

*It's (not) only rock 'n' roll.
Linguaggi, culture,
identità giovanili*

a cura di

Luca BELLONE, Laura BONATO, Elena MADRUSSAN



«QuadRi»

Quaderni di RiCOGNIZIONI

Volume finanziato con i Fondi di Ricerca Locale dei Curatori, DLLSCM.

It's (not) only rock 'n' roll. Linguaggi, culture, identità giovanili, a cura di Luca Bellone, Laura Bonato, Elena Madrussan, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino, Torino 2023 – ISBN 978-88-7590-274-2

In copertina: *Elaborazione grafica di Max Pozzi*

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

«QuadRi»
Quaderni di *RiCOGNIZIONI*
XIV
2023

I «QUADERNI DI RICOGNIZIONI»

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

DIRETTORE RESPONSABILE

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

COMITATO EDITORIALE

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

COMITATO SCIENTIFICO

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

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Complesso «Aldo Moro»

Via Sant'Ottavio 18, 10124, Torino

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

CONTATTI

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

E-Mail: rivista.ricognizioni@unito.it

ISSN: 2384-8987



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

*It's (not) only rock 'n' roll.
Linguaggi, culture,
identità giovanili*

a cura di

Luca BELLONE, Laura BONATO, Elena MADRUSSAN



UNIVERSITÀ
DI TORINO



Dipartimento di
LINGUE
LETTERATURE STRANIERE
CULTURE MODERNE

I contributi pubblicati nel presente volume sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* da parte del Comitato Scientifico
che ne attesta la validità

SOMMARIO

It's (not) only rock 'n' roll. Linguaggi, culture, identità giovanili

a cura di Luca BELLONE, Laura BONATO, Elena MADRUSSAN

- 9 Luca BELLONE, Laura BONATO, Elena MADRUSSAN • *Introduzione. It's (not) only rock 'n' roll. Linguaggi, culture, identità giovanili*

LINGUAGGI

- 15 Luca BELLONE • *«Non studio, non lavoro, non guardo la TV». Lessico e retorica del disagio giovanile nella canzone alternativa italiana*
- 29 Lorenzo COVERI • *Convergenze parallele. Sulle tracce dei linguaggi giovanili nella canzone italiana recente*
- 45 Annarita MIGLIETTA • *Rap, trap e linguaggi giovanili*
- 59 Bianca Maria DE PAOLIS, Anna ANASTASENI, Valentina DE IACOVO • *“Cantare in corsivo”. “Singing in Cursive”: A Phonetic Study of a Contemporary Italian Singing Style, Two Years after Its Initial Wave*

IDENTITÀ E FORMAZIONE

- 77 Elena MADRUSSAN • *Introversi e solitari. Musica, relazione, educazione interiore*
- 89 Mimmo PESARE • *The Wall come “romanzo di soggettivazione”*

- 101 Pierpaolo MARTINO • *Leggere Bowie. David Bowie e la letteratura inglese da Shakespeare a Colin MacInnes*
- 111 Isabella MININNI • *El mal querer di Rosalía. Flamenco urbano e femminismo millennial*
- 121 Massimo MAURIZIO • *Graždanskaja Oborona e tardo Sovietismo*
- 131 Erika DE VIVO • *Musica rap ed emancipazione linguistica nella Sápmi contemporanea. Prospettive sulla produzione di SlinCraze*

CuLTURA E MoVIMENTI GIOVANILI

- 147 Laura BONATO • *Groupie, protagoniste del rock. Icone di stile e trasgressione*
- 159 Enrico MILETTO • *Sulla strada di Fred. Buscaglione, i giovani e la Torino degli anni Cinquanta*
- 169 Amedeo BOROS • *Note in musica. Un antropologo alla radio*
- 181 Carmen CONCILIO • *Miriam Makeba, jazz e antirazzismo per il Sudafrica*
- 195 Elena BARRECA • *L’Africa nelle Americhe. Genealogia e diffusione del Rastafari-reggae*
- 207 Damiano CORTESE, Cristina CERUTTI • *Eurovision. Musica e cultura, effetto riverbero per turismo ed economia*
- 213 Lia ZOLA, Lena SIDOROVA • *Zloĭ Mambèt and the others. Contemporary music genres in Eastern Siberia between mimesis and awareness*

INTRODUZIONE

It's (not) only rock 'n' roll. Linguaggi, culture, identità giovanili

Luca BELLONE, Laura BONATO, Elena MADRUSSAN

L'idea progettuale che ha dato corpo al Convegno *It's (not) only rock 'n' roll. Linguaggi, culture, identità giovanili*, tenutosi il 15 e 16 Dicembre 2022 presso l'Auditorium del Complesso Aldo Moro dell'Università di Torino, è stata, per molti aspetti, una sfida. Sebbene i nostri studi siano interessati, secondo prospettive disciplinari diverse, al tema in questione, l'intenzione che ha orientato i lavori preparatori del Convegno è stata quella di far dialogare, nello stesso contesto, una varietà ancor più ampia di "mondi culturali". Convinti che la musica sia un terreno fertile di ricerca scientifica, abbiamo creduto di poterne mettere in luce anche quegli aspetti che la rendono eloquente e profonda sul piano dell'esperienza personale e sociale. A questo livello, lo sguardo multidisciplinare è parso indispensabile per mostrare la ricchezza di contenuti e di significati che nei vissuti quotidiani rischiano spesso di restare nascosti e che, invece, sono potenziali vettori di una feconda connessione tra vita e cultura.

Di qui l'esigenza di promuovere raccordi disciplinari che andassero oltre i confini del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino, il quale, facendosi promotore dell'iniziativa, ha cercato spazi di confronto fra accademici, esperti, giovani che, a vario titolo, riconoscono nella musica un campo di ricerca, approfondimento, conoscenza.

In particolare, la *popular music* contemporanea, nelle sue molte declinazioni, è espressione consolidata di culture, linguaggi, identità giovanili, situazioni storiche. Essa ha riguardato e riguarda le istanze dei movimenti giovanili che, nel corso della storia recente, hanno rintracciato, nelle poetiche testuali e sonore, forme eterogenee di significato capaci di rappresentare contenuti e identità culturali, impegno e provocazione sociali. Cantando il quotidiano e il sogno, l'ordinario e lo straordinario, emergono le distanze tra realtà e aspettative, rappresentazione sociale e autorappresentazione, omologazione e differenziazione. Dal cantautorato al rock all'hip hop, dall'Europa agli Stati Uniti alle culture orientali, la trasversalità dei linguaggi musicali ha creato universi simbolici e semantici in cui il ricorso alla letteratura e alle arti in genere interroga costantemente la contemporaneità e le convenzioni sociali. Così, se è possibile tracciare i percorsi delle identità gio-

vanili attraverso la musica, attraverso la musica è possibile anche comprendere fenomeni culturali complessi che caratterizzano stagioni, epoche e, soprattutto, prospettive. La musica, poi, è capace di incidere sulla formazione delle identità, suggerendo aperture di senso, ricorsi all'intertestualità, esperienze di condivisione di stili esistenziali e di differenziazione sociale.

Per esplorare tante e tali declinazioni, l'appello alla partecipazione è stato rivolto a Colleghe e Colleghi di cinque Atenei, all'Accademia della Crusca, a esperti di giornalismo musicale e trasmissioni radiofoniche, a Laureate e Laureati che si sono cimentati nello studio di fenomeni variamente legati agli ambiti musicali, aprendo, complessivamente, un campo di riflessione davvero eterogeneo e culturalmente autorevole. La risposta è stata incoraggiante: trenta contributi, tra relazioni e interventi, almeno quattordici prospettive disciplinari coinvolte, circa trecento partecipanti nel pubblico più quattro classi di istituti di scuola secondaria di secondo grado accompagnate da insegnanti di diverse materie. Insomma, due giornate dense di contenuti e di suggestioni, oltre che di presenze, compresa una lezione-concerto *live*.

La partecipazione di Michele Cortelazzo, Lorenzo Coveri e Annalisa Nesi, rappresentanti dell'Accademia della Crusca, ha senza dubbio conferito un prestigio considerevole all'iniziativa; in aggiunta ci ha consegnato la conferma che l'idea progettuale dalla quale siamo partiti è ora realtà, e che le nuove sfide che ci attendono potranno essere affrontate con serenità e convinzione maggiori.

Gli esiti presentati in questo volume, tuttavia, non costituiscono semplicemente la raccolta – peraltro parziale – degli interventi scientifici di quell'appuntamento. Vorrebbero, invece, incoraggiare nuove riflessioni, idee, prospettive che, anche con l'aggiunta dei tre contributi di chi scrive, possano aprire ulteriori orizzonti d'impegno culturale e sociale.

L'attenzione alla varietà disciplinare si declina, dunque, lungo i campi della Linguistica (Luca Bellone, Lorenzo Coveri, Annarita Miglietta), comprese le sue implicazioni nell'ambito della Fonetica (Bianca Maria De Paolis, Anna Anastaseni, Valentina De Iacovo), dell'Antropologia culturale (Laura Bonato, Amedeo Boros, Lia Zola, Lena Sidorova, Erika De Vivo), della Pedagogia generale (Elena Madrussan, Mimmo Pesare), della Letteratura inglese (Pierpaolo Martino, Carmen Concilio), della Letteratura russa (Massimo Maurizio), della Lingua spagnola (Isabella Mininni), della Storia contemporanea (Enrico Miletto), dell'Economia aziendale e della promozione turistico-culturale del territorio (Damiano Cortese e Cristina Cerutti). Questa pluralità di voci, riprendendo quella del Convegno, tenta un'analisi polivalente dei contenuti culturali raccontati dall'esperienza musicale, favorendo quell'incontro di prospettive tra ricerca scientifica ed esperienza comune che animava le intenzioni degli organizzatori e sollecita ulteriormente quella dei Curatori. Sempre con l'auspicio che l'incontro con le scritture qui di seguito proposte possa generare in chi legge curiosità, consapevolezza, ricerca.

Dei molti ringraziamenti che questo lavoro reca con sé, alcuni, in particolare, vanno a tutti i presenti al Convegno (Colleghe e Colleghi, Laureate e Laureati, studentesse e studenti universitari, insegnanti, studentesse e studenti delle Scuole secondarie intervenute), al Direttore del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Prof. Matteo Milani, che ha supportato e seguito l'iniziativa con generosità e attenzione, ai tecnici di UniTo Media, che hanno accompagnato i lavori e reso disponibile la loro registra-

zione integrale sul canale UniTo Media di Ateneo (15/12/2022: <https://media.unito.it/?content=10735>; 16/12/2022: <https://media.unito.it/?content=10736>), a Dottorandi e Assegnisti che hanno curato la gestione in aula dell'evento.

LiNGUAGGI

«NON STUDIO, NON LAVORO, NON GUARDO LA TV»

Lessico e retorica del disagio giovanile nella canzone alternativa italiana

Luca BELLONE

ABSTRACT • «*Non studio, non lavoro, non guardo la tv*»: *lexicon and rhetoric of youthful distress in Italian alternative song*. The contribution aims to provide a lexical and rhetorical representation of youthful distress through alternative Italian song (rock, punk, rap, indie rock, indie pop); in this first section the attention will focus on the 1980s.

KEYWORDS • Italian linguistics; history of the Italian language; Italian philology; language of contemporary Italian song; youth slang.

*Io sto bene, io sto male
Io non so dove stare
CCCP, Io sto bene*

0. Chi ha paura del disagio?

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

Nel perimetro circoscritto della produzione canzonettistica propria delle giovani generazioni, il canto dell'inquietudine, per lo più coniugato nelle diverse forme dell'antidoto

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

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

1. Gli anni Ottanta

È il dicembre del 1977 quando Eugenio Finardi pubblica un singolo contenente due brani di successo, *Cuba* ed *Extraterrestre*; nel primo dei due pezzi che compongono il 45 giri, l'allora venticinquenne cantautore milanese mette a fuoco le sensazioni e gli stati d'animo di molti suoi coetanei, sospesi in un intenso e contraddittorio limbo che segna il confine tra la fine degli anni Settanta e il decennio successivo. È la fase del cosiddetto "riflusso":¹

È che viviamo in un momento di riflusso
E ci sembra che ci stia cadendo il mondo addosso
Che tutto quel cantare sul cambiar la situazione
Non sia stato che un sogno o un'illusione.

In effetti, la caduta dei miti del Sessantotto e la conseguente crisi della militanza determinano, nel mondo giovanile di quegli anni, «sempre meno segmentato da linee di classe» (Masini, 2018, p. 199), alcune significative novità rispetto al periodo precedente,² nella direzione di una nuova socialità dalla funzione prevalentemente interiore (Prato, 1979, p. 306).

In questa inedita dimensione, al crepuscolo dei movimenti e dei conflitti sociali, per la prima volta la cultura musicale diviene, anche in Italia, uno strumento di autocoscienza

¹ Con "riflusso" si intende in genere un insieme di tendenze sociali e culturali, sviluppatasi nel periodo a cavallo i due decenni, derivanti dalla diffusa crisi dei valori sui quali si era fondata la fase storica appena conclusa: tra queste, il rifiuto della politica e la riscoperta del privato. Per un'accurata ricostruzione storica del riflusso si veda Masini, 2018, pp. 187-189.

² In generale, la riscoperta di tutto ciò che «la [...] rigida morale rivoluzionaria [...] aveva vietato» (Benni, 1977).

privilegiato da parte di una generazione di ragazze e di ragazzi che fatica a limitarsi entro uno spazio politico – quello dell’impegno e della lotta, intanto irrigiditosi dalla paura e dalla violenza –, e che sente invece la necessità di conoscersi percorrendo altre strade: quella del “privato”, della sessualità, del neo-misticismo, dello sballo e, perché no, del disimpegno (Pintor, 1974; Della Porta, 1996, pp. 63-65; Tondelli, 2008, p. 71). Parallelamente alla nascente letteratura generazionale, alcuni prodotti della canzone alternativa riescono così a intercettare e a trasmettere dall’interno e in presa diretta, attraverso il testo cantato, molte delle diverse manifestazioni della complessa sensibilità adolescenziale, con particolare attenzione alle sue realizzazioni più problematiche: tra queste, l’inquietudine e la noia, l’isolamento e la disillusione.

I “laboratori” musicali più proficui per la raffigurazione e per l’analisi delle espressioni del disagio esistenziale proprio della condizione giovanile e per la conseguente promozione di modelli culturali e comportamentali inediti sono più precisamente collocabili nel perimetro del rock (meglio, del cosiddetto “nuovo rock”; cfr. in particolare Tomatis, 2022, pp. 164-167) e del punk,³ due correnti che proprio in questi anni paiono incarnare al meglio, anche perché liberate da fuorvianti interpretazioni ideologiche, le istanze del riflusso (De Paoli, 1988, pp. 19-20; Tomatis, 2019, p. 697). Sul piano nazionale, le sedi privilegiate entro cui prendono forma queste nuove dimensioni sono costituite in primo luogo dai luoghi di aggregazione giovanile interni o prossimi alle città emiliane (De Paoli, 1988, pp. 22-29; Tomatis, 2022, pp. 167-172): se Bologna rappresenta l’epicentro, anche per il ruolo chiave esercitato nella fase conclusiva della contestazione degli anni Settanta, Modena e Reggio Emilia sono parte integrante di un caratteristico sistema satellitare dall’orbita essenzialmente regionale (la cui gittata provinciale costituisce, più che il limite, il suo cardine qualitativo) dalle quali giungono alla ribalta nazionale due esperienze tra le più rappresentative del decennio, quelle di Vasco Rossi e dei CCCP; proprio all’artista modenese e alla compagine reggiana, pertanto, saranno dedicate le prossime pagine.

1.1. «Generazione di sconvolti / che non han più santi né eroi»: il riflusso rock di Vasco Rossi

In un crinale dell’Appennino tosco-emiliano che separa la valle del Panaro da quella del Samoggia e del Reno, a una cinquantina di chilometri a sud di Modena, sorge Zocca, un piccolo comune che attorno alla metà degli anni Settanta conta poco più di quattromila abitanti. In questa località, sul finire dell’estate del 1975, un gruppo di giovani della zona fonda una delle prime radio “libere”⁴ italiane, Punto Radio, che trasmetterà dalle alture

³ Si veda la significativa testimonianza di Roberto “Freak” Antoni, fondatore e voce del gruppo rock demenziale degli Skiantos, in De Paoli, 1988, p. 9: «Da subito [dalla fine degli anni Settanta] il rock fu importante perché lo spazio musicale sembrava costretto tra la banalità della disco-music e la retorica dei cantautori».

⁴ «Nella prima fase di sviluppo del fenomeno della radiofonia indipendente, con l’espressione radio libere vengono chiamate indistintamente tutte le emittenti non statali: l’aggettivo libero sta

modenesi fino al 1978, anno nel quale la sede dell'emittente verrà trasferita a Bologna;⁵ tra i ragazzi che in principio si alternano nella conduzione di programmi espressamente concepiti per un'utenza non ancora adulta e nella promozione di musica alternativa del periodo c'è un ventitreenne che da lì a poco darà inizio a una carriera folgorante sulle onde del rock: Vasco Rossi.

Nella galassia della canzone italiana, il rilievo di Vasco è considerevole e ampiamente discusso (per una rassegna parziale degli studi a riguardo si rimanda almeno a Pani, 2023): non ce ne occuperemo in questa sede. Di interesse specifico è invece, qui, il ruolo del "Blasco"⁶ nelle vesti di primo, vero cantore dell'inquietudine giovanile: un'inquietudine che affiora già, in controtuce, nel suo disco d'esordio, *...ma cosa vuoi che sia una canzone* (1978), prodotto dalla piccola casa discografica milanese Lotus e inizialmente commercializzato in sole ventimila copie, ma ben noto ai frequentatori delle libere frequenze delle stazioni radio delle regioni del Nord della Penisola.

In una dimensione stilistica che tende ancora con evidenza alla canzone d'autore, nell'album si distingue *Jenny è pazza*, un brano caratterizzato da un andamento tenue, sostenuto per larga misura soltanto da una chitarra acustica, suonata dallo stesso Vasco, che racconta però lo spettro della depressione: a fronte di uno sviluppo musicale ampio, che supera i sette minuti, la portata esistenziale del testo giunge chiara e immediata fin dalle prime due terzine, rette da una struttura metrico-sintattica regolare. In ciascuna sezione, i versi, rispettivamente, di otto, sei e nove sillabe, si articolano lungo sequenze scandite in parte dalla negazione e dal rifiuto dell'azione («non vuol più parlare», «Non vuol più giocare», ecc.), in parte dall'espressione dell'inerzia e dell'abbandono («Vorrebbe soltanto dormire», «Sbadiglia soltanto»); ad aprire le sezioni, anche nelle parti successive, è il nome della protagonista, sempre collocato in principio di verso:

Jenny non vuol più parlare
 Non vuol più giocare
 Vorrebbe soltanto dormire
 Jenny non vuol più capire
 Sbadiglia soltanto
 Non vuol più nemmeno mangiare

Il giovane Vasco sembra trasferire su una figura di fantasia, un'immaginaria ragazza di provincia, i propri stati d'animo, dando vita al primo dei suoi "doppi" al femminile;⁷ il

in questo senso a indicare al contempo l'autonomia delle emittenti nella definizione dei propri linguaggi e contenuti, e il loro operare in assenza di norme disciplinanti la materia» (Lorrai, 2015).

⁵ Per maggiori dettagli a riguardo si rinvia all'approfondimento storico contenuto nel sito web della radio al link <https://www.puntoradiofm.it/le-origini/>.

⁶ Blasco è lo storpiamento del nome del rocker utilizzato dallo stesso Vasco nel brano *Blasco Rossi* (1987) e divenuto da allora soprannome dell'artista.

⁷ È stato lo stesso autore a chiarirlo, molti anni dopo, in un post sul suo profilo Instagram: «Jenny

rocker si mette a nudo – certo, solo dopo avere assunto le fattezze di Jenny – per cantare il suo malessere individuale, «quella continua sensazione di groppo in gola, di sconsolata tristezza» che getta «un velo opaco, grigio, su ogni cosa», che porta a «essere di cattivo umore sempre, dalla mattina alla sera, dalla sera alla mattina. Ogni giorno, ogni momento. Per settimane, mesi». ⁸

L’album successivo, *Non siamo mica gli americani!*, del 1979, più saldamente imperniato su ritmi rock, contiene alcuni brani destinati a fissarsi nell’immaginario collettivo di quegli anni: oltre ad *Albachiara* – uno dei capolavori del rocker di Zocca, che però si colloca per temi e stile almeno parzialmente al di fuori del perimetro della nostra indagine – segnaliamo in particolare *Fegato fegato spappolato* e (*Per quello che ho da fare*) *Faccio il militare*.

Fegato fegato spappolato descrive il risveglio dopo una notte in balia dello sbalzo: è, potremmo dire, una rappresentazione dell’“hangover” ante-litteram, almeno da un punto di vista lessicale. Il tono parlato che caratterizza l’esecuzione, unito a un’andatura lenta, ben riflette le sensazioni mattutine del protagonista: «Con in bocca un gusto amaro che fa schifo / Chissà cosa è stato, quello che ho bevuto / M’alzo dal letto e penso al povero / Mio fegato, fegato, fegato spappolato». Il senso di disagio del giovane è accresciuto dalla reazione della madre («Dice mia madre: “Devi andare dal dottore / A farti guardare, a farti visitare / Hai una faccia che fa schifo / Guarda come sei ridotto / Mi sa tanto che finisci male”»); non sembrano invece generare particolare apprensione le inevitabili chiacchiere di paese («Non bado alla gente che guarda sconvolta / Ormai ci sono abituato, sono vaccinato, sono controllato / Si pensa ormai addirittura in giro / È chiaro che sono drogato»). Nell’ultima sezione, lo stato d’animo di Vasco viene proiettato in una dimensione più ampia, condivisa, di portata nichilista, quella che, per utilizzare un termine chiave del gergo generazionale tra la fine degli anni Settanta e il principio del decennio successivo, è dominata dallo «scazzo»⁹ («Fini si è alzato da poco / E non è ancora sveglio / Ed è talmente scazzato / Che non riesce a parlare nemmeno»), fondata sull’iterazione monotona e irrevocabile degli eventi:

La sera che arriva
Non è mai diversa dalla sera prima
La gente che affoga nell’unica sala, la discoteca

è la trasposizione dei miei periodi di esaurimento nervoso. Oggi si chiama depressione [...]. Jenny la pazza non era una figura femminile che conoscevo, ma rappresentava le mie paure e Jenny mi sembra un nome molto adatto. Da esaurita» (cfr. https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2020/06/16/news/vasco_rossi_rivela_ecco_chi_e_silvia_della_mia_canzone_-259346544/).

⁸ Il virgolettato riproduce nuovamente le parole del cantante, contenute in una nota pubblicata sul proprio profilo Facebook nel corso del 2011 (https://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2011/08/06/news/vasco_rossi_depressione-20092115/).

⁹ La canzone conterrebbe la prima attestazione documentabile del termine *scazzato* ‘annoiato’: risulta infatti retrodatata, seppure di poco, l’occorrenza della voce nel romanzo *Pao pao* di Pier Vittorio Tondelli del 1982 segnalata in Ambrogio-Casalegno, 2004, s.v.

Ci vuol qualcosa per tenersi a galla
 Sopra questa merda
 Sopra questa merda
 E non m'importa se domani mi dovrò svegliare ancora
 Con quel gusto in bocca

La medesima sensazione è in fondo al centro di (*Per quello che ho da fare*) *Faccio il militare*, una composizione che al tema dell'antimilitarismo, descritto con modalità non tradizionali (si veda il solo refrain che determina il titolo del disco: «Non siamo mica gli americani / Che loro possono sparare agli indiani»), associa quello della noia giovanile, che porta il protagonista, ormai smarrito ogni ideale condiviso e rassicurante, a preferire l'inutile esperienza della caserma a una quotidianità priva di slancio vitale:

Domani sera scrivo a mia madre
 che non voglio tornare
 sto troppo bene le dico
 prepara il letto solo per Natale
 che tanto prima non voglio tornare
 per quello che ho da fare
 faccio il militare

I testi di questi brani offrono una rappresentazione efficace delle contraddizioni e dei dubbi, delle provocazioni e delle rivendicazioni dei giovani che a cavallo dei due decenni non si riconoscono più negli schemi del recente passato: in tal senso, Vasco sembra un residuo di quei “figli dei fiori” ormai «destabilizzat[i] dagli anni di piombo e dal bigottismo nostrano che nessuna rivoluzione sessuale è riuscita a debellare» (Fabrizi 2019). È un «indiano metropolitano», un «anarchico» in senso lato, che trova però, proprio tra le pieghe del rock, una via di fuga di fronte alla precarietà individuale: «Sono sopravvissuto agli anni Ottanta, gli anni da bere, gli anni più stupidi del secolo ma anche i più belli e più divertenti. Io sono sopravvissuto facendo del rock. Ho iniziato a fare rock in italiano e ho scritto pezzi generazionali e canzoni provocatorie». ¹⁰

E in effetti la carica del rocker modenese esplose in tutto il suo vigore nella prima parte della nuova decade: tra il 1980 e il 1983 escono a cadenza annuale *Colpa d'Alfredo* (1980), *Siamo solo noi* (1981), *Vado al massimo* (1982) e *Bollicine* (1983), prodotti attraverso i quali l'artista emiliano propone per la prima volta in Italia uno stile di vita tipicamente rock, fondato anche sulla trasgressione e sull'eccesso, segnando, nel bene e nel male, l'immaginario di più di una generazione. ¹¹ Prende così avvio una rappresentazione

¹⁰ La testimonianza d'autore è tratta dalla “docu-serie” *Vasco Rossi. Il sopravvissuto* (Netflix, 2023), Episodio 1, *Nascita del mito*.

¹¹ Come ricorda Gaetano Curreri, si tratta di una novità in grado di abbattere barriere anche sul fronte linguistico: «Era il primo che tentava quella strada. I discografici con i quali ho potuto parlare mi dicevano: “Sì, però state tentando una strada che con la lingua italiana non si riesce a fare”».

nuova del mondo giovanile, quella della vita spericolata, della fuga e della perdizione: Vasco dà voce a una moltitudine che non aveva trovato in precedenza una via per manifestarsi, per lo meno in questi termini, diventandone il cantore. Per i giovani ascoltatori, l'immedesimazione con il nostro è immediata: a esercitare un ruolo determinante in tal senso è la veste linguistica dei testi, contraddistinta dalla presenza di un vocabolario condiviso, generazionale. Vasco si rivolge infatti ai suoi interlocutori utilizzando le loro stesse parole, attraverso un tessuto retorico e stilistico semplice, ma mai banale: sono parole che, soprattutto, mettono in luce contraddizioni, vizi e debolezze, e che risultano quindi autentiche, sincere.

Sia sufficiente il caso di *Io non so più cosa fare*, un brano che raffigura meglio di ogni altro lo sconforto determinato dal fallimento nell'ambito di un rapporto sessuale; se Vasco diventa un'icona, lo deve anche, probabilmente, alla schiettezza con la quale presenta – in quegli anni, e in un contesto, come quello del rock, dominato tradizionalmente dalla virilità – le proprie disfatte, comprese quelle più intime e private:

Anch'io vorrei, Dio se vorrei
 Dio se vorrei lasciarmi andare
 Vorrei toccarla, baciarla
 Come mi viene in modo naturale
 Ma forse è meglio lasciare stare
 Non posso rischiare
 Forse è meglio che mi rimetta a dormire

In molti casi, non va dimenticato, il lessico di Vasco ha indole irriverente e provocatoria: una lingua ad alto voltaggio utilizzata come arma di difesa e di offesa contro il maledere diffuso, ma che – giocando talvolta sull'ironia – pare non prendersi troppo sul serio. Tale espressività, che raggiunge il suo apice proprio nella produzione compresa tra il 1979 e il 1983, è ottenuta anzitutto dal ricorso a parole ed espressioni provenienti dai registri più bassi (linguaggio giovanile, gergo della malavita, lingua della strada), inedite per la produzione canzonettistica italiana anteriore e coeva: tra queste ritroviamo non di rado forme volgari («Mi piaci perché sei sporca, perché sei sporca / Mi piaci perché sei porca, perché sei porca», *Mi piaci perché*, 1983), contraddistinte da toni violenti («La primavera mette scompiglio / Ieri ho sgozzato mio figlio / È stato uno sbaglio / [...] / Credevo fosse un coniglio», *Ieri ho sgozzato mio figlio*, 1981) o appartenenti all'ambito osceno («Ho perso un'altra occasione buona stasera / È andata a casa con il negro, la troia», *Colpa d'Alfredo*, 1980; «Non importa se la vita sarà breve / Vogliamo godere», *Sensazioni forti*, 1980). In altre circostanze si distinguono termini propri della sfera dello sballo e dell'eccesso, spesso ottenuti mediante traslati iperbolici («Sensazioni, sensazioni / Vogliono tutti

E invece Vasco gli ha dimostrato proprio l'esatto contrario, perché nella lingua italiana puoi fare quel che vuoi, se la fai suonare come la fa suonare lui» (l'intervista a Curreri si trova in *Vasco Rossi. Il supervissuto*, Episodio 1, *Nascita del mito*).

provare / Non ci bastano le solite emozioni / Vogliamo bruciare», *Sensazioni forti*, 1980; «Stamattina è già il terzo caffè / Che bevo / Ho fatto pure una doccia gelata / Ma non è servita / Sono ancora in coma», *Sono ancora in coma*, 1982¹²), oppure legati a referenti disgustosi e repellenti («Siamo solo noi / Che non abbiamo più niente da dire / Dobbiamo solo vomitare», *Siamo solo noi*, 1981). Un caso eccezionale è infine rappresentato dalla dimensione ovattata di *Valium* (*Siamo solo noi*, 1981), nella quale il Blasco, in preda alla sonnolenza, formula una cantilena distribuita in tre brevi strofe nelle quali si determina di volta in volta un incremento del dosaggio dello psicofarmaco che offre il titolo al brano (da dieci a venti, a cento gocce); l'accompagnamento musicale, costituito da un blues psichedelico dal ritmo lento, va di pari passo con l'effetto progressivamente ipnotico del sonnifero. La chiusa (del brano e dell'intero album) giunge senza dissolvenza, a completamento di un processo dall'epilogo ineludibile:

Cento gocce di Valium
Per dormire del tutto
Non sentire più niente
Cancellare la mente
E domani mattina
Domani mattina
Domani mattina
Non svegliarsi neanche

L'episodio artistico determinante nel processo di definizione del "mito" è però senza dubbio *Siamo solo noi*, traccia di apertura del disco omonimo (1981), insignita del titolo di canzone italiana rock del secolo dalla rivista *Rolling Stone Italia*.¹³ In essa, la natura eversiva e irregolare di un "escluso" viene trasferita su un piano collettivo mediante un'operazione apparentemente banale eppure decisiva, un semplice cambio di pronome, dall'*io* al *noi*, che dà voce e forza al branco: il lamento per la dannazione individuale si trasforma così in canto, e il canto crea la tribù. È un componimento con un testo tanto essenziale quanto penetrante (come prevede il canone del rock), sostenuto da un "verso puntello", «Siamo solo noi», che costituisce il vero e proprio richiamo al gruppo, dal quale divampano costantemente immagini potenti, sorrette da parole di uso comune (*colazione, toast*), con sconfinamenti volgari e gergali (*vomitare, sconvolti*¹⁴), che contribuiscono a comporre il primo inno di una generazione, quella di chi rincasa sempre troppo tardi («Siamo solo noi / Che andiamo a letto la mattina presto / E ci svegliamo con il mal di testa»), di chi non vuole porsi limiti («Siamo solo noi / Che non abbiamo vita regolare /

¹² L'occorrenza nel brano è la prima attestazione dell'espressione [*essere*] *in coma* 'trovarsi in stato di estrema stanchezza o prostrazione, stordimento, intontimento, anche per effetto della droga'; cf. Ambrogio-Casalegno, 2004, s.v.

¹³ Si veda il numero speciale della rivista, pubblicato nell'agosto del 2013.

¹⁴ Secondo la documentazione raccolta in Ambrogio-Casalegno, 2004, s.v., il termine sarebbe attestato per la prima volta in italiano proprio nella canzone qui esaminata.

Che non ci sappiamo limitare»), di chi ha urgenza di vita, a costo dell'autodistruzione («Siamo solo noi / Quelli che poi muoiono presto / Quelli che però è lo stesso»).

Dopo gli anni dei dibattiti e delle assemblee, insomma delle abbuffate verbali, i ragazzi hanno perso la fiducia nella dialettica dei discorsi pubblici, nel valore della parola («Siamo solo noi / Che non abbiamo più niente da dire»); ciò che resta è un disgusto generazionale («Dobbiamo solo vomitare»), e il rifiuto, netto, verso chi è venuto prima, e che vorrebbe ancora indicare le regole e il cammino da seguire («Siamo solo noi / Che non vi stiamo neanche più ad ascoltare»). Il branco ha perso il sentiero, e di conseguenza ogni sorta di fede («Siamo solo noi / Quelli che ormai non credono più a niente»): non c'è vittimismo nella constatazione, né compiacimento. L'alternativa tra il male e il bene, in fondo, non è una prerogativa essenziale («Siamo solo noi / Che tra demonio e santità è lo stesso / Basta che ci sia posto»). Quella di Vasco è una «generazione di sconvolti» – dall'alcol e dalla droga, certo, ma anche per l'effetto del turbamento provocato da una realtà che si disconosce, e che tuttavia ingabbia –, che «non ha più santi né eroi», alla quale non resta che un grido, al contempo antierico e solidale: «Siamo solo noi».

1.2. «Il Roipnol fa un casino se mescolato all'alcol»: l'Emilia paranoica dei CCCP

Il malessere giovanile del decennio assurge a ruoli di primissimo piano nei brani dei CCCP – Fedeli alla linea, gruppo punk-rock fondato da Giovanni Lindo Ferretti e Massimo Zamboni (cf. Ferretti-Zamboni, 2005) in grado di coniugare in maniera assai originale aspetti della cultura popolare emiliana con alcune correnti alternative coeve di respiro internazionale, tra le quali la produzione elettro-industriale tedesca (le cui coordinate sono offerte principalmente dai Kraftwerk), il punk di provenienza americana (di Mc5, Stooges e Ramones) e la dark-wave britannica (PIL, Bauhaus). Il risultato più apprezzabile di questo inedito incontro-scontro è senza dubbio rappresentato dalla pubblicazione, nel 1986, dall'album *Affinità e divergenze fra il compagno Togliatti e noi. Del conseguimento della maggiore età* (Attack Punk Records), divenuto prodotto di culto per una moltitudine di giovani ascoltatori, modello di riferimento privilegiato per il rock alternativo italiano del decennio successivo (Marlene Kuntz, Afterhours, Verdena, ecc.) e per la sua ulteriore evoluzione, confluita al principio del XXI secolo nella prima produzione indie nazionale (Ministri, Luci della centrale elettrica, Offlaga disco pax, ecc.; cf. Deregibus, 2006, pp. 103-107).

Attraverso i testi di questo disco, «i CCCP cantano le psicosi di una generazione di zombie, che percorre gli anni '80 di traverso, sentendosi costantemente fuori posto. Per questo, più che l'amore e i buoni sentimenti, invocano una cura, una medicina che liberi la mente dagli incubi paranoici da cui è ossessionata». ¹⁵ Mai come in questa circostanza, una rapida occhiata ai titoli dei brani può costituire una significativa raffigurazione del-

¹⁵ Claudio Fabretti, recensione all'album nella sezione “Pietre miliari” della webzine musicale *Onda Rock* consultabile al link https://www.ondarock.it/pietremiliari_ita/cccp_affinita.htm.

l'itinerario tematico compiuto dal complesso emiliano: *CCCP*, *Curami*, *Mi ami?*, *Trafitto*, *Valium Tavor Serenase*, *Morire*, *Noia*, *Io sto bene*, *Allarme*, *Emilia paranoica*.

Non potendo offrire una disamina dettagliata dell'intero prodotto discografico, ci limiteremo ad alcune riflessioni che riteniamo opportune. Se nel brano di apertura, che parrebbe alludere ancora una volta, sebbene in controtuce, alla crisi ideologica che porta alla fine dei movimenti («Fedeli alla linea, anche quando non c'è / Quando l'imperatore è malato / Quando muore o è dubbioso o è perplesso») e alle sue conseguenze sull'individuo, riconosciamo il primo, chiaro accenno alla condizione di sofferenza («Come una malattia della pelle localizzata»: e si noti qui, per la prima volta, la rappresentazione "tecnica" del malessere), nella successiva *Curami* una lunga sezione musicale fondata sul ritmo incalzante della drum machine e sui suoni taglienti di una chitarra distorta conduce alla richiesta d'aiuto gridata di Ferretti:

Curami, curami, curami
Prendimi in cura da te
Prendimi in cura da te

È infatti in arrivo una nuova fase di crisi individuale, raffigurata dal ritorno impellente dei demoni della psiche, ritratti attraverso immagini proprie del lessico della guerra:

Verranno al contrattacco con elmi ed armi nuove
Verranno al contrattacco, ma intanto adesso
Curami, curami, curami

Non sorprende quindi che la quinta traccia, *Valium Tavor Serenase*, recuperi e arricchisca, qualche anno dopo Vasco Rossi, la terminologia specialistica della medicina psichiatrica mediante il ricorso a nomi di noti psicofarmaci. Accanto al Valium compaiono per la prima volta nei testi cantati il Serenase e il Tavor, ciascuno seguito dal proprio effetto terapeutico:

Il Valium mi rilassa
Il Serenase mi distende
Il Tavor mi riprende
C'è chi mi dà energia e chi la porta via

Il ritornello, al ritmo forsennato di chitarra elettrica e batteria, scaglia una serie di interrogativi a una massa potenziale di ascoltatori che condividono la dipendenza da antidepressivi, calmanti, sonniferi o stupefacenti («E voi cosa volete? Di che cosa vi fate?») per sedare altre *pene*, altri *problemi*, altre *storie infernali*:

E voi cosa volete?
Di che cosa vi fate? Dov'è la vostra pena?
Qual è il vostro problema?
Perché vi batte il cuore? Per chi vi batte il cuore?
Meglio un medicinale o una storia infernale?

Lungo la direttrice di una cortocircuitazione irriverente e sarcastica, al contempo musicale e testuale, nella quale si muovono molti brani del gruppo, il procedere “hardcore” della sezione viene interrotto in maniera brusca dal *bridge*, caratterizzato dal ritmo terzinato di un rassicurante liscio su cui si posano i versi, parzialmente rielaborati, di *Romagnamia* di Secondo Casadei:

Quando ci penso, vorrei tornare
Alla mia bella al casolare
Emilia mia, Emilia in fiore
Tu sei la stella, tu sei l’amore

Al di sotto della superficie edonistica rappresentata da simili incisi, l’Emilia dei CCCP si rivela tuttavia una landa di desolazione, cupa e depressa, attraversata da spiriti apatici e indolenti, posti di fronte all’unica alternativa concessa, il bivio tra l’assorbimento inerte nel processo capitalistico («Produci, consuma») e l’autodistruzione («Sbattiti, fatti») di *Morire*; entrambe le strade conducono fatalmente a un vicolo cieco («crepa»):

Produci, consuma, crepa
Produci, consuma, crepa
Produci, consuma, crepa
Sbattiti, fatti, crepa
Sbattiti, fatti, crepa
Sbattiti, fatti, crepa
Cotonati i capelli, riempiti di borchie
Rompiti le palle, rasati i capelli
Crepa, crepa, crepa

All’illusione dilagante di un benessere diffuso, percepita da ampi strati della società italiana attorno alla metà del decennio, si contrappone la devianza individuale e concreta di *Io sto bene*; nel brano, divenuto anch’esso un inno in grado di superare le barriere generazionali, il rampantismo arrivista e opulento di *yuppie* e paninari dell’epoca è cancellato dall’indifferenza abulica di chi «non studi[a], non lavor[a], non guard[a] la tv»:

Io sto bene, io sto male, io non so dove stare
Io sto bene, io sto male, io non so cosa fare
Non studio, non lavoro, non guardo la TV
Non vado al cinema, non faccio sport

Inevitabilmente, angoscia e inerzia si riversano anche sul rapporto amoroso, ormai sottoposto a meri principi meccanici e spogliato di ogni connotato affettivo; il lessico erotico declinato in gelida chiave tecnico-specialistica dei primi versi di *Mi ami?*, accompagnato in maniera bizzarra da una melodia lieve, risulta in tal senso esemplare:

Un’erezione, un’erezione triste
Per un coito molesto
Per un coito modesto

Per un coito molesto
 Spermi, spermi indifferenti
 Per ingoi indigesti
 Per ingoi indigesti
 Per ingoi indigesti

Una pausa quasi impercettibile porta alla seconda sezione del brano, ora fondata su cadenze apertamente punk hardcore, sulle quali Ferretti costruisce un lungo soliloquio dall'afflato irrazionale in cui convivono parole ed espressioni prese a prestito, mediate un collage testuale, dai titoli dei capitoli e dei paragrafi della traduzione italiana (Einaudi, 1979) dei *Fragments d'un discours amoureux* di Roland Barthes (1977), che suggeriscono sensazioni evidentemente contraddittorie («allucinato», «situazione estrema», «atmosfera pesante» *versus* «amorosa quiete», «tranquillità assoluta», «estasi»):

Io attendo allucinato
 La situazione estrema
 Un grande sogno nitido
 Chiedendo alla tua pelle
 Con dita di barbiere
 Una amorosa quiete
 Una amorosa quiete
 Sfiorarti come a caso
 Con aria imbarazzata
 Atmosfera pesante
 Elogio alla tensione
 Tranquillità assoluta
 Tranquillità assoluta
 Tranquillità assoluta
 Un rapimento, un'estasi
 Su un punto delicato
 Questa non è una replica
 Facile e leggera
 Non è una mossa tattica

«Il freddo più pungente, accordi secchi e tesi» aprono l'ultimo brano dell'album, *Emilia paranoica*, una "suite" punk monocorde dal ritmo mutevole composta di frammenti di echi impazziti di provenienza disparata e apparentemente casuale, che costituiscono un quadro straniante definito da allusioni a psicofarmaci per la sedazione profonda («Il Roipnol fa un casino se mescolato all'alcol») e a eccitanti («Due tre quattro Plegine»), intervallati da schegge del linguaggio giornalistico («Bombardieri su Beirut») che si riverberano nelle case attraverso la televisione, accostando la tragedia reale, tangibile, alla stasi di una moltitudine in stato ipnotico:

Il Roipnol fa un casino
 Il Roipnol fa un casino se mescolato all'alcol
 Bombardieri su Beirut

Bombardieri su Beirut
Bombardieri su Beirut
Due tre quattro Plegine
Due tre quattro Plegine

«Da Reggio a Parma, da Parma a Reggio / A Modena, a Carpi», l’Emilia dell’opulenza e del benessere si conferma così, nei versi graffianti che chiudono l’album, una terra lugubre, al contempo schizofrenica e abulica, asfissata da accelerazioni improvvise per fuggire il baratro esistenziale («Emilia di notti agitate per riempire la vita») e da fasi di allettante stagnazione («Emilia di notti tranquille in cui seduzione è dormire»), tormentata da tristi memorie lontane («Emilia di notti ricordo, senza che torni la felicità») e da speranze vane («Emilia di notti d’attesa di non so più quale amor mio che non muore / E non sei tu, e non sei tu, e non sei tu»); l’Emilia è l’attesa per «un’emozione indefinibile» che non arriverà, l’ultimo stadio dell’alienazione giovanile, la paranoia.

BIBLIOGRAFIA

- Ambrogio R., Casalegno G. (2004), *Scrostati gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino, UTET.
- Bellone L. (2018), «Zero sbatta, zi’!»: novità dal linguaggio giovanile torinese contemporaneo, “Bollettino dell’Atlante Linguistico Italiano”, n. 42, pp. 35-65.
- Bellone L. (2022), *Dalla strada a TikTok: sulle tracce del linguaggio giovanile contemporaneo*, in Nesi A. (a c. di), «Come scusa? Non ti followo». *L’italiano e i giovani*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 25-41.
- Benni S. (1977), *Riflusso primo stadio*, “il Manifesto”, 28 aprile 1980.
- De Paoli M. (1988), *Il linguaggio del rock italiano*, Ravenna, Longo.
- Della Porta D. (1996), *Movimenti collettivi e sistema politico in Italia, 1960-1995*, Roma-Bari, Laterza.
- Deregibus E. (2006), *Dizionario completo della canzone italiana*, Firenze, Giunti.
- Fabrizi S. (2019), *Retrospettiva Vasco Rossi #2: Non siamo mica gli americani (1979). Il Vasco irriverente*, consultabile al link <https://www.exitwell.com/retrospettiva-vasco-rossi-2-non-siamo-mica-gli-americani-1979-il-vasco-irriverente/>.
- Ferretti G.L., Zamboni M. (2005), *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI*, Firenze, Giunti, 2005.
- Lorrai M. (2015), *La breve primavera della radio locale*, in *L’Italia e le sue Regioni*, a cura dell’Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile su Treccani.it al link https://www.treccani.it/enciclopedia/la-breve-primavera-della-radio-locale_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/.
- Masini A. (2018), *L’Italia del «riflusso» e del punk (1977-84)*, “Meridiana”, n. 92, pp. 187-210.
- Pani F. (2023), *Vasco, per una grammatica di una vita di “bollicine”*, articolo pubblicato nella sezione “Lingua Italiana” del portale Treccani.it consultabile al link https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Vasco.html.
- Pintor G. (1974), *Sulla musica pop*, “Ombre Rosse”, n. 8, pp. 46-56.
- Prato P. (1979), *Musica e forme di socialità giovanile*, “Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae”, n. 21, fasc. 2/4, pp. 295-308.
- Tomatis J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Feltrinelli.

- Tomatis J. (2022), *Gli anni ottanta, Tondelli, la provincia. Immaginari di un “nuovo rock italiano”, da Vasco Rossi ai CCCP*, “La Valle dell’Eden. Semestrare di cinema e audiovisivi”, n. 43, pp. 163-175.
- Tondelli P.V. (2008), *L’abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, a c. di F. Panzieri, Milano, Bompiani (prima edizione postuma 1993).

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

E-MAIL • luca.bellone@unito.it

CONVERGENZE PARALLELE

Sulle tracce dei linguaggi giovanili nella canzone italiana recente

Lorenzo COVERI

ABSTRACT • *Parallel Convergences: Tracking Youth Languages in Recent Italian Song.*

The essay illustrates the presence of forms of youth languages in the history of recent Italian music. Apart from some isolated examples starting from the 1960s, the most relevant episodes of this phenomenon were the “demenziale” rock scene around 1977 and some examples of late-century pop song. However, the most evident convergence between the language of music and youth languages can be observed, even in lexicography, with the first wave of hip-hop and rap in the 1980s and especially with the genre’s evolution (the trap) in the early decades of the new century, thanks in part to the pervasive impact of social media. The result is a continuous interchange between web languages, new music, and young generations.

KEYWORDS • Youth languages; (t)rap music; social media.

1. Preludio *fin-de-siècle*

Nel capitolo dedicato alle “fonti” dei linguaggi giovanili in Italia, il dizionario storico *Scrostati gaggio!* di Renzo Ambrogio e Giovanni Casalegno (2004) annoverava, accanto alla “narrativa”, a “Internet” e ai “repertori”, la “musica”. Con la seguente motivazione:

Questo *Dizionario* ha anche attinto ai testi delle canzoni. Circa due terzi di questi provengono dal rap. Tale genere è infatti caratterizzato da uno spiccato utilizzo del linguaggio gergale. [...] È un linguaggio che si basa sull’identificazione nel gruppo e dunque assume caratteristiche di gergo vero e proprio. Un procedimento analogo coinvolge il rap italiano che presenta evidenti prestiti dal modello americano insieme con il tentativo di stabilire una propria autonomia. Lo dimostrano i riferimenti sia agli ambienti delle periferie metropolitane (di Roma e delle città del nord) sia una spiccata regionalità (tanto è vero che si è verificata una sensibile riscoperta del dialetto, non in senso folkloristico ma come rinnovata identità) (Ambrogio e Casalegno, 2004, p. XVIII).

In effetti, la maggior parte delle attestazioni del settore “musicale” nel dizionario citato provenivano da testi di esponenti della “prima ondata” (dagli anni Ottanta del secolo

scorso) del rap italiano: artisti allora agli esordi come Frankie Hi Nrg Mc (con gli album *Verba manent*, 1997 e *La morte dei miracoli*, 1993); Jovanotti (cui probabilmente si deve l'introduzione del rap in Italia, con sei album: *La mia moto*, 1989; *Giovani Jovanotti*, 1990; *Una tribù che balla*, 1991; *Lorenzo* 1992, 1992; *Lorenzo* 1994, 1994; *L'albero*, 1997); La Pina (*Piovono angeli*; *Il CD della Pina*; *Cora*, tutti 1995); Neffa (*107 elementi*, 1997; *Arrivi e partenze*, 2001); "Er" Piotta (*Comunque vada sarà un successo*, 1999; *Democrazia del microfono*, 2000). Ben più consistente il numero delle band o posse storiche: rap o reggae come Articolo 31, Assalti frontali, Colle der Fomento, Flaminio Maphia, Pittura Freska (*'Na brutta banda*, 1991, in veneziano), Punkreas, Sangue Misto (SXM, 1994, in salentino), Sensasciù (*In scio bleu*, 1994, in genovese) o rock come Negrita (3 album), Sottotono (4 album), Subsonica (2 album), Timoria (3 album).

Alla prima ondata rap risalivano numerosi prestiti lessicali più o meno adattati, soprattutto di provenienza angloamericana (*b-boy*, *bhoda*, *biccia*, *brother*, *chiminalbrotha*, *clika*, *crew*, *family*, *flow*, *flylady*, *freesta*, *homeboy*, *homie*, *motha'*, *fucker*, *rappa*, *sister*, *sicker*, *weda*) o ispanoamericana (*barrio*, *gana*, *porro*, *puta*, *tio*, *vida*) e calchi (*fratello*, *micia*, *sorella*, *zozza*) (Ambrogio e Casalegno, 2004, p. X), alcuni dei quali di lunga durata.

Ancora in gran parte attuali e di uso più ampio erano anche i termini (tecnici, ma correnti nell'ambiente) del "glossarietto rap" compilato da Arno Scholz (2005) nella sua raccolta di saggi su subcultura e lingua giovanile in Italia, in cui era prevalente l'influsso dell'inglese: *base*, *b-boy* [*break-boy*], *be real*, *beat* (ritmo), *bitch* (*biatch*, adatt. *biccia*), *chill*, *DJ*, *fake* (finto), *family* (*clan*, *crew*, *posse*), *flavour*, *flow*, *fly*, *fratello* (*brother*), *free style*, *gangsta*, *ghetto*, *hardcore* (adatt. *arcore*), *hip hop*, *homie* (*homey*, *home boy*), *jam*, *lirica* (*lyric*), *loop*, *MC* (*master of ceremony* o *mike checker*), *merda* (*shit*), *motherfucker*, *new / old school* (*nuova / vecchia scuola*), *pace* (*peace*), *rap*, *rappare*, *rappresentare*, *rima*, *rispetto* (*respect*), *scratching*, *skill*, *sorella* (*sister*), *stile*, *sucker*, *turntablism* (Scholz, 2005, pp. 164-166).

A Scholz 2005 si deve anche l'individuazione, nei testi rap, di tre livelli di gergalità: un primo grado di italiano colloquiale medio con elementi del parlato giovanile panitaliano; un secondo grado caratterizzato dalla forte presenza di termini mutuati dallo slang angloamericano; un terzo grado di marcata gergalità: forme dialettali, tecnicismi della cultura rap, termini comprensibili solo agli adepti (Scholz, 2005, pp. 144-145).

Tra le fonti di Ambrogio e Casalegno (2004) non mancavano rockstar come Ligabue (*Buon compleanno Elvis*, *Sopravvissuti*, 1992; *A che ora è la fine del mondo*, 1994) e Vasco Rossi, con titoli che da allora sono entrati a far parte dell'immaginario della cultura giovanile (*Non siamo mica gli americani*, 1979; *Colpa d'Alfredo*, 1980; *Siamo solo noi*, 1981; *Vado al massimo*, 1982; *Bollicine*, 1983).

Una buona parte dei giovanilismi registrati (per cui si veda anche Depaoli 1988, con piccolo glossario) era poi attribuibile al rock "demenziale" del Settantasette (il mondo di Freak Antoni, degli "indiani metropolitani") e successivi: i bolognesi Skiantos, *nomen omen* dal gergo studentesco anni '60 (con un numero record di album, nove: *Cortina*, 1993; *Inascoltable*, 1997; *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti*, 1987; *Karabighiere* [sic] *blues / Io sono un autonomo*, 1978; *Kinotto* [ancora con *k* "politico"], 1979; *MONO tono*, 1978, *Pesissimo* ['pesantissimo'], 1981; *Signore dei dischi*, 1992; *Troppo rischio*

per un uomo solo, 1989); i Gaznevada (l'album omonimo, 1979; *Sick Soundtrack*, 1980); i milanesi Kaos Rock (*Basta basta / La rapina*, 1980); i geniali Elio e le Storie Tese (giovanilistico anche il nome del gruppo) con ben otto album (*Craccracriccrecr*, 1999; *Eat the phikis*, 1996; *Elio samaga hukuman karyana turu*, 1989; *Esco dal mio corpo e ho molta paura*, 1993; *Inediti e rarità* [nel sito www.elio.net.it], anni Novanta; *Peerla*, 1998; *Tutti gli uomini del deficiente*, 1999). Creatività lessicale, sberleffi linguistici, xenismi giocosi, paronomasie, calembours: lingua d'autore, ma anche tendenze di quel versante ludico dei linguaggi giovanili che non è venuto meno neppure negli anni successivi.

In questo contesto, spiccavano due nomi dell'albo d'oro della canzone d'autore, Francesco Guccini (*Via Paolo Fabbri 43*, 1976; *Amerigo*, 1978) e Giorgio Gaber (*Giorgio Gaber*, 1961), cui si deve uno dei più antichi (se non il più antico dei) segnali di convergenza tra italiano della canzone e italiano giovanile, come ha notato Gianluca Lauta (2018.4), ancora prima della stagione dei "complessi" beat:

Non voglio i cento sacchi né il grano per gli intappi / Né regalini a mucchi / Sei ricca ma sei sciocca, / Per me sei troppo secca, / Per questo non mi cucchi (Una fetta di limone, di Giorgio Gaber ed Enzo Jannacci [I due Corsari], testo di Umberto Simonetta, 1961 [il 45 giri è del 1960], cit. in Lauta 2018-19.4).

Ecco alcune altre "schegge" dell'ultimo ventennio del Novecento:

Mamma dammi la benza / Non posso fare più senza / Ne sento già la mancanza / Esiste la dipendenza (Gaznevada, *Mamma dammi la benza*, 1979)

Mi piaccion le sbarbine / Mi piaccion le sbarbine / Mi piaccion le sbarbine / Non posso farci niente / (Mi piaccion le sbarbine) / Mi sento deficiente / (Yeah, yeah, yeah) / Lo so che non conviene / (Oh no mai) / Però voglio starci assieme / (Oh yes) (Skiantos, *Mi piaccion le sbarbine*, 1980)

Aveva scritto, a proposito degli Skiantos (e in particolare dell'album *Pesissimo*, 1980), Maria Corti:

I prelievi dall'italiano sono sempre al registro medio-basso, salvo punte occasionali e con carica ironica, sarcastica, a seconda. Questo italiano basso serve a un trattamento mimetico del reale oppure deformante in chiave drammatica o ironica o giocosa; comunque sia, coopera sempre a un *calcolato* disordine linguistico del testo. Aggiungasi l'ossessiva rima baciata che si costruisce su un lessico molto ristretto e iterativo, rima che dà un senso di fisicità grezza alla parola, accentuato dagli effetti vocali e musicali, un senso di esasperazione per il codice comunicativo: come un tic che da una parte coinvolge l'ascoltatore, dall'altro blocca volutamente la comunicazione (Corti, 1982, poi in Coveri, 1988, p. 48).

Parole che non stonerebbero applicate all'uso della rima da parte dei rapper (pratica che i rapper di ultima generazione preferiscono usare meno). Altri esempi:

Sparato ho sparato / Ma sono stato beccato / Qualcosa non ha funzionato / È da quando sono nato / Che sono uno sfigato (Kaos Rock, *La rapina*, 1980)

C'hai figu? / Sì, guarda, oggi io la mazzetta / Fa vedere...celo...Buso manca! / Finisco l'album / Eh...Buso, Buso è raro... / Eh, quante ne vuoi? / Buso son tre vaschetti... (Elio e le Storie Tese, *Adolescenti a colloquio. Improvvisamente, Tremoto*, 1989 [nel primo album del gruppo, un immaginario scambio di figurine Panini con citazione del secondo album degli Skiantos, *MONO Tono*, 1978])

Che bello è quando c'è tanta gente / E la musica, la musica ci fa star bene / È una libidine / E una rivoluzione / Quando ci si può parlare con una canzone (Jovanotti, *Ciao mamma*, 1990) [*che libidine!* è l'esclamazione chiave dei film e delle apparizioni televisive di Jerry Calà].

2. Intermezzo

Nella sua ampia analisi di testi della canzone italiana (circa 1000 brani presenti nelle hit parade tra il 1958 e il 2007), Giuseppe Antonelli (2010) indicava il 1989 come spartiacque nell'accoglimento di elementi dei linguaggi giovanili:

è da quel momento che il linguaggio giovanile non costituisce più un condimento, una spezia per insaporire i testi, ma diventa la pietanza, il piatto forte (sia pure minestra riscaldata, visto che le espressioni rimangono in parte le stesse: *pacco* 'fregatura', *menarla* 'farla lunga', *peso*, *pischello*, *bella storia*, *sfiga*, *sfigata*). Il salto non è solo quantitativo, ma anche – e soprattutto – qualitativo: il linguaggio giovanile entra ora nei testi senza alcuna presa di distanza ironica, senza nessun filtro o cornice. Quello che alla fine degli anni Settanta era considerato demenziale, dieci anni dopo è diventato normale (Antonelli, 2010, p. 217).

Naturalmente, molti segnali – a parte qualche voce isolata (*sacco*, *grano*, il citato *intappo*, *cuccare*), qualche colloquialismo (Antonelli, 2010, pp. 213-214) – erano già presenti nel decennio precedente, nel mondo rap ancora di nicchia e non solo, come si è visto. Ma è con gli anni Novanta che il fenomeno approda al pop, come nel caso del citato Jovanotti di *Ciao mamma* (1990) e nel successo dei pavesi Mauro Repetto e Massimo Pezzali, gli 883 [883 è un modello di Harley-Davidson] (poi ridotti al solo Max Pezzali), veri e propri testimoni del quotidiano giovanile di periferia, come nell'aneddoto, quasi cinematografico, un po' da sfigati (*sfiga*, *sfigato*, giovanilismi di lungo corso, sono termini ad altissima frequenza nelle canzoni di quegli anni) di *Rotta x casa di dio* (da *Nord Sud Ovest Est*, 1993):

Si era detto otto e mezzo puntuali al bar / Però lo sapevamo già (scia la-la) / Che tra una cazzata e l'altra c'è Cisco che / Passa in bagno un'eternità (scia la-la) / Tutti in macchina la festa è lontana e poi / Là le tipe ci aspettano (scia la-la) / Oh ragazzi, tranqui, questa è una botta sicura / Basta che non ci perdiamo / Rotta per casa di Dio / Stiamo volando alla festa / Rotta per casa di Dio / E siam già là con la testa. / E le troveremo già sulla porta e poi / Con il tacco alto e la gonna corta e noi / Con il groppo in gola e il cuore che batte / Le faremo ballare per tutta la notte / Cisco adocchia la cartina poi dice "No! / Stiamo andando a fanculo!" (scia la-la) / Te l'ho detto dovevamo girare là / Guarda sono sicuro (scia la-la) / Lo sapevo che sarebbe finita così / Siamo teste di cazzo noi (scia la-la) / Basta uscire più di dieci chilometri / Che noi stronzi ci perdiamo / Rotta

per casa di Dio / Ci stiam perdendo la festa / Rotta per casa di Dio / E stiamo uscendo di testa / Non le troveremo più sulla porta e poi / Niente tacco alto né gonna corta e noi / Con il groppo in gola e il cuore che batte / Ci faremo menate per tutta la notte / Con le facce tese tutti incazzati neri / E con le pive nel sacco / Persi in queste strade che sembrano sentieri / Stanotte niente di fatto / Avvistiamo da lontano un cavalcavia / Ci sarà un'autostrada là / Appena entrati dal casello come per magia / Ecco appare un autogrill / Rotta per casa di Dio / Ci siam fottuti la festa / Rotta per casa di Dio / Però che notte diversa / Tutti con in mano birra e Camogli noi / Senza fidanzate troie né mogli noi / Quattro deficienti a fare cazzate / Come non succedeva da un pacco di tempo / Rotta per casa di Dio / Ma chi la caga la festa / Rotta per casa di Dio / Stanotte non l'abbiam persa / Tutti con in mano birra e Camogli noi / Senza fidanzate troie né mogli noi / Quattro deficienti a fare cazzate / Come non succedeva da un pacco di tempo.

Agli 883 (autori, tra l'altro, dell'altro hit dell'album *Sei un mito*, 1993, vero e proprio inno generazionale del periodo) si deve probabilmente anche lo sdoganamento del turpiloquio (qui *cazzata*, *fanculo*, *teste di cazzo*, *stronzi*, *incazzati neri*, *fottuti*, *troie*, *caga*) via via sempre più desemantizzato. E poi colloquialismi (*botta*), regionalismi (*menate*), giovanilismi (*tipe*, *tranqui*, *uscendo di testa*, *pacco*) persino modi di dire e locuzioni un po' datate (*groppo in gola*, *pive nel sacco*).

Anche qualche rapper, accanto a un nucleo "puro e duro" di interpreti del disagio generazionale e sociale, comincia ad avvicinarsi al *mainstream*, ripescando (forse con ironia) anche il "paninarese" anni Ottanta (*tranqi*, *tipa*, *tarro*):

Muoviti tranqi funky / Slega i legamenti col tranqi funky / Segui i movimenti tranqi funky / E le vibrazioni del tranqi funky / Questo suono è funky / Questo suono è tranqi / Perché io la musica la tratto con i guanti / Slega i legamenti / Se mi senti ti accendi / Delle vibrazioni segui i movimenti (Articolo 31, *Tranqi funky*, 1996)

Tipa! Permetti una parola? / Sai che c'hai una camminata che c'ho il cuore in gola? / Che tu sia sola, lo sai è un peccato / Ce l'hai un minuto? / Oh, guarda non mordo / Dammi uno sguardo / Io sono un funkytarro DOC / Tipa, stop / Con me non devi far la snob / Dai, salta su! Hop / Sulla Jeep / Sentirai il profumo dei miei sei Arbre Magic [oggetto di culto ricordato anche in *Sei un mito* degli 883] / Come Bersani sono un freak / Tarro e t'atterro con lo sguardo / Sono trash come la Marini e Adriano Pappalardo / Io sono quello che impennava con il Ciao / Con la maglietta degli Squallor Arrapaho / Quello che rimpiange la sella con le frange / La targa Arizona / E la marmitta Proma / E l'adesivo dei Kiss e di Bob Marley / Il motorino che fa casino come un Harley (Articolo 31, *Il funkytarro*, 1996)

Riferimenti a mode, comportamenti, oggetti, marchi del mondo giovanile che, *mutatis mutandis*, è un topos anche dei testi più recenti.

3. Secondo movimento

La musica cambia, e non poco, col nuovo secolo. Cambiano anzitutto le condizioni materiali del suo ascolto, che parte dalle grandi piattaforme di streaming per arrivare alla fruizione solipsistica in cuffia, lasciando all'evento, al concerto, l'unica occasione di par-

tecipazione collettiva. Crolla il mercato discografico (nonostante il ritorno del vinile), resiste la radio, vola il medium visuale: le canzoni non si sentono, si vedono (su You Tube, su TikTok); e infatti contano le visualizzazioni. Anche i generi si riposizionano: persiste, anche se affievolita, la tradizione della canzone d'autore, mentre si affacciano giovani delle etichette indipendenti (*indie*, denominazione che fa pensare un po' anche a una "riserva indiana" della musica), ma il movimento più robusto è quello del rap – uscito dai centri sociali e approdato alle classifiche di vendita e persino sul palcoscenico del Festival di Sanremo –, tanto più significativo per gli aspetti linguistici, in quanto mette al suo centro il potere della parola. Infatti è precisamente in seno all'esperienza del rap che matura il rovesciamento della prospettiva di lunga e ininterrotta tradizione: con il rap la parola diventa più importante della musica. La musica viene volutamente mantenuta al livello tecnico della semplicità, elementarità quasi, perché non contenda il ruolo di protagonista al messaggio, al testo verbale, enfatizzato e dilatato per caricarlo della massima parte della responsabilità comunicativa. La natura originariamente rivoluzionaria del messaggio, voce politica e sociale delle periferie metropolitane disadattate – il cui debutto sulla scena italiana va ambientato nei primi anni Novanta – si è in buona misura stemperata una volta che l'industria del consumo musicale l'ha addomesticata a sé, anche se permane il timbro di protesta contro il conformismo culturale e dei modi di essere e di pensare (Cartago e Fabbri, 2016, p. 278).

Agli stessi Cartago e Fabbri (2016, pp. 279-283) si deve l'analisi dei fenomeni linguistici del rap del primo decennio del secolo (sostanzialmente non dissimili da quelli rilevati per la fine degli anni Novanta da Petrocchi-Pizzogalli-Pizzoli-Telve 1996): adesione al parlato spontaneo (anche gergale e giovanile, con giochi di parole, scioglilingua e rime di sapore ironico), prelievi lessicali dagli ambienti più disparati (fumetti, televisione, pubblicità, cinema, *branding*), inserti dialettali e di lingue straniere, commutazioni di codice, effetti di grafia ispirata all'*informal spelling* e alle scritture veloci, predilezione per i segni numerici, e così via: un continuo lavoro sul tessuto verbale che non di rado diventa riflessione metalinguistica sul mezzo espressivo.

È quanto osserva anche Luca Zuliani (2018), in un saggio particolarmente attento alle ragioni formali, stilistiche e metriche, del linguaggio canzonettistico: il rap è il luogo privilegiato dello sperimentalismo linguistico, anche se

continua comunque a conformarsi a una base ritmica di tipo moderno, divisa in battute con accenti regolari, e quindi continua a presentare [...] un altro tipo di artificiosità: la tendenza a misurare il tempo sugli accenti, ossia a costruire la propria struttura su successioni regolari di accenti linguistici (indotti dal ritmo sottostante), invece che procedere in base alle sillabe su un ritmo più libero, come sarebbe naturale in italiano (Zuliani, 2018, p. 118).

Non a caso, uno dei più raffinati sperimentatori è un rapper della prima generazione come Caparezza, che ha attirato l'attenzione degli studiosi (Castiglione, 2014; Miglietta, 2019). Ma i rapper più giovani si abbandonano con maggiore libertà a seguire il flusso del *flow*, il ritmo, l'andamento delle parole del testo.

Un'altra novità (segnalata da Cartago e Ferrari, 2020) è l'approdo dei testi dei rapper "storici" (Fabri Fibra, J-Ax [ex Articolo 31]), assieme ai più giovani Gué Pequeno e Jake

La Furia [Club Dogo], Marracash, Fedez, Gemitaiz, Emis Killa, Sfera Ebbasta e ai rapper del gruppo dei “nuovi” italiani, di seconda generazione (per i quali si veda Grasso, 2020, con ampia bibliografia) come Amir Issaa (studiato da Ferrari, 2018), Maruego, il Ghali di *Cara Italia*, Laioung, eccetera a una dimensione narrativa, prosastica, autobiografica, dove il “parlare di sé” e della propria musica diventa centrale.

È però negli ultimissimi anni, ancora magmatici per poterne tracciare un profilo non frammentario, che ritorna con forza il legame tra il linguaggio degli artisti e quello dei loro giovani fruitori (o, meglio, followers, visto che il contatto – bidirezionale – avviene anche, se non soprattutto, attraverso i social: Facebook, My Space, Instagram, Twitter, You Tube, TikTok eccetera). Un esempio di questa commistione tra elementi del giovanile, gerghi del rap e fittissimi riferimenti al mondo digitale (*profilo, rete, nerd, emoticon, skypiamo, webcam, PC, retweet, terabyte, link, Face Time*) è, fin dal titolo, in questo testo di Fedez (*Voglio avverti account*, da *Pop-Hoolista*, 2014):

La tua foto profilo è sempre account a me / Una farfalla finita nella rete in un mare di nerd / Quelle tue espressioni strane con quel non so che di insolito / Ti giuro solo tu mi fai provare certe emoticon / Quando skypiamo insieme lo facciamo a luce spenta / Anche se poi non vedo un cazzo nel riquadro della webcam / Una finestra sul PC sarà la nostra suite / Ti regalo una stella ma a te bastava anche un retweet / Ma quale vita atletica, io passo la domenica / (Account a te) PC con quattro terabyte, raffreddamento ad elica / (Account a te) / Guardiamoci un bel film, ti sto passando il link (Non c'è un perché) / dai connettiti a Face Time e per sempre resterai / (Account a me) [...]

C'è dell'altro. Da un sondaggio condotto tra oltre 2500 esponenti della “Generazione Z” (giovani tra 11 e 25 anni) dal sito *Skuola.net* in occasione della “Giornata ProGrammatica” 2019 della trasmissione di Rai Tre *La lingua batte* risulta che

è proprio dalla musica che oltre due terzi di loro traggono oggi ispirazione per esprimersi e parlare con i propri amici, spesso senza neanche pensarci (il 38%), tanto i testi delle canzoni sono diventati linguaggio comune e condiviso. Che sia per scrivere messaggi o dediche (19%) o per usare le frasi come *slang* sia scritto che parlato (39%) oppure semplicemente perché colpiti da citazioni particolarmente belle (42%), le parole delle canzoni stanno conquistando l'universo giovanile. Molto di più di quanto accadeva ai loro genitori. E forse è proprio per questo che oltre il 40% di loro preferisce ascoltare cantanti di casa nostra o, quantomeno, musica italiana e internazionale in egual misura (28%); solo il 31% predilige gli autori stranieri. Il genere preferito e quindi più presente nelle loro conversazioni? Il rap, l'hip-hop e la trap non hanno rivali, sono il filone più seguito e amato (con il 38% dei voti), dal quale i ragazzi attingono a piene mani. Non a caso questi brani hanno nella parola il loro punto di forza. A seguire, troviamo la musica pop (sempre una sicurezza), soprattutto perché ha testi da poter utilizzare nel linguaggio di tutti i giorni: conquista 1 ragazzo su 5. Terzo posto per la musica *indie*, in rapida ascesa negli ultimi anni, che si attesta al 16%; merito anche dei testi iconici che hanno contraddistinto le ultime produzioni. Non fanno, invece, breccia nel cuore delle nuove generazioni il rock (7%) e la musica latino-americana (3%) (<https://www.skuola.net/news/inchiesta/giornata-programmatica-2019-testi-canzoni-parole.html>).

Quali sono, dunque, i caratteri di questo incontro tra il linguaggio usato dai giovani e giovanissimi e quello dei testi dei loro beniamini? Trattandosi di un fenomeno ancora in fieri, le indagini puntuali sono ancora pochissime. Ma ci aiutano i contributi di Beatrice Cristalli, attenta osservatrice del costume giovanile, che nel portale *Lingua italiana* della *Treccani* ha cominciato, tra l'altro, a chiarire *Di cosa parliamo quando parliamo di trap* (Cristalli, 2019-20; v. anche l'intervista in Ferri, 2021). Commentando l'album *236451* del trapper Tha [sic] Supreme (vero nome Davide Mattei, che appare in pubblico solo con il suo *avatar*), Cristalli nota l'uso del *leet speak* (sostituzione dei grafemi alfabetici con numeri e simboli, comune nelle scritture digitali e negli usi onomastici – anche a Sanremo, dove nel 2022 ha esordito AKA7even 'also known as seven', p. es.).

Così, tutti i titoli delle tracce di *23 6451* si trasformano: “Chi sei te” diventa *Ch1 5ei te*, “Noia” diventa *No14*, “Swingo” diventa *Sw1n6o*. Una volta imparato il trucco, la translitterazione risulta semplice. Ma il digitale, nella cultura trap, è molto più di semplice forma. Costituisce infatti uno dei principali elementi del quotidiano dell'artista, che ha le mani (anche nei video) sempre impegnate a *textare* – “La testa mi esplose / il cell pure (ya)” –, a coltivare relazioni con profili *social*, dai quali è meglio prendere le distanze – “E manda a fanculo i finti legami” –, a *scrollare* prodotti su Amazon – “Gua' che il talento non si compra col Prime” – (Cristalli, 2019-20. 1).

La presenza, totalizzante, del linguaggio della rete è evidente. Un altro tratto è l'uso dell'inglese, soprattutto nell'adattamento, oggi diffusissimo nell'italiano giovanile ma anche colloquiale, di forme verbali: *swishare* nei testi di Tha Supreme è ‘fare uno spinello con le foglie di tabacco dei sigari’, *Bling Blaow* è una forma onomatopeica per rendere il “suono” dei gioielli (quindi il denaro, altro topos della cultura trap: Antonelli 2019 a); così come *flex* ed *eskere*, interiezioni con varianti (introdotti dalla romana Dark Polo Gang) sono fatismi che fanno riferimento al successo dell'artista. È significativo che *eskere* (var. *esghere*) e *flexare* siano registrati nel recente Lucente e Montanari, 2019: 36; 81: *flexare* “dall'ingl. to flex ‘flettere’ ‘ostentare la propria situazione economica’, Bello il rolex da flexa, eh?”; *eskere* “dall'ingl. let's get it ‘facciamolo’, Così si guida regà eskere!”. E così per molte altre forme verbali derivate dall'inglese registrate dal citato glossario: *backare*, *baitare*, *blastare*, *bannare*, *boostare*, *bombare*, *buffare*, *checkare*, *cringiare*, *droppare*, *fightare*, *flammare*, *flashare*, *friendzonare*, *grindare*, *killare*, *lootare*, *matchare*, *nerdare*, *pingare*, *refreshare*, *shazammare*, *shippare*, *shottare*, *startare*, *streammare*, *tiltare*, eccetera (Lucente e Montanari, s. vv.).

Nella loro recente indagine sulla lingua della trap, Giulia Addazi e Fabio Poroli (s.d.) hanno indicato con precisione i contorni del fenomeno che qui interessa, ossia il fatto che

la trap in Italia è un genere fortemente generazionale: la maggior parte dei cantanti e dei produttori, al 2018, non supera i 25 anni, anzi, ci sono addirittura casi di artisti minorenni (Tha Supreme, presente anche nel corpus, ha 17 anni); questo è correlato naturalmente anche con il pubblico di riferimento, per la maggior parte composta da ascoltatori della stessa età, perlopiù minorenni.

Un altro fattore, fortemente connesso al fattore generazionale, è quello digitale: il legame con il mondo online è strettissimo e la trap è il primo genere musicale prodotto e ascoltato da una generazione di nativi digitali. Questo si riflette su vari livelli della produzione musicale: per prima cosa, il fatto che molti di loro hanno avuto un successo

iniziale senza la mediazione di major o di etichette discografiche; non solo inizialmente si sono “autoprodotti”, ma talvolta si sono anche conosciuti per via digitale [...]; in secondo luogo, il digitale, che ormai svolge un ruolo primario nella socialità dei giovani, diventa così anche tematica molto presente nei testi trap; infine, il contesto multimediale e crossmediale in cui nasce e viene fruita questa musica: a finire nei testi non sono solo riferimenti a episodi o eventi online, ma anche riferimenti alla vita in generale dell’artista, ben conosciuta dall’ascoltatore grazie a una generale vicinanza e frequentazione, anche se solo ideale e mediata dai social network.

Segue l’analisi linguistica, basata su un corpus di 36 brani di artisti con numero massimo di visualizzazioni su You Tube al momento dell’indagine (2018): Achille Lauro, Capo Plaza, Charlie Charles, Dark Polo Gang, DrefGold, Enzo Dong, Gemitaiz, Ghali, Gué Pequeno, Izi, Laioung, Quentin40, Rkomi [è il nome Mirko sillabato al contrario, anzi al “riocontra”, simile al verlan francese], Sfera Ebbasta, Tedua, Tha Supreme, Vale Lambo, Vega Jones, Young Signorino (con numerosi featuring, come da tradizione del rap). L’analisi riguarda testualità e sintassi, intertestualità (il rinvio continuo ad altri testi e al contesto condiviso tra artista e pubblico è uno dei tratti più rilevanti della trap), giustapposizione di parole e sintagmi, deissi, lessico e sue componenti (una base di linguaggio giovanile, con l’apporto di gerghi e di forestierismi, spesso marchionimi). Del giovanile si ritrovano i classici scorciamenti (Insta, cell, tele, raga, punta), deformazioni giocose (trankilo), modi di dire (stare in fissa) e vocaboli più largamente noti (accollo, cinquantino, peso, rosicone, fagiano, scooterone) o datati (loscata, sbadare, cannare).

E le donne? In un mondo spesso accusato di essere maschilista, trapper come Chadia Rodriguez, Madame (grande successo a Sanremo 2021 con Voce), Priestess, Beba devono prima di tutto

ricostruire l’immaginario femminile, in rapporto a più livelli. Il primo riguarda il sesso forte. Da un lato abbondano i riferimenti che lo sminuiscono e lo ridicolizzano, dall’altro le sentenze che decretano “forte” il sesso debole, con allusioni a modelli culturali ormai sorpassati. [...] Disinnescato il potere del *macho* (o presunto tale), nelle storie raccontate dalle trapper è possibile scorgere nuovi manifesti di libertà femminile, sessuale *in primis*. [...] Nel processo di ricostruzione dell’immagine, si diceva, il secondo livello riguarda “le altre”, che non sono solo le colleghe oltreoceano [...], ma donne-simbolo della storia, dello spettacolo, della mitologia, dell’iconografia mariana, già a partire dai titoli dei brani. Le trapper prese in esame non escludono nel loro mondo tutto business e gang rosa [...] la dimensione dell’amore e delle relazioni (Cristalli, 2019-20.3).

Un caso “al femminile” particolarmente interessante è quello della giovanissima Anna. Anna [Pepe] (La Spezia, classe 2003; il padre, Christian, è un DJ), dopo alcune esperienze di free style e il singolo Baby (2019), pubblicato su TikTok, You Tube e Instagram, conosce un successo clamoroso con Bando, pubblicato (anzi: fuori, come si dice in gergo rap) il 31 gennaio 2020 e fulmineamente in vetta alle classifiche, diventando l’artista italiana più giovane di sempre a piazzarsi al primo posto dei “Top Singoli” della FIMI. Seguono, tra 2020 e 2021, un remix di Bando con Gemitaiz e MadMan, altre collaborazioni e altri singoli, Bla Bla (feat. Gué Pequeno), Fast, Squeeze 1, Drippin’ in Milano.

A una prima lettura, il testo di Bando risulta quasi incomprensibile ai non insiders, caratterizzato com'è da un forte tasso di gergalità, per cui è necessaria un'esegesi (che è stata fatta sul web [<https://genius.com/artists/Anna>] e grazie a interviste con la stessa Anna [<https://www.billboard.it/musica/hiphop/anna-intervista-alla-rapper-record-di-bando/2020/03/1331625/>]). Intanto, il bando [pron. bèndo] del titolo richiama, probabilmente (si era parlato anche di un influsso del francese) l'ingl. abandoned house 'casa abbandonata, luogo di spaccio e di consumo di droga'. Al mondo della tossicodipendenza (immaginario, dice Anna) alludono anche le espressioni infami (anche politico, anche sportivo) fattura e buste. E poi ci sono gli onnipresenti brand (Booster [un modello di scooter Yamaha], Fila), sigle (DM 'direct message', TN, ATM 'azienda trasporti milanese'), dialettismi e regionalismi (mo', me la meni), giovanilismi storici (beccavamo), forestierismi (free), disfemismi (maricòn, sp. 'omosessuale', per cui le associazioni LGBT hanno protestato con Anna), colloquialismi (te soggetto), tecnicismi musicali (talent), gergo del rap (flow, frate', frero, rappi, zia, bitches), altri gergalismi (zanza mil. 'imbroglione', sesse 'CC carabinieri'?, code mixing (you know what I'm saying), eccetera. Un'oltranza linguistica che è anche un criptoletto, un we-code vietato ai minori e ai non iniziati:

Ehi Anna / Ci beccavamo nel bando, sopra il Booster / Anna fattura e no, non parlo di buste / Mando tutto io, svuota il freezer / C'ho il passaggio assicurato sopra questo diesel / Bando sopra il Booster / Anna fattura e no, non parlo di buste / Mando tutto io, svuota il freezer / C'ho il passaggio assicurato sopra questo diesel / Gli infami tornano in fila / Ho detto alla mamma che mo' vado a Milan / Te non dare opinioni se vesti Fila / Giuro che sei un bambino, non sei 2000 / Vorrei avessi la fame, la mia, per capire le cose / Divido le acque, Mosè / Vi vedo un po' mosse, situazioni e cose / Dico cose e le faccio, no, non parlo e basta / Tu non hai stoffa, meglio smetti col rap / Oppure i talent, giuro, fanno per te / E per fare 'sti bands mi divido in tre / Tre flow in un minute, cazzo ho fatto frate' / Fate gli zanza e poi passa la sesse e piangete / Meglio vi sedete che ho il pallone in rete / Non rappi di nulla, zia, proprio di niente / Se chiedo in giro dicono che sei demente / Bando sopra il Booster [...] / Ho la scorta di flow, voglio frero ricco / Cazzo vuoi maricòn? Quando ti becco e m'impicco / Questo tipo che pressa i DM, non firmo TN m/Giuro che non pago quell'ATM / Prendo treni, son tornata ieri / Non ho più pensieri, tu fai meglio e vieni / Spazza via i problemi e troppo me la meni / Voglio uno e sei zeri, you know what I'm saying / Mi ricordo quando sfottevi / Quel che faccio mo' saluti, non son nata ieri / Resto solo con amici, però quelli veri / Conosci prima di parlare, niente te la credi / Oh sì, mi richiami, ti blocco / Resto fedele sempre al cazzo di blocco / Non mi supporti ma Bando ce l'hai in testa / Te e le tue amiche, non ammessa alla festa / Uno arrivo, due entro free / Tre bitches che slaccian jeans / Uno arrivo, due entro free / Tre bitches che slaccian jeans / Uno arrivo, due entro free / Tre bitches che slaccian jeans / Uno arrivo, due entro free / Tre bitches che slaccian jeans / Ci beccavamo nel bando, sopra il Booster [...] (Anna, Bando, 2020).

4. Variazioni sul tema

Non solo (t)rap. Cosa si muove, linguisticamente parlando, nell'altro grande settore di tendenza, quello della musica *indie*, al di là di un presunto dualismo che sembra piuttosto

una semplificazione giornalistica (Giacca, 2019)? È un fatto che il mondo *indie* condivide con quello rap e trap la predilezione del pubblico giovane e giovanissimo. Da un limitato sondaggio recente (Coveri 2020), tra i più ascoltati esponenti della “nuova canzone” italiana figuravano i nomi di Iacampo, Dente, Brunori Sas, Mannarino, Giovanni Truppi [a Sanremo 2022], Cosmo, Iosonouncane, Colapesce [con Dimartino trionfatori a Sanremo 2021 con *Musica leggerissima*, cfr. Coveri, 2021], Vasco Brondi [già Le luci della centrale elettrica], Motta [a Sanremo 2019], Levante [a Sanremo 2020], Calcutta e, tra le band, Zen Circus [a Sanremo 2019], gli Ex-Otago [a Sanremo 2019], Thegiornalisti [il cui frontman, Tommaso Paradiso, ha intrapreso una carriera di solista], Lo Stato Sociale [a Sanremo 2018 e 2021], La Municipàl.

Si è citato il Festival di Sanremo, perché, specialmente nelle ultime edizioni (a partire da quelle con direttore artistico Claudio Baglioni, 2018 e 2019, e poi soprattutto con le tre – diventeranno cinque – dirette da Amadeus, dal 2020; ma con qualche segnale già nelle edizioni Fazio, 2013-2014 e Conti, 2015-2017), sul palco dell’Ariston si sono succeduti, accanto a rappresentanti della canzone d’autore, del pop, del rock, e naturalmente del rap, molti appartenenti alle ultime leve. Tanto è vero che è di fatto caduta quella separazione tra prodotti “sanremesi” e non (le classifiche delle vendite di CD e vinili, le canzoni più trasmesse nella “rotazione” radiofonica, quelle più scaricate dalle piattaforme) e l’audience delle trasmissioni televisive (con la relativa copertura da parte dei social) ha riguardato classi di età più fresche, sempre ambite anche dal mercato pubblicitario.

I testi degli ultimi Festival possono quindi legittimamente costituire un piccolo corpus alla ricerca di tracce dei linguaggi giovanili. Ma c’è da dire subito che la raccolta è piuttosto magra, a parte il generale abbassamento verso il parlato e la presenza di colloquialismi e soprattutto di difemismi, in buona parte desemantizzati. Nel 2018 troviamo un (auto) riferimento settantasettino alle *ragazze demenziali* (Elio e le Storie Tese) ma anche lessico più aggiornato: *blogger*, *influencer*, *fuori*, *toyboy*; e *coglioni* (Lo Stato Sociale). Il 2019 è l’anno del clamoroso esordio a Sanremo di Achille Lauro (con un testo, *Rolls Royce*, fittissimo, come d’abitudine nella trap, di riferimenti ai *brand* e alla cultura rock e pop, con effetti di un incessante *namedropping*) e del vincitore Mahmood con un titolo, *Soldi*, che esibisce uno dei topic feticcio dell’ambiente (v. Antonelli 2019 a). Nel 2020 troviamo *stronzo* (Masini, già autore di *bella stronza*; Rita Pavone), *mi incazzo* (Anastasio), *cazzo* (Pinguini Tattici Nucleari) e, tra il gergo della trap, la stessa voce *trap* (Achille Lauro); mentre Junior Cally scrive

giuro la smetto con ‘sta storia del rap / voglio scrivere canzoni d’amore per la mia ex / trovarmi un lavoro serio e diventare yesman / insultare tutti sì ma solamente sul web (*No grazie*).

Nell’edizione 2021 annotiamo *fratello* (Ghemon), *fuori di testa* (Ghemon; i trionfatori Maneskin), *sigà* (Maneskin), *fra’* (Maneskin), *sfiga* (Lo Stato Sociale), *coatto* (Willie Peyote). Infine, nel 2022 (che ha visto tra l’altro la partecipazione di Achille Lauro, dei vincitori Mahmood e Blanco, di AKA7even, Dargen D’Amico, Highsnob e Hu, Irama, Rkomi, e La Rappresentante di Lista, i testi presentano *‘fanculo* (Lauro), *fottitene* (D’Amico) *me ne sbatto* (Ditonellapiaga e Rettore), *casino* (Elisa), *puttana* (Emma, Mahmood e Blanco), *stronza* (Noemi), eccetera.

Per trovare qualche increspatura linguistica meno scontata anche al di fuori del Festival dobbiamo guardare ad altri autori, come Dente o i Coma_Cose, autori di un'audace sperimentalismo linguistico (Antonelli 2019 b) ma che riguarda solo di sfuggita le varietà propriamente giovanili.

5. Finalino (provvisorio)

Seguendo le tracce dell'“odorosa pantera” dei linguaggi giovanili (il che vuol dire, soprattutto, fatti lessicali e di semantica lessicale) nei testi della canzone italiana recente, ci si è imbattuti – a parte alcuni precedenti isolati dovuti al generale abbassamento di tono del linguaggio canzonettistico – nella prima ondata del rap a partire dagli anni Ottanta, che ha potuto essere indicata come una delle fonti dell'italiano dei giovani. Più ancora erano stati influenti, a ridosso del Settantasette e dintorni, i testi del rock “demenziale”. Nei Novanta la comunicazione giovanile, dopo il fenomeno (passeggero e in buona parte indotto dai media) dei “paninari”, il giovanilese ha toccato in alcuni casi a canzone pop. Ma alla svolta del nuovo secolo, il rap e, in ultimo, la sua variante più commerciale, la trap, ha preso la scena, scalando le classifiche di vendita, arrivando a lambire il Festival di Sanremo e rinsaldando i legami tra gli artisti e il loro pubblico anche grazie, e soprattutto, al pervasivo impatto dei social media. Il risultato è un incessante interscambio tra linguaggi del web, della nuova canzone e delle giovani generazioni, con un cortocircuito tra “modello” e “specchio” per molti versi inedito.

BIBLIOGRAFIA

- [riferimenti bibliografici e indicazioni per ulteriori approfondimenti; aggiornamento: 15 maggio 2022]
- Accademia degli Scrausi (1996), *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli.
- Addazi G. e Poroli F. (s.d.), “Basta la metà”. *Osservazioni sulla lingua della trap italiana*, paper on line, <https://dipartimento.unistrasi.it/public/articoli/382/21.%20Addazi%20Poroli.pdf>.
- Ambrogio R. e Casalegno G. (2004), *Scrostati gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino, UTET.
- Antonelli G. (2010), *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, Il Mulino.
- Antonelli G. (2019a), Euro, cash, grana, soldi. La trappola della trap, “La Lettura”, n. 379 (3 marzo), pp. 38-39.
- Antonelli G. (2019b), Nel domani-comio della dolce Venere di rime, “La Lettura”, n. 388 (5 maggio), pp. 60-61.
- Bandirali L. (2013), *Nuovo rap italiano. La rinascita*, Viterbo, Stampa Alternativa / Nuovi Equilibri.
- Bonelli E. (2019), *Dallo stornello al rap*, Roma, Arcana.
- Cartago G. (2016), *Ius music*, in Bonomi I. e Coletti V. (a cura di), *L'italiano della musica nel mondo*. Firenze, Accademia della Crusca-goWare (seconda edizione ampliata), pp. 140-150.
- Cartago G. e Fabbri F. (2016), *La lingua della canzone*, in Bonomi I. e Morgana S. (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*. Nuova edizione, Roma, Carocci, pp. 257-290.

- Cartago G. e Ferrari J. (2020), *Sulla lingua del rap*, in Coveri L. e Diadori P. (a cura di), *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone*, Firenze, Cesati, pp. 105-112.
- Castiglione M. (2014), *Un giullare contemporaneo: Caparezza tra fonoromanzi e locuzioni rivissitate e (s)corrette*, in Atti del XIII Congresso SILFI, *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei (1915-2014): analisi, interpretazione, traduzione*, Palermo 21-25 settembre 2014, nel CD allegato.
- Cinti C. (2020), *Il nuovo slang del rap italiano: qual è significato di bando, ollare e snitch?*, in *La casa del rap*, 29 maggio, <https://www.lacasadelrap.com/2020/05/29/rap-italiano-slang/>.
- Coletti V. e Coveri L. (2017), *Da San Francesco al rap: l'italiano in musica*, Firenze-Roma, Accademia della Crusca-GEDI Editoriale (nuova edizione).
- Colombati L. (2011), *La canzone italiana 1861-2011. Storie e testi*, Milano, Mondadori-Ricordi, 2 voll.
- Corti M. (1982), Parola di rock, "Alfabeta", n. 34, pp. 3-4 (poi in Coveri, 1998, pp. 45-54).
- Coveri L. (2011), *Le canzoni che hanno fatto l'italiano*, in Benucci E. e Setti R. (a cura di), *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*. Firenze, Accademia della Crusca-Le Lettere, pp. 69-126.
- Coveri L. (2014), *Una lingua per crescere. Scritti sull'italiano dei giovani*, Firenze, Cesati.
- Coveri L. (2020), *Wie weiter mit der Canzone in Italien? Jüngste Entwicklungen einer älteren Gattung*, in Bremer T., Winkler D. und Pietrini D. (hrsgg.), *Zwischen Canzone und Rap - Italopop heute (= Zibaldone. Zeitschrift fuer italienische Kultur der Gegenwart 69, Fruehjahr)*, pp. 18-26.
- Coveri L. (2021), *Linguistica leggera, anzi leggerissima, "Linguisticamente"*, 22 marzo, <https://www.linguisticamente.org/linguistica-leggera-anzi-leggerissima/>.
- Coveri L. (a cura di (1998)), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani, Novara, Interlinea (nuova ediz. aggiornata).
- Cristalli B. (2020), *Di cosa parliamo quando parliamo di trap*. 1. Tha Supreme, 13 gennaio. 2. Filastrocche ebbasta?, 14 febbraio. 3. Chadia e le altre, 9 marzo, in *Treccani. Lingua italiana*, on line, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_233.html; https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_243.html; https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_248.html.
- Depaoli M. (1988), *Il linguaggio del rock italiano*, Ravenna, Longo.
- Ferrari J. (2018), *La lingua dei rapper figli dell'immigrazione in Italia*, "Lingue e culture dei media", n. 2, pp. 155-172.
- Ferri F. (2021), *L'e-taliano che rinasce dalla trap*, "La Repubblica / D", n. 1234, 17 aprile, pp. 129-132.
- Giacca E. (2019), *Indie vs trap: quando la musica italiana divide*, "Style magazine", n. 10 (ottobre), pp. 237-242.
- Grasso R.A. (2020), *Cara Italia. L'espressione dell'identità multiculturale nella musica rap e trap italiana*, Washington D. C., Graduate School of Arts and Sciences, Georgetown University (tesi di Master, 22 aprile, adv. F. Ciabattini).
- Ivic D. (2010), *Storia ragionata dell'hip hop italiano*, Roma, Arcana.
- Lauta G. (2018-19), *Per una storia dei linguaggi giovanili italiani*. 1. Le origini, 19 ottobre. 2. Dal Dopoguerra al Sessantotto, 15 novembre. 3. Il lungo Sessantotto, 11 dicembre. 4. Dagli anni Ottanta a oggi, 21 gennaio [2019], in *Treccani. Lingua italiana*, on line, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Giovani.html; https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Giovani2.html; https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Giovani3.html; https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Giovani3.html;

- treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Giovani4.html.
- Lucenti L.M. e Montanari J. (2019), *Bella ci! Piccolo glossario di una lingua sbalconata*, Roma, LUMSA-Alghero, Edicions de l'Alguer, nuova edizione 2019.
- Miglietta A. (2019), *Sulla lingua del rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*, Firenze, Cesati.
- Petrocchi S., Pizzoli L., Poggiogalli D. e Telve S. (1996), *Potere alla parola. L'hip-hop italiano*, in Accademia degli Scrausi, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli, pp. 245-356.
- Picco M. (2017), *La protesta è tutta un rap*, s. l., Bookabook.
- Prato P. (2010), *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Roma, Donzelli.
- Roncoroni L. (2018), *Hip hop. Metamorfosi e successo di beat e rime*, Roma, Arcana.
- Scholz A. (2005), *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne.
- Simonetti M. (2015), *Slangopedia. Dizionario dei gerghi giovanili*, Viterbo, Stampa Alternativa.
- Tomatis J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore.
- Zukar P. (2017), *Rap. Una storia italiana*, Milano, Baldini & Castoldi, 2° edizioni.
- Zuliani L. (2018), *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci.

Sitografia selettiva

[ultimo accesso: 15 maggio 2022]

www.angolotesti.it

<http://www.canzoneitaliana.it/>

<http://discografia.dds.it/>

<https://www.fimi.it/top-of-the-music/classifiche.kl#/charts/1>

<http://www.hitparadeitalia.it/>

www.italianissima.net/

<https://www.lyricfind.com/>

<https://www.musixmatch.com/it>

<https://www.rap.genius.com/>

<https://www.skuola.net/news/inchiesta/giornata-programmatica-2019-testi-canzone-parole.html>

<https://www.slengo.it/>

<https://www.sorrisi.com/>

<http://temi.repubblica.it/espresso-slangopedia/2009/05/26/cosa-ce-dentro-la-slangopedia/>

<http://testi.canzoni.com/>

www.testimania.com/

<http://www.urbandictionary>

https://it.wikipedia.org/wiki/Top_Singoli

<https://www.wikitesti.com/canzoni/>

LORENZO COVERI • Former professor of Italian linguistics at the University of Genoa, member “corrispondente” of the Accademia della Crusca. His main research areas include Ligurian, Italian, and Romance dialectology; sociolinguistics of contemporary Italian, with a particular focus on youth communication and languages of the media (cinema, radio and television, song). Main publications: (with A. Benucci and P. Diadori) *Le varietà dell'italiano* (1998); (ed.) *Parole in musica* (1998); *Una lingua per crescere. Scritti sull'italiano dei giovani* (2014); (con V. Coletti) *Da San Francesco al rap: l'italiano in musica* (2017).

E-MAIL • lorcoveri@gmail.com

NOTA • Una precedente versione di questo saggio è apparsa, con il titolo *Cantare giovane, parlare (e scrivere) giovane. Sulle tracce dei linguaggi giovanili nella canzone italiana recente*, in A. Nesi (a cura di), *L'italiano e i giovani. Come scusa? Non ti followo*, Firenze, Accademia della Crusca-goWare, 2022, pp. 77-90 [con l'autorizzazione dell'Accademia della Crusca].

RAP, TRAP E LINGUAGGI GIOVANILI

Annarita MIGLIETTA

ABSTRACT • Rap, Trap and Youth Languages. In this work we will try to identify the differences between Rap and Trap. We will insist on the fact that in order to understand the complex phenomenon of linguistic hybridism (a stylistic feature of both genres), often overlooked, it is necessary to correlate it with the socio-linguistic and ethnographic contexts they express and through which they convey a rich and complex system of meanings: identity, culture, values, worldviews, etc. We will emphasize the specificity of the Italian production.

KEYWORDS • Rap; Trap; linguaggio giovanile. [Rap; Trap; youth language].

1. Introduzione

In questo lavoro si cercherà di individuare le differenze tra Rap e Trap, generi che dal Sud degli Stati Uniti si sono diffusi ed affermati ormai in tutto il mondo. S'insisterà sul fatto che, per comprendere il complesso fenomeno dell'ibridismo linguistico (cifra stilistica dei due generi) spesso trascurato – naturale conseguenza del suo statuto di codice della strada, violento, volgare e sovrabbondante di messaggi illeciti –, è necessario correlarlo con i contesti socio-linguistici ed etnografici di cui sono espressione e per i quali veicolano un ricco e complesso sistema di significati: identità, cultura, valori, visioni del mondo, ecc. Si sottolineerà la specificità della produzione nostrana che non rispecchia/non può rispecchiare le complesse dinamiche di emarginazione e le dure battaglie per l'integrazione, combattute nel cuore dei sobborghi delle città americane.

Ci si chiederà, inoltre, se e in che modo le musiche Rap e Trap possono influenzare la nostra lingua o quella dei giovani¹.

¹ Per l'influenza linguistica dell'hip hop presso le giovani generazioni americane cfr. <https://musicpsychology.co.uk/can-music-influence-language-learning-the-case-of-hip-hop/>.

2. La Trap

Partiamo dalla Trap – declinata in un’industria musicale al maschile – è una delle parole più ricercate su Google (Circa 894.000.000 risultati (0,60 secondi)) – ed è, al momento, la musica più seguita su Spotify. Nata nel Sud degli Stati Uniti nei primi anni Novanta, come sub-genere del Rap, o più in generale dell’hip-hop, ben presto si è diffusa come moda linguistica nel gergo giovanile.

Si sa che il termine, proprio dello slang, indica le case abbandonate nei ghetti di Atalanta che diventano la trappola “emblematica” di uno stile di vita all’insegna della droga, che in quel contesto viene prodotta e venduta: “a drug house, where narcotics are cooked up and sold” (Adaso, 2019) ma, allo stesso tempo, rappresentano le case dei sogni e di quell’immaginario che anela, meglio vaneggia, un possibile riscatto.

Uscita ormai dal ghetto e fortemente eterogenea, i topics della Trap sono, volendo fare qualche generalizzazione, la droga (soprattutto marijuana e drink a base di codeina, un oppiaceo che si estrae dal papavero da oppio), il denaro facile, il sesso e la donna oggetto delle fantasie sessuali del maschio alfa, ben radicato in una cultura sessista ed omofoba, un mix, insomma, di trasgressione ostentata che diventa contraltare della cultura dominante e pura evasione edonistica. Persa, ma probabilmente mai esistita nella Trap italiana e, neutralizzata la protesta politica, la lingua si fa gioco, ma gioco pericoloso in un testo in cui, come ha osservato Guè Pequeno in un’intervista nel 2017 a *Hip Hop Tv* (riconoscendo come massimo esponente della Trap Sfera Ebbasta) la musica è legata all’immagine, è “guardata più che ascoltata” (Crawford, 2021).

Una precisazione. In questa sede, tuttavia, non ci occuperemo dei video che sono fortemente caratterizzanti rispetto a quelli Rap, che come osserva Conti:

Compared to ‘traditional’ rap video clips, the Trap video clips do not aim to tell stories, do not represent a coherent narrative universe made up of urban slums, hatred for the police, gangs and arrests like in Gangstarap nor do they speak of social redemption like in conscious-rap. Trap proposes flash, it evokes mixes of meanings, through bright colors and tribal references. The video clips combine the dark atmospheres of night and dark rooms with the fluorescent colors of the trapper outfits (Conti, 2020, p. 265).

L’attenzione verrà puntata sulla lingua di questo sub-genere, caratterizzato dalla ripetitività dei testi, connotati da parole plastiche, violente, fortemente performative che rimangono nelle tracce della mente delle nuove generazioni, o meglio, di alcuni gruppi di giovani, che in questo movimento musicale si riconoscono, e/o tentano di imitare. La Trap, infatti, offre strumenti soprattutto ai giovanissimi, per costruire la propria identità, in un mondo virtuale dove l’esibizione e l’approvazione sono ingredienti importanti per stare *in-group*.

I sociologi Pagano e Servino, in una “ricostruzione storico e socio-estetica delle forme e dei contenuti del trap”, a proposito di una ricerca condotta a Catanzaro presso 35 persone tra produttori, compositori, consumatori di musica Trap, sottolineano il fatto che un tale fenomeno può essere considerato, nel suo statuto di perifericità, secondo prospettive “dinamiche, incentrate sulla molteplicità e frammentarietà delle forme contemporanee d’identità e appartenenza: “acquisite” e “fluide” anziché “ascritte” e “solide” (Maffesoli,

1988, pp. 40-41). Un “movimento subculturale”, “il cugino impazzito del rap”, come lo ha definito il beatmaker Amerigo nell’intervista riportata da Pagano e Servino, che ha, a detta di alcuni compositori, soltanto un intento evasivo, giocoso che nulla pertiene alla realtà: questo vale, come vedremo, solo per le esperienze nostrane.

Dal punto di vista linguistico, le parole della Trap descrivono e propongono un mondo che affascina e diventano tendenza omologante, perdono, paradossalmente, di espressività per acquistare – come osservò Pasolini in un’intervista rilasciata a Massimo Conti per “Panorama” –, “in comunicatività pura” con la tanto temuta possibile involuzione, che può portare fino alla riduzione della nostra lingua a lingua franca. Una lingua scarna, essenziale, tutta uguale, che si riscontrava già nei giovani degli anni Settanta del secolo scorso. Il poeta corsaro aveva osservato: “Tutti i giovani usano le stesse frasi, come se dicessero a memoria un testo. [...]. Il verbalismo non è che l’altra faccia del silenzio. Esso infatti scarica sulle parole il valore che dovrebbero avere le idee o i fatti o la ragione: in tal senso è l’equivalente del silenzio dei capelli [lunghi]. Nominalismo e dogmatismo si danno la mano” (Conti, 1973, p. 83). Osservazioni che potremmo trasferire all’esperienza italiana ma, probabilmente, non solo Trap.

Ma quali sono e quale peso può avere una simile produzione sul linguaggio dei giovani, giovanissimi italiani? Sicuramente si può parlare di una specificità del lessico che risente dell’influenza dei testi Trap, soprattutto relativamente a campi semantici legati al sesso, alle droghe, al denaro e all’abbigliamento, con una connotazione deregionalizzata, che, invece, fino al secolo scorso era di segno opposto (Giovanardi, 1993): la dialettalità era tratto fortemente marcato e specifico non soltanto a livello diastratico, ma anche a livello areale (Antonelli, 2007, p. 27)². Ed ancora, possiamo parlare dell’attualità delle osservazioni di Radtke per cui le varietà giovanili interessano sia la dimensione intralinguistica che extralinguistica (Radke, 1993, p. 205).

3. Sfera Ebbasta

Partiamo dall’autore della cosiddetta Scampia Milanese, cioè di Cinisello Balsamo, al secolo Gionata Boschetti, e consideriamo i suoi primi quattro album:

- 1) XVDR (2015)
- 2) Sfera Ebbasta (2016)
- 3) Rockstar (2018)
- 4) Famoso (2020)

Proviamo a leggere l’intera produzione con T-LaB. L’output de programma è riportato nel diagramma della Fig. 1:

² Anche Marcato aveva osservato come nelle varietà giovanili “Le parole straniere, per esempio, mostrano l’intenzione di inserirsi in un contesto sovranazionale propria delle culture giovanili, viceversa la componente dialettale permette al gruppo di mantenere un legame con la realtà” (1997, p. 564).

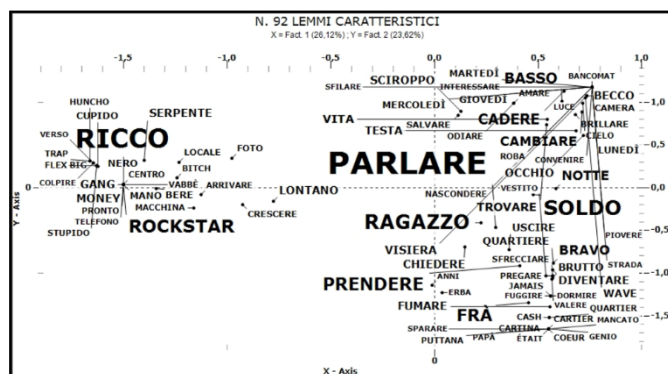


Fig. 1

Le parole più frequenti – distribuite in maniera differente nei quattro album – sono *parlare*, *ricco*, *soldo*, *rockstar*, *ragazzo* ed occorrono in un periodo molto semplice in cui si riscontrano parole dell'uso comune, con un rapporto *types/token*³ pari a 0,217. Considerando che i valori dell'indice TTR sono compresi in un intervallo fra zero e uno, questa misura è da ritenere molto bassa, sebbene si possa obiettare che l'attendibilità della valutazione è attenuata dalla scarsa estensione del sub-corpus, la valutazione si può ritenere che sia nel complesso corretta, per due motivi. Il primo: è perfettamente coerente con i rilevamenti dell'analisi qualitativo-percettiva relativamente alla scarsa ricchezza lessicale dei brani di Sfera Ebbasta che potremmo definirlo, così come era stato osservato da Petrocchi, Pizzoli, Poggogalli e Telve (1996: 322) per i rapper, in generale, uno dei “poeti ripetenti”, sintagma che si addice ancora di più ai trapper, i cui brani sono noti per la persistente ripetitività espressiva. Il secondo motivo: dai dati di analisi condotte su campioni simili al nostro, ossia di testi prodotti da altri rapper, il valore TTR risulta di gran lunga superiore allo 0,2, ed oscilla, infatti intorno allo 0,6.

Si analizzino, quindi, i risultati ottenuti con Read.it⁴, il programma sviluppato

³ Sebbene T-Lab offra altre quattro misure per la ricchezza lessicale: Root TTR (GUIRAUD 1960), Corrected TTR (Carroll 1964), Log TTR (Herdan 1960), e Hapax/Types, in questa sede, per gli obiettivi dell'indagine, si è scelto l'indice più utilizzato in statistica, il rapporto *types/token*, cioè il rapporto tra il numero di parole tipo in un testo, il ‘vocabolario’ di un testo (T), e il numero delle occorrenze delle unità del vocabolario nel testo (T): $0 \leq | \text{Types/Token} | \leq 1$. Valori prossimi allo zero caratterizzano testi con vocabolario povero; valori tendenti ad 1 indicano testi con ampia varietà lessicale. Ricordando che il valore TTR dipende dalla lunghezza del testo, in questo lavoro è stato possibile assumerlo come indice per calcolare il range del vocabolario dei quattro album, visto la comparabilità delle loro lunghezze. Inoltre si precisa che per il calcolo della ricchezza lessicale T-Lab esclude automaticamente le stop-words. Per la complessità delle interpretazioni delle misure della ricchezza lessicale e dei differenti indici usati dalla statistica linguistica, si rinvia a Cossette (1994).

⁴ Per le caratteristiche, il funzionamento e l'uso del programma cfr., fra gli altri, anche Dell'Orletta,

dall'Italian Natural Language Processing Laboratory (ItaliaNLP Lab) dell'Istituto di Linguistica Computazionale "Antonio Zampolli" (ILC) del CNR di Pisa, che fino ad oggi risulta, come osservano Dominique Brunato e Giulia Venturi (2016), l'unico strumento in grado di valutare la leggibilità dei testi italiani ed individuare i luoghi di maggiore complessità lessicale e/o sintattica. Si può ben osservare il grado di semplicità dei testi e l'occorrenza di un Vocabolario di Base molto vicino a quello dei testi poco complessi. L'indice Gulpease, che si basa sul numero delle parole per frase e lunghezza delle parole (calcolato in base al numero medio dei caratteri per parola), è pari 91,9 e il vocabolario dei testi per il 48,5% è costituito dal lessico del Vocabolario di Base, un valore prossimo a quello dei testi difficili: il motivo risiede nel fatto che il 17,7% del lessico è costituito da sostantivi che si riferiscono ai numerosi brand disseminati nei brani del trapper milanese che, in questo modo, in apparenza, farebbero abbassare un indice di per sé molto eloquente.

Infatti, se si leggono i repertori di uso: *Fondamentale*, *Alto Uso*, *Alta Disponibilità*, i testi risultano, per le percentuali registrate, molto vicini a quelli semplici.

La scarsa complessità sintattica è confermata dal fatto che, così come dall'analisi fatta con Read.it, il 95,9% delle frasi sono principali: quello che si percepisce nell'ascolto, è proprio la giustapposizione di frasi, slegate, al limite del *non sense*, che mancano di una qualsiasi elaborazione, di un progetto narrativo.

Le stesse osservazioni si possono fare per l'ultimo album, *Italiano* (2022), per il quale si rilevano caratteristiche simili a quelle dei precedenti, anzi la leggibilità, sebbene solo di pochi punti, risulta superiore.

Ma torniamo al lessico e alla sua composizione.

Nei testi di Sfera Ebbasta occorrono non soltanto lemmi presi in prestito dall'inglese, ma anche dallo spagnolo, con una ripresa della lingua dei giovani degli anni '80 del '900. Sono frequenti i mistilinguismi: "se non mi parli di soldi, no hablo, no, no", "habla poco, trabaja, eh mica batto la fiacca, eh", all'altra "divento loco", ossia 'divento pazzo'. "in tasca non c'era nada", "si faccio la mia comida, ya" ('pranzo'). Come rilevava Radtke, tuttavia, lingue "come lo spagnolo, il francese o il tedesco, non apportano nuovi prestiti se non nelle connotazioni scherzose all'interno delle varietà giovanili come *non tengo dinero* 'essere senza soldi' o *essere un blitz* 'non capire niente' (Radtke, 1993, p. 218).

Le inserzioni da altre lingue nei testi studiati si fanno sempre più massicce, punteggiando un verseggiare essenziale, ritmato da costituenti giustapposti e scarni, propri di questo sub-genere. Fisher, a tal proposito, aveva definito lo stile frammentario di Migo "like quick jabs in a boxing ring: one or two short, punctuated syllables at a time" (Fisher 2018), ossia come colpi veloci su un ring di pugilato: una o due sillabe brevi e punteggiate alla volta":

Montemagni e Ventura (2011). In questa sede si utilizzeranno solo i modelli di Read.it funzionali allo scopo dell'analisi.

Fare un milione è easy
 Fidati, sono busy
 Non ti rispondo, easy, no
 Sfera più Rvssian, oui, oui
 Fare sta roba è easy
 La mando a farsi un lifting
 Sparisco come Houdini [da *Easy*⁵]

In un fraseggiare di lingua propria del codice della strada, nei testi analizzati, occorrono le forme ormai stabilizzate nell'uso delle giovani generazioni: "Ci becchiamo presto", fra' anche nella versione bro: "Chiedi come sto, rispondo: "Bene bro"/Sto mese duecento sul mio conto bro, eh". O "raga": "Raga' si muovono svelti in questo fuggi fuggi".

Simbolo di uno status raggiunto dopo una vita di stenti, le numerose griffe, i brand famosi, i nomi che designano beni di lusso sono esibiti ostentatamente in versi che più che promettenti sembrano semanticamente provocatori: volti ad istigare una condotta disordinata, inneggiando al denaro, ad una vita sfrenata e dissoluta:

Preferisci Fendi o Gucci, ah
 Preferisci pizza o sushi, ah
 Tipo pasta alla yakuzza, mhm
 Fumando nella jacuzzi, ah
 Vuoi farti una foto con i miei Ray-Ban
 Mentre bevi un Long Island
 Playa Copacabana [da *Mamma mia*⁶]

Quando non avevo oro e non avevo scarpe
 Solo un microfono acceso con sotto una base
 Ora spendo, Charlie splende, è una benedizione
 E a chi chiede come andrà, rispondo: Saremo ricchi [da *Ricchi x sempre*]

Tutto sembra dettato dal bisogno di un riscatto dalla realtà, anche dal ricordo di una vita grama, emarginata, rappresentata attraverso il contrasto tra situazioni di un presente prospero, agiato e un passato infelice, di stenti.

Il droghese è diffuso, è uno dei serbatoi dal quale attingono i trapper attraverso una descrizione, quasi esibita, fanatica, di sostanze (dei loro effluvi) e delle modalità d'assunzione: "Fumiamo 10 grammi, fanculo ai cowboy THC⁷, sembra una Fruit Joy"; "L'odore di un pacco di erba che si sente in tutta la scala"; "Ganja nei boxer e in box, pacchi nei box"; "Ah, droghe leggere, tasche pesanti, ah/Quanti serpenti a sonagli, ah/Con una mano pronti per spararti"; "Rollo sei grammi sopra l'IPad, uh yah"; "Fumo troppa

⁵ Il brano è firmato da Sfera Ebbasta e Rvssian.

⁶ Il brano è firmato da Sfera Ebbasta e Rvssian.

⁷ THC è il tetraidrocannabinolo, uno dei più noti principi attivi della cannabis.

Marijuana, -juana/Ho l'odore addosso come se l'avessi in tasca, ehi, ehi". I disfemismi diffusi portano in sé i sememi del codice della violenza, che si manifesta attraverso insulti che, nei testi d'origine americana hanno una specifica carica funzionale, mentre nel contesto italiano si risemantizzano, o meglio, si desemantizzano:

"Vestiti bene in quartieri di merda"; "Scendiamo, sì, da quegli androni che puzzan' di piscia"; "Mi odi, perché ti pompi i miei pezzi nello stereo? (Ehehe, ah, uh)"; "Tutta la tua gang me lo suca"; "Figli di puttana o figli di papà"; "Ste troie, fra', non le sopporto, no, no"; "Le mie ex tutte escort, un "no, no""; "A uccidermi no, non sarà un a stronza, ehi"; "Fanculo il Moët, prendiamo tutto il bar".

La misoginia si spreca in epiteti ingiuriosi, attingendo dai vocabolari più diversi: da quelli stranieri a quelli specialistici. Quello che emerge è la mercificazione del corpo della donna, che presso altri trapper non è raro trovare apostrofata con l'epiteto *cagna*: "Cheese, flash, scattami una foto con 'sta bad bitch (Bad bitch)"; "Pusher sul mio iPhone, pute sul mio iPad", dove "pute" in alcuni dizionari leggiamo: "1 zool tacchina sf 2 fig fam spreg (persona) oca sf., con un'aggiunta di significato anche 'puttana'".

La donna è etichettata come "tipa", un termine che ha sostituito la parola "ragazza" in una semantica che è tutto legata alle relazioni occasionali, promiscue, alla prostituzione, che nulla condivide con il significato riportato anche in Ambrogio, Casalegno (2004) e in altri dizionari del giovanilese consultabili on-line: fidanzata, ragazza carina, con delle qualità degne d'interesse.

Alcuni esempi: "Mi piace passare le notti con tipe di altri paesi"/"Stanza 26, io fatto in hotel/Come Kurt Cobain, fumo Marlboro Red/Lei si sfilia i jeans, poi li sfilia a me/Lancio i soldi in aria, anche oggi sono il re, ha"; "La tipa che ti sei portato, fra', non ha le tette (Skrt)".

Tutto in una sintesi che vede l'autore, in un'esaltazione di onnipotenza, paragonato a due grandi del calcio italiano, ma soprattutto a quelli che sono gli emblemi che fanno da struttura portante ai suoi testi (soldi, donne e droga):

Sfera Ebbasta piace a tutti, ehi, come il McDonald
Come i soldi, le modelle e l'erba buona
Come Cristiano Ronaldo o Maradona
Come dire che in Italia niente funziona, niente funziona [da *Collane*]

Dichiarazioni che non sono infrequenti ed esplicitate in condensati di spot o in semplici e scontati doppi sensi:

Chianti, Codeina rosè
Nascosti dietro i fumè
Ménage à trois, uno, due, tre [da *Balenciaga*]

Giovani rocce su giovani bocce
Bustine e reggiseni di giovani donne
Fuori quando il blocco dorme
I soldi non dormono manco di notte [da *BRNBQ*]

4. J-Ax

Di J-Ax, quale rappresentante indiscusso della scena rapper italiana, si considerano gli album:

- 1) Di sana pianta (2006)
- 2) Rap n' Roll (2009)
- 3) Deca Dance (2009)
- 4) Meglio prima (?)
- 5) Il bello di essere brutti (2015)
- 6) Comunisti col Rolex (2017)

Innanzitutto, per i testi di J-Ax l'indice di leggibilità si abbassa di circa il 40% rispetto a quello registrato per Sfera Ebbasta, ma nell'ultimo album *ReAle* (2021) il valore sembra attestarsi sul livello della bassa complessità. L'indice è, infatti, pari a 90,1⁸.

I lemmi dominanti, come si può osservare nel diagramma (Fig. 2), generato da T-LAB, hanno altro carattere e senso rispetto a quelli del trapper milanese.

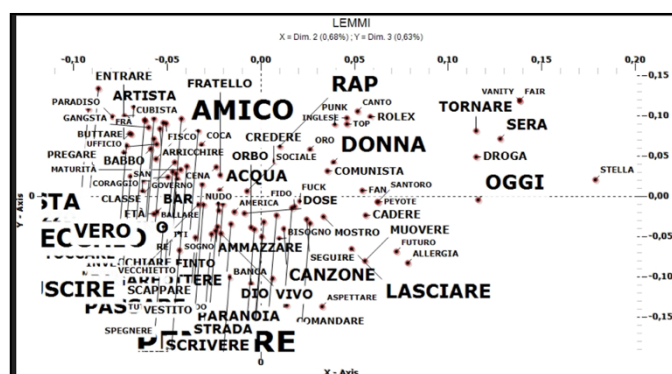


Fig. 2

A partire dalla donna, che qui non è etichettata come “tipa”, termine che, sebbene registri in tutto 31 occorrenze (e 4 nell'ultimo album *ReAle*), comunque, è utilizzato nell'accezione di fidanzata “La mia nuova tipa sembra Sailor Moon”, o di donna particolarmente attraente e affascinante: “Una tipa chic come te”, con cui si ha un rapporto di rispetto, nonostante il “o mi ami o ti ammazzo”:

O ti amo o ti ammazzo,
 pioggia che annega ma rinfresca,
 sei una chicca che mi fotte la testa,
 o ti amo o ti ammazzo,
 il tuo ragazzo è pazzo [da *Ti amo o ti ammazzo*]

⁸ Anche il profilo sintattico sarà simile a quello degli album di Sfera Ebbasta, con la preminenza di frasi principali, pari al 90,9% e subordinate pari a 9,1%.

Nei brani occorrono forme del giovanilese con riduzione di parole quali *lipo*, *disco*, *fra'*, *spino*, *cell*, che investono anche i nomi di sostanze psicotrope *Meta*, *Keta*: “voglio l'analista perché fa figo non vado in palestra mi faccio la lipo”; “non sento notizie ma solo cronaca e fighe; non sento sta base però la spacco di rime”; “Che costa sempre un botto mangiare roba buona”; “mi offrono la droga, mi squilla sempre il cell”.

Sono frequenti parole inglesi (soprattutto i verbi) morfologizzate in italiano. Inoltre, si registrano parole del gergo giovanile come per esempio *zarre* “fino a pochi mesi fa piacevo solo a quelle zarre” che indica il giovane di bassa estrazione sociale e dai modi rozzi, che ostenta goffamente un modo di vestire appariscente e alla moda; *nerd* “Lui canta che c'ha il cuore nero, io col cuore nerd”: “tipo umano, spec. giovane, poco portato per la mondanità, la socializzazione e lo sport, che trova soddisfazione e riscatto negli studi, soprattutto nell'informatica”⁹. O formule di saluto ormai acclimate nelle conversazioni giovanili *bella zio* ““Capitalismo e Dio/Bella zio”, talvolta nel mistilingue “Arrivo con il flow, bella brò/Spacco un tot, sono hip hop;” o i più recenti *ciaone* “Canto bella ciao, bella ciao ciao, bella ciaone”, formula di saluto diffuso tra i giovani e ricorrente in testi musicali e in film¹⁰.

L'inno alla violenza, alla droga, alla velocità non manca neppure in J-Ax attraverso riferimenti espliciti:

se ammazzo un tipo ho un avvocato che ha dato la colpa ai videogiochi violenti e alla musica rock non mi interessano discorsi pesanti ma motori potenti e tette più grandi i politicanti li sento distanti mi piace essere uno tra i tanti io voglio avere tutto e ora voglio bere di brutto a duecento allora e quella polverina che dà l'amaro in gola voglio una pistola si si [da *Aqua nella scuola*]

Ma si evidenziano anche traslati “spaccio frasi dopate che non mi sento più la lingua”, con paragoni, “sta musica italiana è come un pusher che ti sgramma” e ricorso a termini specialisti che si sono acclimatati nel dizionario di solo alcuni giovani: “Quante domeniche a casa in hangover”. Per questo termine si legge in Accademia della Crusca: “La parola *hangover* è entrata anche in italiano. [...] è attestata anche in ambiti d'uso giovanili, come ad esempio la musica rap (si segnala la canzone *Hangover* del 2016 del rapper romano Gemitaiz), e sui social¹¹.”

I disfemismi in J-Ax continuano ad essere quelli che occorrono in questi generi: dall'imprecazione “quale scorciatoia: è sbattersi un vecchietto, porcatroia”, “e sono nato a Roma... li mortacci!” agli epiteti negli interludi di Pino Scotto: “sciacquati la bocca, coglione”, “insieme a tutte quelle gnocche troie”, “sti dischi da scazzo” o ancora alle interiezioni “fanculo.”

⁹ In: <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/N/nerd.html>.

¹⁰ Cfr. Treccani, s.v. *ciaone*. Cfr. anche <https://www.newsly.it/ciaone-definizione-canzone-video-immagini/>.

¹¹ In: accademiadellacrusca.it/it/consulenza/esistono-rimedi-italiani-per-lhangover/13097.

Il Rap è in definitiva per J-Ax quello che enuncia in pochi versi nel brano *Hai rotto il catso* dell'album *Il bello di essere brutti* del 2015:

Il rock è blasfemia
 Il rap misoginia
 Apologia
 Fuori da casa mia
 Madre mia
 Hai rotto il catso

5. Conclusioni

Dai dati fin qui presentati si può concludere che nel Rap l'elemento dominante è la narrazione, mentre nella Trap domina la frase asciutta, scarna sia dal punto di vista lessicale che del ritmo affidato alla rima (Conti, 2020, p. 264).

“Il rap, [...] in fondo non è altro che un parlare ritmato insofferente a ogni vincolo formale (eccezion fatta per la rima), si fa veicolo di messaggi largamente comprensibili [...]” (Petrocchi/Pizzoli/Poggiogalli/Telve, 1996, p. 304), attraverso giochi di parole, rime ardite ed argute, assonanze, consonanze, anafore, metafore, calembour, samples non solo musicali, ma anche culturali, deformazioni di proverbi, modi di dire: “[l]’obiettivo primario è l’attivazione della coscienza critica” (ibid., p. 311), che dai testi della Trap sembra essere manipolata, edulcorata, appiattita su valori alquanto discutibili.

Inoltre, è necessario fare ulteriori distinguo, tra il genere e il suo sub-genere, anche relativamente alla situazione Afro-americana e quella italiana, che non conosce la violenza degli svantaggiati del ghetto o delle aree rurali che ogni giorno combattono battaglie sociali per la sopravvivenza, per il riscatto della propria dignità e della comunità d’appartenenza. E così come è per il Rap, anche per la Trap, in Italia, manca il contesto e l’espressione liberatoria che qui è fine a se stessa, là dove i contenuti sono politici, identitari e mirano al superamento del razzismo, dei disagi personali, familiari, comunitari dei neri d’America. Se in America il Rap e la Trap esprimono la denuncia dei neri attraverso ritmi, versi grondanti di oscenità contro l’oppressione, negli altri paesi dove attecchiscono, come l’Italia, hanno elaborato autonomamente forme e contenuti. Come aveva sottolineato Carla Locatelli, per il Rap italiano: questo avrà in comune con quello afro-americano “la marginalità ed una socialità di gruppo” (Locatelli, 1996, pp. 107-108), sarà la semplice espressione della subcultura dei quartieri degradati della periferia delle grandi città. Tra l’altro, anche la lingua dei trapper americani che risulta rozza, fatta di borbottii, tanto da essere definiti “mumble rappers”, ha una sua identità:

The label of mumble rapper often construes their heavy Southern drawls as improper speech. The impropriety of the Southern tongue to produce proper grammar is, of course, a conversation that happens outside of hip-hop. However, Southern rappers celebrate their speech within hip-hop by claiming their “Kuntry grammar,” the Black Southern dialect. The mumble is “speech breaking,” escaping proper language bounds, thus existing “on the edge of meaning” (Crawford, 2021, p. 5).

La Trap è manifestazione ostentata, anche attraverso atteggiamenti, abbigliamento, di uno status raggiunto attraverso i traffici illeciti, organizzati in sobborghi malfamati – quelli del Sud degli USA – e le parole della strada si fanno espressione della percezione del mondo – della trappola dalla quale è difficile scappare – col loro elevato contenuto espressivo, interrotto, intermittente. In Italia la Trap, così come il Rap, ancora una volta risulta imitazione superficiale di un movimento complesso del quale interpreta solo alcuni temi, tanto da essere derubricata e trattata come genere in cui albergano esclusivamente volgarità, parolacce disseminate tra versi dai contenuti misogini e razzisti.

Inoltre:

- 1) l'influenza e diffusione che simili correnti possano avere, almeno in Italia, sulle giovani generazioni sono limitate sia perché raggiungono solo gruppi ben identificati, sia perché a livello linguistico gli apporti sono confinati entro determinati ambiti d'uso che si riferiscono a cerchie molto ristrette che sono attratte da quello stile di vita e apprezzano quel genere musicale.
- 2) La lingua della Trap e del Rap nostrani è, sì, di strada, ma della strada italiana. Ricordiamo, infatti, che l'hip hop, che comprende in generale i due sub-generi, ha come lingua l'African American English (AAE), ossia, "a systematic language variety, with patterns of pronunciation, grammar, vocabulary, and usage that extend far beyond slang" (Mataruga, 2011, p. 18) ed ha una funzione criptica.

Fenomeni, questi, che non sono condivisi, perché estranei al nostro Paese, dai nostri generi Rap e Trap italiani che, comunque, vale la pena d'indagare per lo studio di certo linguaggio giovanile contemporaneo, che non è pensabile che sia diffuso omogeneamente nei media e nei social-network. Se è vero, come osserva Cortelazzo (2022), che "oggi lo studio della comunicazione giovanile deve essere sempre più multidisciplinare: il centro dello studio devono essere la capacità dei giovani di usare, nei casi migliori in chiave innovativa, le tecniche multimediali e il ruolo della canzone, soprattutto Rap e Trap, per diffondere modelli comunicativi e, in misura comunque ridotta, linguistici innovativi o, comunque, "di tendenza"" (Cortelazzo, 2022, p. 23) è anche vero che la complessità del processo multivariato dell'innovazione e della diffusione delle varietà giovanili deve tener conto anche della stratificazione all'interno di quello che denominiamo, per semplificazione, gruppo della generazione Z.

BIBLIOGRAFIA

- Adaso H. (2019), *The History of Trap Music*, in <https://www.liveabout.com/history-of-trap-music-2857302> (ultima consultazione 11.09.2023).
- Ambrogio R., Casalegno G. (2004), *Scrostati gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino, UTET.
- Antonelli G. (2007), *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, Il Mulino.
- Brunato D. e Venturi G. (2016), *Le tecnologie linguistico-computazionali per la leggibilità della comunicazione istituzionale*, in Panizza S. (a cura di), *Profili attuali di qualità degli atti normativi e amministrativi*, Pisa, Pisa University Press, pp. 119-157.

- Carroll J.B. (1964), *Language and Thought*, Englewood Cliff NJ, Prentice Hall.
- Conti M. (1973), *Pasolini. Il futuro è già finito*, "Panorama", p. 83.
- Conti U. (2020), *Urban Youth in Transformation: Considerations for a Sociology of Trap Subculture*, "Italian Sociological Review", n. 10 (2), pp. 257-270.
- Cortelazzo M.A. (1994), *Il parlato giovanile*, in Serianni L. e Trifone P. (a cura di), *Storia della lingua italiana. Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, pp. 291-317.
- Cortelazzo M. (2022), *Una nuova fase della storia del lessico giovanile*, in Nesi A. (a cura di), *L'italiano e i giovani. Come scusa? Non ti followo*, Firenze, GoWare, pp. 15-24.
- Cossette A. (1994), *La ricchezza lessicale et sa mesure*, Paris, Honoré Champion.
- Coveri L. (1993), *Novità del/sul linguaggio giovanile*, in Radtke E. (a cura di), *La lingua dei giovani*, Tübingen, Narr, pp. 35-47.
- Crawford C.B. (2021), *Dreams from the Trap: Trap music as a site of liberation*, "Social Science Quarterly", pp. 1-7, <https://doi.org/10.1111/ssqu.13085> (ultima consultazione 11.09.2023).
- Dell'Orletta F., Montemagni S. e Ventura G. (2011), *Read.it. Assessing readability of italian texts with a view to text simplification*, "Proceedings of the 2nd Workshop on Speech and Language Processing for Assistive Technologies", Edinburgh, Scotland, pp. 73-83.
- Fisher G. (2018), *Why Migos Rap the Way They Do*, in <https://www.hotnewhiphop.com/>.
- Giovanardi C. (1993), *Note sul linguaggio dei giovani romani di borgata*, "Studi Linguistici Italiani", n. 19, pp. 62-78.
- Guiraud P. (1960), *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Dordrecht, Reidel.
- Herdan G. (1960), *Quantitative Linguistics*, London, Butterworth.
- Locatelli C. (1996), *Musica e società nella storia del rap: «non un tentativo di vendita; è un tentativo di presa di parola»*, in Dalmonte R. (a cura di), *Analisi e canzoni*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, pp. 103-124.
- Maffesoli M. (1988), *Il tempo delle tribù: il declino dell'individualismo nelle società di massa*, Roma, Armando editore.
- Marcato M. (1997), *In para totale... una cosa da panico...: sulla lingua dei giovani in Italia*, "Italia", Vol. 74, n. 4, *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/479484>, pp. 560-575 (ultima consultazione 7.09.2023).
- Mataruga J. (2011), *Some aspects of hip hop nation language (HHNL) from a linguistic point of view*, Bachelor's thesis, <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:228670758> (ultima consultazione 7.06.2023).
- Petrocchi S., Pizzoli L., Poggiogalli D. e Telve S. (2006), «Potere alla parola. L'hip hop italiano», in Accademia degli Scrausi (a cura di), *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli, pp. 285-356.
- Radtke E. (1993), *Varietà giovanili*, in Sobrero A.A. (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza, pp. 191-235.
- <http://languagehat.com/kalalach-and-hiphop/> (ultima consultazione 7.09.2023)
- <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/N/nerd.html> (ultima consultazione 7.09.2023)
- <https://www.newsly.it/ciaone-definizione-canzone-video-immagini/> (ultima consultazione 7.09.2023)
- <https://musicpsychology.co.uk/can-music-influence-language-learning-the-case-of-hip-hop/> (ultima consultazione 7.09.2023)

ANNARITA MIGLIETTA • is Associate Professor of Italian Linguistics at the University of Salento. Her interests are: a) the study of phenomena relating to the varieties of contemporary Italian; b) the problems inherent to the teaching of Italian at school and

university, with particular regard to the use of new technologies; c) the analysis of the structures of Salento dialects and minority languages, especially Grico. She is the author of numerous articles, published in Italian and foreign scientific journals, and several monographs. Her latest monographs include: *Sulla lingua del rap italiano. Analisi qualitativa dei testi di Caparezza*, 2019.

E-MAIL • annarita.miglietta@unisalento.it

“CANTARE IN CORSIVO”

“Singing in Cursive”: A Phonetic Study of a Contemporary Italian Singing Style, Two Years after Its Initial Wave

Bianca Maria DE PAOLIS, *Anna* ANASTASENI, *Valentina* DE IACOVO

ABSTRACT • The *corsivo* phenomenon, characterised by a unique style of speech and singing, emerged in Italy in early 2020, gaining popularity on social media platforms. This paper delves into the history, linguistic aspects, and acoustic qualities of *corsivo*. Drawing inspiration from English phrases like “singing in cursive” and “speaking in cursive,” *corsivo* humorously imitates fashionable speech styles, and is often associated with vocal fry, diphthongization, and low intelligibility. Although several media have taken an interest in its description, however, all that can be found on the subject are impressionistic and unsystematic accounts. The paper explores the linguistic evolution of *corsivo*, analysing its association with Milanese dialect features and stereotypes. The analysis is conducted on sung *corsivo*, since it demonstrates greater authenticity and naturalness. Two pilot studies are presented: the first involves acoustic analysis of vowels [e] and [ɛ] in songs by Blanco, Sangiovanni, and Rkomi, revealing vowel instability and vowel breaking. The second study expands to include the vowel [a] in songs by Madame and Rosa Chemical, reaffirming the presence of timbral instability in *corsivo* singing. The acoustic analyses partly confirm the impressionistic descriptions of *corsivo*, showing phenomena of vowel instability. Phonetic measurements are useful for drawing a more objective picture of the phenomenon and its link to diatopic variation. This paper contributes to our understanding of the acoustic features associated with *corsivo*, shedding light on its evolution and persistence in the Italian cultural landscape, despite its decline as a linguistic trend.

KEYWORDS • *corsivo*; vowel instability; youth culture; singing cursive; phonetics.

1. Introduction

1.1. History and meaning of a new connotation

In early 2020, the expressions “cantare in *corsivo*” (singing in cursive) and “parlare in *corsivo*” (speaking in cursive) began to gain popularity in Italy, especially within the realm of social networks. The use of the term *corsivo* (cursive) in this new sense is undoubtedly borrowed from the English phrases “(to) sing cursive” and “(to) speak cursive,”

which can be traced back to as early as 2009, in a tweet by the actor from Baltimore, @TRACKDROPPA: “Voice so smooth its [sic] like I’m singing in cursive.” In the American context, various definitions of the so-called “speaking cursive” emerged, with one particularly significant definition found in an entry created on February 29, 2020, in the Urban Dictionary (2020): “fake, imitation accent people do to sound like indie singers when they sing. Often when people speak cursive the words are slurred, and hard to understand.” Therefore, “speaking cursive” means humorously imitating certain characteristics associated with a fashionable way of singing. Some of these traits may include vocal fry, a tendency to diphthongize, and, in general, low intelligibility. The singers typically referenced in the Anglo-Saxon context include Ariana Grande, Corinne Bailey Rae, Halsey, Lorde, Sia, Billie Eilish, and Amy Winehouse, to name a few of the more well-known names. In 2020, online content parodying the “cursive” style saw its peak, with users imitating the new way of singing and exaggerating its prominent features. Simultaneously, on the same platforms (mainly YouTube and TikTok), more informative content was created with the aim of explaining to the older generation the meaning of these new expressions. In these videos, a certain convergence in the articulatory features that are identified as significant for this style can be observed: a crunchy and whispered voice, diphthongization, and lengthening of stressed and final vowels.

In the social reiteration game, “speaking in cursive” quickly becomes a trend. In the same year, 2020, in Italy, the term is translated as “corsivo”, but also “corsivoe” and “cörsivöe”: these different and unusual spellings demonstrate that even writing can be invoked to describe the peculiar pronunciation of this style. The popularity of *corsivo* outside of social media is largely credited to Elisa Esposito, a TikToker who became a sensation in the spring and summer of 2022 thanks to her playful *corsivo* lessons videos. The influencer was also invited to appear on shows like Propaganda Live on La7, RDS, Radio DeeJay, and Morning News. Between early June and late August 2022, the Google search trends for the term *corsivo* experienced a significant surge, with queries mostly related to Elisa Esposito’s popularity, such as “Elisa corsivo”, “prof corsivo,” “esposito corsivo,” and so on. Following the rapid and widespread adoption of this expression, several online articles have attempted to explain this new youth phenomenon:

It’s a mostly ironic linguistic bent that you get by contracting your facial muscles, or at least that’s how I do it» Davide explained. «You close all the accents in every word. I think it stems from the Milanese dialect and that’s pretty much where a new language came from. (Nss Magazine, 2022).

Parlare in corsivo, anzi cörsivöe, vuol dire semplicemente utilizzare le vocali chiuse e allungare la pronuncia della parola, soprattutto nella sua parte finale. Così facendo cambiano anche le tonalità delle sillabe, e la voce finisce con l’aver un tono più acuto del normale. [...] Il segreto del “corsivo parlato” è semplice, basta solo esagerare i tratti tipici della cadenza milanese marcata. Quindi ad esempio allungare le sillabe finali, chiudere tutte le “o” e le “e” e avere un ritmo cantilenato. (Grazia Online, 2022).

The online encyclopaedia Treccani (2022) decided to publish an entry for the term “corsivoe” (cörsivöe, corsivoe) in the Neologisms section. The lemma is defined as follows:

“a way of speaking launched on social media and mainly popular among young people as a parody of a certain affected manner exhibited by people who feign snobbishness.” We can observe, in this case as well, a certain difficulty in accurately describing the characteristics of this speech in writing: “[...] The video above should help understand what ‘cörsivœ’ is (explaining it in writing is not easy) [...].” However, there are rather specific indications regarding vowel quality and intonation: “[...] it is a way of speaking that involves keeping the vowels tight but slightly drawn out, with a slightly high-pitched tone that somehow mocks the snobby and chic Milanese, those who were once called ‘fighetti’ (dandies) [...].” It is in these lines that the novelty of the Italian context, compared to the Anglophone one, emerges: in Italy, *corsivo* is associated with the regional variety of Milanese. This association is somewhat arbitrary but, from a certain perspective, pertinent: it is partly true that the Milanese variety exhibits vowel characteristics similar to those described for *corsivo*, as we will see in the course of this study (see also Romano 2022). On social media channels, speaking in *corsivo* has quickly become a way to satirise the accent, but also the attitudes, stereotypically attributed to Milanese youth. Bellone (2022: 38) lists *corsivo* among the most widespread trends of the moment and emphasises the goal of “parodying the Milanese inflection typical of many influencers,” while Cortelazzo (2022: 23) highlights the intention to imitate “certain forms of snobbish language.” Furthermore, as noted by Andrea Indiano in his article published in Wired (2022), this regional belonging aspect of *corsivo* evokes a comparison with the “Valley Girl accent,” the California girls’ accent that has been the subject of study since the 1980s (Villareal, 2016). Coveri, also on Treccani, writes about this phenomenon, providing more details about its phonetic specificities:

Si tratta di una dizione, modificata rispetto allo standard, che riguarda la fonetica (le vocali, specie le finali, vengono allungate e distorte) e i tratti soprasegmentali (accento e intonazione: quest’ultima, nasalizzata, sale al registro acuto) che corrisponde, grosso modo, al vecchio birignao (voce onomatopeica) di ambiente teatrale, con riferimento alla pronuncia affettata di attori (e attrici), spesso imitata a scopi comici e parodistici, con precedenti anche storici (la “Signorina Snob” di Franca Valeri, certi personaggi di Paola Cortellesi, eccetera).” Anche qui viene evidenziata la vocazione ironica, spesso anche autoironica, del questo modo di parlare cantilenante (Coveri 2022).

Finally, it’s worth noting the orthographic level: the proliferation of videos and content related to *corsivo* leads creators to seek a written form to represent the spoken language for video titles, subtitles, and meme creation. This has led to forms like <cörsiivœö>, where the extensive use of special characters and diacritics serves both to differentiate it as much as possible from the standard language, and to be part of the ironic trend of exaggeration, typical of social language and this trend (see Figure 1 below).

1.2 Singing in cursive

At this point, it becomes evident that in Italy, the *corsivo* phenomenon primarily seems to pertain to spoken language and sometimes deviates significantly from its original intent of imitating a style of singing. Nevertheless, even in Italy, alongside the expression

“parlare in corsivo” (speaking in cursive), another one has emerged, “cantare in corsivo” (singing in cursive). This phrase is used to describe certain peculiarities in the singing style of young singers, predominantly of northern origins (but not exclusively), generally belonging to the pop-trap music scene. Some of the stylistic characteristics recognized in this singing style are shared with the aforementioned Anglophone artists, but the two are not entirely identical. Among the shared features are low intelligibility and diphthongization, for example. Sangiovanni, a well-known *corsivo* singer, describes his style as follows: “un po’ biassicato [...], incastra tutte le parole [...]. Canto come se fosse un flusso, anche se non stai capendo cosa sto dicendo, spacca!” (“a bit mumbled [...], fits all the words [...]. I sing as if it’s a flow, even if you’re not understanding what I’m saying, it’s lit!”). While a strong connection between spoken and sung *corsivo* remains, a significant difference becomes quite clear: in the case of singing, one can speak of an artistic style, whereas the connotation in relation to spoken language retains a more ironic and exaggerated context.



Figure 1. Example of social content (tweet) referring to the singing style of a *corsivo* singer, specifically Rkomi in “Insuperabile.”

Another important point to specify is that there seems to be a significant difference in self-awareness and intentionality between those who speak in *corsivo* and those who sing in *corsivo*. Often, singers and artists associated with the *corsivo* phenomenon do not explicitly identify with the category, and some even reject the label of “corsivanti” (see the interview with Sangiovanni in the previous lines). However, this doesn’t negate the fact that there is a connection between *corsivo* in spoken language and *corsivo* in singing, and the characteristic features of *corsivo* are widely recognized in the singing of certain artists. It emerges that in the transition from spoken to sung *corsivo*, abandoning the typical

tone of exaggeration and parody found in spoken language “on social media,” the style regains a greater sense of naturalness and authenticity. This is why we have decided to begin our analysis with spoken singing.

1.3 *The evolution of corsivo in recent years*

The *corsivo* phenomenon in Italy experienced a rapid decline after the initial hype in 2020, but it left visible, or rather, audible traces in the world of Italian pop music. Furthermore, after the initial association with “Milanesità”, *corsivo* quickly transcended geographic boundaries and spread throughout Italy, continuing to be embraced by several prominent singers from various regions of the country. Despite its decline as an everyday linguistic trend, *corsivo* has remained alive and well in the realm of singing. In the following paragraphs, we will present two brief studies conducted on a sample of musical tracks selected to cover a span of two years. The objectives are twofold: to outline the phonetic correspondence of some of the impressionistically associated traits of *corsivo* and, secondly, to compare data from different time periods to reconstruct a possible continuity within the phenomenon of *corsivo* in singing, which, as we have seen, appears to have a longer trajectory compared to spoken *corsivo*.

2. The first study

Starting from these considerations, the objective of this study is to attempt to outline the phenomenon of *corsivo cantato* (singing in cursive) through the acoustic analysis of one of the perceptually most salient features, namely the quality of stressed vowels. From impressionistic descriptions found in blogs, newspapers, and magazines, it emerges, albeit imprecisely, that vowel instability is a marked trait of *corsivo cantato*. We have therefore prepared an acoustic analysis to qualitatively describe the specificity of this feature, for which no phonetic studies have been conducted so far. More specifically, we inquire whether vowels undergo actual diphthongization or rather exhibit instability. A phenomenon that seems similar to what is observed in *corsivo cantato*, and could therefore be a more fitting definition, is that of *frangimento vocalico* (vowel breaking): “a typical alteration in the timbre of stressed vowels that occurs in some dialectal varieties of Italy [...] in which some stressed vowels develop an unstable timbre, without a well-defined holding phase and with different characteristics in the onset and release phases” (Romano 2012). The phenomenon of “frangimento” is observed in various dialectal varieties, such as those in Corato (Romano 2012), Aliano, and Alianello (Avolio & Romano 2009). Recently, Romano (2022) shows how the phenomenon of vowel breaking also affects the Milanese variety (see fig. 2 below), which, in our case, is particularly relevant as it is close to the original varieties of singers that make up our sample.

2.1 Materials and methodology

To address our research question, we first identified artists who could be associated with the *corsivo* phenomenon¹: Rkomi, Madame, Tha Supreme, Mara Sattai, Venerus, Sangiovanni, and Blanco. We chose three artists: Blanco, Rkomi, and Sangiovanni, and for each of them, we selected a well-known song, forming our corpus:

- Blanco, “Blu celeste” (2021)
- Sangiovanni, “Malibù” (2021)
- Rkomi, “Insuperabile” (2022)

Once the corpus was defined, we focused on two vowels: [e] and [ɛ]. The reason for this choice can be attributed to two factors: firstly, it is perceptually evident from listening to the three songs that these are the vowels most implicated in the typical qualitative variation (or instability) of *corsivo*. Secondly, it is linked to possible regional influence. It has been observed that the front vowels, specifically mid-high [e] and mid-low [ɛ], are often affected by instability and “frangimento” in the regional variety of Milan (Romano, 2022), and as mentioned earlier, there seems to be a connection between *corsivo* and the Milanese variety.

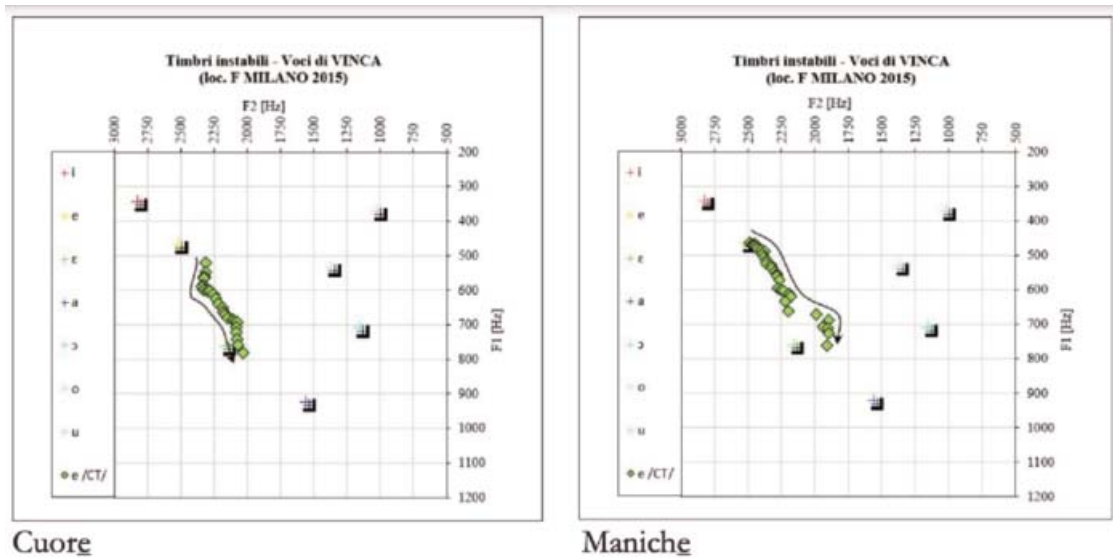


Figure 2. Trajectories of F1 and F2 for four occurrences of final /e/ in words “cuore” (heart) and “maniche” (sleeves), from Romano (2022).

¹ It’s important to specify that they do not label themselves as “corsivanti”. The association between their speech or singing style and the so-called *corsivo* phenomenon is made by external viewers and listeners.

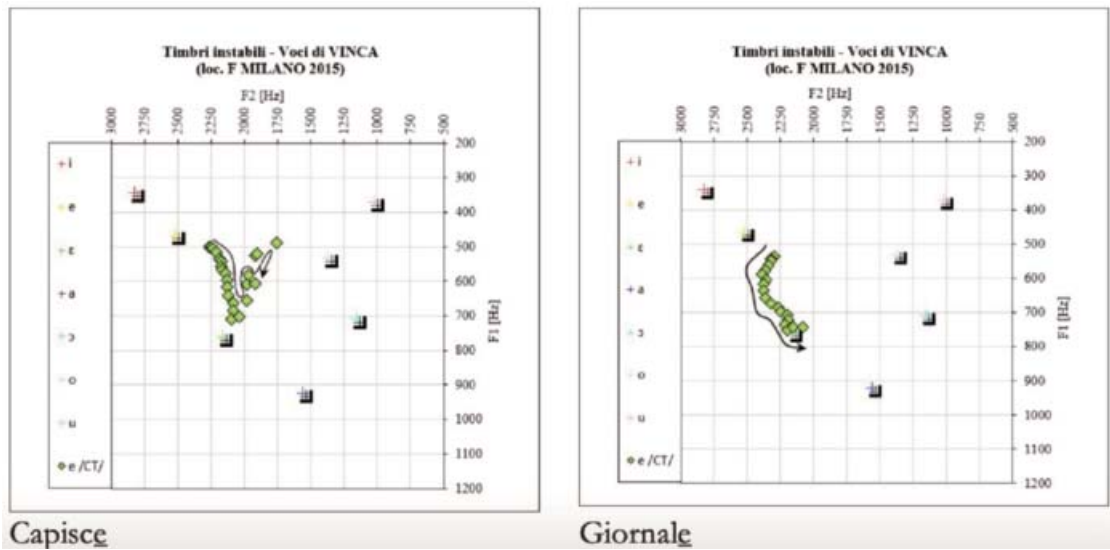


Figure 2. Trajectories of F1 and F2 for four occurrences of final /e/, in words “capisce” (he/she understands) and “giornale” (newspaper), from Romano (2022).

Before proceeding to explain the analysis methodology, it is essential to clarify some inherent difficulties in studying sung voices. For instance, as effectively explained by Bernardoni (2021), “when the singer reaches a high pitch, any sequence of vowels in the lyrics may sound like [a] [...] Timbral distinctions become less clear when moving from a mid-range note to a high note, and they become entirely indistinguishable when sung at a very high pitch (FA4 at 700 Hz) [...] due to a very high f_0 , the timbre no longer has a way to translate acoustically.” In the case of artists like Blanco, Sangiovanni, and Rkomi, the vocal track is often altered during post-production with effects like autotune, which can modify both the waveform and frequency of the voice. For these reasons, we opted for a qualitative analysis, conducted only on a selection of realisations where the aforementioned difficulties were minimal and did not hinder the extraction of meaningful values. In particular, the segments we considered had to meet three criteria: $f_0 < 500$ Hz, absence (or at least slight presence) of autotune distortion, and a “strong” position of the vowel in the musical metric of the verse. The original audio files of the songs were manipulated to separate the vocal track from the instrumental one using the online tool *VocalRemover* (2023). The chosen vowels for analysis were labelled using Praat (2023). An appropriate function within the same software was used to extract formant values of F1 and F2. Similar to Romano (2020, 2022), F1 and F2 values were used in the R software (2021) to plot the formant trajectories of the considered vowels on a two-dimensional space.

2.2 Results of the first study

The results indeed show a certain instability in vocal timbre, corresponding to the vowel breaking phenomenon described in the previous paragraph. Below, we provide some examples of formant trajectories related to the analysed vowels.

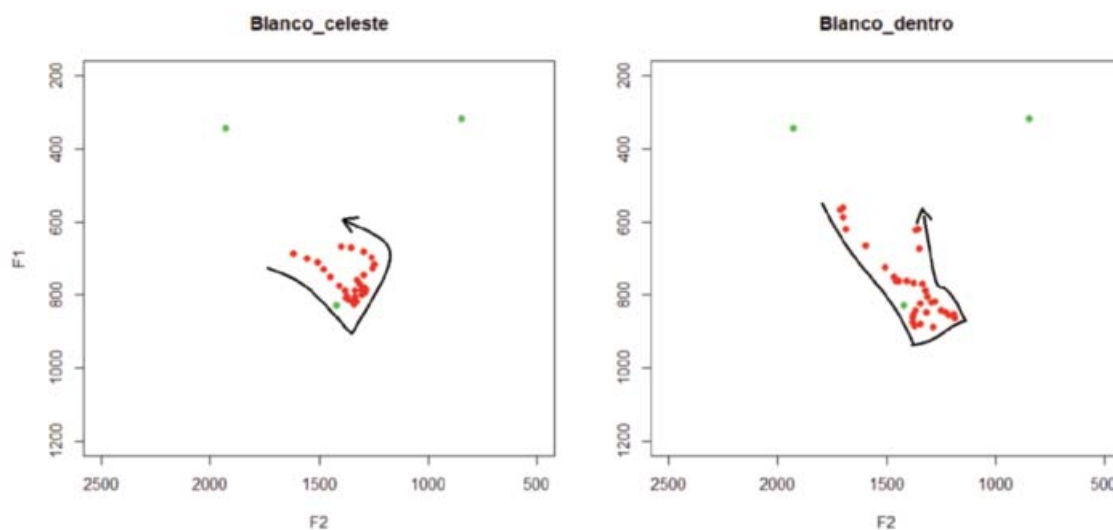


Figure 4. F1-F2 diagrams of the temporal developments of the stressed vowels [ɛ] and [e] in the words ‘celeste’ (sky blue) and ‘dentro’ (inside) for the entire duration of the segment.

The two charts represent the trajectories of the first two formants of [ɛ] and [e], respectively, in the words “celeste” (sky blue) and “dentro” (inside) performed by Blanco in the song “Blu celeste”. The red points represent the values of the two formants during the time interval when the sound is produced, while the green points represent the reference average values of other vowels produced by the singer, [i], [a] and [u]. As can be easily observed, in both cases, the vowel does not have a stable timbre; the formants move towards areas corresponding to other vowels in the system, [ɛ, a, ɔ]. It should also be noted that the distinction between [ɛ] in “celeste” and [e] in “dentro” does not seem to be maintained; this trait is in line with what has been observed in the speech of the Lombard area, from Poggi Salani (1976) onward.

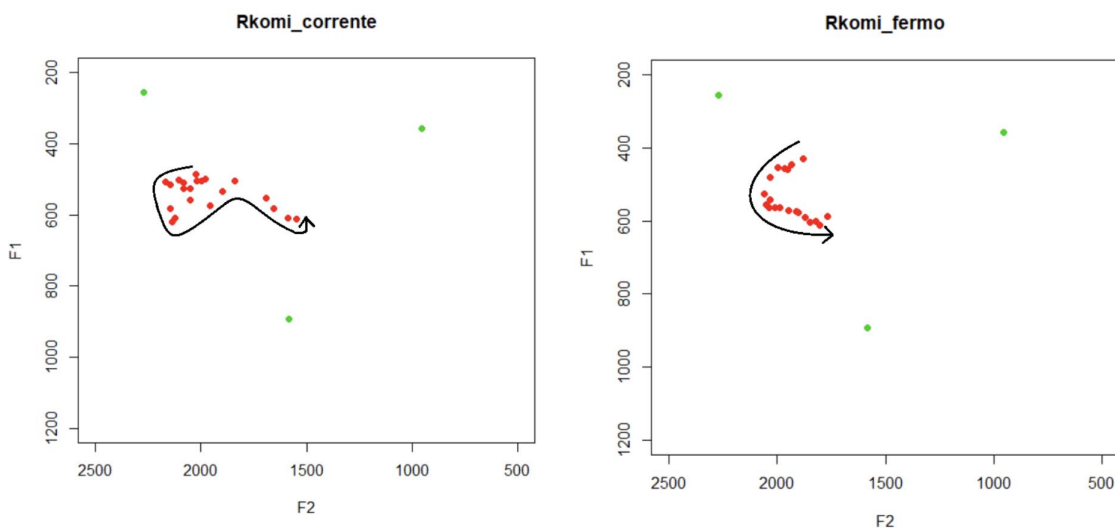


Figure 5. F1-F2 diagrams of the temporal developments of the stressed vowels in the words ‘corrente’ (current) and ‘fermo’ (still) for the entire duration of the segment.

Similar considerations can also be made for the following two realisations, taken from Rkomi’s song “Insuperabile”. On the left, we see the trajectories of F1 and F2 for the [e] in “fermo” (still), and on the right, those for the [ɛ] in “corrente” (stream). In this case as well, the timbre of the vowels appears unstable; however, the formants move to different areas, primarily between [e] and [ɛ]. Below, we can observe two realisations by Sangiovanni, the [ɛ] in “continente” (continent) and the [e] in “carezze” (caresses). In this case as well, the timbre of the vowel is unstable, and formants move close to areas corresponding to more open timbres [ɛ, a].

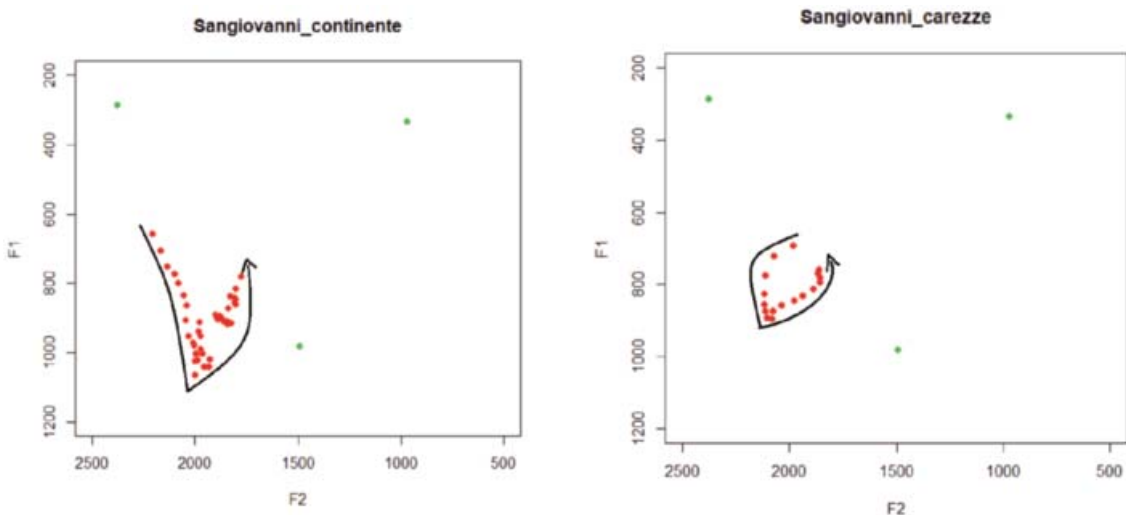


Figure 6. F1-F2 diagrams of the temporal developments of the stressed vowels in the words “continente” (continent) and “carezze” (caresses) for the entire duration of the segment.

3. Second study

The methodology adopted for the second study is essentially the same as that used in the first, with the only difference being the addition of the vowel [a] to the measurements. The songs from which realisations were extracted for analysis are as follows:

- Madame, “Il bene nel male” (2023)
- Rosa Chemical & Bdope, “Made in Italy” (2023)

In this second case, the identification of the two artists with the *corsivo* phenomenon was arbitrary. The inability to find an explicit association between Madame and Rosa Chemical with the phenomenon is due to the fact that, in 2023, there was no longer discussion about *corsivo*, if not very sporadically (see par 1.1 regarding Google Trends). It should be noted that, like the singers analysed in the first study, Madame and Rosa Chemical originate from a variety of Northern Italian, having been born and raised respectively in Vicenza and Alpignano (province of Turin).

² The authors would like to thank their colleague Paolo Mairano for his suggestions about R scripting and data visualisation.

3.1 Results of the second study

Below, we provide some examples of formant trajectories related to the analysed vowels².

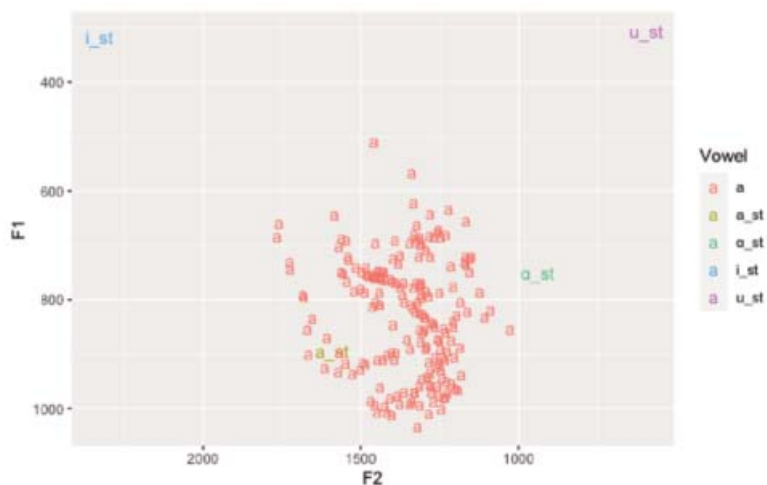


Figure 7. F1-F2 diagram of the temporal evolution of 4 realisations of the vowel [a] in the word “male” (evil) by Madame.

As we can see in figure 6, the area covered by the realisations of vowel [a] by Madame denotes a certain instability, and a shift towards a more backward position, close to that of vowel [ɑ].

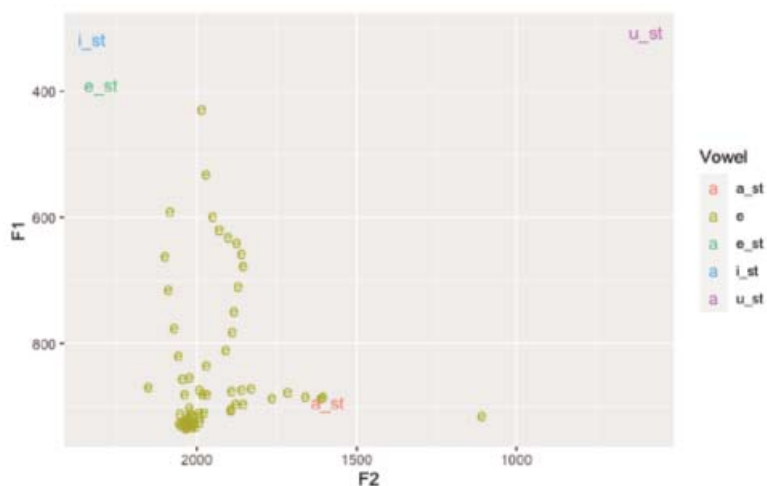


Figure 8. F1-F2 diagram of the temporal evolution of 4 realisations of the vowel [e] in the words “te” (you) and “me” (me) by Madame.

For what concerns the medium vowel [e], we can see that the timbre is very unstable, and formant values cover a large area between [e] and [a] (see figure 7). A similar obser-

vation can be made for [ɛ] (figure 8): formants move between values around [i] and [ɛ]. As in the case of Blanco (see par. 2.2), we see that the distribution of [e] and [ɛ] corresponds to that of the Lombard varieties described in Poggi Salani (1976).

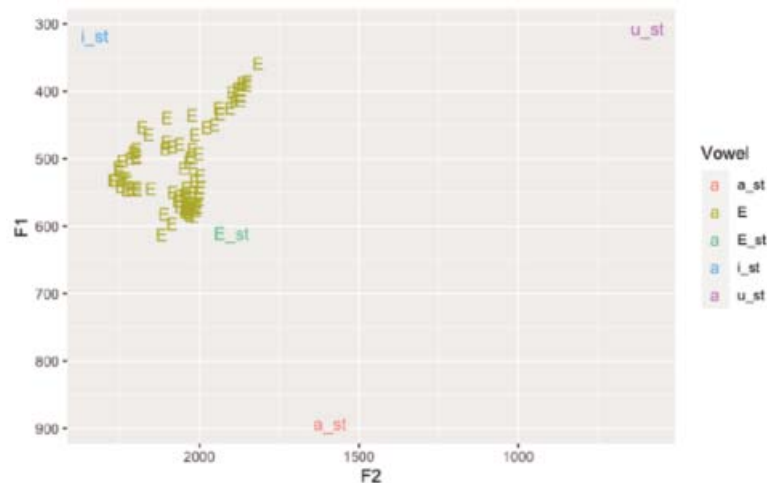


Figure 9. F1-F2 diagram of the temporal evolution of 4 realisations of the vowel [ɛ] in the word “bene” (good) by Madame.

Let’s now observe the plots of Rosa Chemical’s vowels. The situation for vowel [a], shown in fig. 9, is very similar to that of Madame: we see instability of the timbre and a backward shift, towards the position of vowel [a].

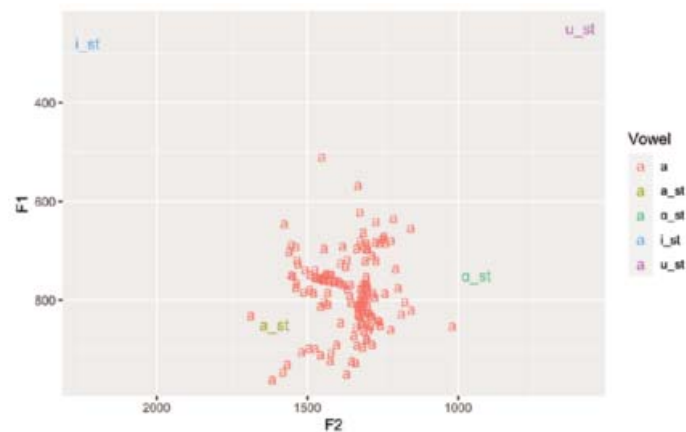


Figure 10. F1-F2 diagram showing the temporal evolution of 4 realisations of the vowel [a] in the words “ma” (but), “piccante” (spicy), “piace” (likes), “Italia” (Italy) by Rosa Chemical.

As for [e] and [ɛ], we can first say that the opposition seems to be neutralised. One more time, the timbre of the vowel is unstable, and formant values cover areas corresponding to open timbres [ɛ, a] (see figures 10 and 11).

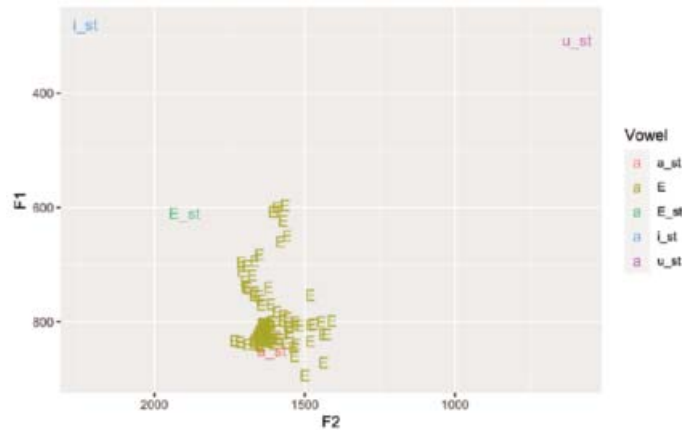


Figure 11. F1-F2 diagram of the temporal evolution of 2 realisations of the vowel [ɛ] in the words “is” (is) and “perverso” (perverse) by Rosa Chemical.

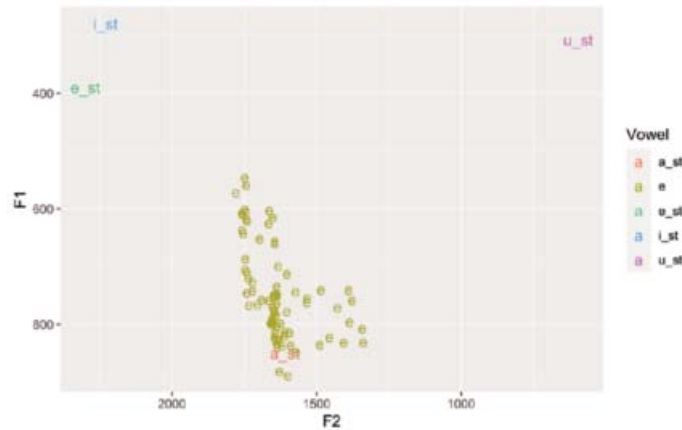


Figure 12. F1-F2 diagram of the temporal evolution of 2 realisations of the vowel [e] in the words “rossetto” (lipstick) and “te” (you) by Rosa Chemical.

4. Conclusions

The instrumental analyses conducted on some significant realisations by the five “corsivanti” provide support for the impressions of timbral instability and “frangimento”. This result partially confirms the numerous descriptions of *corsivo* found on the internet, which attribute this elocution style to a caricatural imitation of the youth speech in Milan. However, when we say “partially,” it’s important to add some clarifications. Firstly, contrary to what is stated in the media, we cannot speak of true diphthongization, both in terms of the timbre of the sound itself (the timbral instability observed does not have the same proportions as the phonological diphthongs in Italian, see Figure 12 below), and from the perspective of segmental context and diachronic evolution, since phonological diphthongs in standard Italian only occur in specific combinations of sounds, and as an evolution of certain sequences from Latin (see for example Marotta 1987). Secondly, it’s worth specifying that similar phenomena of vowel breaking and instability have been ob-

served in other linguistic areas, involving regional Italian and Romance dialects and Germanic varieties (see Romano 2022). However, what made *corsivo* such a blatant phenomenon – contrary to the evident “frangimento” observed in other places and contexts – is likely the fact that it assumed a precise identity for the first time, linked to a specific music genre (pop-trap), a specific generation (the so-called “Generation Z”), and a specific medium (TikTok), becoming a sign of belonging and a stylistic feature.

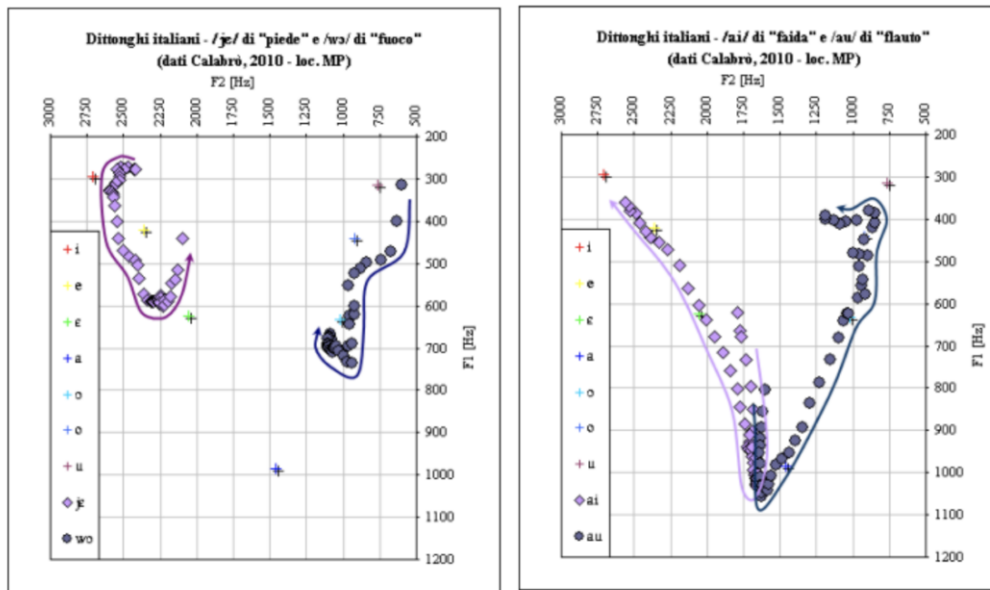


Figure 13. Realisations of diphthongs in Italian words (Romano 2020).

The second study, by confirming the persistence of salient characteristics even one or two years later, reinforces the notion that, albeit in a more subtle form, *corsivo* has remained more in the realm of singing than in spoken language.

BIBLIOGRAFIA

- Avolio F. e Romano A. (2009), *Nuovi dati fonetici e dialettologici ai margini dell'area Lausberg: le varietà di Aliano e Alianello*, in Romito L., Galatà V. e Lio R. (a cura di), *La fonetica sperimentale: metodi e applicazioni (Atti del IV Convegno Nazionale AISV - Associazione Italiana di Scienze della Voce, Cosenza, Italia, 3-5 dicembre 2007)*, Torriana (RN), pp. 372-404.
- Bellone L. (2022), *Dalla strada a TikTok: sulle tracce del linguaggio giovanile contemporaneo*, in Nesi A. (a cura di), *L'italiano e i giovani. Come scusa? Non ti followo*, Firenze, Accademia della Crusca/goWare, pp. 25-41.
- Boersma P. and Weenink D. (2023), *Praat: doing phonetics by computer* [Computer program], Version 6.3.05.
- Cortelazzo M.A. (2022), *Una nuova fase della storia del lessico giovanile*, in Nesi A. (a cura di), *L'italiano e i giovani. Come scusa? Non ti followo*, Firenze, Accademia della Crusca/goWare, pp. 15-24.

- Coveri L. (2022), *Parlare (in) corsivo*, *Treccani magazine*, <https://www.treccani.it>, Last accessed Sept. 28 2023.
- Grazia Online (2022), *Sapete parlare in corsivo? (Se non avete ancora capito cosa significa o come si fa, ecco la risposta)*, <https://www.grazia.it>, Last accessed Sept. 28 2023.
- Henrich Bernardoni N. (2021), *La voce umana, dal respiro al canto*, “*Bollettino del Laboratorio di fonetica sperimentale Arturo Genre*”, n. 7, pp. 43-57.
- Marotta G. (1987), *Dittongo e iato in italiano: una difficile discriminazione*, “*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*”, n. 17, pp. 847-887.
- Muschio Selvaggio Clips (2022), *Cantare in corsivo con Sangiovanni* [Video], YouTube, <https://youtu.be/a2O-FUToA1Y?feature=shared>, Last accessed Sept. 28 2023.
- Nss Magazine (2022), *The meaning of “speak in cursive” on TikTok: A new day, a new trend among teens*, <https://www.nssmag.com/en/fashion/29347/parlare-in-corsivo>.
- Poggi Salani T. (1976), *Note sull’italiano di Milano e in particolare sulla e tonica*, in Simone R., Vignuzzi U. e Ruggiero G. (a cura di), *Studi di fonetica e fonologia, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Padova 1-2 ottobre 1973 (SLI 9), pp. 245-260.
- R Core Team (2021), *R: A language and environment for statistical computing*. R Foundation for Statistical Computing, Vienna, Austria, URL <https://www.R-project.org/>.
- Romano A. (2012), *Frangimenti vocalici coratini: analisi fonetica strumentale con possibilità di rianalisi fonologico-lessicale e contributo alla fonetica storica*, In *Filologia e linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, Alessandria, Edizioni Dell’Orso, pp. 877-907.
- Romano A. (2023), *Intonazioni continuative e instabilità timbriche milanesi. Prima del parlare in corsivo*, “*Bollettino del Laboratorio di fonetica sperimentale Arturo Genre*”, n. 10, pp. 43-52.
- Treccani (2022), *Corsivo*, <https://www.treccani.it/vocabolario>, Last accessed Sept. 28 2023.
- Urban Dictionary (2020), *Speaking cursive*, <https://www.urbandictionary.com>, Last accessed Sept. 28 2023.
- Villarreal D. (2016), *Do I Sound Like a Valley Girl To You? Perceptual Dialectology and Language Attitudes in California*, *Publication of the American Dialect Society*, n. 101 (1): 57.
- VocalRemover (2023), *Vocal remover and Isolation* [Computer program], <https://vocalremover.org>, Last accessed Sept. 28 2023.

BIANCA MARIA DE PAOLIS • PhD student at Università di Torino and Université Paris 8 / CNRS, graduated in 2018 from the University of Turin, with a work on the acquisition of phonetic traits of French by native Italian speakers. Since 2020, she has been a PhD candidate in Language Sciences at the School of Digital humanities, University of Genoa and University of Turin, in *cotutelle* with Université Paris 8. For her doctoral thesis, she has built a corpus of native and non-native Italian and French speech, which will serve as support for the analysis of syntactic and prosodic information-structure markers. Recent publications as co-author: On the role of glottal stop: from boundary marker to correlate of focus. A study on Italian and French (2023); Syntaxe ou prosodie? Une étude préliminaire sur l’expression de la focalisation étroite par les apprenants italo-phones de français L2 (2022); The effects of prosodic prominence on the acquisition of L2 phonological features (2022); Usseglio cent’anni dopo Terracini: la fonetica di un patois ‘con caratteristiche speciali’ (2021).

E-MAIL • biancamaria.depaolis@unito.it

ANNA ANASTASENI • PhD student at Università di Torino and Université Grenoble-Alpes / CNRS. Graduated in 2020 from the University of Turin, with a dissertation on the impact

of pronunciation on spelling and its effect on assessing children for dysorthography. In 2021 she undertook the doctoral studies course in linguistics at the School of Digital Humanities, University of Turin and University of Genoa, in *cotutelle* with Université Grenoble-Alpes. For her thesis, she is currently working on oral and written production, also with digital devices. Recent publications: A perceptual experiment testing the Italian /k/ - /j/ contrast (2023, as co-author); Dominanza del tratto durato nella classificazione di /k/ e /j/ (2022).

E-MAIL • anna.anastaseni@unito.it

VALENTINA DE IACOVO • *Researcher (RTD-a) at Università di Torino*. She has a PhD in Digital Humanities and works at the LFSAG (University of Turin) as researcher. Her research topics mainly concern phonetic variation (segmental and prosodic) in regional Italian, Italian L2, Italian as a heritage language and digital archives. Recent publications: Alcune considerazioni fonetiche sul francoprovenzale di Celle di San Vito (FG) (2023); Analisi di campioni di continuative nei dialetti e lingue regionali d'Italia: più possibilità intonative? (2021); Geminazione in Northern versus Central and Southern Varieties of Italian: A Corpus-based Investigation (2020, co-author).

E-MAIL • valentina.deiacovo@unito.it

IdENTITÀ E FoRMAZIONE

INTROVERSI E SOLITARI

Musica, relazione, educazione interiore

Elena MADRUSSAN

ABSTRACT • *Introverts and loners. Music, relationship, inner education.* Moving from a notion of solitude as an unavoidable experience, the author considers the effects of ‘sensitive’ musical listening on the formation of introverted and solitary personalities, especially in youth.

KEYWORDS • Introvert; solitude; music; shaping personality; inner education.

*Oggi la musica, per me, non è più l’espressione di una generazione.
Penso che le cose siano cambiate, si tratta di un punto fondamentale. [...] Non è più una questione di età per me, è una questione di luoghi, e un luogo riguarda chiunque, qualunque età abbia.
David Bowie, Essere ribelli*

1. Solitudine, isolamento e “qualità comuni”

Prendere coscienza del cambiamento, in pedagogia, significa soprattutto riuscire a conciliare in una ‘forma’ soggettiva la versione del reale che proviene dal mondo e l’esigenza di emergere, con una figura propria e riconoscibile, da quella realtà (Baldacci, Colicchi, 2020). Il rapporto io-mondo, così concepito, è una partita lunga, giocata lungo tutto l’arco dell’esistenza, ma con regole del gioco diverse a seconda della propria capacità di mettere in azione possibilità e limiti. E, ovviamente, è una partita dagli esiti incerti. Così, cambiare non significa mai aderire al cambiamento esogeno, ma, piuttosto, tentare di comprendere il reale attraverso una propria chiave interpretativa, magari mutevole, che diventa, in effetti, parte fondamentale della propria personalità.

Da questo punto di vista, quando autorappresentazione e rappresentazione del mondo non s’incontrano (e non si scontrano), si può generare una frattura formativamente insidiosa, che non ha dal canto suo nemmeno la risorsa di una conflittualità salvifica. È quanto constatata da anni Miguel Benasayag lavorando sulle “nuove sofferenze psichiche” (Benasayag, 2015/2016, p. 9) e registrando, tra queste, l’incremento e la variazione di senso della solitudine. Essa, infatti, si manifesta diffusamente a tutte le età della vita, sebbene con conformazioni e intensità diverse, ma con particolare prepotenza in adolescenza,

It’s (not) only rock ’n’ roll. Linguaggi, culture, identità giovanili

quando essere insicuri, timidi, impacciati, diversi dalla maggioranza, può significare essere isolati o volersi isolare. Poco importa, poi, che tale senso di solitudine sia forte anche quando ci si trova in contesti affollati, o di relazione formale, perché a venir meno è il collante stesso delle relazioni: lo scambio intersoggettivo. Se è vero che nelle “democrazie occidentali ‘avanzate’”, come segnala appunto Benasayag, “aver bisogno di contatto, mettersi nella posizione di chi lo richiede, restituisce l’immagine di un *looser*” e se è vero che “nessuno vuole legarsi a un *looser*”, allora la solitudine acquista una connotazione che non proviene più dall’interiorità del soggetto, ma dalla “separazione condivisa” imposta dal combinato tra contesto storico-culturale-sociale e personalità soggettiva (ivi, pp. 14-16, *passim*). Così, quelle che Eugenio Borgna ha chiamato, con espressione pregnante, “le dolorose figure della timidezza” (Borgna, 2011, p. 46) finiscono per essere marginalizzate o costrette a un’inclusione forzata, quando non medicalizzate, rischiando di aggravare una situazione di disagio, là dove, invece, “la solitudine più acerba e più salvifica è una delle poche risorse delle quali una persona timida ancora dispone” (ivi, p. 47). Sicché l’errore – o la perdita di umanità, secondo Benasayag – finisce per derivare dalla personalizzazione “delle qualità comuni”, la qual cosa “separa le persone dalla loro potenza d’agire” (Benasayag, 2015/2016, p. 16).

Pensare, dunque, che la solitudine implichi necessariamente un guasto dell’anima e che nell’isolamento si nascondano le ragioni di una personalità (temporaneamente) inceppata non solo rischia di amplificare lo stereotipo generato da una società-mondo che pretende la condivisione come modalità relazionale totalizzante, ma rischia anche di generare nel singolo (e nell’adolescente in particolare) un’autorappresentazione distorta e lacunosa del proprio io. Infatti, se nessuno può vivere a lungo isolato dagli altri, allo stesso modo nessuno può fare a meno della solitudine, sia come condizione ontologica dell’essere umano, sia come situazione-rifugio, salvifica rispetto all’ingordigia relazionale (compresa quella degli affetti) della quale si rischia sempre di “rimanere prigionieri” (Borgna, 2011, p. 25).

A differenza dell’esclusione o dell’espulsione dalla cerchia delle relazioni, che produce lacerazioni e difficoltà quand’essa è percepita come ingiusta o insensata, la solitudine, sia pure dolorosa, non implica necessariamente crepe esistenziali. O, per lo meno, si configura come una forma dell’intersoggettività che può essere accolta e compresa – perfino desiderata – se in essa è possibile riconoscere un senso, se è possibile ricondurla a sé e al proprio modo di essere con gli altri. Non si fa ovviamente riferimento, qui, alle forme patologiche dell’autoisolamento estremo, di cui abbiamo imparato a conoscere gli spaventosi effetti¹. Queste ultime, semmai, fanno il paio con l’estremo opposto, dell’estroffessione permanente, della messa in scena costante di un teatro del mondo narcisista il cui protagonista perde contatto, proprio come nel mito, con la realtà. Pur meritevoli di specifica e

¹ A proposito del fenomeno hikikomori, si vedano almeno Grosso (2017) e Capaldi (2020). Per una visione più ad ampio raggio delle problematiche adolescenziali prevalenti nel nostro tempo si rinvia soprattutto a Stiegler (2008/2014) e Benasayag (2015/2016 e 2019).

scrupolosa attenzione pedagogica, sono escluse da queste pagine anche la solitudine da abbandono, d'amore o di morte, e la solitudine ascetica. Qui si fa riferimento, invece, a ciò che fa parte del campo delle "qualità comuni", delle attitudini personali che hanno bisogno, oggi, di essere coltivate e difese dalla logica dello spossamento di sé. Perché se sul piano clinico "non fa paura l'isolamento causato da una malattia ma quello causato dal deserto delle emozioni" (Borgna, 2011, p. 22), sul piano pedagogico non fa paura la solitudine inquieta dell'introverso, o di chi si ritira dal *surmenage* prestazionale, ma quella subita come colpa da rimuovere.

Non va dimenticato, infatti, che la solitudine come qualità comune è necessario complemento della relazione, che si configura come parte essenziale di un distanziamento insieme fisico e riflessivo. La fatica del distanziamento – lo abbiamo vissuto in epoca recente – avvalorava il senso d'appartenenza, rischiava la ricchezza dell'incontro, anche quando l'incontro sia conflittuale, dimostra la forza e l'emozione dell'attesa, coadiuva la riflessività in un compito difficilmente affrontabile se non scelto con determinazione. Confliggere, in questo quadro, significa necessariamente 'uscire da sé', dal proprio perimetro autoperceptivo, costringendo ciascuno a misurarsi con parametri diversi dal proprio. Situazione, questa, che dovrebbe essere in parte garantita anche dal semplice confronto intersoggettivo, purché la conflittualità stessa non si risolva nella sterile constatazione della differenza. Sicché, più che giudicare (e 'trattare') la giovinezza sulla base dei comportamenti che manifesta, occorrerebbe mettersi in ascolto dei significati che essa attribuisce alle relazioni e, soprattutto, alla sensibilità che le accompagna.

Nel quadro della salvaguardia delle differenze andrebbe, dunque, collocata la distinzione profonda tra "solitudine negativa", caratterizzata dalla chiusura e dal dolore indefinito, e solitudine come "condizione ineliminabile della vita" (ivi, pp. 19-27, *passim*), caratterizzata dall'apertura al mondo e dalla scelta dei modi della relazione – comprese la riservatezza, la silenziosità, la ritrosia alla condivisione obbligatoria, l'eccentricità. Si tratta, infatti, di elementi che caratterizzano la personalità soggettiva e che contribuiscono a definire l'io in modo consapevole, lungo la linea del cambiamento esistenziale, ben più radicalmente di frettolose attitudini moralistiche o di generiche preoccupazioni sociali. È, anzi, per evitare "la riduzione del mondo a sé" tipica di un'ipertrofia dell'io che non sa stare in relazione, che il proprio mondo interiore richiede pratica e cura, distanziamento critico ed esercizio dell'intelligenza. Quella riduzione, non a caso, "rimanda all'orizzonte ideologico della nostra epoca, secondo cui bisogna essere perennemente 'in movimento', all'erta, come un animale braccato che tenta d'interpretare in modo adeguato i segnali di un ambiente divenuto aggressivo. Alcuni riescono ad adattarsi. [...] Ma per tutti gli altri, [...] questa flessibilità implica una distruzione permanente dell'interiorità, la negazione di qualunque fragilità che si manifesta in modo molto concreto" (Benasayag, 2015/2016, p. 17, *passim*).

Solitudine e isolamento possono, allora, diventare 'luoghi' dell'io in cui coltivare sensibilità e attitudini, in cui nutrire il proprio modo di essere nel mondo a partire dai propri limiti e dalle proprie risorse, lontano da sguardi indiscreti e da prove di forza. Possono diventare lo spazio-proprio in cui imparare a fronteggiare difficoltà e inquietudini che le mani amiche possono raggiungere solo relativamente. Luogo elettivo dell'interiorità, soltanto la solitudine è capace di rendere l'intersoggettività carica di senso. Per questo, si

tratta di “non stancarsi mai di ascoltare il timbro del silenzio che vibra, in particolare dalle adolescenze folgorate dalla timidezza” (Borgna, 2011, p. 47), perché è lì, nel silenzio della solitudine, che l’introspezione, la riflessività e l’attenzione alle cose del mondo possono generare profondità, solidità critica, acume.

2. Alieni, vulnerabili, introversi. L’ascolto musicale come educazione interiore

Non è certo un mistero che l’ascolto musicale, soprattutto quando esso sia interessato e non relegato alle diverse – e pur importanti – forme d’intrattenimento, sia una delle fonti privilegiate di autorappresentazione e di proiezione. Allo stesso modo, l’ascolto musicale modula i suoi significati in base ai cambiamenti che accompagnano la vita interiore e quella sociale delle soggettività. Nel lungo tempo delle età giovanili, per esempio, esso assume funzioni formative diverse: dal riconoscimento reciproco nei processi di aggregazione all’espressione della corporeità – abbigliamento, tattoo, make-up, fisicità, ballo, ecc. –, in adolescenza (Balduzzi, Ed., 2002; Barone, 2019; Barone, Ed., 2018); dalla definizione più autonoma e puntuale della figura dell’io nel suo ruolo sociale al *rendez-vous* con se stessi rispetto alle direzioni della propria esistenza, nel tempo della giovinezza (Erbetta, 2001); fino alla ricostruzione della propria autobiografia musicale come traccia delle proprie traiettorie esistenziali, in età adulta.

Cartina di tornasole dei processi di soggettivazione, la musica assolve ruoli non secondari nella conoscenza personale (Madrussan, 2021). Particolarmente quando muove da aspetti della sensibilità individuale come è nel caso della solitudine e delle forme della relazione che l’accompagnano. Esperienza costitutivamente ambivalente, l’ascolto musicale riesce a coagulare un senso di esclusività tra l’ascoltatore e il brano/artista e un senso di condivisione collettiva rispetto agli altri fan. Di più: temi esistenziali come le pieghe della propria personalità e la sensibilità estetica, che contraddistinguono l’io alle prese con il mondo, finiscono per essere non solo preziose fonti di rispecchiamento e di riflessione soggettive, ma anche spazi comuni, trasversali alle generazioni. Simili luoghi di comunanza, allora, possono essere considerati come significativi campi di compartecipazione a quel sentimento della vita che molto spesso necessita – appunto – di ascolto. Anche tra adulti e giovani. Infatti, superato lo *shock* sociale dei giovani “ribelli” degli anni Cinquanta e Sessanta, la gioventù diventa protagonista non tanto e non solo della contrapposizione alla generazione adulta, ma, come afferma Chambers, nel “prospettare la necessaria successione di ‘momenti’ contemporanei”, quel “perpetuo ‘adesso’” risolto nel “sinonimo fluttuante di modernità” (Chambers, 1985/2018, p. 41, *passim*).

Da allora, il vuoto di senso che separa la sensibilità individuale dalla performatività sociale sembra sempre alla ricerca di uno spazio residuale di resistenza. Non più – o non sempre – nei termini dell’evasione e del disimpegno, quanto in quelli della scelta di una marginalità musicale rispetto all’omologazione del gusto, capace di ricondurre l’attenzione, appunto, nei territori impervi e per questo poco praticati dell’interiorità. È il caso, per esempio, dell’ondata post-punk, e delle numerosissime varianti che di lì in poi possiamo, un po’ grossolanamente, ricondurre agli approdi *indie*, con particolare attenzione alla scena anglofona. Entro questi confini, pur ampissimi, il tema della solitudine ricorre non poco, con connotazioni che vanno dall’intimismo alla critica sociale. Caricare di senso

i destini individuali, allora, diventa un modo per valorizzare le differenze e per rendere visibili le molte forme di vita residuale che, nel silenzio e nell'indifferenza dei processi storico-economici di produzione di modelli normativi, resterebbero confinati nell'ombra e che, invece, insistono sulla quotidiana esperienza di sé e del mondo. La sensibilità estetica e il vissuto soggettivo si fanno, così, perni attorno ai quali lavorare artisticamente, restituendo il primato ad attitudini e a disposizioni dell'anima che le ragioni della misurazione e della performatività produttiva non possono comprendere.

In questa cornice, e partendo da un'esemplarità artistica non incasellabile, l'idea di alienazione che, nelle sue diverse declinazioni, è diventata cifra stilistica del lavoro di David Bowie, interpreta la disillusione rispetto al 'progresso' sociale fin dal suo primo grande successo: *Space Oddity*, del 1969. La figura del Major Tom, incarnando "un senso di malinconia che lo porta all'inazione" proprio nel momento del successo della missione spaziale (Martino, 2022, p. 32), evoca, in filigrana, sia la radicale affermazione della *otherworldliness* dell'artista (ivi, pp. 36-44), confermata in molti modi e con diversi 'personaggi' nel corso della sua lunga carriera, sia il senso di solitudine che l'essere (socialmente) alieni comporta. L'allusione al lontanissimo – lo spazio, in cui Major Tom si trova – o al guardare alla vita terrestre come farebbe un alieno – come in *Starman* o in *It ain't easy*, entrambi in *The Rise and The Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972) – rende tangibili all'ascoltatore alcune forme del desiderio di costruzione di una nuova realtà, che metta a frutto la differenza, socialmente *uncomfortable*, di chi non si sente parte del mondo attuale. In questi casi, l'*isolamento* diventa una sorta di *conditio* necessaria a mostrare l'estraneità nei confronti di qualsiasi 'norma' che voglia occultare il potenziale interpretativo dell'alterità. La critica sociale che ne emerge appare così amara e così tanto esteticamente stratificata – dal personaggio in sé al make-up, dai costumi al linguaggio, dalla complessità sonora alla corporeità – da scegliere di utilizzare l'alieno, l'inaudito, l'irraggiungibile come 'luogo' dal quale guardare, con sguardo incorrotto, una realtà estranea². Eppure, la sua critica risulta così serratamente ancorata alla morale corrente da non avere (quasi) altro bersaglio³. E ciò lungo una incalzante serie di trasformazioni – lo sguardo sempre rivolto ad altri 'pianeti' – fino alla struggente e ben più recente *5:15* (2002) in cui la solitudine torna ad essere, per un istante, molto terrena. Qui il contesto continua a essere provocatoriamente 'pagano' (*Heathen* è l'album in cui il brano è contenuto, forse il più introspettivo dei lavori di Bowie), e il viaggiatore solitario che sta partendo da una piccola città, deluso, vive la conclusione definitiva di un amore – "We never talk anymore / Forever I will adore you" – che racchiude un intero universo di significati – "All of my life / Angels have gone", "Angels like them / Thin on the ground"⁴. Così, la solitaria esperienza

² Si pensi anche alla poetica ingenuità e alla profondità emotiva di Thomas Newton (David Bowie) in *L'uomo che cadde sulla Terra*, film di Nicolas Roeg del 1976.

³ Per approfondire l'analisi delle componenti intertestuali e delle contaminazioni estetiche della produzione di Bowie, si rinvia a Martino, 2016 e 2022.

⁴ David Bowie, *5:15. Angels Have Gone*, in *Heathen*, ISO Records, giugno 2002. Autore: David Bowie. Testo: © Tintoretto Music, Nipple Music.

dell'abbandono diventa anche un abbandono di sé, nel senso della capacità di cambiare forma, di cercare sempre qualcosa che superi l'ordinarietà rassicurante. Fatta di tale ulteriore l'unica cifra permanente della propria identità, la sfida suggerita è quella del desiderio d'avvenire, di una futuribilità dinamica, affascinante e sconosciuta, in cui esercitarsi a governare se stessi attraverso l'apertura all'ignoto. Di questo compito, la solitudine è condizione imprescindibile e vitale: ciò che si sa di ciò che si è finisce per rivelarsi un elemento costrittivo e, in definitiva, sterile.

Altro appello alla solitudine ontologica, più umbratile ma pur sempre alle prese con la relazionalità, è quello ricalcato nelle atmosfere post-punk, "austere e rarefatte", dei Joy Division (Reynolds, 2005/2018, p. 257). Nella non famosissima *Isolation*⁵, una delle tracce esistenziali per affermare la necessità di "Surrender to self-preservation / From others who care for themselves", l'isolamento è descritto in tutta la sua ambivalenza di "blindness that touches perfection" che, tuttavia, "hurts just like anything else". Alla vergogna per ciò che si è – "I'm ashamed of the person I am" –, si stringe la visione dell'indescrivibile bellezza come salvezza. Tanto che nella ripetizione ritmica di "isolation" è impossibile distinguere se si tratti di una constatazione o di un'invocazione. In questo emblematico caso, come nota acutamente Reynolds, si va ben al di là dell'invischiamento personale nel quale si trovava all'epoca Ian Curtis, il quale diventa, semmai, "una sorta di profeta il cui dolore personale fungeva in qualche modo da prisma per la cultura generale" (ivi, p. 265).

Non stupisce, poi, che negli anni Duemila, segnati dal mix d'inquietudine ed entusiasmo per l'avvio del nuovo millennio, si continui a fare i conti con l'incertezza di sé, e, anzi, si cerchino tracce d'autenticità perfino con maggiore insistenza. Pur dovendo misurarsi con figure che hanno marcato la storia della musica anche su queste tematiche, le solitudini degli ultimi vent'anni non sembrano essersi ridotte: la dimensione narcisistica di una società pienamente mercificata ha suscitato reazioni opposte, in termini di ricerca interiore e di distanziamento dai paradigmi correnti, non tanto per poter sperare di riempire un vuoto quanto per tentare di stringere quel poco che resta di onestamente proprio. L'introverso, qui, s'impone all'attenzione collettiva sia come frutto perverso dell'isolamento sociale sia come matrice originaria di una personalità che rivendica il proprio desiderio di esistere⁶.

È stato così, per molti aspetti, per le tracce contenute in *Sleeping with Ghosts* dei Placebo (2003), in cui il titolo dell'album suona già come un invito a fare i conti con i propri fantasmi interiori, sia per imparare a riconoscerli – da *Protect me from what I want* a *This*

⁵ Joy Division, *Isolation*, in *Closer*, Factory Records, luglio 1980. Autori: Peter Hook, Stephen Paul David Morris, Ian Kevin Curtis, Bernard Sumner. Testo: © Universal Music Publishing Ltd.

⁶ Dei moltissimi esempi possibili, com'è ovvio per ragioni di spazio, se ne scelgono qui solo un paio. Si tratta di band ancora in attività, per poterne eventualmente approfondire lo sviluppo artistico, il cui successo mediatico è più discreto e, forse, per questo, più interessante. Per approfondire, invece, le tensioni che accompagnano il passaggio di millennio nello scenario hard rock, in cui si dispiegano comunque tematiche affini a quelle qui trattate, si rinvia almeno a Alfieri (2019).

picture – sia per poterli fronteggiare – come nel brano *Sleeping with ghosts* e in *Plasticine*. Supportati artisticamente e amicalmente da Bowie stesso, i Placebo estroflettono – per la verità, non solo in questo album – timori e fragilità comunemente vissuti, ma indicibili in una società pronta a marginalizzare le diverse forme di vulnerabilità umana. E lo fanno promuovendo l’affermazione coraggiosa di sé. Così, se il contesto rimane quello per il quale “It’s the disease of the age / It’s the disease that we crave”, rispetto a cui il senso di solitudine si acutizza proprio in ragione di questa amara consapevolezza, la ripetizione di “Protect me from what I want”⁷ – in cui ricorre, evidente, una citazione dell’opera di Jenny Holzer – suona come un appello rispetto a una condizione d’indecidibilità. Anche quando il solitario torna a se stesso per la fine di un amore fragile – “Forbidden snowflake” –, ucciso “For fear of growing old”, la solitudine traduce soprattutto la fine della giovinezza – “Can’t stop growing old”⁸ –, quasi che l’adulità incipiente possa minacciare l’autenticità del sentire soggettivo. Ma è in *Plasticine* – per restare allo stesso album – che la tensione tra introflessione ed estroflessione si fa bruciante: “Beauty lies inside the eye / Of another youthful dream / That doesn’t sell its soul for self-esteem / That’s not plasticine”. Se diventare adulti, agli occhi di tanta giovinezza, significa, appunto, tradire la propria autenticità nel compromesso e nella mediocrità, l’invito, insistito e scandito fino a costringere l’ascoltatore a fare i suoi conti, è “Don’t forget to be the way you are”⁹. Ad essere disseminata lungo queste tracce, dunque, non sembra affatto essere una solitudine costretta alla rinuncia, un’oasi felice nella quale rifugiarsi, quanto lo spazio riflessivo nel quale ancorare una comprensione meno scontata del proprio tempo e dei vissuti che ne derivano.

Nemmeno nell’ultimo decennio la solitudine cessa di essere parametro significativo grazie al quale misurare la relazionalità. Una relazionalità molto presente nel lavoro degli Interpol – gruppo statunitense che si è fatto largo già a partire dai primi anni Duemila –, la cui solidità sembra braccata, inseguita da qualche “secondary life” sempre pronta a confondere e oscurare la vita reale nascosta, “Ever descend, never deep”¹⁰. L’assenza di profondità, tratto caratteristico di tante relazioni del nostro tempo, torna a farsi lacuna anche rispetto alla percezione di sé. Nell’ultimo lavoro della band, del 2022, “l’altro lato della finzione” rivela che “qualcosa è cambiato”. Anche qui ricorre il fatto che “We all suffer

⁷ Placebo, *Protect me from what I want*, in *Sleeping with Ghosts*, Virgin records, marzo 2003. Autori: Brian Molko, Stefan Olsdal, Steven Hewitt, William Lloyd. Testo: © BMG Rights Management, Sony/ATV Music Publishing LLC.

⁸ Placebo, *This picture*, in *Sleeping with Ghosts*, Virgin Records, marzo 2003. Autori: Brian Molko, Stefan Olsdal, Steve Hewitt. Testo: © Bmg Rights Management (UK) Limited, Bmg Fm Music Ltd.

⁹ Placebo, *Plasticine*, in *Sleeping with Ghosts*, Virgin Records, marzo 2003. Autori: Brian Molko, Stefan Olsdal, Steve Hewitt. Testo: © Sony/atv Music Publishing (UK) Limited, Bmg Rights Management (UK) Limited, Bmg Fm Music Ltd

¹⁰ Interpol, *Real life*, in *A fine mess*, Matador Records, maggio 2019. Autori: Daniel Alexander Kessler, Paul Julian Banks, Samuel Fogarino. Testo: © Kobalt Music Publishing Ltd.

the same things”, ma tale conferma è correlata alla richiesta di ascolto da parte di qualcun altro, che forse non c’è – “Are you there?”¹¹. Più ancora, in *Passenger* il senso di protezione dall’inseguimento di un mondo avido e ingannevole si trova in un’interiorità la cui appropriazione rischia però di diventare soffocante e dolorosa. In un’adulità piena, quando ci si trova, appunto, “on the other side of make believe”, la memoria del tempo in cui “I was laughed at / When I’d fall into a hole / Fade into a flashback / Real close” sembra minacciosa e sempre in agguato, tanto da costringere a pregare “Save me, I’m in my head”. Infatti, solo “Free from these fables / We can grow”¹². Sicché, l’esclusione provocata dall’essere derisi ha giocato e gioca un ruolo pericoloso, in cui l’isolamento sociale diventa una solitudine-rifugio, dalla quale, tuttavia, non si smarrisce il senso potente della relazione, anzi, se ne rinforza il desiderio, se non altro per poter condividere il vissuto estraniante della mancanza di profondità.

Che sia la rivendicazione del desiderio di essere e di amare l’alieno, che sia la bellezza della preservazione personale, che sia l’emersione fiera della propria fragilità o l’affermazione dell’ossimoro di una solitudine condivisa, l’introversione, vista dallo spessore interiore di chi la vive, destituisce di fondamento l’idea che si tratti di un difetto da correggere, una lacuna relazionale o, peggio, emotiva, di un’incapacità dissimulata di conoscersi e di conoscere. E, almeno nella parzialissima scelta di prospettive qui messa in campo, pare proprio che tale esigenza sia senza tempo.

3. “A new kind of self-recognition”. L’ascolto musicale come conoscenza di sé

Se dai testi presi in esame emerge una frequentazione artisticamente assidua dell’interiorità solitaria, la quale attraversa diverse congiunture storico-sociali e diverse età della vita, possiamo forse immaginare che la condivisione dell’ascolto musicale rispetto a queste tematiche possa raccontare molto non solo della solitudine come condizione subita, ma anche – e per noi soprattutto – dell’introversione come piega, legittima e ‘sana’, della personalità soggettiva. Quando l’ascolto interessato e sensibile non si limita a circoscrivere un momento esistenziale di fuga dalla realtà – che pure continua ad essere importante in termini di esperienza estetica positivamente estraniante – esso può essere colto come occasione capace di suscitare interrogativi, personali e sociali, e di favorire un’educazione interiore libera e aperta. È, dunque, proprio nella frequentazione di tale possibilità, sempre più lontana dall’orizzonte esperienziale quotidiano, che l’attenzione formativa dovrebbe orientarsi.

Secondo Simon Frith, infatti, il fattore prevalente per formulare il proprio giudizio sulla musica è una certa definizione di sé, un collocarsi in un certo ‘spazio’ all’interno

¹¹ Interpol, *Something changed*, in *The Other Side of Make Believe*, luglio Matador records, 2022. Autori: Daniel Kessler, Paul Banks, Samuel Fogarino. Testo: © Kobalt Music Publishing Ltd.

¹² Interpol, *Passenger*, in *The Other Side of Make Believe*, Matador records, luglio 2022. Autori: Daniel Kessler, Paul Banks, Samuel Fogarino. Testo: © Kobalt Music Publishing Ltd.

delle rappresentazioni sociali. Non in senso deterministico, secondo la più tradizionale corrispondenza tra rappresentazione e autorappresentazione, ma in senso divergente, ossia con un ruolo attivo dell'individuo¹³. Tant'è vero che il piacere dell'identificazione – con la musica, con il gruppo, con gli altri fan – mostra corrispondenza di significati e di sensibilità rispetto al *proprium* soggettivo e, contestualmente, crea 'comunità' identitarie.

Non solo: Richard Middleton riconduce il discorso al paradigma del piacere – la cui pratica ha inizio nell'"invitation to feel" propria della musica (Middleton, 2002, p. 251), che si muove sul duplice piano della corporeità e della testualità – per arrivare poi alla sfera del rapporto tra soggettività e costruzione del giudizio di valore (ivi, pp. 251 e sgg.). Nella corporeità, in particolare, è da rinvenire tanto la dimensione materiale del coinvolgimento ritmico-musicale, della danza – del performer e dell'ascoltatore –, quanto il timbro vocale del/la cantante, ossia l'unicità sonora di quella che Roland Barthes ha definito "la grana della voce" (ivi, pp. 258-267).

Coinvolgendo, quindi, la soggettività in tutta la sua pienezza d'essere – fisica, intellettuale, sociale, culturale e spesso morale –, l'ascolto sensibile risulta affidabile come il racconto di un fedele compagno di vita: la musica finisce per saper dire all'io più di quanto egli possa ricordare (o sapere) di sé. Nel contempo collettiva e propria, la musica non si limita a descrivere il vissuto soggettivo, ma lo costituisce per quello che è (stato) e lo ri-presentifica a ogni ascolto come convergenza di vissuti plurali.

Una musica, del resto, non diventa la 'propria' musica per la sua qualità, ma perché "it seems to provide an experience that transcends the mundane, that takes us 'out of ourselves'. It is special, that is, not necessarily with reference to other music, but to the rest of life" (Frith, 2007, p. 268)¹⁴. In questa chiave, "music seems to make possible a new

¹³ Il peso dell'ambiente socio-culturale di riferimento nella formazione del gusto soggettivo e, nondimeno, nella costituzione del giudizio di legittimità che lo riguarda, è questione di non poco conto, come aveva ben dimostrato Bourdieu (1979/2001). Allo stesso modo, non c'è dubbio che il condizionamento sociale giochi una partita decisiva anche attraverso l'educazione familiare e la scuola, non importa se in termini di conformismo, di ribellione o di alternativa. Tuttavia, per un esame più approfondito di tali questioni, si rinvia, oltre che a Bourdieu, almeno a Hall, Jefferson (1975), Hebdige (1979), Middleton (2002). Per un'analisi pedagogica della questione, ci sia permesso di rinviare a Madrussan (2021).

¹⁴ Per inciso: non è difficile immaginare come, per alcuni, la qualità della musica sia parte integrante della propria autorappresentazione. Appunto perché la trascendenza individuata da Frith è in relazione con il resto della propria vita, tale 'qualità' può ben finire per entrare nel tipo di esperienza scelta. Sebbene sia oggi impossibile – e persino inutile – motivare la relazione tra gusto musicale e conoscenza di sé attