli Stati Uniti. Il risultato era uno stile che univa *rock and roll*, *twist* e *jazz*, mescolando tigrino, amarico, inglese. Anche i luoghi delle esibizioni erano i più vari, a partire dai locali di cui Asmara pullulava, fino ai concerti dedicati ai corpi diplomatici, avvezzi alla musica leggera («*musiqā lus lus*»)<sup>15</sup>. Il gruppo si esibiva anche per i militari americani di stanza ad Asmara, e registrava le proprie *performances* a *Kagnew Station*, che continuava a rappresentare un punto di riferimento nel panorama musicale eritreo. La duttilità performativa si abbinava alla molteplicità di influenze e contaminazioni culturali, tra le quali bisogna citare quelle veicolate da artisti italiani asmarini: a partire dal sassofonista Gaetano Raimi, fino alla band dei *Teenagers*, composta da italiani ed eritrei (tra cui il virtuoso chitarrista Brhane Antonioni). Dovendo individuare un brano che racchiuda le peculiarità stilistiche della *Zerai Deres Band*, probabilmente, la canzone in tigrino «Terifè nbeyney» («Sono rimasto da solo») è la più significativa<sup>16</sup>. Così come già successo per il *Mahber Tiyatr Asmera*, anche l'attività della *Zerai Deres Band* nel corso degli anni '70 fu negativamente influenzata dal deteriorarsi del clima politico, a seguito dell'inasprirsi della repressione che il governo di Addis Abeba esercitava nei confronti dell'Eritrea. Quest'ultima, se dal punto di vista geografico era una periferia dell'Impero, culturalmente ne era uno dei cuori pulsanti<sup>17</sup>. I contraccolpi sul gruppo musicale furono tremendi: l'arresto di Hailè Ghebrù portò allo scioglimento della banda nel 1975.

#### 4. Cantanti in divisa

Il cambio di regime ad Addis Abeba nel 1974 segnò l'avvio della fase più cruenta e violenta della lotta di resistenza eritrea. Anche l'ambiente musicale fu travolto dall'ondata di repressione, che tra gli obiettivi annoverava la compressione delle specificità identitarie e culturali eritree.

Va segnalato come questa nuova fase politica coincise con il tramonto delle band composte da italiani residenti in Eritrea, che avevano scelto di rimanere nel paese anche dopo la fine dell'occupazione coloniale. Tra i gruppi musicali più noti vi erano i *The Imperials*, formati da Antonio Di Nardo (voce/sassofono), Gaetano Ranieri (sax contralto), Valerio Brancaro (basso), Gianni Silla (chitarra ritmica), Gianni Amato (batteria), Rai Ramoni (organo), Alfredo Menghetti (chitarra elettrica). La band, che cantava in italiano e inglese, era solita esibirsi in diversi club della capitale e delle principali città eritree. La più celebre esibizione del gruppo si svolse in occasione dell'elezione a *Miss Eritrea* di Zeudi Araya (1969). A metà degli anni '70, le bande composte da italiani o comunque multietniche erano

pochissime; pesava il dato dell'emigrazione verso la Penisola di molti italiani, che provocò l'assottigliamento di questa storica comunità, presente in Eritrea ormai da diversi decenni<sup>18</sup>. Le conseguenze del cambio di regime del 1974 si manifestarono in maniera devastante per i cantanti eritrei. L'inasprimento del clima politico spinse alcuni ad intraprendere la strada dell'esilio verso l'Arabia Saudita, il Sudan, l'Europa o l'America settentrionale. Taluni si stabilirono in Etiopia, per sfuggire al contesto oppressivo asmarino e continuare a praticare la loro arte (ad esempio Berekhet Menghsteab<sup>19</sup>, "il re della guayla"<sup>20</sup>). Infine, numerosi furono quelli che si unirono alla lotta armata, continuando a imbracciare gli strumenti musicali indossando una divisa.

Il biennio 1974-1975 rappresentò un tornante decisivo nella storia musicale del paese. Asmara perse il ruolo centrale che aveva conservato fino ad allora, mentre i luoghi della produzione artistica si spostarono verso le zone in cui operavano le forze indipendentiste, e verso l'estero, dove si stavano formando le comunità diasporiche. Dunque, il cambiamento riguardò *in primis* il pubblico al quale era indirizzata la musica dei gruppi: non più i locali e i teatri delle principali città eritree ed etiopi, ma il contesto più rurale dei territori controllati dai gruppi armati del FLE (Fronte di liberazione dell'Eritrea) e del FPLE (Fronte popolare di liberazione dell'Eritrea). Poi, come già accennato, vi erano le comunità diasporiche, presenti in Sudan (retrotterra strategico della resistenza), in Egitto, in Europa (Italia, Svizzera, Svezia, Germania, Regno Unito), America del nord (Canada e Stati Uniti), infine una corposa fetta composta da emigrati residenti in Arabia Saudita.

Il contesto di precarietà, causato dal conflitto che interessava il paese, influenzò in maniera decisa anche la modalità di produzione artistica. La carenza di apparecchiatura, ad esempio gli amplificatori e in generale i dispositivi ad alimentazione elettrica, favorì l'utilizzo di strumenti appartenenti alla tradizione musicale eritrea: *krar*, uno strumento cordofono simile alla lira, composto da 5 corde, suonate con le dita e con un plettro su una scala pentatonica; *wata*, uno strumento di forma romboide, dotato di una corda che viene suonata con un archetto; *koborò*, un tamburo dotato di due membrane, entrambe percuotibili, che grazie ad una corda posta agli estremi dello strumento può essere suonato in piedi (*koborò* di grandi dimensioni sono solitamente impiegati nel corso delle celebrazioni religiose della chiesa copta); *embeltà*, uno strumento aerofono lungo circa un metro, dotato di sole due uscite per l'aria; *shambuqo* uno strumento in bambù o legno aerofono, simile ad un flauto, dotato di 5 buchi per le dita.

La "musica del fronte" differiva anche per i temi che permeavano le canzoni: sebbene già nel corso degli anni '60 la politica avesse fatto irruzione nei testi musicali, pur celata per sfuggire alla censura, ora diveniva la tematica principale. Le note musicali erano intrise di politica. La musica era un potente strumento di mobilitazione popolare; per tale motivo, il controllo della produzione artistica divenne un'urgenza per i movimenti indipendentisti eritrei. Sia il FLE che il FPLE crearono al loro interno dei centri di coordinamento delle

attività musicali. Il FLE poteva contare sul vantaggio di essersi costituito per primo, avendo così attratto alcuni celebri nomi, tra cui Bereket Menghsteab, che grazie al suo prestigio fu nominato direttore artistico della *troupe* musicale del FLE. Accanto a Menghsteab, gravitavano intorno al FLE musicisti quali, Tewolde Redda, Tsehaitu Beraki, Fatna Mohammed, gli ex membri della *Venus band* Osman Abdulrahim e Yemane Baria, infine alcuni ex componenti dell'orchestra della Polizia asmarina. Negli anni '80, l'attivismo del FLE in campo musicale si ridusse sensibilmente a causa dell'offensiva etiopica e del conflitto intestino che lo vedeva contrapposto al FPLE, la cui egemonia si sarebbe consolidata nel corso del decennio. Proprio in quegli anni la strategia di politica culturale del FPLE si profilava in maniera più chiara, attraverso la creazione di una *troupe* culturale (*Bahli wudb*), i cui obiettivi erano quelli di plasmare la nuova identità del paese, secondo l'idea dell'esaltazione delle diversità nell'unità<sup>21</sup>. Ciò significava dare spazio alle tradizioni musicali delle diverse etnie del paese: tigrini, tigrè, saho, kunama, afar, rashaida, hidareb, bilen, nara. Il tema della diversità del paese era al centro di una delle più note, e affascinanti, canzoni del patrimonio musicale eritreo: «Zuroma hagerka»<sup>22</sup>, del combattente Ogbagabr Ghebretensè, tipico esponente di questa leva di "cantanti in divisa", morto nel 1983<sup>23</sup>.

La creazione della *troupe* culturale non aveva come unico scopo quello di allineare la produzione artistica agli orientamenti politici del FPLE, ma di favorire altresì la diffusione del materiale registrato attraverso la distribuzione di audiocassette, alle quali si aggiunsero nel corso degli anni '80 le videocassette. I filmati riproducevano spettacoli teatrali, così come video musicali, ed erano curati dalla sezione cinema del FPLE. La distribuzione di tale materiale adempiva allo scopo di rafforzare un senso di appartenenza e coesione sia all'interno del paese, sia tra le comunità diasporiche, che seppur distanti, condividevano una medesima cultura musicale. La dimensione collettiva (e in questo caso comunitaria) della musica era favorita dal fatto che buona parte della produzione musicale era (ed è) pensata per essere ballata in gruppo: il tipico esempio è la *guayla*.

La musica rappresentò anche il veicolo più efficace (perché di immediata fruizione) per avvicinare i bambini e i ragazzi della diaspora, i quali, nati o cresciuti all'estero, riuscivano così a mantenere un legame profondo con il paese di origine. Il tema dell'infanzia era così presente alla dirigenza del FPLE che venne creata un'apposita sezione, quella dei *keyh 'mbeba* (i fiori rossi), composta da bambini e ragazzini, spesso — ma non in via esclusiva — figli dei combattenti eritrei sul campo, in particolare gli orfani.

Nel corso degli anni '80, nel panorama artistico eritreo fece la sua apparizione una categoria particolarissima: i prigionieri militari etiopi. Il fallimento della campagna Red Star, intrapresa dal colonnello Menghistu Hailè Mariam, provocò la cattura di decine di migliaia di soldati etiopi, il cui *status* risultava incerto, stante la natura del FPLE, un'entità non-statale, la cui sovranità sul territorio eritreo non era riconosciuta dal *Derg*, né dalle

altre organizzazioni internazionali, in particolare dalla Croce Rossa internazionale (ciò impediva di poter ricevere da quest'ultima istituzione aiuti per provvedere al sostentamento dei prigionieri). Il dramma della prigionia dei militari etiopi rappresentò in ogni caso un'occasione di produzione artistica, giacché nei loro campi i soldati erano invitati a dar vita a spettacoli teatrali e musicali. Se lo scopo originario era di intrattenere gli stessi prigionieri, ben presto a ciò si unì l'intento propagandistico, di cui era destinataria la popolazione etiopica, alla quale si mostrava il buon trattamento che era garantito ai militari. Le videocassette contenenti le registrazioni degli spettacoli erano un prodotto molto apprezzato anche dalla popolazione eritrea, soprattutto della diaspora, che aveva la possibilità in questo modo di conoscere usi e costumi musicali delle diverse etnie che componevano l'Etiopia<sup>24</sup>. A partire dal 1981, l'organizzazione delle attività artistiche fu affidata alla *Troupe culturale dei prigionieri di guerra etiopi*, ribattezzata in seguito *Troupe culturale delle nazioni e nazionalità oppresse etiopi*<sup>25</sup>.

**5. Bologna, Eritrea** Nel corso degli anni '80 il ruolo delle diaspore eritree sparse nel mondo emerse in maniera decisa. In particolare, la coesione e la capacità organizzativa della comunità residente in Italia fecero guadagnare a quest'ultima una posizione di primo piano nel contesto del movimento indipendentista eritreo. Se Milano e Roma erano le città che radunavano il maggior numero di esuli eritrei, la capitale politica della diaspora eritrea era però Bologna. Non a caso Valerio Marchi, in un articolo pubblicato su «L'Espresso» nell'agosto 1989, titolava *La capitale eritrea? Bologna*; sottolineando in questo modo il ruolo avuto dalla città emiliana nelle dinamiche della lotta per l'indipendenza eritrea. Infatti, fin dal 1974, Bologna aveva regolarmente ospitato i congressi della EFLE (*Eritreans for Liberation in Europe*), che richiamavano migliaia di militanti e simpatizzanti. L'apertura mostrata dalle istituzioni locali aveva spinto la comunità eritrea a realizzare un ambizioso progetto: l'organizzazione di un Festival che si sarebbe tenuto a Bologna dal 4 al 9 agosto 1984. Si trattava di un'impresa non agevole, considerando che la città emiliana avrebbe dovuto ospitare migliaia di persone provenienti da tutto il mondo, sistemati in una tendopoli attrezzata, collocata nei pressi del Campo Dozza (concesso in quell'occasione dall'ARCI)<sup>26</sup>. L'esperienza felice del primo *Festival Eritrea* inaugurò una breve — ma feconda — tradizione, che durò fino al 1991 compreso, anno dell'ultimo *Festival* svoltosi a Bologna (e trasferito ad Asmara in seguito alla liberazione)<sup>27</sup>. I *Festival* radunavano un pubblico che in larga parte proveniva dal continente europeo: Italia, Germania, Svezia, Regno Unito, Svizzera. Mentre sia i relatori dei dibattiti che si svolgevano, sia i gruppi musicali provenivano principalmente da Eritrea, Sudan e Arabia Saudita. Si trattava di un'occasione che permetteva alle comunità diasporiche eritree di fare esperienza di musica dal vivo, potendo interagire direttamente con gli artisti: ciò avveniva anche durante l'esibizione, stante il costume di salire sul palco per “appiccicare” denaro contante sulla fronte del

cantante e poi intrattenersi a ballare sul palco mentre lo stesso proseguiva nella sua *performance*.

## Note

1. Michela Wrong, *I Didn't Do it for You*, Harper Collins, New York, 2005, pp. 216 ss.
2. Awet Tewelde Weldemichael, *Third World colonialism and Strategies of Liberation. Eritrea and East Timor*, Cambridge University Press, New York, 2013, pp. 40-43.
3. Tale importanza della stazione era segnalata dal fatto che intorno ad essa arrivarono a gravitare fino a 30.000 militari statunitensi, cfr. Gian Paolo Calchi Novati, *Il Corno d'Africa nella storia e nella politica. Etiopia, Somalia e Eritrea fra nazionalismi, sottosviluppo e guerra*, Società editrice internazionale, Torino, 1994, p. 173.
4. Con la fine del colonialismo italiano nel Corno d'Africa (1941), l'Eritrea fu sottoposta al controllo del Regno Unito, fino alla federazione con l'Etiopia nel 1952. Nel 1962, lo *status* del paese mutò nuovamente e l'Eritrea divenne una semplice provincia dell'Etiopia. Contro tali spinte espansionistiche, si sviluppò in Eritrea un movimento indipendentista che coinvolse ampi strati della popolazione (senza includere tuttavia l'intera società). Convenzionalmente, il 1961 è riconosciuto come l'anno di avvio della lotta indipendentista eritrea.
5. Il birr è la valuta etiopica.
6. Christine Matzke, *Engendering Theatre in Eritrea: The Roles and Representations of Women in the Performing Arts*, Tesi di dottorato, University of Leeds, School of English, settembre 2003, pp. 151 ss; Ead, *The Asmara Theatre Association (1961-1974)*, in *African Theatre: Companies*, a cura di James Gibbs, Woodbridge, Suffolk, 2008, pp. 62-81.
7. Indira Mannar, *Global Television and Eritrean Society*, in «Indian Journal of Media Studies», n. 1-2, 2012.
8. Grazie ai soldi raccolti nel tour etiopico del 1966, il MaTA riuscì ad acquistare un ampio immobile sulla via principale di Asmara, *Godenà Hailè Sellassiè* (ora *Godenà Harnet*), cfr. Christine Matzke, *Engendering Theatre*, cit., p. 132.
9. Di questa canzone, come anche delle fonti audio-video di seguito citate, si segnala la versione liberamente reperibile e fruibile su Youtube: Ato Ateweberhan Segid, [Wedi Kolla Dega](#), ultimo accesso 10 settembre 2020. Il richiamo a Kolla e Dega fa riferimento agli abitanti del bassopiano e a quelli dell'altopiano.
10. Teberesh Tesfahunej fu una delle più celebri cantanti eritree. Membro del MaTA fin dai primi anni di fondazione del collettivo, guadagnò un'enorme fama in seguito all'uscita della canzone «'Zi gezana abi hdmo», nella quale trattava di una casa infestata da insetti, con un richiamo metaforico all'occupazione

etiope. Proprio per il sottotesto politico, l'opera fu oggetto di censura.

11. Alamin Abdellatif (noto anche come Memhr Alamin, ovvero Maestro Alamin) era nato ad Asmara, nella zona di Abba Shawl (alla quale dedicò la canzone «Abbay Abba Shawl»). Abdellatif è considerato uno dei più influenti artisti eritrei, dotato di una grande versatilità nella tecnica musicale. Dopo il periodo del MaTA, la sua produzione si indirizzò verso canzoni in lingua araba e soprattutto tigrè, divenendo uno dei rappresentanti tipici della tradizione musicale tigrè, assieme a Fatna Osman, Said Abdalla e Ahmed Wedi Sheikh.
12. Tra gli artisti che componevano la *Rockets Orchestra* si segnalano i fratelli Tesfamichael e Ghebrehiwet Keleta.
13. [Quzri silki hibki](#).
14. Tewolde Reda fu uno dei più importanti cantanti e soprattutto chitarristi eritrei, dotato di uno stile originale e molto personale; cfr. a titolo di esempio il brano [Milenu/Milena](#), ultimo accesso 15 novembre 2020.
15. Un'interessante ricostruzione della nascita e della vita della banda è offerta dagli stessi membri del gruppo musicale, Abdalla Abubaker e Hailè Ghebrù, in un'intervista rilasciata nel 2016 nel corso della trasmissione *Merhabà*, condotta da Asmeron Habtemichael (a sua volta già membro del MaTA). Cfr. *Interview with Abdelwaki and Haile About First Eritrean Zerai Deres Band* ([part 1](#), [part 2](#)), intervista in tigrino, ultimo accesso 28 agosto 2020.
16. Haile Ghebru & Zerai Deres band, [Terifè nbeyney](#), ultimo accesso 28 ottobre 2020.
17. Elizabeth Oehrle, David Akombo, Elias Weldegabriel, *Community Music in Africa: Perspective from South Africa, Kenya, and Eritrea*, in *Community Music Today*, a cura di AAVV, Rowman & Littlefield Education, Lanham, 2013, pp. 67 ss.
18. Sul tema dell'esodo degli italiani dall'Eritrea dopo il 1974 cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale. Nostalgia delle colonie*, vol. IV, Laterza, Roma-Bari, 1984, pp. 547 ss. Col cambio di regime nel 1974, si chiudeva ogni canale di comunicazione tra la cultura musicale italiana e quella eritrea. Un esempio di tale contaminazione era rappresentato dalla figura di Umberto Barbui, il quale, figlio di una coppia italo-eritrea, era divenuto il punto di riferimento artistico per molti musicisti, tra cui Hailè Ghebrù e Tewolde Reda.
19. Un'interessante e vivace autobiografia di Bereket Menghsteab è offerta dallo stesso, intervistato da Asmerom Habtemichael: il lungo dialogo, intermezzato da alcune esibizioni, ripercorre la vita di Menghsteab, dall'infanzia in Eritrea, al periodo etiope, dove alla carriera musicale affiancava il lavoro da barbiere; infine il ritorno nel paese natale. Cfr. Bereket Menghsteab. *New Eritrean Interview & Music Video 2020* ([part 1](#), [part 2](#), [part 3](#), [part 4](#), [Part 5](#), [part 6](#), [part 7](#), [part 8](#), [part 9](#)).
20. La guayla è una tipologia di musica adatta al ballo di gruppo, suonata in particolare durante cerimonie e feste.



21. Sul tema cfr. Christine Matzke, *Surviving with Theatre: A History of the ELF and EPLF Cultural Troupes in the Eritrean War of Independence*, in *Performing (for) Survival. Theatre, Crisis, Extremity*, a cura di Patrick Duggan e Lisa Peschel, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2016, pp. 117 ss; Paul Warwick, *Theatre and the Eritrean Struggle for Freedom: the Cultural Troupes of the People's Liberation Front*, in «New Theatre Quarterly», vol. XIII, n. 51, agosto 1997, pp. 221 ss.
22. [Zuramo Hagerka](#), ultimo accesso 30 ottobre 2020.
23. Su Ogbagabr cfr. [l'intervista di Asmeron Habtemichael ad Akhlilù Tefono](#), un altro "cantante in divisa", intervista in tigrino, ultima visita 14 ottobre 2020.
24. Cfr. ad es. [Eritrea, Ethiopian Prisoners Of War in mid 1980s](#), ultimo accesso 28 ottobre 2020.
25. Christine Matzke, *Engendering Theatre*, cit., pp. 256-257.
26. Agostino Tabacco (a cura di), *Bologna. Testimonianze di lotta degli eritrei esuli in Europa. Per non dimenticare*, Edizioni Punto Rosso, s.l., 2001, pp. 135 ss; Anna Arnone, *The Eritrean Festival in the Time-Warp*, in «Social Evolution & History», Vol. 13, n. 2, Settembre 2014.
27. Abbebe Kifleyesus, *Folk-fairs and Festivals. Cultural Conservation and National Identity Formation in Eritrea*, in «Cahiers d'études africaines», n. 186, 2007.

## Filippo Mazzoni

# *Significato e attualità di Another brick in the wall*

### Come citare questo articolo:

Filippo Mazzoni, *Significato e attualità di Another brick in the wall*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 10, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5232](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5232)

30 novembre 1979, è un venerdì e il decennio del terrorismo, della violenza politica ma anche delle riforme (Statuto dei Lavoratori, legge sul divorzio, riforma del diritto di famiglia, legge istituiva del Servizio Sanitario Nazionale) è prossimo alla sua conclusione. Il cadavere di Aldo Moro ucciso dalle Brigate Rosse è stato ritrovato da circa un anno e mezzo mentre alla Presidenza della Repubblica vi è Sandro Pertini socialista e partigiano. Niente sarà più come prima l'Italia sta cambiando e cambierà ulteriormente nel corso del decennio successivo, il decennio della "Milano da bere", delle TV private, dell'Italia che trionfa ai mondiali di calcio del 1982, del "secondo miracolo economico", delle vacanze "tra Cortina e le Maldive" come celebrano i film dei fratelli Vanzina.

Non soltanto il nostro Paese sta cambiando ma anche il mondo nel suo insieme Reagan da un lato e la Thatcher dall'altro rappresentano e rappresenteranno con le loro politiche liberiste e non solo, la storia delle relazioni internazionali degli anni Ottanta. Non a caso sulla prima pagina del quotidiano "La Stampa" del 29 novembre 1979 primeggiano le vicende internazionali. Da un lato la questione degli ostaggi americani nella corrispondente ambasciata a Teheran, ostaggi che saranno rilasciati soltanto nel gennaio 1981 e come ricorda la pubblicistica il tutto costerà la rielezione alla presidenza degli USA a Jimmy Carter. Dall'altro il tema dei missili in Europa, la cui installazione sarà approvata dalla nostra Camera dei deputati il 6 dicembre successivo. Infine, si ipotizzava una spaccatura tra i 9 nove paesi aderenti alla CEE (Comunità Economica Europea) nel corso del vertice sul bilancio comunitario, spaccatura tra i britannici da un lato e i restanti paesi dall'altro. Poteva sembrare un giorno come un altro, ma non lo era per la musica mondiale perché proprio il 30 novembre 1979 usciva uno degli album che rappresenta una delle pietre miliari della storia della musica, usciva *Another brick in the wall* dei Pink Floyd.

Un'opera monumentale come ci ricorda la critica e i critici musicali che contiene ben 26 brani, un'opera che contiene in sé svariati generi dalla disco music alle sonorità barocche

passando per il rock da stadio, le polifonie dei Beach Boys, le ballate dedicate, il vaudeville e gli assoli di chitarra che ti trafiggono il cuore. Grandi e memorabili canzoni. Senza di quelle, d'altronde, non si va da nessuna parte. Tutto questo era ed è *The wall*<sup>1</sup>.

*The wall*, il muro e un muro circondava l'Europa e in particolare la Germania, un muro simbolo di quella "guerra fredda" che dal 1947 avvolgeva ancora non soltanto il Vecchio continente ma il mondo intero, un muro (costruito nel 1961) che sarebbe stato abbattuto soltanto il 9 novembre 1989 cioè a quasi dieci anni di distanza dall'uscita dell'album. Ma Roger Waters e i suoi non vogliono realizzare un'opera di denuncia politica, vogliono realizzare e realizzano un'opera per evidenziare l'alienazione dell'uomo moderno rispetto alla società che ci circonda. Se Marx identifica l'alienazione come il distacco, il disagio dell'uomo inserito nel sistema - fabbrica creato dall'affermazione della rivoluzione industriale, i Pink Floyd ci rappresentano l'alienazione dell'uomo dal resto del mondo, un uomo che sembra adeguarsi alla massa, un uomo che mangia, vive, pensa come vogliono i poteri forti, le multinazionali che decidono le sorti di una nazione se non di un continente, un uomo che vorrebbe esser più sé stesso, abbattere quegli steccati e soprattutto quei muri che impediscono e ci impediscono di essere liberi come una libellula, di non aver paura di niente e di nessuno. Questi muri che possono essere stati eretti a seguito di vicende che hanno riguardato la nostra persona come i traumi infantili, l'abbandono, le madri possessive, gli insegnanti tiranni, il bullismo, i rapporti controversi con l'altro sesso<sup>2</sup>. Ci viene spontaneo chiederci se i muri precedentemente ricordati possono aver favorito la cosiddetta stagione del riflusso, una stagione in cui il privato trionfa sul pubblico, il privato si fa pubblico e ciò lo testimonia già un articolo apparso sul *Corriere della Sera* del 13 settembre 1978 e riguardante la lettera di un cinquantenne che annuncia di togliersi la vita per la sua incapacità di decidere tra l'amore, corrisposto, per l'amante e la mancanza di coraggio a interrompere il matrimonio<sup>3</sup>. Ciò rappresenta l'avvio di un dibattito acceso sul tema dell'adulterio sulle pagine di uno dei quotidiani nazionali più importanti, ciò rappresenta il desiderio o forse la necessità di liberarsi da un qualcosa che opprime e ci opprime e ci rende diversi da quello che vorremmo essere, che non ci consente di "lasciarsi andare" come gradiremmo e proprio la paura di essere noi stessi ci fa erigere "muri" che alla fine creano disagio e oppressione al cuore e alla nostra anima. Questo muro si abbatte con il telefono come ci ricorda Leonardo Vergani sulle pagine del *Corriere della Sera* del 17 marzo 1979, che fa da spia a una situazione psicologica abbastanza strana. Sembra che milioni di persone abbiano bisogno di confidarsi, di uscire dall'anonimato, di sentirsi accettati. Le radio raccolgono voci di casalinghe, di ragazze, di pensionati. Secondo l'articolaista il dialogo rappresenta e rappresentava una psicoterapia di massa. Non è la stessa cosa ai giorni nostri con i social? Questa incomprendenza ma anche questa necessità di abbattere muri non si verifica anche con la nostra partecipazione ai più svariati gruppi che proliferano sulle principali piattaforme social? Questo bisogno di "mettere in piazza"

ancor più che in passato il nostro privato è configurabile come una esigenza di liberarci da ciò che schiaccia la nostra anima?<sup>4</sup>

Non è questo il nostro compito cioè di svolgere considerazioni che attengono più all'aspetto psicologico che a quello di ricostruzione storica dell'argomento oggetto del contributo dell'autore e dunque nelle pagine successive ci concentreremo sul percorso che porta alla nascita di questo album così prezioso, fondamentale e di grande interesse per la storia musicale mondiale.

Il tutto nasce da un episodio accaduto il 6 luglio 1977 allo stadio di Montreal (Canada) nel corso di un concerto del gruppo. Come ricorda Roger Waters l'idea per *The Wall* è venuta fuori dopo dieci anni di tour, di spettacoli rock, in modo particolar negli anni fra il 1975 e il 1977, quando, iniziarono a suonare davanti a un pubblico molto vasto. In parte era il vecchio pubblico, venuto apposta per loro, anche se la maggior parte delle persone confluiva nei grandi stadi per tracannare birra. Per lo stesso Waters e per il gruppo era diventato sempre più difficile e alienante fare spettacoli e conseguentemente si accorse che tra loro e il pubblico si era alzato un muro. Emblematico fu quanto accadde nel corso dell'esibizione canadese: «un tale si dimenava urlando e spingendo contro le barriere al puro scopo di divertirsi. Voleva solo creare disordine, mentre io volevo portare avanti il mio spettacolo. Così alla fine mi infuriai talmente che gli sputai addosso». L'alienazione, il contorto meccanismo dell'industria discografica, gli spaccati di vita privata e i problemi col gruppo, i fantasmi del passato e i tormentati rapporti con la società: come un fiume in piena, il groviglio di sofferenze di Roger Waters si tradusse in un impeto creativo capace di produrre in pochi mesi materiale per almeno quattro dischi. *The Wall* cominciò a germogliare nell'ottobre 1978, quando Gilmour, Wright e Mason presero confidenza con le demo modificate e levigarono e affinarono le tracce ai Britannia Row Studios insieme a Ezrin. Per quanto Waters avesse lasciato intendere che i Pink Floyd lavoravano ormai per lui, il contributo attivo del gruppo in questa fase fu determinante: molto materiale fu scartato, altro riconfezionato con cura. Nonostante il clima pesante che si respirava all'interno del gruppo e nonostante le enormi difficoltà in ambito fiscale il gruppo riesce a condurre in porto la pubblicazione dell'album che esce nei negozi inglesi il 30 novembre e la settimana successiva negli Stati Uniti<sup>5</sup>.

Il brano "*In the Flesh?*" apre questo sontuoso album e già da lì si possono intravedere i temi e gli argomenti oggetto di questo capolavoro. Follia, isolamento, alienazione la fanno già da padrone in questo motivo mentre l'abbandono del padre e dunque l'assenza del genitore caratterizzano *Another brick in the wall pt.1*, l'assenza è relativa alla morte in guerra del padre e come ricorda Waters: «Non riguarda solo la vicenda di qualcuno che è stato ucciso in guerra, o di qualcuno che è cresciuto ed è andato a scuola, ma è un tema che riguarda più in generale l'abbandono»<sup>6</sup>.

L'autoritarismo e la vessazione di un maestro verso gli alunni sono al centro di *The Happiest*

*Days Of Our Lives*. Questo metodo educativo potrebbe essere figlio della stessa educazione ricevuta dal maestro? Il maestro vuole scaricare i torti e le angherie subite durante gli anni della scuola sui suoi alunni? Nel brano i rigidi schemi mentali dell'insegnamento scolastico sono visti attraverso l'autorità di un maestro frustrato e vendicativo. Il salto fra le generazioni alla fine degli ann'50 trova nella scuola un concreto terreno di confronto: i maestri come espressione di una leva cresciuta tra stenti, paure e rigorose dottrine comportamentali. Molti di loro addirittura reduci di guerra, reinventatisi nei panni di diligenti professori tormentati dalla convivenza con le ombre del passato. Gli studenti, invece, figli di una nuova epoca di benessere postbellico, possiedono prospettive e possibilità di vita ben diverse dai loro genitori<sup>7</sup>.

La scuola, l'educazione e quell'educazione fatta solo di nozionismo ma soprattutto che non ha un'anima e che non viene animata dagli stessi insegnanti, che non viene tradotta in un qualcosa di pratico, di coinvolgente, di rivoluzionario, che non consente agli studenti e alle studentesse di sviluppare una capacità critica. L'omologazione dell'educazione sinonimo di omologazione del pensiero e della società? Partendo da questa domanda e dalle considerazioni precedentemente svolte ci avviamo verso *Another brick in the wall part 2*, inizialmente lavorata e preparata con il titolo di *Education* ma la stessa *education* ricorre nel brano con il famoso "*We don't need education*" cantato da Waters e Gilmour inizialmente e successivamente da un coro di ragazzi di età compresa tra dieci e quindici anni che rappresentano la "ciliegina sulla torta" di un motivo che ha fatto epoca e che tutt'oggi è nella memoria di tutti noi, delle giovani generazioni ancor più di coloro che hanno qualche capello bianco. Suggestivo è il racconto di David Gilmour sulla preparazione di questo capolavoro:

«A quel tempo eravamo a Los Angeles, così spedii il nastro in Inghilterra e ingaggiai un tecnico del suono per convocare dei bambini. Gli diedi tutte le istruzioni del caso - ragazzi dai dieci ai quindici anni, del nord di Londra, principalmente maschi - e gli dissi di farli provare a cantare questa canzone in tutte le maniere possibili. Il fonico registrò tutti i pezzi su una macchina a ventiquattro piste, con abbinamenti stereo di tutte le possibili combinazioni e di tutti i modi di cantare dei bambini. Abbiamo riportato il nastro a Los Angeles, l'abbiamo ascoltato era formidabile. All'inizio volevamo metterli sullo sfondo del pezzo, dietro a me e Roger che cantavamo lo stesso verso, ma erano così bravi che decidemmo di lasciarli cantare da soli. Però non volevamo certo perdere la nostra parte vocale, così abbiamo finito di copiare il nastro e mixarlo due volte, ma con me e Roger che cantiamo e l'altra con i bambini. La base è la stessa. Poi abbiamo unito le due tracce»<sup>8</sup>.

"We don't need education" pronunciato in modo così forte, deciso è simbolo di una generazione, è il desiderio e la voglia di ribellione a una educazione autoritaria, vessatoria, opprimente. Ma in quel 1979 c'erano le condizioni per ribellarsi? C'erano le condizioni per trasformare la società dell'epoca? C'erano i presupposti per rendere meno difficili le

condizioni socioeconomiche di tante aree del mondo?

*Another brick in the wall* sarà poi adottata da vari movimenti civili e sociali sparsi per il mondo come simbolo della protesta verso il potere costituito, la canzone subì accaniti tentativi di censura e boicottaggio, i più eclatanti in Argentina e in Sudafrica. In Inghilterra, invece, il suo primato in classifica risvegliò gli appetiti di una certa stampa d'inchiesta che puntò la lente sulla Islington Green School, l'istituto dei bambini del coro, evidenziando gli scarsi risultati degli alunni e tentando di sollevare uno scandalo sulla mancata retribuzione dei ragazzi da parte dei Pink Floyd. In realtà il caso si sgonfiò velocemente: il gruppo aveva trovato un'intesa economica con la scuola, permettendo inoltre al professor Renshaw di accedere ai Britannia Row per incidere un brano scritto con alcuni studenti più grandi. I bambini del coro ricevettero tutti una copia del disco dei Pink Floyd.

Nel 2004 la questione dei diritti tornò brevemente in auge, e in un'intervista Waters raccontò come erano andate le cose: *“Un avvocato in cerca di gloria ha cercato disperatamente gli ex bambini per chiedere loro: Perché non avete acquistato i diritti di autore? Perché non avete citato in giudizio i Pink Floyd? Ne ha trovati alcuni, che gli hanno risposto che cantare in quella canzone era stata la cosa più bella che fosse capitata nella vita”*<sup>9</sup>. I successivi brani spaziano dalla donna iperprotettiva rifugio alle insicurezze di Pink, al commiato dell'infanzia e alla dolorosa fine della spensieratezza giovanile. Dal dramma della separazione coniugale, dell'incomunicabilità e del tradimento, alla ricerca di torbide frequentazioni con le groupies locali (*Young Lust*), alle ossessioni paranoiche di *Don't Leave me now*, alla consapevolezza della solitudine nella parte tre di *Another brick in the wall*. A questo si aggiunge il trapasso interiore del protagonista, il suicidio metaforico di *Goodbye cruel world*, il voler raggiungere sempre in senso metaforico qualcuno che si trova al di là del muro il tutto accompagnato dalla consapevolezza che troverà sempre chiuse le porte della comunicazione con il prossimo. Non manca la speranza e quell'incoraggiamento verso coloro che partivano per il fronte rafforzato dal coro “riportate a casa i ragazzi” che testimonia il ritorno dell'assenza del padre e dell'affetto che le è mancato (*Bring the Boys back home*). A questo si aggiunge la dicotomia, la contrapposizione tra il confuso presente e i ricordi di infanzia, un contrasto ben evidente in *Comfortably Numb*. Nonostante tutto lo spettacolo deve continuare e nel quale si manifesta e manifesta la sua incapacità di stare alle regole dello *show business* e ciò pone Pink dinanzi alla sofferta consapevolezza di essersi venduto l'anima e i suoi disperati aneliti a tornare indietro paiono respinti dal perverso meccanismo che lo costringe a salire sul palco, palco sul quale salirà anche nel brano precedentemente citato e tale da evidenziare ulteriormente come nessuno si interessa ai suoi problemi, l'interesse principale dato dal numero degli spettatori presenti, dai biglietti venduti, dall'incasso della serata. L'interesse verso ciò che si definisce superficialità, l'interesse verso un qualcosa che non risolve i problemi del sofferente Pink e che non gli consente di abbattere quel “muro” che da tempo lo opprime o che forse è stato necessario

costruire visto il divenire della società.

Il tema della morte e dell'odio, lo stesso riferimento al pensiero nazista sono particolarità che contraddistinguono *Waiting for the worms*, il riferimento al pensiero nazista serve per sottolinearne l'assurdità e la cieca crudeltà.

*Stop* è la canzone più corta di tutta la discografia del gruppo. Rinchiuso in una cella virtuale, Pink è in attesa del processo alla sua esistenza. In questo frangente la sua sopportazione è giunta al limite: Pink manifesta sentimenti umani e si rivela in tutta la sua fragilità e ciò lo si percepisce in questa frase «voglio andare a casa, spogliarmi di questa uniforme e lasciare lo show»<sup>10</sup>. Questa manifestazione, questa voglia, questa percezione, desiderio, interesse di voler abbattere i muri che si è costruito nel tempo, questa volontà di essere se stesso, di liberarsi dalle oppressioni che lo hanno caratterizzato nel corso del tempo e hanno caratterizzato la sua esistenza, si evidenziano ancor più in *The Trial* qui interpreta coloro che in un certo senso lo hanno “tenuto in gabbia” per tutti questi anni, interpreta coloro che non gli hanno consentito di essere libero, di essere leggero, leggiadro, semplice, naturale come i bambini ma anche ingenuo e curioso rispetto al mondo che lo circonda. È ora di togliersi abiti, maschere e orpelli che lo hanno accompagnato in tutti questi anni, è l'ora di abbattere il muro, muro che deflagra al termine del brano precedente citato, deflagrazione anticipata da un cannone e poi seguita da esplosioni e rumori di mattoni che cadono.

Il “muro” è caduto e se per un attimo ci allontaniamo dalla versione musicale e ci spostiamo su quella cinematografica *Outside the wall* si focalizza sulle immagini di alcuni bambini che si aggirano fra le macerie di una strada cittadina devastata da esplosioni, raccogliendo qua e là oggetti utili. A vederci una morale pare che Waters voglia intravedere della speranza al di là dei muri che separano l'umanità, come a intuire che l'empatia tra individui sia il rimedio per abbattere il disperato isolamento dei singoli<sup>11</sup>.

Sono trascorsi 40 anni dalla pubblicazione di *Another brick in the wall*, il mondo è profondamente cambiato, il muro di Berlino simbolo della guerra fredda è caduto nel 1989, la stagione delle ideologie, della contrapposizione tra Est e Ovest è andata in soffitta e al mondo ideologizzato si è sostituito quello globalizzato, i processi tecnologici hanno fatto passi da gigante e la stessa ha “invaso” e invade sempre più le nostre esistenze ma i “muri” dell'anima, dell'incomunicabilità sono ancor più spessi anche se le nuove tecnologie ci consentono di comunicare con l'altra parte del mondo in tempo reale e questa smania, questa brama di dire, di raccontare, di far sapere dove siamo, con chi, che cosa stiamo facendo ha preso sempre più piede nelle nostre vite, il privato è diventato ancor più pubblico con l'affermazione dei social network, tutti sentiamo il desiderio di dire qualcosa, di liberarsi da qualcosa e ciò avviene anche entrando in contatto con persone del quale non conosciamo la loro storia, ma che probabilmente hanno un percorso che ci accomuna, hanno delle esperienze simili alle nostre e quindi ci sentiamo in dovere di liberare la nostra anima,

di abbattere il muro che c'è in noi sapendo che qualche volta corriamo dei rischi, rischi dovuti all'organizzazione del sistema e della società odierna dove l'alienazione, la massificazione la possiamo identificare nei locali che frequentiamo, nelle mode che seguiamo, nell'adequarsi a un pensiero indotto anche dai mass - media. Certo sono passati 40 anni ma ascoltare l'album simbolo di una generazione può consentirci di affrontare meglio il futuro, di interpretare e di analizzare la società contemporanea e anche impegnarsi nella costruzione di un mondo diverso o comunque provare a migliorarlo e a migliorarci nel nostro modo di essere e provare ad essere liberi come una farfalla<sup>12</sup>.

## Note

1. Per la storia dei Pink Floyd cfr.: Walter Binaghi, *Pink Floyd*, Aracne, 1978; Giancarlo Radice, *Pink Floyd*, Gamma Libri, 1981, *Il muro (The Wall)*, Gammalibri, 1983; Massimo Forleo, *Pink Floyd*, Big Parade, 1988; Nicholas Schaffner, *Pink Floyd: uno scrigno di segreti*, Aracna, 1993; Mike Watkinson, *Syd Barrett: il diamante pazzo dei Pink Floyd*, Arcana, 2000; Raul Montanari, *Nelle galassie come oggi: covers*, Einaudi, 2001; Christian Diemoz, *Le canzoni dei Pink Floyd*, Editori Riuniti, 2002; Nick Mason, *Inside out: la prima autobiografia dei Pink Floyd*, Rizzoli, 2004; Glenn Povey, *Echoes: storia completa dei Pink Floyd*, Giunti, 2009; Michele Mari, *Rosso Floyd*, Einaudi, 2010; Nicholas Schaffner, *Lo scrigno dei segreti: l'odissea dei Pink Floyd*, Arcana, 2012; Danilo Deninotti, Luca Lenci, *Wish you were: Syd Barrett e i Pink Floyd*, BD, 2015; Mario Campanella, *Syd Diamond: un genio chiamato Barrett*, Aracne, 2016, Alberto Maria Banti, *Wonderland: la cultura di massa da W. Disney ai P. Floyd*, Laterza, 2017; cfr. Simone Sacco, ["The Wall" dei Pink Floyd compie 40 anni: il muro del suono non cadrà mai](#), a cura di Simone Sacco, in "Tv Sorrisi e Canzoni", 29/11/2019 (visto il 12 luglio 2020).
2. Cfr. *The Wall" dei Pink Floyd*, cit.
3. *Morire d'amore*, "Corriere della Sera", 13 settembre 1978, p. 1.
4. Cfr. Ernesto Galli Della Loggia, *Il trionfo del privato*, Laterza, 1980; Stefano Di Michele, *I magnifici anni del riflusso: come eravamo negli anni'80*, Marsilio, 2003; Paolo Morando, *Dancing Days: 1978 - 1979 i due anni che hanno cambiato l'Italia*, Laterza, 2009, Fausto Colombo, *Il paese leggero: gli italiani tra contestazione e riflusso*, Laterza, 2012; Filippo Mazzoni, *Viaggio nella storia sociale dell'Italia repubblicana (1945 - 1985)*, Ibiskos, 2019.
5. The Lunatics, *Pink Floyd. Il fiume infinito*, Firenze, Giunti, 2014, pp. 224 - 229.
6. Ivi, p. 231.
7. Ivi, p. 232.



8. Ivi, p. 234
9. Ivi, p. 235
10. Ivi, p. 256
11. Ivi, p. 258.
12. Cfr. Fabio Zuffanti, [I 40 anni di The Wall, il disco che santifica il muro che è dentro di noi](#), in "La Stampa", 24/11/2019 (visto il 10 luglio 2020); Gianni Poglio, [Pink Floyd, il mito eterno di The Wall \(che oggi compie quarant'anni\)](#), in "Panorama", 30/11/2019 (visto il 9 luglio 2020); [«The wall», l'album rivoluzionario dei Pink Floyd compie 40 anni](#), in "Corriere della Sera", 30/11/2019 (visto l'8 luglio 2020); Kurt Loder, [40 anni fa usciva "The Wall", l'incubo dei Pink Floyd](#), in "Rolling Stones", 30/11/2019 (visto il 10 luglio 2020); Simone Sacco, ["The Wall" dei Pink Floyd compie 40 anni: il muro del suono non cadrà mai](#), a cura di Simone Sacco, in "Tv Sorrisi e Canzoni", 29/11/2019 (visto il 12 luglio 2020).

**Nicolò Falchi**

## *La Banda della Uno Bianca e “Isola Posse All Star”*

**Come citare questo articolo:**

Nicolò Falchi, *La Banda della Uno Bianca e “Isola Posse All Star”*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 11, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5084](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5084)

Alla fine degli anni '80 una banda di persone semina il panico in Emilia Romagna tra rapine, estorsioni e omicidi. Un fatto in modo particolare colpisce l'opinione pubblica: una pattuglia dei carabinieri viene trovata crivellata di colpi a Bologna, nel quartiere periferico il Pilastro. È il 1991. Sulla stampa dell'epoca si parla di omicidio commesso da una banda di killer professionisti<sup>1</sup>. Solo anni più tardi si scoprirà che gli autori di quell'omicidio - e tutta una serie di crimini - saranno commessi da appartenenti alle forze dell'ordine.

Sono poliziotti che ammazzano altri poliziotti. E che ammazzano possibili testimoni dei propri crimini, rapinano caselli autostradali, banche e aprono il fuoco all'interno dei campi rom. In totale i morti saranno 24 e 102 i feriti<sup>2</sup>. Quel gruppo di persone prenderà in seguito il nome di “banda della uno bianca”, dal momento che durante i crimini erano soliti usare questa utilitaria molto comune all'epoca.

Bologna precipita in una spirale di violenza e l'aria in città si fa tesa. La presenza delle forze dell'ordine in città si intensifica e a pagare le conseguenze di questo clima repressivo sono anche i centri sociali, che vengono presi di mira dalle autorità e vivono costantemente sotto minaccia di sgombero.

Su uno in particolare incombe questa minaccia ed è molto noto in città, si chiama “l'Isola nel Kantiere”.<sup>3</sup> Si tratta di uno spazio occupato nel centro di Bologna, inaugurato nel 1988 e che diventa in breve tempo uno dei luoghi più vivaci della scena underground italiana. Si esibiscono gruppi punk, si organizzano proiezioni cinematografiche ma soprattutto da lì partono tutta una serie di manifestazioni politiche. Una di queste è organizzata come risposta al clima di tensione prodotto dalle scorribande della “banda della uno bianca”, lo slogan che risuona nelle strade di Bologna è “Stop al Panico”.

Sull'onda di questa manifestazione nasce una canzone rap, dall'omonimo titolo. Gli autori - Treble, Speaker Deemo, Deda e Ghooper D, gravitavano all'interno del centro sociale e si

daranno il nome di Isola Posse All Star. Come spiega uno dei componenti, Ghooper D

«Isola Posse era nata alla fine degli anni'80 in quello che era lo squat dove abitavamo tutti che era l'Isola del Cantiere, (...) occupata a fine del'88 e sgomberata nel 1991»<sup>4</sup>.

In una città già tradizionalmente vivace dal punto di vista delle sottoculture giovanili - come il caso di Radio Alice negli anni '70 o al movimento punk negli anni '80 - il fenomeno rap, in uno scenario ancora dominato dalla scena hc, comincia a prendere piede all'interno dei centri sociali.<sup>5</sup>

«Eravamo tutta gente che veniva dal Hc, dal punk...poi con i Public Enemy, NWA, Bestie Boys, EPMD ci siamo innamorati nel rap. Abbiamo preso il microfono e chi si è intrippato a fare basi, a fare il dj e abbiamo iniziato a fare questa cosa qui»<sup>6</sup>.

Grazie ad una figura come Soulboy, originario delle Barbados, che secondo alcuni rappresenta l'"Afrikaa Bambata italiano", viene organizzata una serata dal titolo "Ghettoblaster" in cui la colonna musicale principale era la musica rap: per partecipare a questo evento bisettimanale si riversano all'Isola nel Cantiere gli appassionati da tutta Italia.

## **Tutto comincia nel 1990**

Sono i primi anni in cui il fenomeno delle Posse comincia a prendere piede in Italia. Il primo tassello era stato messo proprio nell'anno che apre l'ultimo decennio del secondo millennio. Mentre fervono i preparativi per messa a punto degli impianti sportivi che di lì a poco avrebbero ospitato i mondiali di calcio di Italia '90, nelle piazze e nelle università italiane si diffonde una protesta nota come il "Movimento delle Pantere"<sup>7</sup>. Gli atenei delle principali città italiane vengono occupati dagli studenti come reazione alla legge del ministro Ruberti, che apriva la strada delle privatizzazioni nell'università pubblica.

In questo contesto è un evento che segna la svolta per il movimento posse italiano: durante una manifestazione a Piazza del Popolo a Roma, il collettivo Onda Rossa Posse decide, del tutto autonomamente, di far sentire la propria voce.

Quel giorno di fine gennaio in piazza del popolo, a Roma, c'è tantissima gente. Il "movimento delle pantere" aveva deciso infatti di estendere la protesta oltre il circuito delle università e gli studenti si erano riversati nelle piazze e nelle strade di diverse città italiane. Tra i bersagli di quel corteo figuravano Andreotti, Craxi e, ovviamente, i baroni universitari. Uno striscione capeggia in seno al corteo e recitava "Pantera: mangiati Craxi". Contemporaneamente, sul palco dell'evento, si alternano comizi ed esibizioni di band folk e cover anni'60.

Sembrava procedere tutto nella norma quando qualcosa sconvolge la scaletta della giornata.

Una banda di persone incappucciate irrompe sul palco e dalle casse dell'impianto fa partire un campione di Ennio Morricone che sfocia in un classico breakbeat: inizia "Batti Il tuo Tempo". Sulle parole di Militant A e Castro X il pubblico, completamente a digiuno di questo sound, sembra gradire e comincia a muoversi. Gli Onda Rosse Posse si erano presi la scena e "Batti il tuo tempo" si era consacrata come colonna sonora di quella protesta. Come racconta uno dei protagonisti di quel giorno,

«la piazza si alzò in piedi, la gente non era più seduta in terra. Dal giorno dopo noi non eravamo più invisibili, ma eravamo finiti nei giornali. Per la prima volta si parlava di posse italiane nei giornali e di centri sociali».

Inizia ufficialmente "l'era delle posse" e del rap italiano in italiano. Da lì in poi cominciano ad emergere tutta una serie di realtà in varie città italiane, come Milano, Torino, Napoli e soprattutto Bologna.

Nel 1990, dunque, gli Onda Rossa Posse avevano mostrato dunque come potesse essere possibile utilizzare l'italiano all'interno dei brani rap mantenendone l'efficacia comunicativa, soprattutto per veicolare messaggi politici. Per questo motivo gli Isola Posse All Star decidono di incidere il brano in italiano "Stop al Panico", di cui verrà fatto anche un videoclip.<sup>8</sup> Sia a livello lirico che dalle immagini vengono sottolineato il clima di inquisizione e di paura che aveva investito la città emiliana. Vengono infatti mostrati immagini dei telegiornali che parlano di omicidi, intervallati dai rapper che, in diversi scenari cittadini, interpretano la propria strofa. Una perfetta fotografia del contesto bolognese dell'epoca. Come spiegherà Speaker Deemo:

«L'abbiamo realizzato in un momento di grossa tensione a Bologna per dar voce ad una campagna antipanico e repressiva».

Dopo "Stop al panico" la band si riorganizza al suo interno. Lascia il gruppo Treble e arrivano infatti nella formazione Papa Ricky, Dj Gruff e Neffa. Proprio l'ingresso di quest'ultimo si rivela emblematico sul passaggio di consegne tra punk e rap. Dal momento che Neffa, dopo aver militato come batterista della band punk Negazione, si legherà per un buon periodo al mondo rap, lasciando un segno indelebile.

Con la nuova formazione viene rilasciato un nuovo singolo dal titolo "Passaparola", prodotto dall'etichetta bolognese Century Vox. Il Brano ottiene un buon riscontro e lo dimostra la partecipazione dell'Isola Posse All Star al programma di Serena Dandini "Avanzi", trasmissione che godeva di molto seguito e che andava in onda su Rai Tre in seconda serata.<sup>9</sup>

Da questa traccia si comincia a intravedere la transizione tra forma posse e quella più legata allo stile e all'estetica che avremo modo di vedere in "SXM" dei Sangue Misto, con Dj

Gruff prevalentemente agli scratch e produzioni, e la perfetta intesa lirica di Neffa e Deda. Dopo soli pochi anni però il progetto Isola Posse All Star si conclude ma si apre un nuovo capitolo: Deda, Neffa e Gruff danno infatti vita ai Sangue Misto e cambieranno la storia del rap italiano con l'album "SXM".

L'album esce nel 1994 - proprio quando finalmente gli inquirenti sveleranno le identità della banda della Uno bianca - e determina l'inizio della golden age italiana.<sup>10</sup> Bologna in quest'epoca, secondo molti, si impone per un lungo periodo come centro nevralgico della scena rap, prendendo il nome di "capitale del hip hop italiano". Lo dimostrano la gran proliferazioni di artisti e progetti che negli anni '90 partiranno proprio da qui. Dai Fuckin'Camels'n effect a Dj Lugi, fino ad arrivare a Joe Cassano e Inoki (PMC); a ritrovi storici come il Livello 57 con Zona Dopa e il Link.

Una città ora, che dal punto di vista della scena rap, sembra aver perso la centralità e la spinta propulsiva rispetto passato, ma che conserva ancora la sua importanza come luogo a custodia di una declinazione del rap più legata alla sua forma tradizionale. Così come negli anni 90, i centri sociali rimangono ancora rilevanti a Bologna quanto sotto attacco, come testimonia il caso "Atlantide" o lo sgombero del caso "Labas" nel agosto 2017 e la vicenda del "XM24".<sup>11</sup> Ma, talvolta, dagli sgomberi e dal clima di tensione possono nascere esperienze, sia a livello politico sia a livello artistico, capaci di lasciare il segno.

### **Posse: addio?**

In Italia, per tutti gli anni '90, il legame tra rap e centri sociali era dunque stato stretto e intenso. Le tematiche politiche erano infatti dominanti all'interno dei testi dei primi mcees italiani e l'esibizione nel contesto dei centri sociali rappresentava il rito iniziatico della maggior parte dei rapper nostrani. Erano tempi in cui le parole di Chuck D dei Public Enemy "*il rap è la CNN dei poveri*" erano prese parecchio sul serio, soprattutto in Italia.

Tuttavia, con l'inizio del 2000, questo legame è andato via via dissolvendosi, da un lato per un progressivo indebolimento del movimento antagonista - devastato dalle contraddizioni e dalle conseguenze sorte dopo il G8 di Genova, dall'altro per l'emergere di tutta una serie di rapper provenienti da contesti del tutto estranei al mondo dei centri sociali. Questo, nel lungo periodo ha determinato un venir meno delle tematiche politiche all'interno dei testi rap, che hanno lasciato il campo a valori, attitudini e contenuti differenti e - per molti tratti - completamente antitetici rispetto al passato.

### **Note**

1. Cfr. ad es. *I tre carabinieri massacrati da killer professionisti*, in «l'Unità», 06/01/1991.
2. Cfr. [Bologna, 25 anni fa l'eccidio della Uno Bianca al Pilastro: “Crudeltà incancellabile”](#), in «La Repubblica», 04/01/2016.
3. Cfr. la voce [Il centro sociale Isola nel Kantiere](#) nella cronologia cittadina pubblicata dal sito della Biblioteca Sala Borsa.
4. [Intervista a Speaker Deemo](#), Isola Posse All Star, s.d.
5. Cfr. G. Chiesa, [presentazione del documentario Alice è in paradiso](#), Circolo Anarchico “Ponte della Ghisolfa”, Milano, 22/01/2005.
6. [Intervista a Gopher D](#), Isola Posse All Star / Sud Sound System, s.d.
7. Cfr. *La pantera è uscita dall'Università*, in «l'Unità», 28/01/1990.
8. Isola Posse All Star, [Stop al Panico](#).
9. Isola Posse All Star, [Passaparola](#), live alla trasmissione “Avanzi”, 1991.
10. Cfr. G. Galeazzi, [Uno Bianca, 25 anni fa l'arresto della banda](#), in «In Terris», 23/11/2019.
11. Cfr. [Bologna, sgombero del centro sociale Låbas: scontri con gli attivisti](#), in «La Repubblica», 04/01/2016.

**Francesco M. Biscione**

## *Strategia della tensione. Genesi e destino di un'espressione*

### **Come citare questo articolo:**

Francesco M. Biscione, *Strategia della tensione. Genesi e destino di un'espressione*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 12, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5267](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5267)

### **L'origine**

L'espressione strategia della tensione nacque in riferimento a alle bombe del 12 dicembre 1969 esplose a Milano e a Roma nel contesto giornalistico britannico, in particolare attraverso il gruppo editoriale del quotidiano «The Guardian» e del settimanale «The Observer» (che ancora oggi esce la domenica, quando «The Guardian» non esce). Entrambe le testate avevano seguito con attenzione le vicende della Grecia, denunciando la brutalità e l'attacco ai diritti umani del regime dei colonnelli. Ai primi di dicembre le due testate pubblicarono documentazione riservata che induceva a ritenere che il regime dei colonnelli stesse lavorando all'organizzazione di un colpo di stato in Italia, complice di settori militari italiani e di gruppi neofascisti<sup>1</sup>. Il governo greco era peraltro all'attenzione del comitato del Consiglio d'Europa, che avrebbe dovuto deliberare sull'argomento proprio il 12 dicembre 1969, a Parigi (la riunione si concluse, in un clima polemico, con l'annuncio delle dimissioni della delegazione greca dall'organismo).

L'espressione strategy of tension apparve per la prima volta sull'«Observer» del 14 dicembre nell'articolo degli inviati in Italia Neal Ascherson, Michael Davie e Frances Cairncross<sup>2</sup> sulla strage di piazza Fontana. Pur tenendo conto della possibile influenza del governo greco sull'attentato, l'articolo sviluppava un ragionamento tutto interno alla politica italiana, enfatizzando la linea perseguita dal presidente della Repubblica Giuseppe Saragat a partire dalla scissione socialdemocratica del luglio 1969:

«I motivi per cui Saragat aveva provocato la scissione erano evidentemente sottili. Non stava cercando tanto di influenzare i suoi socialisti quanto di spostare a destra la Democrazia cristiana. Il calcolo era che il governo Rumor sarebbe stato messo in ginocchio da tumulti industriali, che nel nuovo anno vi sarebbero state le elezioni anticipate e che la paura del comunismo avrebbe annientato nelle elezioni

la forte sinistra democristiana. Ciò avrebbe escluso ogni possibilità di una coalizione con i comunisti. Ma la previsione non si avverò. Chi l'aveva fatta aveva sottovalutato la prudenza dei comunisti. Lungi dall'incoraggiare il caos, i comunisti italiani si erano caratterizzati come "partito d'ordine". [...] Per l'intero schieramento di destra, dai socialisti di Saragat ai neofascisti, l'inattesa mitezza dell'"autunno caldo" minacciava di sgonfiare la paura della rivoluzione su cui essi contavano. Chi ha messo le bombe ha riportato quella paura in Italia».

Il cuore dell'articolo, per quel che qui interessa, è il seguente: «Nessuno è così pazzo da incolpare il presidente Saragat per gli attentati. Ma tutta la sinistra oggi dice che la sua [his, di Saragat] "strategia della tensione" ha indirettamente incoraggiato l'estrema destra a passare al terrorismo». Dunque, all'origine la strategia della tensione non conteneva alcun riferimento diretto alla violenza ma descriveva la linea tendente a isolare politicamente il Pci, forza uscita rafforzata dalle elezioni del 1968; in una situazione di conflittualità sociale e politica (rinnovi contrattuali, movimento degli studenti ecc.) l'isolamento politico del Pci predisponava l'estrema destra all'avventura, alla violenza, alla provocazione.

La strategia della tensione entrò così nella discussione politica e giornalistica (lo stesso 14 dicembre «l'Unità» pubblicò un ampio resoconto dell'articolo, basato sulle agenzie di stampa); la discussione ebbe nei giorni successivi punte di asprezza, soprattutto per gli attacchi all'«Observer» dalla destra italiana, mentre i socialdemocratici ecceperono che Saragat non avesse avuto ruolo nella scissione socialista.

### **Un antefatto: la strategia dell'attenzione secondo Aldo Moro (febbraio 1969)**

Neal Ascherson, inviato a Roma dell'«Observer» e uno dei firmatari dell'articolo, in un'intervista del 2014 rilasciata alla giornalista e ricercatrice romana Simona Zecchi, chiarì che quel discorso e quell'espressione gli erano stati suggeriti da colleghi italiani con i quali era in contatto, Antonio Gambino e Claudio Risé, entrambi dell'«Espresso». Ascherson fornì altresì un supporto alle sue affermazioni mettendo a disposizione dell'intervistatrice il taccuino contenente gli appunti presi durante alcune conversazioni del 12 e 13 dicembre 1969, tra lo scoppio della bomba e la pubblicazione dell'articolo. Il taccuino contiene anche la stesura manoscritta di due lunghi brani coincidenti, senza variazioni significative, con la metà circa dell'articolo pubblicato, incluse le parti qui maggiormente interessanti, dianzi tradotte (evidentemente si tratta della stesura originale, poi dettata per telefono alla redazione londinese che la fuse con i contributi degli altri autori)<sup>3</sup>.

Ma gli appunti di Ascherson forniscono indicazioni anche per altri riguardi. Il lettore potrà notare come sia in quegli appunti sia nell'edizione a stampa, *strategy of tension* è enfatizzata in quanto contenuta tra apici, come a indicare che quell'espressione conteneva qualche cosa di allusivo cui il lettore avrebbe dovuto prestare attenzione. Negli stessi mesi un'espressione singolarmente simile circolava nella discussione politica: strategia



dell'attenzione. Era stata introdotta da Moro il quale, dopo aver scelto una posizione di minoranza nella Democrazia cristiana (novembre 1968), nella riunione della direzione del partito del febbraio 1969 caratterizzò la propria prospettiva come una strategia dell'attenzione verso il Pci, riproponendo la formula nella mozione congressuale (giugno 1969) come strategia dell'attenzione «a tutto il sociale ed a tutto il politico [...] per dare nuovo slancio alla politica di centrosinistra», e in altre occasioni. È chiaro che Moro intendesse contrastare la tendenza della Democrazia cristiana a interrompere l'esperienza del centrosinistra e, anzi, volesse rilanciarla nei modi consentiti dalle nuove condizioni politiche e dai rapporti elettorali<sup>4</sup>.

Molti, nel tempo, hanno collegato la strategia dell'attenzione con la strategia della tensione per l'assonanza, la contemporaneità, la simmetrica opposizione nelle intenzioni e nella logica, quasi si trattasse di una sorta di binomio o di due termini dialettici divenuti drammaticamente indissolubili. Per esempio, Giovanni Pellegrino in una celebre intervista del 2000 affermava che

«Moro, ormai fuori del governo, cominciò a parlare della necessità di una nuova apertura politica, nei confronti del Pci, quella che fu chiamata la "strategia dell'attenzione", anticamera del compromesso storico. Una strategia politica a cui fu contrapposta una strategia stragista, quella della tensione»<sup>5</sup>.

Le note di Ascherson, di lettura impervia anche per l'uso di una personale stenografia, indicano il tratto specifico della relazione tra i due termini. Nella seconda e nella terza pagina del taccuino vi è un passaggio, che sembra riferirsi a un colloquio con Gambino (di cui è riportato il nome); vi compaiono chiari riferimenti a Saragat, *socialist split, strategy of tension*, Repubblica conciliare (espressione entrata nell'uso nel 1967 e ancora presente nella discussione), Moro. Il riferimento a Moro indica che l'espressione strategia della tensione fu consapevolmente ideata sul calco della strategia dell'attenzione<sup>6</sup>. Del resto, ulteriormente interpellato per questo scritto, Ascherson ha confermato il quadro delineato: «I am pretty sure that it was Antonio Gambino who first used the phrase 'strategy of tension' to me»<sup>7</sup>.

Ciò ci convince che la fucina che forgiò quella risposta alla strage fu prevalentemente, se non esclusivamente, italiana. Si trattò di una risposta fine - non un mero gioco di parole - che rielaborava il materiale della crisi politica e forniva il primo argomento, linguistico e politico insieme, per respingere il brutale e sanguinario tentativo di spostare a destra l'asse del paese: 'strategia della tensione' sintetizzava un ragionamento che riconduceva la strage di Milano a una matrice di destra nel momento in cui era ancora estremamente difficile comprendere da dove fosse venuto il colpo e perché. Ma fu anche una risposta abile, che inserì quell'interpretazione in un contesto amichevole (gli articoli sulla Grecia e l'Italia già ricordati) suggerendo che fosse condivisa non solo nel Paese.

## L'estensione e la modifica del significato

L'espressione strategia della tensione ebbe poi un singolare destino e sopravvisse di gran lunga alla contingenza per la quale era stata creata, ancorché mutando sostanzialmente di significato. Nel fortunato pamphlet del 1970 *La strage di stato* il significato originario era mantenuto, ancorché il senso fosse esteso a una modalità d'intervento generalizzabile anche ad altri contesti:

«Per la strategia della tensione quello che conta è di provocare, nell'opinione pubblica moderata l'immagine del vuoto politico, creare la psicosi della paura, della minaccia permanente, della imminente disgregazione dello Stato, lenta ma ineluttabile. Nel necessario contesto, di fianco agli attentati, agli scontri, alle provocazioni fasciste e della polizia, si inseriscono anche l'aggiotaggio politico fatto soprattutto dai socialdemocratici con i loro continui ricatti o minacce di scioglimento delle Camere; la messa in circolazione di voci su presunti o imminenti colpi di Stato; l'allarmismo economico provocato con artificiali crisi della Borsa, e con il trasferimento di capitali all'estero ampiamente pubblicizzato sulla stampa»<sup>8</sup>.

Nei mesi successivi, e soprattutto dal 1972, si verificò uno slittamento semantico per cui la stampa di sinistra, generalmente con un'accentuazione polemica e intento demistificatorio, utilizzò l'espressione per indicare quei comportamenti politici violenti - non solo le stragi ma anche le aggressioni, i ferimenti, gli attentati, i tentativi e le minacce di colpo di stato - che apparivano tra loro collegati in quanto *a)* operati da militanti dell'estrema destra; *b)* talora nascosti dietro linguaggi o modalità che potevano apparire di sinistra, affinché le responsabilità ricadessero sugli avversari (come la stessa strage di piazza Fontana, originariamente attribuita agli anarchici); *c)* coperti e talora sostenuti da apparati dello Stato quali la polizia, i carabinieri, i servizi segreti, in qualche caso la magistratura. Dal punto di vista del significato, mentre nel dicembre 1969 l'elemento strategico era costituito dalla volontà politica di isolare il Pci, ora esso era individuato nella sequela di episodi politico-criminali che caratterizzavano l'eversione di destra. L'uso di strategia della tensione nel nuovo significato crebbe rapidamente toccando l'apice nel 1974. In questo senso si ottengono informazioni utili se verifichiamo le occorrenze sull'«Unità» - quotidiano del Partito comunista particolarmente sensibile al tema - utilizzando l'edizione in pdf reperibile *on line*. L'espressione compare a partire dal 1969: 2 volte nel dicembre (con riferimento all'articolo dell'«Observer»), 6 volte nel 1970, 29 nel 1971, 153 nel 1972, 170 nel 1973, 312 nel 1974<sup>9</sup>.

Un'intervista di Pier Paolo Pasolini mostra come alla fine di quell'anno lo slittamento semantico fosse del tutto compiuto e come la strategia della tensione tendesse a rappresentare una modalità della lotta politica operante in un'intera fase:

«Prendiamo le piste nere. Io ho un'idea, magari un po' romanzesca ma che credo giusta, della cosa. Il romanzo è questo. Gli uomini del potere, e potrei forse fare addirittura dei nomi senza paura di sbagliarmi tanto - comunque alcuni degli uomini che ci governano da trent'anni - hanno prima gestito la strategia della tensione a carattere anticomunista, poi, passata la preoccupazione dell'eversione del '68 e del pericolo comunista immediato, le stesse, identiche persone hanno gestito la strategia della tensione antifascista. Le stragi quindi sono state compiute sempre dalle stesse persone. Prima hanno fatto la strage di Piazza Fontana accusando gli estremisti di sinistra, poi hanno fatto le stragi di Brescia e di Bologna accusando i fascisti e cercando di rifarsi in fretta e in furia quella verginità antifascista di cui avevano bisogno dopo la campagna del referendum e dopo il referendum, per continuare a gestire il potere come se nulla fosse accaduto»<sup>10</sup>.

Pasolini faceva dunque un uso per così dire empirico e funzionale del termine strategia della tensione al fine di un proprio discorso, peraltro non banale e (per quanto sia discutibile l'idea di una strategia della tensione antifascista) in grado di cogliere alcuni aspetti del drammatico passaggio di quei mesi di cui lo scrittore fu tra i primi e più acuti interpreti. Si trattava di un uso giornalistico, che comportava una qualche volatilità dell'espressione, che certamente non aveva un carattere definitorio o storiografico, ma era comunque immemore del significato originario.

L'indice del Servizio bibliotecario nazionale (SBN) segnala come dalla metà degli anni settanta la strategia della tensione sia entrata nei titoli di pubblicazioni di diverse aree della sinistra per indicare le modalità di un'intera fase<sup>11</sup>.

## **L'uso storiografico**

Intesa come descrizione, più o meno generica, dell'insieme degli episodi violenti (in particolare le stragi e i tentativi o progetti di colpo di stato) accaduti nei primi anni settanta, l'espressione strategia della tensione ha avuto grande diffusione nel linguaggio comune ed è entrata anche nell'uso della ricerca storica. Sul punto ci concederemo solo rapidi cenni, ché ben altro lavoro sarebbe necessario per indagare su come essa è stata utilizzata. Per non dire che potrebbero pensarsi anche altre ricerche, per esempio sull'uso che ne è stato fatto nelle sentenze della magistratura e negli atti giudiziari.

Dagli anni ottanta, raccolte documentarie e studi critici - innanzitutto i libri di Gianni Flamini e di Vincenzo Vinciguerra<sup>12</sup> - hanno assunto la strategia della tensione come riferimento fin dal titolo, mostrando quanto essa fosse necessaria e irrinunciabile. Sebbene siano da segnalare alcune obiezioni, non identiche tra loro, all'uso dello stesso concetto di strategia della tensione (per esempio in autori come Ernesto Galli della Loggia e Massimiliano Griner<sup>13</sup>), si può dire che l'espressione abbia perso il connotato "di sinistra" che la caratterizzò negli anni settanta ed è largamente utilizzata da studiosi di svariate tendenze politiche e culturali (è stata adoperata con una certa larghezza, per esempio, da

Piero Craveri<sup>14</sup>). Ciò indica che la lingua e la cultura nazionali hanno accolto l'idea che vi fu effettivamente un tentativo di condizionare la democrazia e la convivenza civile attraverso le stragi, gli omicidi, la violenza.

Semmai, si può notare qualche tendenza a dilatare l'ambito di applicazione al di là dei limiti cronologici che direttamente la giustificano. Per esempio, Salvatore Lupo ha parlato della strage di Portella della Ginestra (1° maggio 1947) come della «prima strategia della tensione nella storia della Repubblica»<sup>15</sup>. Sempre a proposito di riferimenti cronologici, possiamo anche notare come l'arco abbia subito notevoli variazioni a seconda degli autori (per esempio, nel 1997 Nicola Tranfaglia proponeva la periodizzazione 1969-84<sup>16</sup>), e ciò depone in favore di una scarsa forza ermeneutica dell'espressione, nel senso che l'idea di strategia della tensione - anche per come si è formata - non pare in grado di rappresentare un fenomeno complesso al di là degli elementi più basilari. Si deve dire altresì che, più di recente, gli studiosi Mirco Dondi e Aldo Giannuli, in monografie *ad hoc*, convergono su una periodizzazione dalla metà degli anni sessanta al 1974<sup>17</sup>, cioè il periodo cruento 1969-74 quale risultato di un'incubazione e di una preparazione maturate negli anni precedenti. La discussione è comunque aperta anche su altri punti, il maggiore dei quali è forse costituito dal tentare di comprendere in che misura la strategia della tensione sia stata un fenomeno endogeno - cioè generato da conflitti interni - e in che misura la proiezione in Italia di conflitti mondiali<sup>18</sup>.

## Note

1. Vedi Cedric Thornberry, *Greek advice for a coup in Italy*, in «The Guardian», 6 dicembre 1969, p. 2; Leslie Finer, *Greek Premier plots Army coup in Italy*, in «The Observer», 7 dicembre 1969, pp. 1-2.
2. *480 held in terrorist bombs hunt*, in «The Observer», 14 dicembre 1969, pp. 1-2; più significativo il titolo di seconda pagina: *Italy: fear of revolt returns*. È frutto di un'incomprensibile svista l'affermazione secondo cui l'espressione *strategy of tension* compaia in un articolo di Leslie Finer del 7 dicembre: A. Giannuli, *La strategia della tensione*, Milano, Ponte alle Grazie, 2018, p. 11.
3. Ascherson diceva nell'intervista: «È successo che alcuni giornalisti italiani mi hanno usato per pubblicare contenuti che non osavano pubblicare loro stessi per paura di essere accusati del reato di "calunnia". Dopo che fu pubblicato il mio articolo [...] la stampa italiana mi accusò di aver predisposto un attacco a Saragat. Insomma mi sistemarono». S. Zecchi, [Piazza Fontana, 12 dicembre 1969: la giustizia è perduta, la verità ancora no](#), in "Gli Stati Generali", 11 dicembre 2014. Simona Zecchi è poi tornata sull'argomento: S. Zecchi, *L'inchiesta spezzata di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Ponte alle Grazie, 2020, pp. 184-188. Le affermazioni di

Ascherson sono commentate in modo pertinente in Davide Conti, *L'Italia di piazza Fontana. Alle origini della crisi repubblicana*, Torino, Einaudi, 2019, pp. VIII, 334.

4. Le occorrenze di strategia dell'attenzione in A. Moro, *Scritti e discorsi*, a cura di G. Rossini, V (1969-73), Roma, Cinque lune, 1988, pp. 2666, 2712, 2744, 2774, 2802, 2832. Per una contestualizzazione vedi G.M. Ceci, *Moro e il Pci. La strategia dell'attenzione e il dibattito politico italiano (1967-1969)*, Roma, Carocci, 2013; G. Formigoni, *Aldo Moro. Lo statista e il suo dramma*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 229-243.
5. G. Pellegrino, con G. Fasanella e C. Sestieri, *Segreto di Stato. La verità da Gladio al caso Moro*, Torino, Einaudi, 2000, p. 59.
6. Si direbbe che Moro fosse consapevole di questo passaggio. Non sembra che egli abbia mai usato nei discorsi pubblici o negli scritti l'espressione strategia della tensione, se non nel Memoriale steso nel carcere delle Brigate rosse. Qui l'espressione ricorre più volte sia intesa nel suo significato corrente sia nell'uso originario, riferita al proprio stesso partito: «Quando cominciava la strategia della tensione Rumor (dopo Leone) era diventato Presidente del Consiglio e Piccoli Segretario, quest'ultimo in modo molto contrastato, con e per la mia decisa opposizione, a memoria 85 voti e cioè meno della maggioranza assoluta. Invano si era presentato a me, per patrocinare accordi, l'ex Generale Aloya. Io fui intransigente e mi trovai in urto sia con il Presidente del Consiglio sia con il Segretario del Partito». Vedi *Il memoriale di Aldo Moro. 1978. Edizione critica*, a cura di M. Di Sivo *et al.*, Roma, Direzione generale archivi - De Luca, 2019, p. 318 e nota relativa.
7. Mail di N. Ascherson a S. Zecchi, 30 novembre 2020.
8. *La strage di stato. Controinchiesta*, Milano, Samonà e Savelli, 1970, pp. 112 s.
9. Vedi <https://archivio.unita.news/>. Si tenga conto che il numero delle occorrenze è qui dato probabilmente per difetto: la riproduzione del testo nel pdf non è sempre ottimale, ragion per cui alcune occorrenze potrebbero non essere state registrate; inoltre il file è costituito dalla singola pagina del quotidiano, nella quale l'espressione può ricorrere più volte.
10. L'intervista - rilasciata a Massimo Fini e uscita sull'«Europeo» il 26 dicembre 1974 - precisava un'intuizione già espressa in un celebre editoriale del «Corriere della sera» (*Che cos'è questo golpe?*, 14 novembre 1974); entrambi gli articoli in P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pubblicato quando l'autore era ancora in vita. I riferimenti sono al referendum sul divorzio (12 maggio 1974), alla strage di piazza della Loggia (Brescia, 28 maggio 1974) e alla strage del treno Italicus a San Benedetto Val di Sambro (nei pressi di Bologna, 4 agosto 1974).
11. I primi due titoli in ordine cronologico censiti dal catalogo SBN sono: *Lotta continua, L'affare Molino e le bande del SID a Trento. La documentazione completa di Lotta continua dal 1972 al 1977 sul ruolo dei servizi segreti della polizia e dei carabinieri nella strategia della tensione, della strage e della provocazione*, Milano,

Collettivo editoriale 10/16, 1976; Consiglio Regionale della Puglia, Consiglio Provinciale, Consiglio Comunale di Bari, *Impegno delle forze democratiche ed autonomistiche per combattere la strategia della tensione. Seduta congiunta, 13 aprile 1977*, Bari, Italgrafica Sud, 1977.

12. G. Flamini, *Il partito del golpe. Le strategie della tensione e del terrore dal primo centrosinistra organico al sequestro Moro*, 4 volumi in 6 tomi, Bologna, Bovolenta, 1981-85; V. Vinciguerra, *Ergastolo per la libertà. Verso la verità sulla strategia della tensione*, Firenze, Arnaud, 1989.
13. E. Galli Della Loggia, *Italia. Tensione senza strategia*, in «Corriere della sera», 18 agosto 2000, p. 29; M. Griner, *Piazza Fontana e il mito della strategia della tensione*, Torino, Lindau, 2011.
14. Vedi, per esempio, P. Craveri, *La repubblica dal 1958 al 1992*, Torino, Utet, 1995, p. 467 e *passim*.
15. S. Lupo, *Storia della mafia dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Donzelli, 1996, p. 163.
16. N. Tranfaglia, *Un capitolo del «doppio Stato». La stagione delle stragi e dei terrorismi, 1969-84*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, a cura di F. Barbagallo, vol. 3, 2, Torino, Einaudi, 1997, pp. 7-80.
17. M. Dondi, *L'eco del boato. Storia della strategia della tensione*, Roma-Bari, Laterza, 2015; A. Giannuli, *La strategia della tensione*, cit.
18. Intendo ringraziare Alfonso Alfonsi, Giovanni Mario Ceci, Franco Pignatti. Devo un particolare ringraziamento a Simona Zecchi che mi ha lasciato prendere visione della copia del taccuino di Ascherson (36 facciate di piccolo formato) e ha ripreso contatto con il giornalista britannico in occasione di questo scritto.

## Federico Diamanti

### *Attorno a “Rinascere. Storie e maestri di un’idea italiana”*

#### **Come citare questo articolo:**

Federico Diamanti, *Attorno a “Rinascere. Storie e maestri di un’idea italiana”*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 13, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5391](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5391)

«Continuo, infatti, è il passaggio delle delineazioni di una ‘figura’ tipica agli esempi viventi che la storia offre. D’altra parte, proprio nello sfumare dei tipi, nel loro incontrarsi e intrecciarsi, nel loro continuo suggerirne altri ancora, riemergono in tutta la loro vivente individualità appunto donne e uomini del Rinascimento»

E. Garin<sup>1</sup>

La pubblicazione dell’ultimo volume di Nicola Gardini (*Rinascere. Storie e maestri di un’idea italiana*, Garzanti, Milano, 2019) può fungere da punto di partenza per una riflessione sui più recenti sviluppi del dibattito intorno al Rinascimento italiano; una discussione che ha interessato, a fasi alterne, le discipline letterarie, filosofiche e storiche per tutto il corso del secolo scorso (coinvolgendone alcune delle intelligenze più acute) e che ha stimolato, anche in tempi recenti, studiosi e ricerche di diverso retroterra e diverse impostazioni. Un discorso a proposito del Rinascimento italiano, infatti, implica (e ha implicato) senza dubbio uno sforzo storiografico preliminare volto alla definizione e alla periodizzazione del fenomeno, ma impone, almeno a livello teorico, un tentativo di costruzione di un’interpretazione complessiva dei suoi principali motivi e di un’analisi del ruolo e dell’importanza che esso ha ricoperto nel corso della storia delle idee e della cultura e della letteratura italiana ed europea dei secoli successivi. Da questa consapevolezza muove il volume di Gardini e in seno a questa consapevolezza si sviluppa il commento che qui si presenta.

Non è questa, naturalmente, la sede per estendere considerazioni che abbiano una pretesa di esaustività, a patto che sia possibile tracciare considerazioni con caratteri definitivi: l’impresa di sistematizzazione sarebbe impossibile, per le competenze di chi scrive e per i limiti connaturati al presente lavoro. D’altro canto, è possibile – e forse, per certi aspetti, utile – mettere a sistema, a partire dagli sforzi di Gardini (di cui si sono isolati alcuni elementi paradigmatici), alcuni degli ultimi contributi italiani alla discussione su

Umanesimo e Rinascimento e indicare, infine, alcune traiettorie che potrebbero essere seguite nel prossimo futuro, a partire dal materiale disponibile e dalle metodologie fin qui proposte. Con queste ultime traiettorie Gardini instaura un intenso dialogo, come si proverà a dimostrare, dando spazio a interessanti prospettive future di studio.

In un importante contributo del 1956, perlopiù obliato dagli studiosi contemporanei, Carlo Dionisotti premetteva queste parole al suo "Discorso sull'Umanesimo italiano"<sup>2</sup>, giustificandosi per una sua presunta inadeguatezza di fronte alla grandezza della materia trattata: «Ma, a parte ogni altra considerazione e tentazione, ho poi pensato che ad una accolta di specialisti, gli stessi limiti e dubbi e impedimenti miei avrebbero potuto fornire materia di discussione non inutile, indicare qualche difficoltà impreveduta nel trapasso dalla specializzazione alla divulgazione, dalla storia propria dell'Umanesimo, inteso come rivoluzione del pensiero e della cultura in Europa, alla storia di esso come momento della letteratura italiana. Anche ho pensato che un pubblico esame di coscienza relativo a un trentennio di studi potesse avere un interesse non soltanto individuale»<sup>3</sup>. Con la consapevolezza delle medesime difficoltà, cinquant'anni dopo, che cosa può dirci l'ultimo libro di Nicola Gardini?

### **"Rinascere": volti e parole per un'interpretazione del Rinascimento italiano**

La "galleria degli uomini e delle donne illustri" presentata da Gardini non deve e non può essere intesa come un semplice ciclo di ritratti elogiativi, volti a rappresentare una selezione 'affrescata' dei più notevoli personaggi della cultura, della letteratura e dell'arte rinascimentale - legati fra loro soltanto da parallelismi temporali, vicinanze spaziali e consonanze culturali e letterarie. Gardini, peraltro, non è il primo studioso ad aver scelto la forma del ritratto per ricordare "per via d'immagini" alcune considerazioni generali sul periodo Rinascimentale. Già Eugenio Garin, dopo aver dedicato decenni di contributi fondamentali al Quattro-Cinquecento italiano, ebbe a riunire in diversi volumi collettanei alcuni suoi contributi più significativi; tra i tanti libri emerge, quasi a illustre antenato del volume qui in oggetto, *Ritratti di umanisti* (Sansoni, Firenze, 1967). Riprenderne la premessa può sicuramente aiutarci a comprendere la *ratio* soggiacente - pur con qualche differenza - anche ai ritratti di Gardini. «Dei ritratti è stato detto, con ironia» premette Garin, «che se "rispondono a un costume e a una richiesta, e tributano omaggio all'importanza attribuita agli individui" possono anche essere dovuti "alla paura di affrontare campi illimitati o a mancanza di immaginazione creativa". Chiunque abbia esperienza di ricerche storiche sa bene come istituzioni, avvenimenti, idee, sembrano a volte più del consueto quasi condensarsi e prender consistenza "nei pensieri e sentimenti degli uomini" e non esaurirsi in "cose universali e generalizzate". Cercare di ripresentare quegli uomini non è certo agevole, ma tentarlo val bene la pena"»<sup>4</sup>.



L'ultimo volume di Nicola Gardini, che al Rinascimento e ai suoi tratti fondamentali ha peraltro già dedicato un importante saggio scientifico nel 2010 (che per certi aspetti risulta essere un vero e proprio presupposto fondamentale e in continuo dialogo con il suo ultimo libro) muove a partire dalla scelta del ritratto, e si articola nello stesso contesto e con gli stessi presupposti di cui scrisse Garin. «Ogni capitolo» premette infatti l'autore «presentando un personaggio e indagando il modo in cui esprime la sua idea di rinascita, illustrerà concezioni, originalità e scoperte ed evidenzierà momenti culminanti della cultura rinascimentale». «Il caso singolo», continua, «non è mai solo caso a sé, ma va visto come un'armonia di mescolanze»<sup>5</sup>. Una premessa che si colloca, almeno nel quadro di indirizzo generale, in linea con la precedente monografia a tema rinascimentale, che, per quanto impostata diversamente, dava già conto della posizione di Gardini sul Rinascimento<sup>6</sup>. Il tema messo a punto in *Rinascere* è proprio - come indica il titolo - il concetto di "rinascita": «in questo libro parlerò di rinascita parlando di Rinascimento. Osserveremo la metafora del rinascere dall'interno, usando non la prospettiva del "dopo", ma quella del "durante". Ne uscirà un libro sul senso della rinascita nel Rinascimento, ma, come spero, ne uscirà anche qualcos'altro: l'idea che il Rinascimento sia una rappresentazione esemplare dell'archetipo del rinascere e che, alla fine, anche per tale esemplarità, il Rinascimento costituisca un momento imprescindibile della cultura globale, capace di ispirare ancora oggi»<sup>7</sup>.

L'intenzione è dunque dichiarata esplicitamente in apertura: mettere a punto ed esprimere uno sguardo complessivo sul Rinascimento italiano quanto più "orchestrato" e "polifonico" possibile (per quanto Gardini sia più affine, nella sua scrittura, all'utilizzo di metafore e immagine pittoriche, piuttosto che di metafore o riferimenti musicali), entro il quale siano comunque ben riconoscibili linee di fondo comuni, un'armonia complessiva che renda uniformi le voci molteplici che si accavallano in una composizione unitaria.

L'interpretazione complessiva che Gardini ha dato e dà del periodo rinascimentale impone di tener presente, come si anticipava, almeno due elementi preliminari alla riflessione. Da un lato, occorre notare come Gardini si approcci alla materia a partire da una riflessione per così dire "filosofica" a proposito dei principî cardine che generalmente si riferiscono all'età rinascimentale, alle sue ragioni profonde e ai suoi molteplici svolgimenti: il tema della rinascita - come si è già notato - viene declinato a seconda degli autori, entro un'impostazione complessiva che guarda al Rinascimento intero e a suoi possibili echi nel contemporaneo. Con essa, d'altro canto, sarà conseguentemente necessaria una profonda riconsiderazione critica del periodo che storiograficamente s'intende col termine "Rinascimento": è infatti utile leggere *Rinascere* parallelamente ad un'analisi delle principali "scuole di pensiero" che si sono cimentate sul Quattro-Cinquecento italiano ed europeo, che ne hanno rivisto criticamente protagonisti, opere e dibattiti più rappresentative. In sintesi, il volume di Gardini, per come è strutturato, per le premesse da cui parte e le conclusioni cui perviene, impone sicuramente un'analisi della "tradizione del

Rinascimento" - o almeno di quella più recente, come si tenterà di fare qui - che in alcun modo però incappi in quello che già Eugenio Garin, presentando la riedizione della traduzione italiana de *La civiltà del Rinascimento in Italia* di J. Burckhard, definiva «un tema quasi obbligato», ma al contempo «un'esercitazione erudita un po' oziosa»<sup>8</sup>.

*Rinascere* di Nicola Gardini, offrendo al "grande pubblico" nove ritratti di «personalità paradigmatiche» (p. 15) più o meno note del Rinascimento, sollecita - ed è un fatto usuale, a cui l'autore ha abituato i suoi lettori in ogni suo volume - un'utile necessaria riflessione anche a critici e studiosi: se è vero infatti che alcuni dei nomi interessati dal volume sono oggetto di un'incontrollata mole di studi e ricerche (oltreché di una salda e consolidata posizione nella letteratura di divulgazione), è altrettanto vero che accanto ai nomi di Machiavelli, Poliziano, Leonardo, Pico e Ariosto trovano spazio figure minori, relegate ad una posizione secondaria non solo nell'ambito della divulgazione extra-accademica, ma anche della stessa ricerca scientifica (ed è questo il caso di Cassandra Fedele, del Lorenzo de' Medici poeta - del quale si ricordano pochi versi in qualche antologia - e di Girolamo Fracastoro; una posizione intermedia è invece ricoperta da Giovanni Pontano, la cui produzione poetica rimane in gran parte indisponibile in edizioni moderne, ma la cui opera di prosa inizia a circolare in edizioni di maggiore fruibilità<sup>9</sup>). Ad esse Gardini dedica spazio nella sua galleria, ma di esse, soprattutto, l'autore evidenzia tratti e peculiarità in armonia con lo sguardo complessivo che viene restituito dell'intera epoca rinascimentale.

Il dialogo che Gardini imposta con queste nove figure è particolarmente interessante dal punto di vista del metodo. Partendo dalla premessa che vuole una sinonimia profonda tra il termine *cultura* e il termine *letteratura*, l'autore riassume un tratto fondamentale del Rinascimento italiano, ovvero il polimorfismo del sapere umano, che trova nella letteratura «luogo precipuo di conoscenza al pari delle altre discipline, quando non superiore, [è] fonte di sapere essenziale per raccontare la complessità del mondo e dell'esistere, la loro irriducibilità a forme stereotipe, [è] appunto il luogo, insieme alle arti figurative *in primis*, che dà conto dell'ombra e della luce», per citare G. M. Anselmi<sup>10</sup>. Una disciplina, la letteratura, sì fondamentale perché raccorda «saperi interconnessi (scienza, filologia, filosofia, poesia, politica, lingua, editoria, arte)», ma anche e soprattutto perché codifica, col linguaggio e la forza della parola scritta e ascoltata, la conoscenza umana: e apre le possibilità alla divulgazione, all'insegnamento, alla comunicazione. Riprendendo un termine classico che troverà il suo spazio "civile" più significativo nel Settecento illuminista, la letteratura e il suo codice linguistico si prestano all'enciclopedia (e al metodo enciclopedico) del Rinascimento: «E all'enciclopedia corrispondono le forme espressive più diverse, e le pratiche più diverse: il disegno e la pittura, la composizione letteraria (dal dialogo al trattato al poema all'epistola, in latino o in volgare), la ricerca scientifica, l'indagine medica, l'esercizio filosofico. E pure queste si intrecciano variamente. Uno può essere medico e poeta in una volta (Fracastoro); filosofo e maestro di stile (Pico); artista e scienziato

(Leonardo); segretario della repubblica e teorico della politica (Machiavelli) ecc. Nel Rinascimento *letteratura* è tutto quello che si impegna a spiegare il mondo attraverso il ragionamento e un linguaggio studiato, non necessariamente verbale [...] è “quam multa scire”, “sapere il più possibile” (Pontano, *De principe* 27), dai misteri della natura alla storia dei grandi uomini» (*Rinascere*, p. 21).

Non da ultimo, l’approccio di Gardini al Rinascimento risulta essere particolarmente interessante per i suoi riverberi nel dibattito “civile” - e non solo culturale - della contemporaneità: Lina Bolzoni l’ha notato per prima, recensendo il volume sul *La Domenica del Sole 24 Ore* il 19 dicembre del 2019: lungi dall’avventurarsi in parallelismi tanto forzati da risultare impropri e fuori luogo l’autore, ponendo «Al centro del libro [...] il grande tema della rinascita, quel mito che gli umanisti costruirono per rappresentare la propria opera e che qui diventa archetipo esemplare di una rigenerazione continua» costruisce, secondo Bolzoni, una «promessa di libertà che facciamo a noi stessi e agli altri», barriera contro la barbarie del presente, contro «il discredito generale del sapere», «la mancanza di critica e di dibattito, la delegittimazione dei libri»<sup>11</sup>.

Isolato il *fil rouge* che accompagna l’intero volume e fatte le dovute prime considerazioni metodologiche, è bene evidenziare qui alcuni elementi di particolare rilievo del libro. Due personaggi, in particolare, “rinascano” in tutta la loro potenza tra le pagine di Gardini. Si tratta dei due forse meno noti, ma per molte ragioni tra le figure più interessanti del nostro Rinascimento (e per questo meritoriamente messi in rilievo dall’autore, che scrive - occorre ricordarlo - anche e soprattutto per un pubblico di non addetti ai lavori): Giovanni Pontano e Girolamo Fracastoro<sup>12</sup>.

Giovanni Pontano (1429-1503) è forse il più noto fra i due, non fosse altro per aver dato il nome alla più antica accademia italiana (che proprio da Pontano prese il nome e che è stata il centro del dibattito culturale napoletano per tutta l’epoca moderna) e per essere il maggior rappresentante del cosiddetto “umanesimo napoletano”<sup>13</sup>. Della sua grandiosa e versatile produzione, Gardini isola alcuni elementi particolarmente aderenti al tema complessivo della rinascita, che ruotano in particolare intorno al mito portante della fertilità (p. 105): pochi altri temi sono così diffusi nella produzione di Pontano (in particolare nella poesia) e così variamente semantizzati. «La fertilità compare, nell’opera di Pontano, in numerosi motivi: la primavera, l’Aurora, la maturazione dei frutti, l’età dell’oro, l’accoppiamento, la sposa vergine che si dà allo sposo, il desiderio che rinasce da se stesso (perfino nell’uomo vecchio), il matrimonio (visto come perdurante passione sensuale), le avventure di Venere e delle ninfe, le prodezze del dio Amore, gli umori, dal miele alla rugiada, dall’ambra gocciante allo sperma sparso nel letto degli amanti, dalle lacrime umane all’ambrosia divina, dalla cera ai fiumi» (p. 106). Attingendo ad un repertorio classico che si spinge dai canonici versi oraziani e ovidiani fino alla meno nota *Cronographia* di Pomponio Mela, Pontano plasma e indirizza il suo latino verso una dimensione meno

erudita e filologica (quella tipica di Poliziano), ma parimenti idonea ad una rappresentazione plurale e polimorfa del mondo. Il latino "che rinasce" - come ha notato tra gli altri Francesco Tateo<sup>14</sup>, occupandosi della prosa dialogata di Pontano - diventa veicolo, almeno in poesia, di una descrizione straordinaria dell'uomo e del mondo, di volta in volta vista tramite le lenti del bambino, dell'amante, della madre. La poesia pontaniana, il cui itinerario sembra procedere a partire da un iniziale erotismo sfrenato (leggibile nel *Partenopeus siue de Amore*) ad una più matura "enciclopedia" della *voluptas* per tutte le età (il *De amore coniugali*), non è però sola poesia erotica: la sua rinascita non è soltanto una rinascita degli amorosi sensi. Il poeta evidenzia infatti, dedicandosi ad alcuni temi legati all'infanzia, un altro importante elemento paradigmatico. I tutt'altro che semplici esametri pontaniani dell'ecloga V, in quest'occasione, raccontano il mondo tramite il ricorso alle più ancestrali e innate paure immaginarie tipiche dei fanciulli: un'occasione che permette a Gardini di evidenziare, oltre alle dinamiche familiari tra fanciullo e adulto, un altro interesse di Pontano, quello per l'astrologia, che si manifesta variamente non solo nella poesia (si veda, ad esempio, l'*Urania*, opera didascalica dedicata al figlio) ma anche nel commento alle *Cento sentenze* di Tolomeo, che avvicina la figura di Pontano a quella di Giorgio di Trebisonda, uno dei principi, tra gli umanisti greci, dagli interessi tolomaici. Il ritratto gardiniano di Pontano (di cui comunque non va dimenticato il lato più "politico", espresso nel *De principe*) è dunque a tutto tondo: il suo canto dolce (sono parole di un amico, Antonio Beccadelli, detto il Panormita, in una preghiera erotico-faceta dedicata proprio a Pontano: *etsi dulce canas, possit vox ipsa videri / dulcior, et credat suavius esse nihil...*<sup>15</sup>) abbraccia ogni aspetto della rinascita.

Il capitolo dedicato a Girolamo Fracastoro (1478-1553) parte da un vero e proprio ritratto: un quadro di Tiziano raffigurante il genio polimorfo di Fracastoro (poeta, medico, scienziato, filosofo e molto altro insieme), malamente conservato, ritrovato in modo fortuito e non particolarmente brillante, tutto sommato, se parametrato alla produzione del pittore veneto. Proprio lo stato di conservazione del ritratto di Fracastoro può rispecchiare, a detta di Gardini (p. 207ss.), la fortuna contemporanea di Fracastoro e dell'opera sua. A fronte dell'epoca moderna, in cui l'opera più importante di Fracastoro, la *Syphilis* (poemetto sull'epidemia da sifilide la cui *princeps* venne stampata a Verona nel 1530) ebbe una fortuna ed una diffusione straordinarie in tutta Europa<sup>16</sup>, occorre riscontrare come il nostro tempo abbia dimenticato quasi del tutto la produzione di Fracastoro. La trattazione di Gardini ci permette di fare i conti con due questioni di particolare rilievo.

Anzitutto, il ruolo di Pietro Bembo nel Rinascimento italiano: pur chiamato in causa da Gardini nell'analisi della *Syphilis* e di alcuni suoi aspetti stilistici, Bembo è programmaticamente escluso dal volume in sede di premessa. Nel decretare precisamente il lasso di tempo trattato nel volume (seconda metà del Quattrocento - prima metà del Cinquecento), Gardini afferma di aver evitato la riforma linguistica di Bembo, considerando

autori - latini e volgari - che non si curino della riforma linguistica di Bembo. Così si esprime l'autore: «A Bembo, che anagraficamente sarebbe rientrato nel piano del libro, ho scelto pertanto di non dedicare un capitolo. Il suo nome, tuttavia, comparirà qua e là, indicando quell'altro Rinascimento normativo e conformista, che spazzerà via il versatile e l'eterogeneo»<sup>17</sup>. Per quanto il giudizio sia netto e per certi aspetti contestabile (per quanto la riforma linguistica costituisca una linea di discriminazione irreversibile nella storia della cultura italiana, non si può attribuire ad essa una - opinabile - obliterazione totale dell'elemento "irregolare" dalla letteratura cinquecentesca), è d'altro canto vero che nel libro di Gardini non trovano spazio petrarchismi e petrarchisti, né i dibattiti teorici sulla lingua - nemmeno quando si trattano autori, come Ariosto, che sulla base di quella riforma riorganizzarono ciò che avevano scritto fino ad allora e a Bembo tributarono omaggi diffusi nelle loro opere (cf. *Orlando Furioso*, XLVI 15). Per quel che concerne Fracastoro, Bembo ha un ruolo innegabile e fondamentale, che a Gardini tocca ricordare - anche a costo di rischiare di contraddire le sue indicazioni di metodo iniziali. Lo stesso Bembo promotore della regolarizzazione del volgare, è «sempre pronto a competere sul terreno del classicismo neolatino»<sup>18</sup> è infatti il nume tutelare del poemetto latino di Fracastoro: un poema, certo, tutto improntato ad un latino poetico classico e regolare, virgiliano, ma pur sempre latino (fu proprio la lingua, è evidente, a garantirgli una diffusione straordinaria in Europa). Tolte alcune importanti questioni di variantistica - già studiati da Francesco Pellegrini<sup>19</sup> - si comprende come il patronato di Bembo su Fracastoro sia inserito in una dimensione di polemica linguistico-letteraria più ampia, che comprende tra i primi - come nota Gardini - il già citato Pontano, controcanto e riferimento ideale per Fracastoro e per la sua *Syphilis*, e che non può essere obliterato totalmente. Il secondo rilievo che emerge dalle pagine di Gardini su Fracastoro è di natura tematica: a tutto potrebbe far pensare un poema sulla sifilide meno che al concetto di "rinascita". Ma la descrizione della malattia sconosciuta, dei suoi sintomi e delle sue conseguenze - con tutti i dubbi e le incertezze che la novità epidemica porta con sé - non è l'unico tema che trova spazio nell'operetta, che ancora attende una buona edizione/traduzione contemporanea. Questi i principali meriti della lettura gardiniana: da un lato, l'evidenza data all'interpretazione che Fracastoro elabora della malattia come di un elemento rientrante «nel molteplice ciclo delle trasformazioni naturali: il susseguirsi delle stagioni, i moti degli astri, il mutare del clima»<sup>20</sup>. L'epidemia è dunque inserita in un ciclo naturale e astrale ben presente a Fracastoro - a lui come a tanti intellettuali dell'epoca - e il discorso medico, nota Gardini, «si va[da] formando attraverso immagini di *renovatio* che sono proprie del profetismo di un Savonarola, o di un Machiavelli»<sup>21</sup>. In questo senso, la *renovatio* coincide con la cura e la guarigione: del singolo come dell'umanità intera, nel suo rapporto con la natura. Malattia e cura, dunque, in un'epoca di frattura e rinascita: che sia stata la frequentazione con il lato più profetico, o savonaroliano, del nostro Rinascimento ad aver guidato Gardini su questa via molti mesi

prima della crisi globale che ha ridisegnato il nostro tempo è un'ipotesi. Che i volti di Gardini parlino al nostro tempo con una voce sempre valida davanti alle crisi di ogni epoca è d'altro canto una certezza.

### **Tra classico e contemporaneo, la "lunga durata" del Rinascimento italiano**

Il volume di Gardini, come si anticipava in premessa, è contraddistinto da un profondo dialogo con alcuni contributi di chi si è occupato di Rinascimento e Umanesimo negli ultimi anni e risente di un debito con l'"onda lunga" del pensiero storiografico, letterario e filosofico novecentesco sul Cinquecento italiano. A ben vedere, una traccia dei debiti gardiniani è ben ravvisabile, grazie ad un ricchissimo apparato di note e di bibliografia, già nel suo *Rinascimento* del 2010: elencarli tutti qui, a fronte di un lavoro di scandaglio del testo forse non del tutto utile, sarebbe una ridondante operazione di *Quellenforschung* non del tutto opportuna. Qui, seppur in grande parte celati ai lettori (per ragioni, ben evidenti e comprensibili, di leggibilità del testo), è bene farne emergere soltanto alcuni - i fondamentali - che emergono in filigrana dalle pagine di *Rinascere*. Si parta da una considerazione di fondo: il "rinascere" di Gardini è (passi l'espressione) a tutti gli effetti un concetto "bifronte". Rinascono certo i classici tramite nuovi autori ed un rinnovato sguardo sulla lingua e sulla letteratura del passato, ma rinascono continuamente - nella tradizione posteriore, fino al contemporaneo - anche gli autori rinascimentali che l'autore studia e ritrae.

Per quanto riguarda il primo aspetto, ovvero la rinascita dei classici, un libro sicuramente fondamentale per comprendere la posizione di Gardini e gli sviluppi degli studi negli ultimi anni è *L'umanesimo perduto. La letteratura latina nella cultura italiana del Quattrocento* di Christopher Celenza (Carocci, Roma 2014). Il volume dello studioso - edito in inglese, per il pubblico americano, per la prima volta nel 2004 e riaggiornato dieci anni dopo per la pubblicazione italiana - ha il merito di avere rimesso al centro della discussione accademica contemporanea la cultura latina del primo Rinascimento italiano: nonostante esso faccia i conti in primo luogo con il mondo universitario americano, digiuno di alcuni elementi che per l'accademia italiana risultano essere pressoché assimilati, il volume risulta importante anche per il nostro Paese e la sua cultura. Anzitutto perché i nomi cui Celenza guarda con interesse - e dei quali cerca di ripercorrere le traiettorie di ricerca, segnalando debiti espliciti con essi - hanno profondamente a che fare con l'Italia: c'è naturalmente Eugenio Garin, a cui si deve il primo tentativo (riuscito) di gettare luce sul Rinascimento perduto neolatino, ma con lui anche figure forse meno note ai più, ma parimenti fondamentali per gli sviluppi degli studi umanistico-rinascimentali: Celenza ha ben presente, ad esempio, oltre che il magistero di Paul Oskar Kristeller (che italiano non era, ma che alle biblioteche italiane ha dedicato il fondamentale *Iter italicum*), quello di Silvia Rizzo, Alessandro Perosa,

Remigio Sabbadini<sup>22</sup>. In essi, Celenza – come Gardini, che in *Rinascimento* fa continua menzione dei loro studi – non ravvede soltanto la fondamentale perizia filologica e la cura editoriale nei confronti di autori fino ad allora in parte dimenticati, alle volte anche dagli storici della letteratura italiana più importanti: oltre a ciò, la lezione della “tradizione”, ripresa da Celenza, impone uno sforzo di “impostazione” e di sguardo complessivo sul Rinascimento. Un’epoca che non può essere analizzata, sembra dirci anche Gardini sulla scorta di Celenza, senza tenere presente dell’organica ripresa del modello classico, che è possibile comprendere appieno soltanto approfondendo il *côté* neolatino del Rinascimento italiano, non soltanto dal punto di vista letterario, ma anche e soprattutto dal punto di vista linguistico e di pensiero. Gli auspici e i suggerimenti metodologici di Celenza e Gardini dovranno, in questo senso, essere necessariamente esauditi e seguiti: a dimostrare l’importanza e la necessità di pensare il Rinascimento anche in latino è giunta, in tempi recentissimi, la straordinaria edizione pisana dei *Poeti latini del Cinquecento* (Edizioni della Normale, Pisa-Firenze 2020). Un’opera postuma di Giovanni Parenti (1947-2000) che mette finalmente, ancorché non definitivamente, in luce alcune delle voci più importanti del Quattro-Cinquecento poetico latino (criticamente editi e raccordati in un unico progetto editoriale).

D’altro canto, dalle pagine di Gardini traspare un intenso dialogo con la prospettiva di “lunga durata” con cui alcuni studiosi hanno approcciato i secoli XV e XVI: è l’altra faccia del bifrontismo a cui si accennava prima. Lo sguardo di Gardini è sempre proiettato verso le tracce impresse dal Rinascimento nella letteratura e nella cultura posteriore, di cui Gardini non si dimentica mai. Per quanto l’autore non faccia mistero della sua interpretazione del Rinascimento come un fenomeno concluso nel tempo (valgono anche per *Rinascere*, infatti, le parole scritte in premessa a *Rinascimento*<sup>23</sup>), e qui addirittura limitato – per esigenze della trattazione – a due sole porzioni del XV e XVI secolo, ben si comprende come questo momento della cultura italiana abbia posto, anche secondo l’ottica di Gardini, le radici per alcuni sviluppi del dibattito e dell’evoluzione della letteratura successiva. Rimangono in questo senso valide, come controcanto in dialogo con i ritratti di Gardini, le considerazioni che diversi storici della letteratura italiana hanno condotto nel corso delle loro ricerche. Può giovare in tal senso comparare, tra gli altri, l’approccio teorizzato da Gian Mario Anselmi nel già citato *L’età dell’Umanesimo e del Rinascimento* (Carocci, Roma 2008), un volume che raccoglie diversi saggi già pubblicati e discussi dall’autore, variamente ripresi e rielaborati, e che può essere posto in fertile dialogo col recente volume di Gardini. L’interpretazione del Quattro-Cinquecento italiano di Anselmi è infatti significativa per almeno tre ragioni, che è possibile confrontare con la riflessione gardiniana ottenendo esiti differenti. In primo luogo, da un punto di vista tematico, il “problema della storia” è assillante in entrambe le letture del periodo: se da un lato Anselmi ne discute, a partire da Dante per arrivare a Machiavelli, privilegiando gli aspetti di costruzione ideologica della

riflessione storiografica degli autori (è un saggio fondamentale, in questo senso, *Gli umanisti e la storia*, in *op. cit.*, pp. 46-56), Gardini si trova a delineare, anche in *Rinascere* (cf. p. 265ss.), le traiettorie con cui l'uomo rinascimentale cerca di disegnare una proposta per una realtà migliore (e, dunque, per risolvere il problema imposto dalla storia in termini forse eccessivamente trascendenti). Laddove Anselmi arriva a tratteggiare la "sfida" di Machiavelli evidenziando il fatto che essa consista *in primis* in un'analisi "radicale" della realtà, che muove da una consapevolezza della natura «accettata, [è] forgiata, [è] fatta parte di un progetto complessivo che, lungi dallo svilirlo la esalta anzi al centro del suo ordito» (Anselmi, *op. cit.* p. 129), Gardini, scandagliando fonti classiche (Livio, certamente, su tutti, ma con lui in *Rinascere* trova spazio un interessante rimando a Lucrezio<sup>24</sup>) e moderne (l'attenzione è posta su Savonarola, in particolare), pone rilievo sugli aspetti più propriamente politici del concetto, quasi religioso, di *renovatio* di Machiavelli. In secondo luogo, entrambi gli autori intendono il periodo umanistico-rinascimentale come una vera e propria base della civiltà europea successiva. La lettura di Anselmi, da questo punto di vista, è stata esplicitata in più occasioni e assume una fisionomia complessa: non si tratta soltanto di ritenere affascinante e convincente l'ipotesi, che fu già di Braudel, di intendere un Rinascimento "lungo" almeno fino al primo quarto del Seicento (ipotesi che, come s'è visto, Gardini non sposa); si tratta piuttosto di individuare, nel Rinascimento, «un complesso intreccio cronologico che mette in campo, come già sottolineava Raimondi, la contiguità e la sovrapposizione di varie generazioni: un punto di vista antropologico che mai andrebbe sottovalutato» (*op. cit.*, p. 195). Al di là dell'intreccio (e della sovrapposizione) col Barocco, il Rinascimento ci impone una riflessione sulla modernità: «il dibattito sulle origini della modernità, che ha vivacemente acceso negli anni gli studi, va perciò rielaborato al plurale: non c'è una sola modernità, la canonica modernità che è ovvio attestare sullo spartiacque settecentesco della nuova economia industriale e delle rivoluzioni ma più percorsi spezzano legami antichi e classici, su lunghe durate cronologiche» (*ibidem*). Si tratta di una prospettiva, perfezionata da Anselmi in un volume sul Settecento del 2017 (*L'immaginario e la ragione. Letteratura italiana e modernità*, Roma, Carocci 2017: in particolare, cf. cap. 4), che fa della ricerca delle radici umanistiche nello sviluppo della cultura europea non tanto una rivendicazione del ruolo della cultura italiana in Europa lungo i secoli XV-XVIII, quanto un'analisi puntuale della consonanza e della ri-semantizzazione di alcune domande di senso, e delle rispettive risposte, poste dal Rinascimento "a beneficio" anche delle future generazioni. Con una prospettiva di "lungo Rinascimento" ha fatto i conti, tra gli altri, Amedeo Quondam in diversi suoi scritti<sup>25</sup>, distinguendo, in modo molto opportuno, tra il periodo rinascimentale in senso stretto e le varie forme di ripresa classicistica ravvisabili nel corso degli sviluppi della cultura europea successiva ai secoli XV e XVI. Per quanto dunque diversamente isolato e studiato dal punto di vista cronologico, l'idea di una "lunga durata" associata al Rinascimento italiano aiuta a guardare con attenzione a quel che venne *dopo*, e



alle tracce lasciate nella storia dalle riflessioni degli umanisti<sup>26</sup>. In terzo luogo, da un punto di vista dell'impostazione metodologica complessiva, gli studi della tradizione italiana (Anselmi, le ricerche di Amedeo Quondam, ma anche la già menzionata Lina Bolzoni, che in numerose importanti pubblicazioni si è dedicata non solo ad arti iconografiche, ma anche alla più importante "invenzione" materiale del Rinascimento: la cultura del libro e della lettura<sup>27</sup>) fa continuo riferimento alla cultura rinascimentale come ad un complesso sistema di discipline intellettuali e artistiche differenti che crea un linguaggio valido per i secoli a venire.

Tutto il volume di Gardini è inoltre costellato da presenze filosofiche. Da un lato la domanda di fondo sul Rinascimento, che soggiace a tutto il volume, è di per sé filosofica e implica una riflessione sulla vita umana, sul tempo e sui suoi destini; dall'altro, più di un pensatore tra quelli ritratti da Gardini può afferire al mondo del sapere filosofico. È forse da questo punto di vista che Gardini sembra recepire il dibattito più recente sulla filosofia umanistico-rinascimentale, che ha visto nei recenti studi di Massimo Cacciari, sopra tutti, un punto di arrivo significativo. Parlare di filosofia nell'Umanesimo e nel Rinascimento impone un confronto con Eugenio Garin: non lo nasconde Massimo Cacciari nel suo *La mente inquieta. Saggio sull'umanesimo italiano* (Einaudi, Torino 2019), che muovendo da una coincidenza temporale (l'anno di uscita di *Krisis*, il primo saggio del filosofo, coincide con il libro di Garin che "varca le colonne d'Ercole" della sua interpretazione del Rinascimento: *Rinascite e rivoluzioni*. È il 1976) tenta di dimostrare, lungo tutto il suo volume, l'autonomia e l'importanza del pensiero umanistico-rinascimentale, spesso vittima di interpretazioni riduttive e comparative rispetto all'elaborazione successiva. Il libro di Cacciari, originariamente una prefazione ad una meritoria raccolta antologica "per temi" curata da R. Ebgi (*Umanisti italiani*, Torino, Einaudi 2017), affronta alcuni autori-chiave per il Rinascimento offrendo al lettore un'impostazione saldamente filologica: emergono rilevanti le riflessioni di Valla, filologo *philosophicus maxime*, che muovono dalla lingua degli antichi per formare al pensiero dei moderni. Nuove questioni vengono poste a partire da una riflessione filosofica sul *logos*, che muove dallo studio della lezione degli antichi, passa per la riflessione linguistica di Dante (col quale, secondo Cacciari che riprende un importante volume di Guido Toffanin<sup>28</sup>, prende avvio il periodo umanistico) e culmina con la creazione di un nuovo linguaggio, veicolo preliminare e necessario per l'estensione di un pensiero nuovo. Un pensiero che, secondo la prospettiva di Cacciari, è occupato a pensare la *crisi*, la domanda sul "dramma condiviso" (p. 55) dell'uomo, in bilico tra perfezione e limitatezza, il cui principale interprete è Leon Battista Alberti. Infine, è da notare come immagini, icone e architetture accompagnino le riflessioni di Cacciari e di Gardini, insieme: proprio accostando le parole ai luoghi del Rinascimento potranno svilupparsi, nel prossimo futuro, ulteriori stimoli al dibattito.

## Altre strade per il Rinascimento

Le possibilità di ricerca e approfondimento squadernate dal volume di Gardini sono - come fu per il precedente saggio - numerosissime. Il dialogo impostato tra Gardini e il panorama di studi contemporanei sul Rinascimento è fervido, come si è visto, e soggetto a stimoli futuri di diversa natura. Qui ci si limita ad indicare due (anzi tre) percorsi di ricerca ulteriori, sicuramente percorribili e per certi aspetti necessari.

Tra i ritratti di Gardini manca una delle personalità paradigmatiche forse più importanti del primo Rinascimento italiano, che avrebbe senza alcun dubbio trovato un posto d'eccezione nella galleria presentata, poiché perfettamente rispondente ai tratti principali degli ingegni multiformi descritti nel corso del volume: la figura di Leon Battista Alberti (1404-1472).

L'umanista e architetto, che non rientra pienamente nel lasso di tempo interessato dai ritratti gardiniani (cf. p. 17) ma che anticipa molti dei motivi intellettuali, letterari e artistici presentati nel corso del volume, è particolarmente significativo per molte ragioni (ed è peraltro presenza costante del precedente libro di Gardini, il già citato *Rinascimento*). Tra le più note, certamente, l'enciclopedismo e l'interdisciplinarietà del suo sapere, che poggiava sugli anni della formazione sviluppata su solidissime radici classiche (latine e in parte anche greche, come s'è variamente dimostrato), ma che si sviluppò poi a contatto con quella che, studiando l'esperienza leonardesca, si potrebbe definire la "lezione dell'esperienza": "madre di ogni certezza" e "maestra vera" (sono parole dello stesso Leonardo, citate da Gardini a p. 31), lo studio empirico della complessa architettura della realtà pone infatti in stretta dialettica Leonardo e Leon Battista Alberti, come già notato, in premessa ad una meritoria edizione di una parte degli scritti di Alberti, da Loredana Chines e Andrea Severi (L. B. Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, BUR, Milano 2012, p. 5). Quest'ultimo, oggetto di interessi non solo italiani<sup>29</sup>, è forse l'interprete più politropo del Rinascimento italiano: la sua vita è da questo punto di vista esemplare e programmatica per l'intero periodo, la potenza diegetica e le diffuse arguzie di alcune sue *Intercenales*<sup>30</sup> anticipano tratti che si ritroveranno in Ariosto decenni dopo, la riflessione del *Momus* pone in connessione pensiero politico e responsabilità dell'uomo; e si tace qui lo straordinario apporto di Alberti agli sviluppi dell'architettura rinascimentale.

Dalle pagine di Gardini emergono poi, a più riprese, temi e problemi legati alla tradizione greca nell'Umanesimo e nel Rinascimento italiano. Nel capitolo di Pico, in particolare, le radici greche della filosofia dell'umanista vengono attentamente riprese e spiegate (con uno sforzo divulgativo encomiabile): non trova infatti spazio nella discussione attorno a Pico il solo e più noto Platone, di cui vengono citati il *Sofista* e il *Simposio*, ma viene dato spazio anche alla tradizione pitagorica, cristiana e neoplatonica (della quale vengono citati Giamblico, Plotino e il più moderno dei neoplatonici, Ficino; tra i cristiani Giovanni Damasceno, Gregorio di Nissa e Nemesio Emesino - un autore, quest'ultimo, presentissimo

nella tradizione umanistico-rinascimentale): i passi greci vengono letti in filigrana, come ideali fonti "statiche" della filosofia di Pico, ma anche come veri e propri agenti di stimolo e di nuove possibilità semantiche del linguaggio e del lessico filosofico<sup>31</sup>. È esemplificativa, in questo senso, l'analisi che Gardini svolge del termine microcosmo, adoperato da Pico: esso è un vero e proprio *Schlüsselbegriff* per la filosofia del Rinascimento, «concetto chiave dell'antropologia rinascimentale» (p.99). L'analisi delle radici greche del termine - adoperato a partire da Aristotele (Phys. 252 b24-28) - permette di definirne al meglio il significato "fisico" e chiarire l'equazione proposta dalla filosofia pichiana, che mette in relazione Dio e cosmo, Uomo e microcosmo: i concetti di *intertitium* e *meditellium*, cardini della concezione dell'uomo di Pico, espressa dell'*Oratio* (la cui migliore traduzione è ancora quella a cura di Eugenio Garin<sup>32</sup>) vengono spiegati tramite il greco, e alla sapienza greca ritornano. Ma non è questo l'unico greco che interessa le pagine di Gardini. Nonostante uno dei più grandi promotori del greco nel Cinquecento sia escluso dalle riflessioni ospitate nel volume (si tratta, evidentemente, di Pietro Bembo)<sup>33</sup>, Gardini dedica molto spazio alla riflessione sul ruolo giocato dalla tradizione greca nelle vicende intellettuali che riporta alla luce. In tal senso è evidenziato il ruolo del greco per la riflessione e la pratica letteraria di Poliziano, del quale viene ricordato il triplice ruolo di lettore, filologo e poeta autonomo, che dopo aver ripreso e commentato ciò di cui disponeva della letteratura greca, si cimentava nel riproporlo, in volgare, latino o di nuovo in greco stesso (come nel caso dell'*Anthologia Planudea* e delle sue riprese nella poesia latina di Poliziano, ma anche degli epigrammi greci polizianeschi<sup>34</sup>).

Le numerose presenze greche di Gardini segnalano agli studiosi un'evidente lacuna nel panorama degli studi italiani sul Quattro-Cinquecento: manca una ricerca complessiva sul ruolo svolto dal cosiddetto "ritorno del greco in Occidente". La pietra miliare di N. G. Wilson (Da *Bisanzio all'Italia. Gli studi greci nell'umanesimo italiano*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009 [1<sup>a</sup> ed. 1992]) attende aggiornamenti e ulteriori sviluppi che muovano sui binari tracciati dall'autore. Gli sforzi dedicati, nel recente passato, al ruolo di Aldo Manuzio e della sua stamperia (culminati, in particolare, nelle celebrazioni del cinquecentenario dalla morte dello stampatore, nel 2016) hanno coperto soltanto una parte della diffusione del greco, ovvero l'approdo del patrimonio ellenico nel mondo degli incunaboli e dei primi volumi a stampa di ambiente veneziano<sup>35</sup>. Rimangono altresì scoperti molti dei campi di studio che aiuterebbero a tracciare un giudizio complessivo sull'effettiva importanza del greco nel Rinascimento: non basta - anche se si tratta di un cimento già rilevante - ritrovare tracce e fonti greche, siano esse letterarie o filosofiche, negli scritti rinascimentali. Ogni fonte si muove su libri e codici, che a loro volta si muovono grazie a uomini e insegnanti; e lo stesso vale per gli insegnamenti linguistici, che si diffondono in Europa grazie alle pagine delle grammatiche, ai maestri bizantini itineranti, finanziati e mantenuti da *Studia* e illustri protettori. Nomi come quelli di Marco Musuro, Basilio Bessarione, Teodoro Gaza, Andronico

Callisto e Demetrio Calcondila non possono essere relegati ai margini del Rinascimento, poiché del Rinascimento sono - è legittimo affermarlo - alcuni dei “comprimari” più importanti<sup>36</sup>. Basti pensare a quanto sia l’impatto, per la sola cultura scientifica, della rinnovata circolazione, prima manoscritta e poi a stampa, delle opere di Aristotele nell’Europa moderna. Studiare dunque il greco e i greci nel Rinascimento potrebbe, in futuro, dirci qualcosa di più riguardo le nostre radici. Approcci del genere, però, saranno possibili soltanto tramite una rinnovata attenzione “materiale” verso i codici e la loro storia, dunque, e poi verso i libri che gli umanisti leggevano, commentavano e compulsavano: non solo greci, certo. Se da un lato è vero i patrimoni delle ricche biblioteche italiane sono stati nel corso dell’Ottocento e del Novecento ampiamente studiate, catalogate e ricostruite, è d’altro canto quanto mai vero che da esse possono emergere ancora novità straordinarie<sup>37</sup>.

## Conclusioni

Il già citato Carlo Dionisotti, nel concludere il “Discorso” di cui si faceva menzione all’inizio di questo contributo, si esprimeva così: «La realtà umana è, nel tempo e nello spazio, assai più ricca e varia e insomma difficile all’intelligenza nostra. Credo che convenga modestamente e onestamente studiare tratto tratto il lungo cammino e paesaggio in tutta la sua estensione e complessità, e trarre via via le conclusioni che si impongano da un tale studio. La linea dell’Umanesimo letterario non può essere che una fra le molte che la realtà politica e religiosa, le arti, le scienze, il diritto e il costume propongono alla comparazione e interpretazione storica»<sup>38</sup>. Parole illuminanti dal punto di vista metodologico che, se intersecate alla vigorosa presa di posizione di Gardini a favore di un «sapere eterogeneo e aperto, costruito sul confronto continuo tra le molteplici manifestazioni della vita, aperto al piccolo e al grande, impegnato nella contemplazione e nell’azione, certo della parentela circolare tra tutte le forme di conoscenza, desideroso di scoperta e di trasformazione» (N. Gardini, *Rinascere*, p. 269) indica agli studiosi un sentiero non troppo frequentato, ma che sicuramente val la pena intraprendere. La strada, peraltro, senza dubbio più complessa da percorrere, poiché impone a chi la voglia seguire di liberarsi d’ogni soffocante iperspecialismo e orpello residuo, con mente aperta e ingegno acuto. *Impedimenta omnia sibi esse dimittenda*: parole di un apologo di Leon Battista Alberti, che, a ben pensarci, può ricordare agli studiosi il difficile bivio a cui ci si trova davanti nell’approcciarsi al Rinascimento e ai suoi intrecciati itinerari: «Due cespugli interrogarono le onde del fiumicello circa la destinazione del loro veloce scorrere. Risposero le acque di dirigersi nei luoghi dove sarebbero diventate più grandi e sagge. Come infiammati dal desiderio di tanta elevazione, i due si erano subito gettati tra le onde; anzi, uno trovò pure ostacolo lungo il percorso difficile delle acque ma, appena inteso che doveva liberarsi di ogni ingombro, si fermò lì. L’altro invece, scalzate le radici, assecondò lo scorrimento. A seguito di varie

peripezie, fu depositato alla fine su un territorio fertile, dove crebbe sino a diventare ampia e famosa selva»<sup>39</sup>.

## Note

1. Eugenio Garin (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari, 1988, p. 12.
2. Oggi disponibile in Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi 1977 (1<sup>a</sup> ed. 1967), pp. 179-199.
3. *Ibid.*, pp. 179s.
4. Garin, *Ritratti di umanisti*, cit., p. 7. I personaggi rinascimentali cui sono dedicati i ritratti di Garin sono i seguenti: Enea Silvio Piccolomini, Paolo di Pozzo Toscanelli, Filippo Beroaldo il Vecchio, Agnolo Poliziano, Girolamo Savonarola, Pico della Mirandola. Due sole risultano essere le sovrapposizioni con i personaggi scelti Gardini (Pico e Poliziano).
5. N. Gardini, *Rinascere*, cit., p. 19.
6. Il volume cui si fa riferimento è Nicola Gardini, *Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2010. Un libro di particolare rilievo, che risulta essere uno degli sforzi teorici sul Rinascimento tra i più importanti degli ultimi anni: forte di una visione complessiva del periodo e della scelta di non distinguere tra «un Umanesimo (quattrocentesco) e un Rinascimento (cinquecentesco)» (p. XVII) Gardini ripercorre – scandagliando una ricchissima bibliografia – i punti fondamentali del dibattito novecentesco intorno al Rinascimento, per poi dedicarsi ad una serie di nuclei tematici “chiave” della letteratura e della cultura quattro-cinquecentesca. Questa enucleazione di temi da cui far scaturire un ragionamento complessivo, tra l'altro, accomuna ulteriormente, a livello di impostazione, i due volumi.
7. N. Gardini, *Rinascere*, cit., p. 14.
8. La frase è ricordata da Alfonso Prandi, in apertura del volume collettaneo *Interpretazioni del Rinascimento*, il Mulino, Bologna, 1971 (p. 8).
9. Si veda, ad esempio, la recente edizione dei *Dialoghi* di Pontano ospitata dalla collana *Classici della letteratura europea*, a cura di Francesco Tateo (Bompiani, Milano 2019).
10. Gian Mario Anselmi, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Roma, Carocci 2008, p. 14.
11. La recensione è disponibile online [sul portale del «Il Sole 24 Ore»](#) (ultima consultazione: 15/10/2020).
12. Invero, tra gli autori meno frequentati ospitati dal volume di Gardini rientrerebbe, a buon diritto, la figura di Cassandra Fedele: la si evita qui non perché di poco interesse, ma perché lo spazio e, soprattutto, la

competenza di chi scrive non sarebbero in alcun modo sufficienti.

13. Una buona panoramica, a proposito dell'epoca umanistica a Napoli, è fornita da Guido Cappelli, *L'umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Roma, Carocci, 2011.
14. F. Tateo (a cura di), G. Pontano, *I dialoghi*, cit., *passim*.
15. Cit. da Panormita (A. Beccadelli), Ermafrodito, Torino Einaudi 2017, pp. 82s., curato peraltro dallo stesso Gardini.
16. Chi scrive, legge la *Syphilis* da un'edizione veronese del 1740, in cui i *carmina* di Fracastoro sono uniti antologicamente a quelli di M. A. Flaminio e di altri poeti cinquecenteschi.
17. Gardini, *Rinascere*, cit., pp. 17s.
18. *Ibidem*, p. 211.
19. G. Fracastoro, *Scritti inediti*, a cura di F. Pellegrini, Valdonega ed., Verona 1955.
20. Gardini, *Rinascere*, cit., p. 218.
21. *Ibidem*, p. 221s.
22. Sterminati sarebbero i contributi da citare, qui: ci si limiti a segnalare lo sforzo gariniano nell'antologizzare i testi neolatini del Rinascimento italiano, culminato in alcune importanti edizioni Ricciardi e poi Einaudi; per una panoramica a proposito dell'impegno profuso da Perosa e dalla sua scuola è bene guardare, oltre che alle numerosissime edizioni di poeti neolatini (da Michele Marullo a Naldo Naldi) due volumi collettanei *Tradizione classica e letteratura umanistica: per Alessandro Perosa* (Bulzoni ed., Roma, 1985).
23. «Dunque, rimangono esclusi dalla mia trattazione autori come Tasso (a parte qualche riferimento comparativo) o i vari petrarchisti, nonché il dibattito neoaristotelico - voci che rappresentano in Italia ma soprattutto in America il Rinascimento per eccellenza, "the Renaissance", e che io invece tratterei in un libro a sé, da intitolarsi "Dopo il Rinascimento", perché li vedo propri di un ambiente spirituale e linguistico del tutto diverso (quello che, pur seguendo altre partizioni e criteri soprattutto di ordine letterario, plaudendo al formalismo e trovandoci un inizio laddove io ci trovo una fine, Giancarlo Mazzacurati affrontò nel suo bel libro *Il Rinascimento dei moderni*, o quello che Ezio Raimondi ha denominato "Rinascimento inquieto")», N. Gardini, *Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010, XV.
24. Su questo sia però concesso un rimando agli studi - tutti - di Gennaro Sasso in proposito. Per il riferimento di Gardini, cf. p. 179.
25. Ma, in particolare cf. Amedeo Quondam, *Rinascimento e classicismi*, Bologna, Il Mulino 2013.
26. Ne dà prova Gardini in più parti del suo volume. Cf., ad es., per l'esempio di Pontano, p. 114.
27. Si veda, in particolare, Lina Bolzoni, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi, 2019

28. G. Toffanin, *Perché l'umanesimo comincia con Dante*, Zanichelli, Bologna, 1967.
29. Il prestigioso editore francese *Les belles lettres*, ad esempio, promuove e pubblica da anni edizioni di qualità di opere albertiane, con traduzione in francese a fronte.
30. Delle *Intercenales* è bene qui segnalare l'edizione commentata a cura di F. Bacchelli e L. D'Ascia (Pendragon, Bologna, 2003), oltre ai vari studi di R. Cardini - tutti puntualmente segnalati dalla bibliografia dell'edizione già citata a cura di L. Chines e A. Severi.
31. Cfr., a proposito, quanto si scriveva supra sulle affinità tra l'impostazione di Gardini e gli ultimi studi di M. Cacciari.
32. Ora disponibile in una nuova edizione anastatica: E. Garin (a cura di), *Pico della Mirandola. De hominis dignitate*, con introduzione di M. Ciliberto, Edizioni della Scuola Normale Superiore, Pisa 2009.
33. Sulle ragioni dell'esclusione di Bembo, cf. quanto s'è detto supra.
34. Per la menzione epigrammatica, cf. Gardini, *Rinascere*, cit. p. 50. Per quel che riguarda la menzione a Poliziano epigrammista in greco, cf. p. 75. Degli epigrammi greci di Poliziano - è bene ricordarlo in questa sede - esiste una straordinaria edizione, che propone edizione, traduzione e un commento che fa i conti coi classici e coi moderni, a cura di Filippomaria Pontani (*Angeli Politiani Liber epigrammatum graecorum*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2002).
35. Su Manuzio, oltre alle pubblicazioni in occasione del cinquecentenario, si segnala in particolare la recente traduzione italiana del volume di M. Davies e N. Harries, *Aldo Manuzio. L'uomo, l'editore, il mito*, Carocci, Roma, 2019.
36. Un buon esempio metodologico per ricerche in questo campo è rappresentato dall'*opus maximum* di J. Hankins: *La riscoperta di Platone nel Rinascimento italiano*, trad. it. Edizioni della Normale, Pisa, 2009 (1<sup>a</sup> ed. 1990).
37. Ne è prova eclatante la recentissima scoperta, dovuta ad un paziente e importante lavoro di catalogazione e riordinamento di un fondo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, di un manoscritto testimone di alcune pagine machiavelliane sinora inedite (in seno alla stessa operazione di riordino e catalogazione, guidata da D. Speranzi e D. Conti, era già emerso un autografo di Guicciardini).
38. C. Dionisotti, *Geografia e storia...*, cit., p. 199s.
39. L. B. Alberti, *Apologhi*, a cura di M. Ciccuto, Aragno, Torino, pp. 34s.

**Gian Paolo Faella**

## *Sulle possibilità della composizione operistica comparate a quelle del teatro di prosa*

### **Come citare questo articolo:**

Gian Paolo Faella, *Sulle possibilità della composizione operistica comparate a quelle del teatro di prosa*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 14, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5363](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5363)

### **1. INTRODUZIONE**

Si tratta, in queste pagine, soprattutto di constatare l'impossibilità dell'opera, e del resto di qualunque altra arte, di andare oltre certuni propri limiti strutturali. Per quanto riguarda la prosa teatrale, poi, d'indagarne la struttura antropologica originaria proprio per contrasto rispetto alla composizione operistica. Evidentemente, tale confronto fra tecniche artistiche abbraccia due specifiche difficoltà: in primo luogo, il fatto che si tratti di una questione di altissimo livello di astrattezza e, in secondo luogo, la circostanza per cui la considerazione dell'arte operistica non come interna all'arte musicale, ma come una sottocategoria del teatrale, potrebbe a buon diritto risultare in un non completo apprezzamento del suo valore estetico, o a uno spostamento di *focus* non del tutto giustificato dal punto di vista *generale*. Tuttavia è proprio questo il primo *caveat* che qui si intende porre: non si tratta *stricto sensu* di enunciare proposizioni generali, ma di ricercare le condizioni concrete dell'azione che ciascuna tecnica rappresenta, come pratica tra le pratiche, per come emergono nelle differenze specifiche tra i vincoli estetici che le irreggimentano, consentendone l'espressività.

Uno dei "sogni" di ogni estetica è quello dell'identificazione o della definizione dell'"arte", o della "vera arte". Una simile questione appare naturalmente sfaccettata, anche a causa della completa eterogeneità di tutte le arti nelle loro relazioni reciproche, ciascuna delle quali nasce da esigenze, e da un rapporto con la vita reale, diversi. Tuttavia, la comparazione tra prosa teatrale e opera ha questo di speciale: essa mette in campo il rapporto tra quella che forse è la più naturale, e probabilmente anche la più imitativa, di tutte le arti, la quale consiste per lo più nell'enfatizzare ciò a cui si assiste, e quella più costruita, più artificiale, più sofisticata, dal punto di vista produttivo, la quale consiste



nell'esplicitazione del virtuosismo del bel canto nel contesto della messinscena di un alto, o sublime, stile di vita emergente dalla finezza tecnica di scenografie, costumi, arrangiamenti. Esse, così diverse l'una dall'altra, sono però anche l'una la sotto-categoria dell'altra, in una maniera che appare massimamente importante qui.

Quando ci si chiede cos'è il teatro, si può tranquillamente rispondere con una qualche definizione *astratta*. Quando ci si chiede cos'è l'opera, si risponderà invece per lo più con il riferimento a una *tradizione*: quest'opera, o quest'altra, "sono" l'opera, o la sua quintessenza<sup>1</sup>. La ragione è che l'opera è un'arte composita - essa necessiterebbe, per essere definita, di una lunga e non facilmente univoca descrizione. Il teatro, invece, sembrerebbe un "mestiere" estremamente "semplice" da circoscrivere, al di là di qualunque sovrastruttura: quello di trasporre sul palco ciò che si osserva nella vita (o che ci *si trova* ad osservare, per meglio dire).

Eppure, perché chiedersi, in generale, che cosa sia un'arte, quando tutti quelli che sono alfabetizzati ad essa potrebbero tranquillamente conoscere, seppure forse soltanto implicitamente, la risposta? Essenzialmente, perché è a partire dalle domande radicali (e soltanto a partire da esse!) che è possibile rinvenire caratteristiche peculiari e non indagate di quelle arti stesse.

Il metodo usato in questo saggio è quello dell'intuizione. Non si è proceduto per analisi e contestualizzazioni esaustive, ma per successive immagini, o tracce, in un percorso avanti e indietro tra definizioni e ipotesi<sup>2</sup>.

## **2. SULLA NOZIONE DI IMMEDIESIMAZIONE E SUL CARATTERE DEL COMICO TEATRALE**

La principale caratteristica della fruizione dell'opera è l'immedesimazione dello spettatore in uno dei due più forti vettori di catalizzazione della passione: l'amore privato e l'amor di patria, che si trovano ad essere i due grandi temi della composizione operistica, concentrando su di sé l'acme della tensione teatrale<sup>3</sup>. Una simile immedesimazione ha poi come risultato finale una forma di catarsi nell'apoteosi della voce, la quale dà senso all'intero processo artistico in questione.

L'immedesimazione, nel campo vasto dell'arte teatrale, è di per sé sostanzialmente l'opposto di ciò che viene apportato dagli elementi meta-teatrali (le occasioni di "dialogo" tra chi è sul palco e chi è sotto). In particolare, va sottolineato che tutto ciò che è comico è essenzialmente meta-teatrale e viceversa. Ne consegue che all'opera è almeno in una prima battuta estraneo l'intero carattere del comico - ma non, ad esempio, quello del farsesco o del buffo. Se si registra tale estraneità, è soltanto per il ruolo assolutamente preponderante della musica all'interno della costruzione operistica, al di sopra di tutto ciò che è recitativo: proprio la musica determina un'emotività partecipata nella fruizione che spegne quel

distacco derivato da un pendolo di possibilità che va dall'assurdo al realistico e che definisce il campo della comicità.

Se "il maggiore nemico del riso è l'emozione", come affermava lucidamente Bergson<sup>4</sup>, quella particolare tensione che altera il "normale" fluire della voce umana consente al bel canto di operare in una direzione affatto diversa da quella indicata dal comico, nella determinazione delle modalità della propria stessa fruizione estetica. Il "comico" vero e proprio può eventualmente entrare nell'opera, per la maniera in cui normalmente la si descrive, ma esclusivamente sotto forma di una leggerezza del tono, come ad esempio nel "comico" mozartiano, che è in realtà propriamente un buffonesco.

E se vi è, perciò, una certa scrittura da commedia, nell'opera buffa, il suo risultato non è tuttavia comico in senso pieno (e dunque nel senso specifico in cui è comica una parte consistente della prosa). Si tratta, piuttosto, di uno scherzo, o di un contrasto di fondo creato a partire da una narrazione collocata su un tono leggero rispetto al necessario portato emotivo del *continuum* musicale, con tutte le conseguenze anti-metateatrali di quest'ultimo. Ma in tale contrasto è comunque la musica a dominare la fruizione, imponendosi sulla recitazione nel dominio dell'attenzione dello spettatore, come nel gioco degli specchi tra personaggi rappresentato nel *Così fan tutte* mozartiano: il buffonesco operistico abita - in generale - nel sorriso che si crea all'osservare come la caratteristica spinta emotiva rilasciata dal diaframma del cantante o della cantante, nonché la costatazione dello sforzo fisico e tecnico che essa richiede, non impediscono allo spettatore di cogliere gli elementi di vivace curiosità dettati dalla brillante giocosità dell'intreccio. Eppure tale non impedimento non è *ipso facto* una vera e propria facilitazione, tanto è vero che la spontaneità del *riso*, anche, dunque, in quanto contrapposta al *sorriso*, è per lo più inibita dalla presenza stessa della musica cantata secondo le modalità suddette.

Per quanto riguarda ciò che accade nella prosa, uno dei dati che è essenziale richiamare alla memoria è il fatto che l'attore non può ridere spontaneamente, pena la sospensione della teatralità dello spettacolo teatrale in corso. Proprio in tale circostanza giace l'origine del comico teatrale nella dimensione del meta-teatrale. Il che vale a dire: l'attore non può essere palesemente inconsapevole di star recitando, poiché questa è la prima - se non addirittura l'unica - regola dell'arte teatrale.

Egli può, però, parlare come se il pubblico non ci fosse, o, il che è quasi l'opposto, parlare con il pubblico: in entrambi i casi, in talune circostanze, genererà o potrà generare il comico, che, comunque lo si intenda, va interpretato come un pendolo tra opposte opzioni - ad esempio nell'ipotesi che l'attore faccia finta di non essere visto mentre fa qualcosa sul palco, e nell'ipotesi del tutto opposta che parli direttamente con il pubblico.

Invece il bel canto "impone" un registro comunicativo attore-spettatore completamente sopra le righe del quotidiano, il che, si direbbe, potrebbe generare già il riso nello spettatore, se non fosse il risultato di una codifica sociale complessa che presiede a quella

forma artistica e che non prevede la spontanea irruzione dell'ilarità come reazione per il non realismo insito nell'esercizio stesso del bel canto, ma suggerisce piuttosto l'ammirazione per l'artificio. Il bel canto si presenta così già soltanto per questo come un'arte rituale, o ritualistica: come una serie di condizioni di fruizione codificate e "attese" a causa della continuità di una tradizione che si richiede allo spettatore di celebrare.

### **3. IL CARATTERE PURO DELL'ARTE NELLA PROSA TEATRALE E QUELLO SEMI-RITUALE DELLA COMPOSIZIONE OPERISTICA**

La prosa teatrale nasce da circostanze assolutamente frequenti nella vita ordinaria: di fatto, l'essere spettatori, volontari o involontari, di una conversazione altrui, non partecipando in alcun modo ad essa - non *sentendo* di parteciparvi, in particolare. Ciò che si osserva può essere definito in termini più o meno astratti, naturalmente: l'idea universale dell'attesa stessa - dunque, un concetto - è oggetto di contemplazione nel *Godot* beckettiano, le più prosaiche, ciniche e livorose dinamiche sociali di una piccola cittadina mitteleuropea nella poetica di un Dürrenmatt, la riflessione psicologico-esistenziale dell'io con se stesso in alcuni passi del dramma shakespeariano. Questi tre livelli, così come infiniti altri, definiscono teatralmente e non semplicemente letterariamente talune possibilità autoriali in quanto si offrono alla possibilità di reinventare creativamente ciò che si è innanzitutto *origliato*. Le circostanze ascoltate ed osservate vengono infatti subimate in un'arte, esaltando e codificando quell'elemento di distacco dell'osservatore da ciò a cui sta assistendo. Ora, le ragioni per cui ci si può ritrovare ad assistere a un dialogo senza avere la volontà o la possibilità di giocare in esso un ruolo attivo sono le più diverse: ciò può accadere per casualità, o perché in quel dialogo si citano fatti privati o tecnici che l'osservatore non conosce, o per una forma di curiosità verso vicende altrui, o persino di malizia, o infine, ad esempio, per una condizione psicotica dell'osservatore che spettacolarizzi la partecipazione esterna a una conversazione. Il tono drammatico o comico di ciò che viene osservato non dipende naturalmente (o non dipende totalmente) dall'oggetto della discussione, quanto piuttosto dal modo di presentazione dell'oggetto stesso. Tuttavia ciò non è *esattamente* vero.

Alcuni atti, come gli atti violenti o ad esempio i suicidi, ma anche gesti esplicitamente d'amore, i quali per molti versi non si potrebbero "mai" compiere in pubblico (se non si stesse, *appunto*, recitando), fanno inclinare lo spettacolo intrinsecamente verso il tragico. Ma si ricordi ciò che si diceva a proposito del rapporto di alterità tra immedesimazione e meta-teatralità. Di fatto ciò che nella vita reale sarebbe nascosto e privato è massimamente tragico, in quanto genera una massima immedesimazione. L'assottigliarsi del "muro" che costituisce la separazione tra la scena e la platea, invece (senza che esso scompaia del tutto, tuttavia), che fa inclinare il tono verso la commedia e la meta-teatralità, può essere descritto

anche come un mostrarsi sulla scena di una conversazione più vicina a ciò a cui lo spettatore potrebbe assistere nella vita pubblica o sociale. Il privato, dunque, o ciò che gli assomiglia, è la principale dimensione del tragico. Il pubblico, o ciò che sembra rifarsi ad esso, la prima traccia del comico.

Si consideri, perciò, la sotto-categoria del teatrale che è costituita dalla composizione operistica. Ciò che spicca, in essa, è la forte dimensione del “fittizio” (innanzitutto per la presenza stessa del bel canto, ovvero di una forma di iper-espressione rispetto alla “naturalità” del vissuto quotidiano, ma poi, come si dirà, anche per altre caratteristiche), che impedisce la meta-teatralità o per altri versi la incentiva, almeno nel senso che ogni tratto di allontanamento dal realismo – ad esempio l’iperbolicità del tono, o l’iper-espressività – è di per sé meta-teatralità. Così, la categoria dell’operistico illustra bene talune caratteristiche di ciò che è in generale teatrale.

Come si crea, infatti, la teatralità, in una condizione di cornice istituzionale che non sia teatrale in senso tradizionale? La si crea, *more comico*, incentivando l’impressione nello spettatore di essere sul palco – *id est*, osservato a sua volta da altri. Oppure, *more drammatico*, la si crea costruendo un discorso che appaia troppo privato per essere plausibile in pubblico, ed esponendolo appunto al pubblico come tale e quindi nella sua assoluta non naturalità. È evidente, perciò, che non c’è bisogno della presenza di un palco per fare teatro. Ma la questione è: c’è forse bisogno di un palco per fare *opera*? La questione è più insidiosa di quanto non appaia. La teatralità, nell’opera, appare al servizio dell’incrocio di pratiche che mostrino, inter alia, eccellenze nell’artigianato e nelle arti (costumi, scenografia, musica). La dimensione propriamente teatrale dello spettacolo operistico appare allora per certi versi giustapposta a tale primaria esigenza sincretistica rispetto a quelle abilità sociali.

Si consideri, perciò, l’irruzione dell’opera nel vissuto quotidiano dello spettatore, vale a dire al netto di una cornice istituzionale che “prepari” la fruizione, se comparata a una simile irruzione nel vissuto da parte di un *performer* di prosa. Il tono tragico della prosa appare sostanzialmente come il discorso di un folle, qualora irrompa nel quotidiano, laddove il tono comico della prosa stessa consegna il senso di una “perfetta” integrazione sociale da parte del *performer* stesso nel suo contesto di ricezione. Il discorso operistico, invece, non manifesta nessuno dei due effetti appena menzionati sul ricettore. Esso dà piuttosto il senso, sul piano sociale, di un’esibizione di capacità perfezionata, il che è del resto tipico di ogni *performance* musicale. Già questo mostra la non-naturalità dell’arte operistica in quanto spettacolo propriamente teatrale: il suo carattere che dal punto di vista teatrale appare *rituale* o *costruito*, fruibile soprattutto e, si direbbe, quasi esclusivamente, fintantoché *eccellente* nella maniera della sua produzione.

#### **4. TRADIZIONE E SPERIMENTAZIONE, NELL’OPERA E NELLA PROSA, DA UN**

## PUNTO DI VISTA DI ANTROPOLOGIA DELL'ARTE

Per le ragioni appena enucleate l'opera appare essenzialmente come una *tradizione artistica*, piuttosto che come un'arte (pura). Essa si costruisce, così, per consolidamento delle aspettative del pubblico attorno a fatti che non sono astratti dalla vita quotidiana, ma che si rifanno a una loro ritualità, vale a dire a una pretesa di adesione ad essi quasi per mera ripetizione o per un conformismo rispetto a simboli sociali. Si prenda il caso delle tematiche operistiche, così spesso incentrate, particolarmente nella fase "classica" sette-ottocentesca, sulla ripresa di eventi storici o di personaggi letterari del passato (si pensi al *Macbeth* verdiano o ai Nibelunghi wagneriani).

Si tratta, con tutta evidenza, della proposizione di una mitologia moderna costruita attorno a figure che emergono da una pubblica opinione "colta". Perché questo? Essenzialmente perché vi è nell'opera una dimensione spettacolare e quindi "pop", e la storia che si fa notorietà è appunto un tipico concetto che fa da sfondo alla produzione tipica della cultura borghese ottocentesca.

Sebbene, invece, nella storia della prosa teatrale ci siano state diverse fasi nella maniera di costituire temi teatrali (dalla commedia dell'arte, alla "mitologia" shakespeariana al realismo storico di un Büchner), in nessuna fase della sua storia il teatro di prosa moderno è stato esclusivamente o primariamente riproduzione sulla scena delle gesta di grandi personaggi di matrice storico-letteraria, e cioè che devono la loro notorietà ai sistemi istituzionali di istruzione o al discorso politico-giornalistico.

Il rapporto fra mitologia e costituzione dei soggetti da narrare appare perciò diverso in quelle due arti. Nel discorso operistico, in scena va essenzialmente l'immaginario borghese, come nell'orientalismo pucciniano, quasi nel tentativo di estendere il "noto" a classi *progressivamente* subalterne, e quanto più lontane dal ceto artistico per eccellenza da cui "provengono" quei "soggetti", quello lato sensu aristocratico. Nel discorso teatrale di prosa, ci va dapprima l'immaginario popolare (nella commedia dell'arte), quasi in un percorso di acculturazione dal basso e di immissione dello spettatore in una serie di contenuti di comunità. Successivamente, altri oggetti vengono messi in scena, ma sempre semmai *creando* un immaginario letterario-teatrale, e non *mutuando* un immaginario evolutosi a partire da altre forme artistiche, culturali, massmediatiche o politiche.

Il "personaggio" e l'"evento" storico, o la "moda", come nel caso pucciniano, sono allora pienamente tematizzati nell'opera anche nell'epoca tardottocentesca e primonovecentesca, nella quale la letteratura di un Marcel Proust o di uno Italo Svevo li aveva in un certo senso espunti dal novero di ciò che era pienamente dicibile con dignità letteraria. L'opera si costituisce così in un rapporto particolare con la scrittura della storia e della letteratura in generale, e con la dimensione "pop" della produzione culturale.

La nozione stessa del *canone classico* e della *sperimentazione* nelle due arti sarà allora

completamente differente, e ciò innanzitutto per un'asimmetria di fondo: il costrutto operistico appare come sistema di aspettative sociali ritualistiche, laddove il costrutto di prosa appare come un'astrazione a partire da dati antropologici di fondo.

Di fatto, la tensione principale nella sperimentazione operistica appare quella tra esaltazione o al contrario annullamento del suo carattere propriamente spettacolare, nell'esplorare le contraddizioni possibili tra parole e musica. Si prenda la pratica del giocare con la memoria dello spettatore, come nel *Leitmotiv* wagneriano. Si tratta di un gioco possibile - quello di associare allo stesso personaggio lo stesso tema musicale, che ritorna nel corso delle ripetute apparizioni di quello stesso personaggio. Tuttavia, qual è il significato propriamente *culturale* di una simile forma di sperimentazione - o di gioco?

Di fatto la mente del fruitore, recependo in generale un prodotto musicale, riconosce le soluzioni compositive che sono state adottate, e lo fa su un piano astratto. Egli riconosce la capacità del compositore di rimodulare temi, stilemi o atmosfere, secondo una serialità che è caratteristica del linguaggio musicale. Ma tale serialità non è percepita invece dalla fruizione teatrale, la quale non è indotta per il riconoscimento di serie, ma per un progressivo "completamento" di un quadro, di una forma di vita. Il ricettore dello spettacolo teatrale apprezza essenzialmente, nella fruizione, la maniera in cui è stato progressivamente costituito un *carnet* di personaggi: in qualsiasi arte, del resto, non si apprezza immediatamente o definitivamente l'autore, o il compositore, bensì l'interprete.

Introdurre la serialità nel teatro, come nel procedimento wagneriano del *Leitmotiv*, era dunque una forma di sperimentazione che andò nella direzione dell'aumento o della diminuzione del carattere spettacolare - e quindi non propriamente, per dir così, "culturale" - dell'opera? Si trattò di un'opzione linguistica che entrava nelle contraddizioni fra teatro e musica, cercando compromessi che tuttavia non possono non apparire al ribasso. Sperimentazione, nell'opera, è dunque innanzitutto "gioco" con le ragioni della sua spettacolarità. Se non che in tale gioco non c'è il *dramma* che è tipico della ricerca intellettuale in quanto totalmente asservita alla sperimentazione artistica.

L'opera appare dunque, secondo quest'ottica, essenzialmente come una tradizione rituale incardinata in una precisa stagione storica delle forme sociali di produzione - la tradizione dell'ostentazione "esotica" di eccellenze artistico-artigianali, nell'epoca in cui l'artigianato diventava appunto esotico rispetto alle strutture produttive (strutture divenute tutte principalmente *industriali*), legato ai fasti della società borghese - non molto diversamente da come l'utilizzo degli anfiteatri romani era legato a una specifica stagione storica di predominio militare che metteva a disposizione esseri umani per il "macello" costituito dagli spettacoli dei gladiatori, il tutto nella direzione dell'evasione del pubblico.

L'opera è scontro, o contraddizione, sempre potenziale fra musica e teatro: si tratta, a ogni modo, di arti pure. La "canzone" verdiana deborda dal testo alla musica per finire alla scena. La rappresentazione *scenica* del *motivo* verdiano è così già "spettacolo" in senso

moderno: commistione di ragioni per l'esaltazione, che vanno a rincorrersi nel prodotto finale, in un *climax* in cui non si sa cosa esattamente si stia apprezzando, dal punto di vista del fruitore. Questa contraddizione (questo incontro-scontro) tra musica e teatro genera genuini spazi di manovra suscettibili di essere esplorati, limiti che possono essere varcati. La presenza di tali limiti è di per sé artistica, poetica, perché vincola consentendo, ma il carattere ibrido di essi, collocati, come sono, tra due arti pure, non consente la *limpidezza* dell'indagine che nasca allo scopo di superare, o esplorare, quei limiti stessi. Tale sperimentazione, poiché ha l'obbligo implicito di essere conforme al proprio carattere spettacolare perché esaltante, non è ancora *totaliter* artistica, perché è gioco diretto con un immaginario che è stato *già* creato altrove e che rimbalza in mille rivoli, come nel "politicissimo" canto d'esordio del *Nabucco*.

La sperimentazione del teatro di prosa offre tutt'altra gamma di possibilità, in quanto si pone come continuo bilanciamento tra le diverse possibili origini essenziali per cui lo spettatore stia assistendo a quella determinata conversazione (o a quel determinato silenzio). Ogni opera nel teatro di prosa è mito dell'origine del teatro, nel senso che consente al fruitore di immaginare una diversa nascita dell'arte teatrale. Il discorso artistico dell'opera nasce già costruito, il discorso artistico del teatro di prosa si sviluppa come continua rinascita di quell'arte a partire dai propri discutibili fondamenti antropologici.

## 5. ESTRINSECO E INTRINSECO

Alla luce di quanto argomentato, la costruzione operistica appare, di per sé, un'arte relativamente estrinseca, laddove la produzione di prosa appare procedere per un movimento intrinseco all'atto creativo, sebbene sarebbe del tutto improprio raccogliere da questo tipo di analisi qualunque significato ingenuamente valutativo rispetto ad un'arte o ad un'altra. Tutto ciò non intende affatto assumere il significato di un giudizio nei confronti di qualcuna di quelle due arti, ma solo riflettere un intento classificatorio ai fini di una teoria delle arti stesse e dei riti della loro fruizione. L'arte, infatti, è un determinato rapporto di lavoro tra l'uomo e una certa materia, ma questa materia non può essere *direttamente* l'immaginario del fruitore. L'immaginario è piuttosto il risultato di quel lavoro di elaborazione e alterazione della materia pura, che raccoglie in se stessa l'elemento della mediazione. Quando l'immaginario (già prodotto altrove e recepito come tale all'interno di una determinata arte, senza che un lavoro creativo di rielaborazione sia stato posto in essere) è la stessa materia dell'arte, si sfocia essenzialmente nella spettacolarizzazione o nel voyeurismo dell'immaginario stesso. Sarà intrinseco, allora, ciò che attiene al movimento dell'artista verso la materia, ed estrinseco ciò che gli consente di raggiungere surrettiziamente un obiettivo senza aver precedentemente lavorato quella materia, ma passando unicamente per effetti di spettacolo che derivano dall'inconsueto o dal

tecnicamente geniale - effetti del sublime, si potrebbe dire kantianamente<sup>5</sup>. Tuttavia quello che qui interessa è distinguere due diversi livelli dell'estrinseco, i quali, contrapposti, denotano la differenza tra teorico-artistico ed estetologico. Il giudizio sulla composizione operistica tutta, che si è qui espresso, in quanto analisi dei meccanismi di rapporto tra individuo che crea e che fruisce e immaginario che essa innesca, è infatti un giudizio *teorico-artistico* di esteriorità, poiché dipende, in ultima analisi, da un'interpretazione di che cosa sia arte - in quanto opposta, ad esempio, alla nozione di rituale o più genericamente di "pratica". Ebbene tutt'altra cosa è il rapporto tra teatro e sospensione della teatralità dovuta all'inserirsi nel discorso teatrale di una componente esplicitamente politica (il che è cosa completamente diversa dalla meta-teatralità, qui usata per una definizione biunivoca del comico), relazione che si configura come estetica, piuttosto che propriamente artistica.

## **6. L'ESTRINSECO TEORICO-ARTISTICO. LA MARSIGLIESE NELL'ANDREA CHÉNIER DI UMBERTO GIORDANO E L'IGOR STRAVINSKIJ DELLA SAGRA DELLA PRIMAVERA**

Si consideri, ad esempio, la ripresa del tema della Marsigliese all'interno dell'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano. Essa introduce naturalmente, ogni volta che riappare, il tema dell'amor di patria, costitutivamente opposto, per le ragioni e nelle modalità di cui sopra, al tema dell'amore privato. La scelta di un determinato motivo, in questo caso, ha il senso di far ricordare all'ascoltatore una determinata associazione mentale: quella tra la rivoluzione francese e il suono della *Marsigliese*. Tuttavia, si confronti tale citazione con lo stile compositivo di Igor Stravinskij, nella *Sagra della Primavera*, largamente basato sulla ripresa giustapposta di temi popolari. Stravinskij non usa, come Brahms, *motivi* famosi: usa piuttosto uno *stile* popolaresco. In Stravinskij c'è una pratica rielaborativa, dal punto di vista compositivo. In Giordano c'è solo l'uso di un immaginario reso celebre dalla storia e dalla storiografia per come esso è. Quello che manca, in sostanza, è in questo secondo caso il lavoro sulla materia. Ciò, tuttavia, è costitutivo dell'opera, a causa del fatto che il contenuto propriamente musicale, nell'opera, fa continuamente riferimento a un contenuto verbale. Si ricorda la *Marsigliese* con riferimento all'espressione verbale "rivoluzione francese". Ciò non accade in Stravinskij: non c'è passaggio per la verbalizzazione, secondo lo schema:

Motivo musicale - Verbalizzazione - Motivo musicale

Vi è bensì esclusivamente un rimando interno a una strutturazione del lavoro compositivo con la materia costituita dal suono. Il carattere dell'opera è quello di un (eventuale) citazionismo esercitato attraverso il tramite della verbalizzazione - di fatto, un citazionismo



non rielaborato sul piano intrinsecamente musicale. Questo tratto determina un altro elemento estrinseco nella stessa operazione compositiva. Il continuo “passaggio” dal verbale al musicale e viceversa - pur nell’indubbia supremazia del secondo elemento sul primo - determina nella composizione operistica un doppio carattere estrinseco: vi è infatti un carattere estrinseco sul piano teatrale, determinato, come detto in precedenza, dall’applicazione delle capacità registiche e recitative unicamente ai fini di una fruizione essenzialmente musicale, e un altro carattere estrinseco sul piano musicale, dovuto al fatto che la presenza di personaggi sulla scena, ciascuno portatore di una “voce”, suggerisce al compositore di raccogliere attorno a costoro contenuti tratti da un immaginario “pop”, allo scopo di rendere ragione, attraverso la musica, dei contenuti verbali espressi dal libretto. Tali elementi estrinseci, come appare evidente, sono dovuti alla necessità della musicalità di essere in funzione del teatro, e della teatralità di essere in funzione della musicalità.

## **7. L’ESTRINSECO ESTETICO. I DISCORSI POLITICI NELLA MORTE DI DANTON DI BÜCHNER**

Tutt’altra categoria di problemi è prodotta da un altro genere di elementi che rimandano a un certo carattere estrinseco di essi rispetto al prodotto artistico di cui sono parte. Ci si riferisce, in questo caso, ai discorsi di contenuto direttamente politico presenti in opere teatrali come la *Morte di Danton* di Büchner. Ora, è chiaro che il discorso che abbia un contenuto direttamente politico presso il fruitore di un’opera teatrale è essenzialmente sospensivo della teatralità dello spettacolo, poiché tende a far evadere la tensione teatrale. Perché? Ciò che va chiarito è innanzitutto il significato della nostra espressione “contenuto direttamente politico”. Ciò cui si allude è il fatto che determinati contenuti verbali sono direttamente politici in quanto suscitano la passione politica di chi li ascolta, innescando in lui il senso del sublime non indotto artisticamente, ma per l’appunto politicamente. In questo senso, è piuttosto naturale che tali discorsi sospendano la teatralità. Essi, infatti, suscitano qualcosa di simile all’immedesimazione (di per sé, come si è visto, produttiva del tragico), ma non propriamente identico ad essa. Si tratta, di fatto, di un’immedesimazione non in una qualche condizione personale ed esistenziale, ma piuttosto nel sentirsi parte di una comunità.

Tale peculiare condizione della fruizione è però diversa dalla meta-teatralità. Chi fruisce di uno spettacolo teatrale “interrotto” dalla politicità di un discorso, infatti, si sente chiamato in causa da un lato nel proprio sentimento di responsabilità pubblica, e dall’altro nel proprio anelito alla partecipazione pubblica, tutte cose che lo incitano ad aderire o a sabotare, a seconda che sia in concordia o no con quanto viene affermato sul palco. Queste due “categorie” della fruizione impediscono quel distacco, definito dalla quarta parete, che separa spettatore e attore, in una maniera affatto diversa da quanto accade nel caso del

meta-teatrale, il quale piuttosto certifica la presenza di quella immaginaria parete, per annullarla o assottigliarla, piuttosto che semplicemente negarla *ab initio*.

La natura del discorso "politico", pronunciato in un contesto teatrale, rivela taluni tratti della teatralità in quanto tale: il carattere parzialmente ludico - l'opposizione a ogni senso di responsabilità - e il fatto della non partecipazione, vale a dire la circostanza in cui lo spettatore non si sente in alcun modo partecipe di quanto stia avvenendo sulla scena. Il fruitore, messo di fronte al testo buchneriano, "esce" così dalla teatralità avendo a disposizione due strade: quella che - da "destra", potrebbe dirsi - conduce all'essere chiamati a esprimersi sulla validità di quanto viene detto, e quella che - da "sinistra", secondo la stessa logica - conduce al sentirsi parte dello spettacolo come ci si sentirebbe parte di un qualsivoglia evento sociale di altro genere.

Appare chiaro, infine, che altro è l'estrinsecità estetica dell'opera, come arte, rispetto alle sue due principali "componenti" - il teatro e la composizione musicale - e altro è l'estrinsecità semiotica della politica rispetto alla teatralità qui descritta.

## 8. CONCLUSIONI: TRA ESTETICA E SEMIOTICA

Quali i limiti tra estetica e semiotica<sup>6</sup>? Si è messo in luce il carattere - all'apparenza - non perfettamente riuscito o, in ogni caso, "imperfetto" di singole opere (la *Morte di Danton*, in particolare, e *l'Andrea Chénier*), o di specifici aspetti di esse, con l'identificazione di caratteri estrinseci che le contraddistinguerebbero. C'è da dire che la stessa nozione "teleologica" di perfettibilità, intesa naturalmente non in senso valutativo ma puramente regolativo (Kant), è naturalmente collegata alla dimensione estetica e per nulla a quella semiotica<sup>7</sup>.

La ragione di questo giudizio? Si intendeva alludere a qualcosa di *intrinseco* - inesplicabile, indicibile - all'interno della creazione artistica: quella perfetta sinergia di materia e forma che essa soltanto rende possibile e attuale. D'altro canto, si è identificato anche il carattere - asseritamente e *quasi* per scherzo - non riuscito di un intero genere della scrittura teatrale, quello operistico, in quanto contrapposto soprattutto alla prosa teatrale, definita come arte pura. Qual è lo statuto epistemologico di una simile critica o valutazione, ci si potrebbe chiedere? Di fatto, ci si è mossi qui a vari e differenti livelli di analisi. Da un lato, si tratta di descrivere nella sua forma più generale l'esperienza della fruizione nell'opera e nella prosa, come già segnata da asimmetrie (nella prima), irregolarità; dall'altro, di segnalare particolari momenti o forme di una *perdita* di qualità artistica rispetto al concetto generale dell'arte - ammesso che quest'ultimo possa esistere, poiché esso non è stato qui definito.

Il problema generale sullo sfondo resta quello della distinzione dell'arte dagli oggetti dell'antropologia: le *pratiche* e la dimensione ritualistica dell'agire, con la sua psicologica

coazione a ripetere. Ciascuna arte, in qualche modo, presuppone sempre che tutto sia riassumibile in essa. L'opera, invece, è apparsa essere come un incontro - relativamente "autentico" o "inautentico" - tra almeno due di esse.

Da un punto di vista antropologico, lo spettacolo non è *ipso facto* arte<sup>8</sup>. Esso è, piuttosto, industria del divertimento o dell'evasione o finanche della riflessione stessa. E la distinzione fra industria e arte diventa del massimo rilievo, proprio davanti alla paradossale ideazione di una forma culturale come quella operistica, che è appunto da interpretarsi come la più *industriale* di tutte, essendo la realizzazione del massimo grado dell'abilità *artigianale* e, in particolar modo, delle maestranze<sup>9</sup>.

Il peso delle tradizioni è estremamente rilevante per tutti i sistemi di aspettative che sono connaturati alla fruizione di ciascuna arte. Tuttavia le tradizioni stesse diventano fattori *preponderanti*, nell'apprezzamento di un'opera, di fronte all'eventuale sclerotizzarsi di altri fattori. Uno dei dati di fondo sui quali concentrarsi è che quando una tecnica non crea essa stessa un immaginario "nuovo", le sue capacità di inventiva si atrofizzano di fronte al peso della tradizione, la quale satura tutte le aspettative riposte nell'atto di fruizione e di apprezzamento. Nel sottolineare il carattere *anche* spettacolare e non meramente artistico della composizione operistica, non si è inteso minimizzare il suo portato culturale, ma solo inserire un possibile tassello in un'ipotetica *geografia* tecnico-poietica delle attività umane.

## Note

1. Adorno considerava "mode" le forme d'arte che non corrispondevano al suo ideale e che non garantivano l'esercizio di un'assoluta originalità, come il jazz. Nel fare riferimento a una tradizione, si sta operando in una direzione forse non dissimile. Tuttavia i vincoli alla costruzione operistica e alla prosa teatrale che qui si intende segnalare hanno soltanto il ruolo di tentare di fornire una spiegazione dell'effettivamente esprimibile in un dato contesto di regole implicite, piuttosto che di rilasciare un giudizio critico su determinati prodotti o finanche generi. Si veda Adorno, T. W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955. Tr. it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 2018, pp. 108-120.
2. Il problema di una definizione generale dell'estetico è brillantemente discusso in G. Matteucci, *Estetica e natura umana*, Carocci, Roma, 2019. Proprio per questo, si spera che il metodo intuitivo e rapsodico qui proposto riesca a sfuggire all'*accusa* di ingenuo cartesianesimo, che Matteucci riserva ai suoi avversari "razionalisti", in quanto attribuirebbero al soggetto un controllo assoluto sulle proprie attività (negando così il ruolo attivo dell'esperienza). Cfr. *ivi*, particolarmente alle pp. 73-76.

3. Tutto ciò non accade certo per caso, ma per la funzione, per dir così, *soggettivante* che ciascuno di questi sentimenti comporta per chi lo prova o per chi ne è anche soltanto testimone, spesso offrendo alla fantasia di chi di *soggetti* si occupa, scrivendoli, la possibilità di mettere in scena la lotta fra di essi come emblema stesso del dubbio tragico. Il centro di attrazione del sentimento dell'adesione incondizionata che il bel canto sembra richiedere a chi ne fruisca è così l'esplosività della passione privata e, spesso contrapposto a questa, il moto all'azione (politica) suscitato da quella pubblica. Ciò è particolarmente evidente, ad esempio, in tutta la tradizione verdiana, dal *Macbeth* alla *Traviata*.
4. Cfr. H. Bergson, *Le rire*, in «Revue de Paris», 1 Feb. - 1 Mar. 1900, tr. it. a cura di Arnaldo Cervasato e Carmine Gallo, *Il riso*, Laterza, Roma-Bari, 2018, p. 6.
5. Per la teoria del sublime cfr. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Lagarde&Friedrich, Berlin-Libau, 1790, tr. it. di Alfredo Gargiulio, *Critica del giudizio*, Laterza, Bari, 1963, particolarmente alle pp. 91-199.
6. Su questo punto, si veda il magistrale contributo di Barthes, R., *L'obvie e l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982. Tr. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, pp. 42-61.s
7. L'allusione è all'idea di idea regolativa, che emerge all'interno della dialettica trascendentale in Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, Hartknoch, Riga, 1781 (prima edizione). Tr. it. *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma-Bari, 2005, pp. 251-255. L'idea che i prodotti artistici facciano da modello per la stessa idea di perfettibilità in generale è discussa nella parte della dialettica trascendentale dedicata alla teologia razionale. Si vedano le pp. 394-400.
8. Talvolta John Dewey sembra "cedere" su questo punto, forse per l'estrema continuità tra la meraviglia generata dall'atto puramente espressivo e la fruizione estetica propriamente detta, insita nella sua analisi. Si veda Dewey, J., *Art as Experience*, Minton, Balch&C., New York, 1934.
9. Per la nozione di industria culturale, si veda Adorno, T. W., Horkheimer, M., *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam, 1947. Tr. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 2010, pp. 126-181. In questo lavoro si è presa per buona la distinzione tra alta e bassa cultura, che gli autori in questione riconoscono, e anche quella tra industria culturale e cultura (spontanea) di massa. Si sconsiglia, tuttavia, di utilizzare il concetto di industria culturale in un senso nettamente spregiativo: la circolazione del valore non può interrompersi né perciò rifiutare di scendere a patti con la mercificazione "borghese". Piuttosto il nostro punto era quello dello statuto dell'opera e della prosa, giocato, com'è, tra antropologia dell'arte ed estetica, e indipendentemente da un giudizio su come avvenga o debba avvenire quella circolazione.

# **Anna Rita Addessi and Elisabetta Piras**

## *L'educazione musicale negli anni Ottanta, un'epoca di cambiamenti*

### **Come citare questo articolo:**

Anna Rita Addessi, Elisabetta Piras, *L'educazione musicale negli anni Ottanta, un'epoca di cambiamenti*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 15, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5795](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5795)

In questo articolo presenteremo alcuni aspetti che hanno caratterizzato il mondo dell'educazione musicale degli anni Ottanta in Italia, raggruppandoli in cinque categorie: gli aspetti normativi scolastici, la formazione degli insegnanti e alla ricerca, l'associazionismo, le attività editoriali e le correnti di pensiero. Il quadro è di un decennio molto vivace e prolifero per l'educazione musicale, durante il quale sono avvenuti cambiamenti reali e di pensiero importanti che hanno visto la nascita e il rafforzamento di uno statuto scientifico e disciplinare dell'educazione musicale. Tale processo aveva avuto origine già negli anni Settanta, si rafforzerà e prenderà forma, anche istituzionale, negli anni Ottanta, ponendo le basi concettuali e pragmatiche dell'educazione musicale così come viene ancora oggi realizzata e discussa.

### **L'educazione musicale nei documenti ministeriali scolastici**

La situazione organizzativa e programmatica dell'educazione musicale nella scuola durante gli anni Ottanta è determinata da alcune importanti disposizioni legislative emanate in quegli anni e in quelli immediatamente precedenti.

Per quanto concerne le scuole elementari, dal 1985, anno del DPR n.104,<sup>1</sup> nelle scuole elementari vengono apportate importanti novità, con il dettagliato e articolato rinnovo dei programmi di "Educazione al suono e alla musica", dei quali già la formula che contempla non solo la musica, ma anche il suono in sé, introduce un deciso ampliamento degli orizzonti concettuali e produttivi della disciplina. Il documento vi introduce nuove prospettive metodologiche e formula obiettivi disciplinari specifici rappresentando così un rivoluzionario cambiamento rispetto al "canto corale" previsto fino ad allora dai programmi del 1955.

Qualche anno dopo, il DM del 3 giugno 1991 introduce il sonoro e il musicale anche nella scuola materna. Le attività sonoro-musicali sono inserite nel campo di esperienza Messaggi, forme e media. Viene esaltata la qualità esperienziale e operativa del fare musica laddove "L'intervento didattico si concretizza nelle attività di esplorazione, di produzione e di ascolto".<sup>2</sup>

Qualche anno prima, invece, il DM 9 febbraio 1979<sup>3</sup> introduceva l'obbligatorietà di due ore settimanali di educazione musicale per tutti e tre gli anni della scuola media, come al giorno d'oggi, mentre sino a questo momento (a partire dal 1962) era prevista una sola ora obbligatoria per il primo anno, che diventava facoltativa nei successivi due anni. Oltre la vistosa innovazione da un punto di vista organizzativo, i programmi emanati dal DM restituiscono un immediato riscontro del valore intrinseco della presenza dell'educazione musicale nel percorso formativo dello studente, sancito da concetti quali comunicazione ed espressione, sviluppo della sensibilità, maturazione del senso estetico, capacità di giudizio critico; si trovano riferimenti sia alla produzione che all'ascolto della musica, nella possibilità di un apprendimento graduale in base al vissuto e all'identità della classe e dell'allievo, oltre che alla declinazione dei contenuti a vari contesti applicativi di repertorio, e si affaccia tra le righe del decreto un primo accenno alla creatività. Con il DM 8 settembre 1975, aveva avuto inizio anche la sperimentazione dell'indirizzo musicale di strumento in alcune scuole medie in Lombardia. L'indirizzo musicale comporta l'integrazione dello studio di uno strumento musicale tra le altre materie curricolari; l'iniziativa è estesa nel 1979 a numerose scuole su tutto il territorio italiano (DM 3 agosto 1979), e porterà alla costituzione delle SMIM, Scuole Medie a Indirizzo Musicale, con il DM del 6 agosto 1999.<sup>4</sup> Negli stessi anni, nelle scuole superiori l'educazione musicale è presente solo negli Istituti magistrali, con l'insegnamento di "Musica e canto corale", per un'ora alla settimana per l'intero ciclo di quattro anni, mentre la Commissione Brocca elabora, a partire dal 1988, nuovi programmi sperimentali con l'inserimento di discipline musicali in diversi indirizzi.<sup>5</sup>

La panoramica presentata pertiene i contesti didattici statali e la presenza e l'accessibilità per la grande popolazione scolastica di contenuti disciplinari generali della musica; parallelamente, il "sapere" musicale tecnico e specialistiche è offerto dai Conservatori di Musica, che in tutta Italia formano musicisti con modalità selettive e professionalizzanti. Da un punto di vista istituzionale, è evidente la differenza tra il fermento del periodo in oggetto e l'immobilismo legislativo e istituzionale che ha caratterizzato la storia dell'educazione musicale nella scuola di base sino a questo momento; non che in precedenza la musica non venisse insegnata e appresa, ma i luoghi deputati erano legati o ai Conservatori di Musica o a pratiche didattiche informali e a contesti tradizionalmente legati agli aspetti più profondi di identità regionale e gusto personale, come bande, complessi comunali e scuole civiche e private. Il cambiamento di prospettiva sulla disciplina è dunque vistoso; le indicazioni programmatiche introdotte dai DM citati investono aspetti sociali,

culturali e pedagogici che in precedenza non erano mai stati associati istituzionalmente a un'idea di apprendimento musicale. L'introduzione della pratica di uno strumento musicale nella scuola media al pari delle altre materie di studio, che poi si espliciterà, con il fine di costituire un' "integrazione interdisciplinare ed arricchimento dell'insegnamento obbligatorio dell'educazione musicale nel più ampio quadro delle finalità della scuola media e del progetto complessivo di formazione della persona"<sup>6</sup> ha fatto sì che fisiologicamente gli obiettivi dell'educazione musicale si rendessero chiari e non sovrapponibili con quelli della pratica esecutivo-strumentale tradizionalmente realizzata nei Conservatori di Musica. Tali eventi sono il risultato della maturazione di sperimentazioni, pensieri e riflessioni culturali, musicali e sociali iniziati già nel decennio precedente.

### **La formazione degli insegnanti e la ricerca sull'educazione musicale**

Causa e effetto delle importanti innovazioni in ambito scolastico è la riflessione sulla formazione degli insegnanti di musica. Durante gli anni Ottanta, i docenti delle Scuole di Didattica della Musica di vari Conservatori italiani, nate come corsi straordinari tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, si impegnano con diverse proposte per far riconoscere dal Ministero della Pubblica Istruzione la Scuola di Didattica corso ordinario, e formalizzeranno la loro azione con la creazione del Coordinamento Nazionale dei Docenti di Didattica della musica nel 1990, al fine di ottenere il riconoscimento del nuovo corso. Tale riconoscimento arriverà nel 1992 (DM 13 aprile 1992), quando il corso ordinario di Didattica della musica sarà organizzato in cinque insegnamenti: Pedagogia musicale, Elementi di composizione per la didattica, Direzione di coro e repertorio corale, Storia della musica per la didattica, Pratica della lettura vocale e pianistica. Questo passaggio è frutto di numerose iniziative, come si evince dalla mole di convegni e pubblicazioni inerenti questo tema, unito alla riflessione sui temi pratici e pedagogici della didattica. Gli anni Ottanta sono quindi solcati da questi eventi che hanno coinvolto a più riprese non solo il mondo degli insegnanti e della scuola ma anche i rappresentanti politici del momento.<sup>7</sup>

Anche l'Università apre le porte a queste riflessioni. A Bologna è attivo dal 1975 il DAMS, Corso di Laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, dove Gino Stefani insegna, dalla fine degli anni Settanta, *Metodologia dell'educazione musicale*, il primo insegnamento universitario esplicitamente formulato per la formazione degli insegnanti di musica.

Gli anni Ottanta sono dunque animati da iniziative volte al rinnovamento pedagogico e organizzativo anche per la formazione degli insegnanti, e le iniziative accademiche e istituzionali sono accompagnate e alimentate dall'attività pregnante del contesto associazionistico e dall'attività territoriale.

L'attenzione e l'impegno per gli aspetti scientifici dell'educazione musicale è manifestata da

diverse iniziative, prodromi della nascita nel 1990 del Corso biennale di Metodologia della Ricerca in Educazione Musicale, per opera della SIEM-Società Italiana per l'Educazione Musicale in collaborazione con l'Accademia Filarmonica Mozart di Bologna e la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Bologna. Questo corso biennale, con la collaborazione del mondo accademico nazionale e internazionale, ha stimolato un nuovo approccio metodologico alla ricerca sull'educazione musicale, formando giovani ricercatori esperti in questo campo e incoraggiando quindi la realizzazione sistematica di attività di ricerca e ricerca-azione che hanno avuto un impatto sia nazionale sia internazionale.

### **L'associazionismo**

L'associazione operante in modo più evidente in questo settore è la SIEM-Società Italiana per l'Educazione Musicale, rappresentante italiana dell'ISME-International Society of Music Education, fondata da Carlo Delfrati nel 1969. Negli anni '80 la SIEM organizza indefessamente convegni e corsi di aggiornamento, con continui legami e scambi con commissioni ministeriali e altre forze operanti nell'ambito della formazione. Al suo interno si spendono con interventi e contributi di vario tipo studiosi e didatti tra i quali, oltre a Delfrati, vanno ricordati Marco De Natale, Johannella Tafuri, Mario Baroni, Marcello Sorce Keller, per citarne solo alcuni, oltre che musicisti di fama internazionale che si interessano e sostengono le originali tematiche proposte dall'associazione, e rappresentanti italiani ed esteri di metodi attivi per l'educazione musicale, quali Giordano Bianchi, Louisa Di segni Jaffè, Giovanni Piazza, Boris Porena, Roberto Goitre, Sergio Liberovici e tanti altri.<sup>8</sup> Analizzando la documentazione e i materiali prodotti da SIEM, dalla sua fondazione agli anni Ottanta, è evidente come in seno all'associazione si siano sviluppati diversi temi in deciso anticipo rispetto al procedere istituzionale e legislativo. Infatti, quando si affacciano le citate novità legislative, in questo contesto esistono già discussioni mature su argomenti relativi all'educazione musicale quali la creatività, il rinnovamento del repertorio musicale, i parametri della formazione per gli insegnanti, la ricerca scientifica, e altre moderne visioni della pedagogia e della didattica musicale. Un altro dato facilmente desumibile dalla storia e dall'influenza dell'associazione nello scorrere degli eventi è l'apertura nei confronti del panorama internazionale: la SIEM è già da anni rappresentante italiana dell'ISME International Society of Music Education (organo dell'UNESCO), e consente a insegnanti, docenti e studiosi di vivere il dibattito disciplinare internazionale, sia con la partecipazione a convegni e iniziative all'estero, sia con il coinvolgimento di rappresentanti stranieri di importanti metodologie didattiche in Italia, e di studiosi, come nel caso di François Delalande e Michel Imberty. Negli stessi anni assistiamo anche ad altri movimenti di stampo associazionistico, quali la nascita delle scuole di musica popolari, come quella di Testaccio<sup>9</sup> e quella di Donna



Olimpia a Roma,<sup>10</sup> che vedono tra i protagonisti personaggi del calibro di Giovanna Marini e Giancarlo Schiaffini, l'apertura di una sezione musicale del CEP Centro di Educazione Permanente della Cittadella dell'Ospitalità di Assisi, con i suoi "Colloqui di Pedagogia Musicale",<sup>11</sup> l'impegno attivo del Centro per l'Educazione Musicale e la Sociologia della Musica a Trento, dove vengono elaborate le assunzioni e le acquisizioni della ricerca da un punto di vista sociologico ed etnomusicologico. Contestualmente sono attivi anche il Centro di Ricerca e Sperimentazione per la Didattica Musica a Fiesole, il Centro Documentazione Musica e Musicoterapia a Torino, il Laboratorio di Didattica Musicale della Città di Torino,<sup>12</sup> fondato da Sergio Liberovici, in seno al quale nasce il gruppo Opera dei Bambini, impegnato nella riflessione e produzione di lavori di teatro musicale incentrato sulle dinamiche tra bambino ed espressione musicale, il Centro Educazione Musicale di Base a Milano, tuttora esistente, basato sul metodo attivo di Giordano Bianchi, il Collettivo Intermusica di Bologna, fondato nel 1973 da Mario Baroni, nel quale studenti, docenti e pedagogisti operano un duplice lavoro di formazione-autoformazione e attività didattica e musicale, impegnato nella ricerca di strategie e contenuti innovativi per l'educazione musicale,<sup>13</sup> il Centro di Ricerca e Sperimentazione Meta Culturale Musica in Sabina,<sup>14</sup> fondato da Boris Porena nel 1974, incentrato sulla ricerca di modelli culturali innovativi, basati sul binomio strumenti psicopedagogici-produzione artistica, l'Atelier Musicale di Biella, ideato e realizzato da Paolo Cerlati, attivo dal 1983, teatro di numerose iniziative su pedagogia, didattica e animazione musicale.<sup>15</sup>

### **Attività editoriali**

Il movimento intellettuale e operativo intorno ai temi dell'educazione musicale è sostenuto da un'imponente attività editoriale. Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta vedono la luce alcuni libri di testo per la scuola media dall'impianto innovativo, come il testo Liberovici (1977),<sup>16</sup> che individua il teatro musicale come esperienza comunicativa ottimale per l'espressione musicale dello studente, quello di Delfrati (1979),<sup>17</sup> nel quale l'apprendimento dei contenuti è organizzato per progetti, quello di Della Casa (1981)<sup>18</sup> e quello di Stefani, Tafuri e Spaccazocchi (1983),<sup>19</sup> che mirano ad avvicinare i contenuti musicali alla vita e ai gusti degli studenti, in quanto a scelta di repertori e modalità di lavoro sulla storia e teoria musicali. Nella seconda metà del decennio, in generale, i libri di testo presentano un ampliamento della parte storica e preponderanza di modalità operative per la parte pratica. Oltre queste caratteristiche di struttura e impianto, si nota la sostituzione dell'uso convenzionale del canto, con quello del flauto dolce e di altri strumenti di facile reperibilità e utilizzo. Si distinguono alcuni testi particolari come quello di Rosalba Deriu, Augusto Pasquali, Patrizia Cugnoli, Marco Ventura (1988),<sup>20</sup> che presenta un taglio aperto verso la sperimentazione.

Risulta molto florida anche la pubblicazione di riviste. In questo decennio sono attive: *Musica Domani*, rivista della SIEM (dal 1971); *beQuadro*, bollettino trimestrale del Centro di Ricerca e di Sperimentazione per la Didattica della Musica di Fiesole (dal 1981); *Laboratorio Musica* (pubblicata dal 1979 al 1982 con la direzione del compositore Luigi Nono); *La Cartellina* (fondata nel 1977 da Roberto Goitre), e *MusicaScuola*, del Centro Ars Nova di Certaldo (dal 1983), e altre ancora. Queste esperienze di pubblicazioni periodiche porterà alla fondazione, nel 1991, della collana storica dei Quaderni della SIEM (direttrice responsabile Johannella Tafuri), ancora oggi attiva, dedicata in maniera monografica ad approfondire specifici contesti, contenuti e problematiche dell'educazione musicale, che ha dato un contributo importante alla costruzione dello statuto scientifico e didattico dell'educazione musicale.<sup>21</sup>

Come si può notare, questo tipo di pubblicazione è legato alle attività associative esposte in precedenza, e rappresentano tutt'oggi un patrimonio sia di contributi di natura speculativa, sia di natura scientifica, sia di proposte di attività pratiche.

Contestualmente, è prolifica anche l'attività editoriale per ciò che riguarda testi e saggistica. Alcune pubblicazioni sono vere e proprie proposte di metodologie didattiche, come *Musica Prima* (1979)<sup>22</sup> di Boris Porena, che propone un progetto di composizione aperto a tutti i livelli di competenza musicale, e *Orff-Schulwerk. Musica per bambini* (1979, 1984),<sup>23</sup> nel quale Giovanni Piazza rielabora il lascito metodologico di Carl Orff. Altri testi riguardano quell'educazione musicale di base che le recenti normative che andavano stabilizzandosi nelle scuole italiane: ricordiamo *Educazione musicale nella scuola di base* di Stefani, Tafuri e Spaccazocchi (1979)<sup>24</sup> e *Esperienze musicali con i «Nuovi orientamenti»*. *Guide alla sperimentazione didattica nella scuola dell'infanzia* (1991)<sup>25</sup> di Tafuri. Ancora si riscontrano originali contributi di autori italiani, che pubblicati alla fine degli anni Settanta hanno la loro piena circolazione per tutti gli anni Ottanta, come *Insegnare la musica* (1977)<sup>26</sup> di Gino Stefani, *Suoni e significati* (1978)<sup>27</sup> di Mario Baroni, e *Proposte di musica creativa nella scuola* (1978),<sup>28</sup> nel quale le curatrici Rossana Dalmonte e Maria Pia Jacoboni presentano una rassegna antologica di contributi provenienti dall'area anglosassone e tedesca. Il repertorio editoriale del periodo beneficia infatti della traduzione di testi stranieri che arricchiranno nel tempo la riflessione sulla disciplina e le pratiche didattiche italiane, come *Suoni, emozioni e significati* (1986)<sup>29</sup> di Michel Imberty, e *Le condotte musicali* (1993),<sup>30</sup> di François Delalande.

Allo stesso tempo, i lavori italiani cominciano ad uscire dai territori nazionali e a circolare anche in contesti internazionali, quali per esempio i Seminari e le Conferenze dell'ISME-International Society of Music Education, come il lavoro di Addessi, Baroni, Luzzi e Tafuri (1996)<sup>31</sup>, uno studio sperimentale sulle competenze stilistiche musicali dei bambini iniziato a Bologna alla fine degli anni Ottanta.

## Il pensiero pedagogico

L'educazione musicale gode negli anni Ottanta di un movimento iniziato negli anni precedenti che viene acceso dalle esigenze istituzionali e politico-sociali, dando luogo a pensieri pedagogici e intuizioni che hanno ispirato futuri sviluppi sia nella pratica didattica sia nella ricerca, come quelli di Delfrati, che con forza insiste sull'idea di educazione musicale come disciplina composta da diversi ambiti di apprendimento, sulla didattica attiva e sull'efficacia delle metodologie di progettazione.<sup>32</sup> Musicisti di professione quali Porena (1979), Piazza (1979; 1983) e Liberovici si aprono verso una didattica incentrata sulla creatività, valorizzando l'atto improvvisativo e compositivo musicale come principale per un organico sviluppo della musicalità e delle competenze. L'educazione musicale è vista da diverse angolazioni, come la connotazione linguistica (Della Casa, 1985),<sup>33</sup> semantico-culturale (Stefani, 1982),<sup>34</sup> semantico-comunicativo (Baroni, 1978), per citarne alcuni, oltre ai numerosi contributi incentrati su contenuti e contesti specifici.

Il contributo dei vari aspetti della psicologia, declinata nell'ambito applicativo della psicologia della musica, entra a pieno titolo nella pedagogia della musica, come nel caso dell'approccio cognitivista, diffuso in Italia con la traduzione del testo di John Sloboda (1985)<sup>35</sup>, ma anche nel caso della psicanalisi, mediata dagli strumenti della psicologia sperimentale, della semiotica e della linguistica, con le traduzioni del testo di Michel Imberty (1986) e dei suoi interventi a convegni e corsi universitari. Questo tipo di contributi non si inserisce nell'educazione musicale italiana come applicazione diretta, ma influenza e stimola la base pedagogica della concezione didattica. L'accesso a studi e riflessioni estere, attraverso traduzioni e momenti di scambio a corsi e convegni, caratterizza anche l'apertura verso contributi che hanno stimolato in modo diretto il pensiero pedagogico italiano, soprattutto nella riflessione sugli aspetti più significativi della creatività nell'educazione musicale, come nel caso della traduzione dei testi di François Delalande, John Paynter, Peter Aston e Murray Schafer.<sup>36</sup>

Questo fondamentale periodo di apertura e azione verso il "nuovo", porterà il pensiero pedagogico italiano a ulteriori sviluppi negli anni a venire e a rappresentare un riferimento nel panorama internazionale del campo dell'educazione musicale.

## Note

1. DPR 12 febbraio 1985, *Programmi della scuola elementare*. Supplemento Ordinario della *Gazzetta ufficiale* n. 76, del 29 marzo 1985.

2. DM 3 giugno 1991, *Orientamenti dell'attività educative nelle scuole materne statali*. *Gazzetta Ufficiale Serie Generale* n. 139, del 15 giugno 1991.
3. DM 9 febbraio 1979, *Programmi, orari di insegnamento e prove d'esame per la scuola media statale*. Supplemento Ordinario della *Gazzetta ufficiale* n. 50, del 20 febbraio 1979.
4. DM 6 agosto 1999, *Riconduzione ad ordinamento dei corsi sperimentali ad indirizzo musicale nella scuola media ai sensi della legge 3 maggio 1999*, n.124, art.11, comma 9. *Gazzetta Ufficiale*, Serie Generale n. 235 del 6 ottobre 1999
5. Ministero della Pubblica Istruzione, Commissione Brocca (1992). Piani di studio della scuola secondaria superiore, programmi dei primi due anni e dei trienni. La proposta della Commissione Brocca. In *Studi e documenti degli Annali della Pubblica Istruzione*, n. 59/60. Firenze: Le Monnier.
6. DM 6 agosto 1999, indicazioni generali, Allegato A (cit.).
7. Per la descrizione della Scuola di Didattica prima del riconoscimento a corso ordinario: Tafuri J., Cappelli F. (1984). Il Corso di Didattica della Musica nei Conservatori. In *beQuadro*, n.15-16, pp. 15-18; Giuliani R. (1991). Per una storia dei Corsi di Didattica della Musica nei Conservatori italiani. In *Musica Domani*, n. 79, pp. 6-12.
8. Piatti M., (a cura di). (1994). *Pedagogia della Musica. Un panorama*. Bologna: CLUEB.
9. [Scuola Popolare di Musica Testaccio](#).
10. [Scuola Popolare di Musica Donna Olimpia](#).
11. Piatti M. (2012). *Musica: Animazione-Educazione-Formazione. Quasi un'autobiografia*. Milano: FrancoAngeli, pp. 31-37.
12. [Laboratorio musicale Il Trillo](#).
13. Baroni M. (1978). *Suoni e significati. Musica e attività espressive nella scuola*. Torino: Edt, pp. 1-28.
14. [Centro di Ricerca e Sperimentazione Meta Culturale](#).
15. [Atelier di Musica di Biella](#).
16. Liberovici S. (1977). *Musica insieme*. Firenze: La Nuova Italia.
17. Delfrati C. (1979). *Progetti sonori*. Napoli: Morano.
18. Della Casa M. (1981). *Il Linguaggio dei suoni*. Brescia: La Scuola.
19. Stefani G., Tafuri J., Spaccazocchi M. (1983). *Musica*. Milano: Mondadori.
20. Deriu, R. Pasquali A., Tugnoli P. , Ventura M. (1988). *L'albero della vita*. Milano: Fabbri.
21. Tafuri, J. (2020). Una storia in ventisette puntate. In *Musica Domani*, n. 183, pp. 41-51
22. Porena B. (1979). *Musica prima. La composizione musicale. Uno strumento della pratica culturale di base*

*nella scuola e nel territorio*. Treviso: Albarea.

23. Piazza G. (1979). *Orff-Schulwerk. Musica per Bambini*. Manuale. Milano: Edizioni Suvini Zerboni; Piazza G. (1984). *Orff-Schulwerk. Musica per Bambini*. Esercitazioni pratiche. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
24. Stefani G., Tafuri J., Spaccazocchi M. (1979). *Educazione musicale nella scuola di base*. Brescia: La Scuola.
25. Tafuri J. (1991). *Esperienze musicali con i «Nuovi orientamenti»*. *Guide alla sperimentazione didattica nella scuola dell'infanzia*. Milano: Milano Editore.
26. Stefani G. (1977). *Insegnare la Musica. Proposte di animazione e didattica*. Firenze: Nuova Guaraldi.
27. Baroni M. (1978). *Suoni e Significati. Musica e attività espressive nella scuola*. Torino: Edt.
28. Dalmonte R., Jacoboni M.P. (A cura di). (1978). *Proposte di Musica Creativa nella Scuola. Scorcio sulla nuova didattica musicale europea*. Bologna: Zanichelli.
29. Imberty M. (1986). *Suoni, Emozioni, Significati. Per una semantica psicologica della musica*. Bologna: CLUEB.
30. Delalande F. (1993). *Le Condotte Musicali*. Bologna: CLUEB.
31. Addressi, A.R., Luzzi, C., Baroni, M., Tafuri, J. (1996), *The development of music stylistic competence in children*. In *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 127, pp. 8-15.
32. Si veda la [bibliografia online dei testi di Carlo Delfrati](#).
33. Della Casa M. (1985). *Educazione musicale e curriculum*. Bologna: Zanichelli.
34. Stefani G. (1982). *La competenza musicale*. Bologna: CLUEB.
35. Sloboda J. (1985). *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*. Bologna: Il Mulino.
36. Delalande F. (1978). *Tre idee-chiave per un risveglio della pedagogia musicale*, pp. 17-28; Paynter J., Aston P. (1978). *Suono e silenzio*, pp. 78-94; Schafer M. (1978). *Cori*, pp. 98-102. In Dalmonte R., Jacoboni M.P., a cura di (1978). *Proposte di musica creativa nella scuola. Scorcio sulla nuova didattica musicale europea*. Bologna: Zanichelli.

## **LETTURE E RECENSIONI**

## Andrea Broglia

# *Il magico crocevia verso il delta del Mississippi. Robert Johnson, il musicista che scese a patto col demonio. Eudora Welty, Notte sul Delta, minimum fax*

### **Come citare questo articolo:**

Andrea Broglia, *Il magico crocevia verso il delta del Mississippi. Robert Johnson, il musicista che scese a patto col demonio. Eudora Welty, Notte sul Delta, minimum fax*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 16, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5068](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5068)

A San Antonio, in Texas, fu picchiato dalla polizia, arrestato per vagabondaggio e sbattuto in galera, la sua chitarra sfasciata perché s'era messo in testa di suonarla per strada. Era il novembre del 1936 e Robert Johnson era giunto in città da poche ore. Il giorno dopo, nella stanza 414 del Gunter Hotel, avrebbe inciso una manciata di canzoni poi entrate nella storia. 16 brani giunti a noi. Il produttore Don Law gli chiese almeno due versioni per ogni canzone. Wikipedia lo definisce così: *“Tra le massime leggende della musica blues, è considerato uno dei più grandi e influenti musicisti del ventesimo secolo”*. Ma prima di Wikipedia altre leggende della musica lo avevano iscritto tra le stelle a cui ispirarsi, da Jimi Hendrix ai Rolling Stones.

Lo scorso anno l'editore Chicago Review Press ha pubblicato *Up Jumped the Devil - The Real Life of Robert Johnson*, un libro che recensori e addetti ai lavori hanno subito celebrato come la biografia definitiva di Johnson, facendo luce su alcune leggende che lo circondavano. Sulla sua morte: il dove e il perché e, soprattutto il nome dell'uomo che lo avvelenò all'età di soli ventisette anni. Oggi sappiamo che il musicista morì solo nella sua camera dopo due giorni di agonia, soffocato dal vomito e dall'emorragia cagionata all'avvelenamento.

Di Robert Johnson sono conosciute due sole fotografie, quelle realizzate nello studio fotografico dei fratelli Hooks nel 1936 per accompagnare le incisioni texane, ma lo scorso anno la sorella, 94 anni, forse l'unica vivente che ha conosciuto personalmente il musicista, ha tirato fuori una nuova foto che nessuno, a parte i familiari, aveva mai visto (la terza a dx).

Ma anche la sua storia di musicista sembra esplodere dal nulla.

Leggenda vuole che Robert Johnson come musicista non fosse granché. Suonava bene l'armonica a bocca, questo gli viene riconosciuto, anche a detta di un altro dotato bluesman, Son House, ma quanto ad accompagnarsi alla chitarra, lasciamo stare. I colleghi bluesmen su questo erano concordi: un bravo ragazzo ma dal talento limitato. Poi successe che Johnson, d'un tratto, sparì dalla circolazione. Nessuno sapeva dove fosse finito; il ragazzo aveva fama di vagabondo, su e giù dai treni, un'anima in pena che vagava per il Delta del Mississippi. E tutto sommato la sua assenza non destò preoccupazioni. Robert si rifece improvvisamente vivo di lì a qualche mese, come se niente fosse. Imbracciò una chitarra e, bum!, fra lo stupore dei vecchi bluesmen fermi sui loro tre accordi, s'era trasformato in un fenomeno... Mai visto né sentito qualcuno nell'intero stato del Mississippi suonare la chitarra a quel modo. Il fatto trova una spiegazione, tra il vero e la leggenda, come sempre da queste parti: Robert Johnson sarebbe andato giù al crocevia a farsela col diavolo. Cos'era successo è presto detto. Robert Johnson s'era messo in testa di ritrovare il padre, e per farlo se n'era tornato nel sud del Delta. Ma laggiù, dalle parti di Hazlehurst, dov'era nato, in luogo del padre, s'era imbattuto in un chitarrista che in pochi mesi gli insegnò dei nuovi trucchi e un nuovo modo di suonare il blues. Quel chitarrista si chiamava Ike Zimmerman. Era lui il diavolo, con un cognome che pochi anni dopo avrebbe vestito un altro monumento della storia musicale, passato alla storia come Bob Dylan. Di questo Zimmerman, invece, sappiamo poco, se non che aveva imparato a suonare il blues al cimitero, un luogo tranquillo, dove poteva esercitarsi di notte, senza arrecare disturbo alla comunità dei vivi. Zimmerman portò Johnson con sé e, accomodato su una tomba, gli insegnò tutto quanto sapeva, blues antichi e nuovi trucchi, le diverse accordature, la tecnica slide. Johnson tornò al nord e mostrò i suoi progressi a Son House. Secondo l'antica cultura del continente nero è la vibrazione, il "nommo", a possedere un potere magico sacrale. Questo è il segreto trasferito nel sapiente uso della tecnica slide. Le sue origini, per alcuni, i rituali di possessione afroamerindi. Una narrazione suggestiva che lo stesso Johnson non mancò di alimentare in alcuni dei suoi blues più famosi, *Hellhound on my trail*:

*And the days keeps on worryin' me  
There's a hellhound on my trail, hellhound on my trail  
(Non c'è giorno che non mi preoccupi  
C'è un cerbero sulle mie tracce, un cerbero sulle mie tracce).*

Anche Bessie Smith, l'imperatrice del blues, nel 1929 cantava di spiriti demoniaci:

*Evil spirits, all around my bed  
The devil came and grabbed my hand  
Took me way down to that red hot land*



Il magico crocevia verso il delta del Mississippi. Robert Johnson, il musicista che scese a patto col demonio. Eudora Welty, *Notte sul Delta*, minimum fax

(Spiriti maligni attorno al mio letto  
È venuto il diavolo e mi ha preso la mano  
Mi ha trascinato giù nel suo paese rovente).

E ancora. [\*Me And The Devil Blues\*](#), registrato nel 1937. Qui Johnson *gioca* con la figura di *Satana* ma, al di là della visione romantica che vedrebbe il Nostro preda di una possessione demoniaca:

*Early this morning  
When you knocked upon my door  
Early this morning, ooh  
When you knocked upon my door  
And I said "hello Satan  
I believe it's time to go"*

(Stamattina presto/Quando hai bussato alla mia porta/Stamattina presto, ooh/quando hai bussato alla mia porta/E io ho detto "Ciao Satana/Credo sia ora di andare").

Johnson era tutt'altro che l'unico bluesman che cantava del diavolo; Skip James, Tampa Red, Lonnie Johnson, Joe Williams e Peetie Wheatstraw cantavano tutti di Satana - quest'ultimo si soprannominava persino Il genero del diavolo dopo una delle sue registrazioni del 1931. ... ma l'idea che il blues moderno del Delta, il blues "inventato" da Robert Johnson, si sia cristallizzato giù al *crossroads*, al crocevia, nel punto esatto in cui si intersecano la strada buona e quella cattiva, nasce proprio allora. Johnson, stando alla leggenda, scelse la cattiva strada, e per il blues e il rock dopo di lui, la via fu segnata. Dice il narratore Noah Lefevre. "Finché gli umani si organizzeranno nelle città, rimarranno crocevia, così come le leggende dei loro poteri oscuri e degli strani spiriti che li occupano. Lo spazio liminale, il passaggio dal noto al grande ignoto". Il crocevia è anche oggi il luogo dove si celebrano tutti i riti sincretici dedicati agli antenati, ma anche agli Orixas, agli Exu, entità demoniache. Se passate per Bali a ogni crocevia prima del tramonto donne e bambini vi lasciano una piccola composizione di fiori. Johnson si trovò proprio a quel crocevia impossibile, lo celebrò con *Crossroads* e divenne figura di riferimento per i grandi roccettari, da Keith Richards dei Rolling stones a Bob Dylan, Jimi Hendrix, BB King, Muddy Waters e Led Zeppelin. L'inconfondibile voce, soffocata dall'appassionata e agonizzante tensione, insieme alla brillante tecnica chitarristica che varia dall'energetico percussivo fraseggio slide ad efficaci pattern di basso ereditati dai primi pianisti di Boogie Woogie fa sì che Robert Johnson sia considerato la personificazione del Delta-Blues. Anche lui fa parte del club 27, l'età in cui sono morti tanti grandi, lo stesso Hendrix, Kurt Cobain, Janis Joplin, Jim Morrison, Amy Winehouse. Questo genio musicale incontrò la morte improvvisamente e tragicamente vicino Greenwood, Mississippi, nel pieno del suo successo, avvelenato in un

locale notturno da un uomo ingelosito per come Johnson corteggiasse sua moglie. La storia dice che spesso concentrava la sua performance su una sola donna tra il pubblico; una scelta quantomeno rischiosa in un mondo in cui gli uomini erano felici di combattere quando si sentivano offesi. Quel mondo trovò traduzione in una grande scrittrice che attraversò tutto il novecento, Eudora Welty. Nata nel 1909, si era presto nutrita di letture grazie alla madre, che prima le leggeva e poi le regalò una preziosa biblioteca di classici, nomi come Dickens, Scott, Stevenson, Twain. “Vivo in gratitudine ai miei genitori - scrisse Eudora - per avermi iniziato nella conoscenza della parola, nella lettura e nell’ortografia, attraverso l’alfabeto. Me l’hanno insegnato a casa prima di iniziare a scuola. Credo che l’alfabeto non sia più considerato un equipaggiamento essenziale per viaggiare attraverso la vita. Ai miei tempi era la chiave di volta della conoscenza.” Eudora aveva conosciuto Faulkner, che descrisse come un “gigante in grado di esplorare le profondità abissali delle cose”. Nel romanzo *Notte sul Delta*, pubblicato di recente da minimum fax, Eudora Welty scrive:

Nel Delta pareva esserci quasi solo il cielo. Le nuvole erano grandi, più dei cavalli e delle case, più delle barche, delle chiese e delle sgranatrici di cotone, più di qualsiasi cosa, tranne le piantagioni dei Fairchild. Col naso nella buccia di banana come nella corolla di un giglio, Laura guardava il Delta. La terra era perfettamente piatta e uniforme, ma scintillava come l’ala di una libellula luminosa. Vibrava come uno strumento a corda appena pizzicato. Capitava che tra il cotone spuntasse un albero con pochi rami stentati: quelli che disegnava lei erano meglio. Capitava che, simile a un millepiedi peloso, tra il cotone si dipanasse una fila fitta e serpeggiante di salici e cipressi verdi, e quando il treno attraversava quella boscaglia, correndo su un rumoroso ponte di ferro, lì sotto, come una macchia dorata sul dorso del millepiedi, spiccava un canale: un bayou.

(Eudora Welty, *Notte sul Delta*, traduzione di Simona Fefè, minimum fax, 2020, p. 19)

Leggendo il romanzo della Welty, ambientato nel 1923, l’epoca in cui Robert Johnson diventava adulto in quella stessa rigogliosa terra chiamata Delta del Mississippi, ci si rende presto conto di come i neri nella trama del romanzo siano delle figure poste sullo sfondo, elementi del paesaggio, non presenze capaci di determinare, prima ancora che la realtà, la mitologia del sud. Di quella mitologia i neri non sono mai stati parte. Il blues, così come le altre forme dell’arte e della cultura afro-americana, ha tentato, nella sua forma arcaica e suo modo primitivo, di abbozzare un ordine del cosmo a usufrutto di genti private di una mitologia oltre che di una storia, e l’ha fatto, giocoforza, con gli scarti che i bianchi erano disposti a lasciarsi dietro. Nel lungo cammino di emancipazione degli afro-americani, lotte per i diritti civili compresi, non va dimenticato che la privazione perpetrata sul piano mitologico sarà quella più difficilmente sanabile. Quel che è certo è che il sud degli Stati Uniti e il blues del Delta che ne fu emanazione restano due realtà difficili da immaginare in armonia. In primo luogo proprio per la difficoltà di far coincidere la mitologia dell’uno con la schietta e dolorosa realtà dell’altro.

Il magico crocevia verso il delta del Mississippi. Robert Johnson, il musicista che scese a patto col demonio. Eudora Welty, *Notte sul Delta*, minimum fax

La biografia di Johnson è piena dei topos mitici del blues. Giovanissimo aveva sposato Virginia Travis, morta poco tempo di parto, ad appena sedici anni, mentre lui non era presente; forse il senso di colpa per la sua assenza in quel momento tragico influì sul suo carattere e sulla sua musica. Tentò l'avventura con una donna poco più grande di lui, Callie Craft, ma non andò bene, e così iniziò a vagabondare in solitario

*I got ramblin'  
I got ramblin' on my mind*

(Ho il vagabondaggio/Ho il vagabondaggio nella mia testa)

[Ramblin' on my mind Blues](#) pezzo amato da Eric Clapton che lo mise nel suo repertorio. Un continuo spostarsi che potrebbe nascondere il desiderio di sfuggire alla miseria della condizione umana, alla ricerca di un posto o una situazione più vantaggiosi, come sembra spiegarci tramite i versi di [Sweet Home Chicago](#), il Blues in assoluto più famoso di sempre:

*Now one and one is two  
Two and two is four  
I'm heavy loaded, baby  
I'm booked, I gotta go*

*Cryin' baby  
Honey don't you want to go?  
Back to the land of California  
To my sweet home Chicago*

(Beh, è chiaro come uno e uno fa due/Due e due fa quattro/Ho un carico pesante, baby/Sono impegnato, devo andare/  
Baby/Dolcezza non vuoi andare?/Di nuovo in terra di California/verso la mia dolce casa Chicago)  
(*Sweet Home Chicago*, 1936 - Vocalion)

...dove California significa, nel gergo, denaro.

Ecco com'è stato riletto in chiave moderna da un'ensemble di maestri della chitarra, [Buddy Guy](#), [Eric Clapton](#), [Johnny Winter](#), [Robert Cray](#), [Hubert Sumlin](#).

Robert Johnson. Vagabondo assetato d'amore. *Love In Vain*, struggente blues che parla di un amore vano che si chiude con un lamento amaro:

*When the train rolled up to the station, I looked her in the eye  
When the train rolled up to the station, and I looked her in the eye  
Well, I was lonesome, I felt so lonesome, and I could not help but cry*

Il magico crocevia verso il delta del Mississippi. Robert Johnson, il musicista che scese a patto col demonio. Eudora Welty, *Notte sul Delta*, minimum fax

*All my love's in vain*

*Quando il treno fece il suo ingresso in stazione/La guardai negli occhi/Quando il treno arrivò in stazione/La guardai negli occhi/Ero solo, mi sentivo così solo che non ho potuto fare a meno di piangere/tutto il mio amore è vano  
(Love In Vain, 1937 )*

Questa canzone deve forse la sua longevità alla versione incisa quasi trent'anni dopo dai Rolling Stones. I suoi vagabondaggi si sono fermati troppo presto, il 16 agosto del 1938, e oggi ci sono almeno tre luoghi che rivendicano la sua tomba

*You may bury my body, hoo  
Down by the highway side  
So my old evil spirit  
Can get a Greyhound bus and ride*

(Dovresti seppellire il mio corpo/Vicino alla strada/Così il mio spiritello cattivo/Potrà prendere un bus della Greyhound e viaggiare)

Anche a me piace immaginarlo ancora in viaggio con lo sferragliare del treno che lo provoca a sprigionare il suo blues. Di Johnson sento vicina la sua attitudine, di mischiare e rinnovare, di agganciare il tutto a testi che riprendeva qua e là adattandoli al proprio sentito. Non ho nulla del suo talento, ma riprendere storie e scritti reinventandoli, questo sì è una passione che mi avvicina a lui.

## Elisabetta Brizio

### *L'ombra che disgombra. Su L'ombra del mondo di Pietro Montorfani*

#### **Come citare questo articolo:**

Elisabetta Brizio, *L'ombra che disgombra. Su L'ombra del mondo di Pietro Montorfani*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 17, dicembre 2020, [doi:10.48276/issn.2280-8833.5063](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5063)

L'ombra lunga della Torre di Siena segna l'ora amena dell'aperitivo, la meridiana in Piazza del Campo «dettava i ritmi lenti / al buon governo». Le età si incorporano, la geografia mostra talora un difetto di corrispondenza con il livello emozionale: dal noto e claustrale si evade e ad esso si fa ritorno, perché è lì depositato il senso di una continuità temporale, all'ombra, appunto, delle nostre origini e della percezione tutt'altro che simbolica del nostro essere stati. Se l'ombra (in noi, fuori di noi) è una luce digradata per l'interposizione di qualcosa di intrasparente con una sorgente luminosa, in quest'opera in versi di Pietro Montorfani il termine «ombra» va assunto per metonimia: ciò che la promuove, ciò che la esibisce. E per quello che essa è atta a rendere comprensibile.

Ci si può chiedere quale sia la parola chiave dell'*Ombra del mondo* (Aragno, Torino 2020). Indubbiamente «Europa» (*mot-clé* e connotatore del testo), ma con altrettanta evidenza «ombra», non introdotte in un diario di viaggio, tanto per allontanare fin da subito l'idea, per altro assurda, di una *tourist literature*. Ma entrambi i termini non sembrano univocamente assunti da Montorfani: connotativamente impiegati, mutano di quadro in quadro la loro accezione anche indiretta e allusiva e il loro referente, bilanciandosi con le contingenze del viaggiatore e della sua anima. Se nella geografia familiare, la Svizzera, «nulla succede», cosa succede nel «mondo fuori», in «quel mare senza sponde che si chiama Europa»? Da un lato le varie Berlino (che forma un capitolo a sé), Varsavia, Praga, Siena, Finisterre (ci sovviene Montale, ma altri erano i tempi) rappresentano fogli di viaggio recanti la medesima e ipotetica incisione: l'altrove è ovunque lo stesso. «*Che agonia questi ultimi / giorni d'Europa, accesi da albe / di destini infranti, / chiusi da sere di notizie / sempre uguali*». D'altra parte da questi teatri di ombre traspaiono «rotte antiche», passi di altri e memorie di secoli, dai cacciatori di Lascaux fino alla anonima «gente che passa» - nell'iperbato: «Occhi grigi a coppie e malinconici» -, alla gente che si ferma, ai «birdwatchers» (in una ardimentosa rima all'occhio con «eoliche»), alla folla straniera dei

treni, ad astruse scene di amore. Come le ombre e le maschere incontrate, e pure indossate, nella vita, come l'ombra della memoria personale che revoca il senso del perdersi della vita. I tratti delle vite finite si trasfondono nei vivi, la vita dei trapassati perdura, e insieme anticipa la nostra morte. Così come non c'è un ordine cronologico ascrivibile alla successione dei luoghi evocati, e la geografia più letterale sfuma nelle ultime due sezioni, quelle della separazione - nell'ombra dell'oltretomba - dagli esseri amati, per cui la vita d'ora in avanti sarà un'altra. Questi i versi proemiali della sesta sezione, «Le ore brevi»: «Ogni sguardo, ogni riso, / ogni odio, ogni ardore, // ogni segno, ogni nome, / ogni pianto ogni ardire, // ogni figura d'uomo, / ogni giorno, ogni ora». Umbratile, ricco di ombra, è ciò che è umano e destinato a defungere. Non hanno senso i rimpianti nei confronti degli esseri perduti - o forse è un modo per tenerli vivi -, essi vedono ogni cosa nello specchio dell'eterno, e comprendono le ragioni della menzogna, che è il lato d'ombra della verità. Ogni pensiero che si può pensare, ogni vita che si può vivere, e ogni parola che poteva essere detta - per il solo fatto che ora se ne concepiscono la possibilità e la necessità - esistevano nel tempo che precede ed esisteranno nel tempo che segue. Per poi nella settima, la sezione della memoria, marcare un raffronto retrospettivo tra ciò che era e l'esperienza presente, cui inevitabilmente è delegata una intenzione di disgombramento. E in queste *istantanee* - per usare un titolo di Claudio Magris, del quale una vaga eco si avverte nell'opera di Montorfani, se non altro nel medesimo spirito mitteleuropeo - talora il senso della coscienza si fa labile e si sperde. Ma, per dirla con Calvino, «la penna corre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade». Qui l'Europa non ha sponde (quando il confine, Montorfani dice, «ci difende dall'oltre / informe»), ed è sorpresa nel suo sgretolamento, quindi lontana dalle condizioni di saldare alcunché, neppure sotto il profilo della storia, quindi men che meno dal profilo di un comune progetto. Strutturalmente diseguali sono gli sfondi nella geografia dei luoghi, scomposta nei suoi strappi resta la storia, da Lascaux alla Shoah, più consequenziali le forme delle varie arti, in un decorso fondamentalmente coerente, oltre ogni frontiera («Bach è un ruscello: scorre / da tre ore sopra il palco / la storia che tutti sanno, / suscita nuove vite»; «Da secoli ci guarda dall'affresco / la mistica del libro e della spada [...] da tempo immemorabile ci sfida»). Non sfuggono tracce manzoniane: «Così in pace» è il titolo della sezione che chiude *L'ombra del mondo*, e ricalca la clausola di un periodo del XVII capitolo dei *Promessi sposi* («quel cielo di Lombardia, così bello quand'è bello, così splendido, così in pace»); Arbedo fu la sede di una battaglia vinta dal Carmagnola - da cui una piccola chiesa rosso sangue, a ricordare l'evento; l'espressione «ogni figura d'uomo» è scritta nel capitolo IV del romanzo. E mutando registro sparsamente figurano riferimenti pop (*Star Trek*, *Il Signore degli Anelli* nel richiamo all'occhio di Sauron, implicitamente associato a Stalin), e allusioni cinematografiche (*Dove osano le aquile*, *Miracolo nella 34a strada*). In *Quasi un Hopper* (alla chiara fonte 2008) lo sfondo di Montorfani era dichiarato nel titolo,

e cristallina e nivea era l'autoriflessione, contenuta e controllata (sono due aggettivi che Giancarlo Pontiggia nel 2009 adottava nel *Miele del silenzio*, dove Montorfani veniva ampiamente antologizzato), di uno studioso già cosmopolita, allora tra Svizzera e Stati Uniti. In proposito, Marco Vitale nella introduzione all'*Ombra (Un'idea di Europa)*: «il referto appare spesso limpido e oggettivo, di un nitore che tende talora a creare come un effetto di straniamento intorno a sé, alimentando una luce a tratti fredda, come di mistero». E Pontiggia diceva, nel *Miele*, che dal lato stilistico il carattere essenziale della poesia di Montorfani pare configurarsi *in absentia*: «strenua resistenza a ogni tentazione di metafora, di immagine troppo fulgida o intensa; disegno quasi in bianco e nero, nudo e spoglio, del paesaggio poetico (e dunque anche delle sue emozioni, delle emozioni del soggetto che scrive, *in primis*). Ricercata essenzialità, cui, nondimeno, l'autore oppone improvvisi strappi di visione dalle simboliche risonanze, nonché - ed è l'elemento forse poeticamente più efficace - un'acuminata sostanza linguistica». Nell'*Ombra del mondo* le inflessioni e gli stilemi indicati da Pontiggia e Vitale non mutano nella sostanza, ciò che cambia è la veste strutturale, cambiano le occasioni, gli anni, e con essi i termini delle ragioni della vita. Tra le due opere c'è stato *Di là non ancora* (Moretti & Vitali 2011). Ma veniamo, appunto, alla struttura dei quarantanove testi dell'*Ombra del mondo*, scritti tra il 2012 e il 2020. L'opera si compone di sette sezioni di sette componimenti. Fa da proemio a ciascuna sezione un testo corsivato anepigrafo. E fanno da esergo all'opera versi di Franco Fortini e di Paul Éluard. L'esergo da Fortini, in decasillabi piani, allude a una delle rime petrose di Dante, *Io son venuto al punto de la rota* (dove «ombra» fa rima con «disgombrava», e forse non si tratta di solo puro suono, di sola esibizione musicale), che Fortini riprende in *Poesia ed errore (1937-1957)*, in *Al poco lume* (dove Montorfani preleva la maggior parte dei titoli delle sezioni di *Ombra*): «Se siete giunti al punto della croce / dove son corti i giorni e l'ore brevi / guardate intorno a voi l'ombra del mondo / e la gente che passa e il vostro cuore». Qui i riecheggiamenti danteschi sono rilevabili a diversi livelli, nel ritmo, nel lessico. E forse l'idea - del tutto opinabile - di flettere la rima dantesca «ombra : disgombrava» (in merito, assumo l'*enjambement* che segue come pausa riflessiva) concorre alla rimozione del carico di tensione e di negatività ontologica. «*Brucia in eterno / la fiamma dei ceri / consuma speranze / e rancori. / Si fa rogo e splendore*». Quindi l'ombra, di cui il titolo e l'eponima sezione di Montorfani, non è un sigillo nero e terminale. È disalienante, delegata a disgombrare ciò che inibisce l'appartenenza a sé: così configurata è l'inversione del montaliano *curare la propria ombra*, dove il paradigma dell'ombra disegnava una condizione di iato tra umano e mondo esterno, o un'esistenza remota alla consapevolezza delle circostanze.

L'assunto di Fortini viene idealmente integrato dal secondo esergo, da Éluard che, se ricontestualizzato, stringe e istituisce un clima solo all'apparenza radicalmente conclusivo: «Un'ombra... / Tutta la pena del mondo» (*Sans rancune*). Ma nella triade Fortini-Dante

(richiamato da Fortini, che fu uno dei primi traduttori italiani di Éluard: altro nesso di questa convergenza)-Éluard gli ultimi due sembrerebbero implicarsi con un soggetto amoroso. Amore verso cosa? E, soprattutto, dileguarsi di che cosa? Intanto, lo stesso *infinito viaggiare* (ancora Magris) può procurare una distanza spaziale - spirituale e fisica - dal noto, l'esperienza di qualcos'altro, un allontanamento anche temporale per una ostranenie dello spirito, che tuttavia alla fine si assesta all'asintoto della propria ombra *che non s'incontra*. Anche il viaggio di Odisseo finisce, e nel libro di Montorfani il rincorrersi di treni e gallerie, di plaghe e di ricordi o «segni di cose sperate» a rigore si conclude con l'opera stessa, con «una luce non strana», benché autunnale. E sappiamo le idee di Proust sull'autunno, all'origine e cornice, «nei paesaggi», degli «accordi più profondi». «Ottobre», del resto, è già anticipato in *Navigli*, che sta per Milano, o per Gaggiano, cioè i luoghi dove tutto è cominciato («Oltre il muretto a secco del giardino / la savana infinita dei campi / moltiplica il suo giallo a perdifiato»). E Montorfani non dà l'impressione di voltarsi a osservare la propria ombra stampata «sopra uno scalcinato muro», perché - e oltre lo slancio creativo - neutralizza la trama stringente della necessità con le facoltà della memoria, e nel tempo denso della trasfigurazione poetica.



# **Direzione editoriale**

## **DIRETTORE SCIENTIFICO**

Mirco Dondi

## **RESPONSABILI D'AREA**

*Letterature:* Stefano Colangelo, Davide Monda, Marco Veglia

*Storiografie:* Mirco Dondi

*Semiotiche:* Anna Maria Lorusso

## **REDAZIONE**

Beatrice Borghi, Federico Cinti, Stefano Colangelo (Università di Bologna), Carlo Costa, Jonathan Dunnage (University of Swansea), Elena Lamberti, Magda Indiveri, Christophe Mileschi (Université Paris Nanterre), Ugo Russo (Université Paris Nanterre), Daniele Salerno (Università di Utrecht), Daniele Serapiglia (Universidade Nova de Lisboa), Andrea Severi (Università di Bologna), Pierre Sorlin (Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3), Angelo Ventrone

## **FONDATORI**

Roberto Roversi (1923-2012), Mauro Conti (1957-2020), Magda Indiveri, Davide Monda

## **DIRETTORE RESPONSABILE**

Andrea Severi

# Comitato Scientifico

## LETTERATURE

*Letterature classiche:* Valentina Garulli, Anna Giordano, Camillo Neri, Luigi Spina, Renzo Tosi

*Letteratura italiana:* Gian Mario Anselmi, Marco Marangoni, Nuccio Ordine, Maria Panetta, Edoardo Ripari, Stefano Scioli, Giacomo Ventura, Matteo Veronesi, Paola Villani, Luigi Weber

*Letterature anglofone:* Lilla M. Crisafulli, Keir D. Elam, Luca Manini, Valentina Vetri

*Letterature francofone:* Riccardo Campi, Rosanna Gorris, Adriano Marchetti, Lina Zecchi

*Letterature ispanofone e lusofone:* Maurizio Fabbri, Roberto Mulinacci, Roberto Vecchi

*Letterature germanofone:* Alberto Destro, Raoul Melotto, Stefania Stefani

*Filologia romanza, Teoria della letteratura, Letteratura comparata, Storia della critica letteraria e Didattica della letteratura:* Francesco Benozzo, Pierre Brunel, Antonio Castronuovo, Matteo Marchesini, Nuccio Ordine, Maria Panetta, Paolo E. Persiani, Martin Rueff, Maurizio Serra

## STORIOGRAFIE

*Storia medievale:* Rolando Dondarini, Chiara Frugoni

*Storia moderna:* Pietro Bolognesi, Leonardo De Chirico, Valerio Marchetti, Gianluca Montinaro

*Storia contemporanea:* Stefano Cavazza, Ferdinando Fasce, Patrizia Gabrielli, Giovanni Greco, Elena Musiani, Alberto Preti, Cinzia Venturoli

*Storia delle idee filosofiche e scientifiche:* Stefania Achella, Maria Giulia Andretta, Massimo Andretta, Stefano Arieti, Franco Bacchelli, Maria Luisa Basso, Giovanni Bertuzzi, Virgilio Cesarone, Domenico Felice, Michela Marzano, Eva Rizzuti, Natascia Villani

*Storia delle scienze geografiche:* Laura Federzoni, Elisa Magnani

*Storia dell'arte e critica d'arte:* Maria Cristina Casali, Giovanna Degli Esposti, Emanuela Fiori, Maria Pace Marzocchi

*Storia della musica e musicologia:* Mario Baroni, Silvia Carrozzino, Antonino Fogliani, Enrico Onofri, Mariateresa Storino, Annarosa Vannoni, Carlo Vitali, Stefano Zenni

*Storia e filosofia del diritto:* Giuliano Berti Arnoaldi Veli, Francesca Faenza, Luca Petroni, Ivano Pontoriero, Andrea Zanotti

## SEMIOTICHE

Costantino Maeder, Isabella Pezzini, Franciscu Sedda

## SCIENZE POLITICHE E SOCIALI

Bruno Bilotta, Antonella Cava, Ivo S. Germano, Roberta Iannone, Sergio Marotta, Claudio Melchior, Andrea Pitasi, Giorgio Porcelli, Diana Salzano

**BIBLIOMANIE**

Letterature, Storiografie, Semiotiche

ISSN: 2280-8833

numero 50 chiuso il 31 dicembre 2020

Editore: Master in Comunicazione storica dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna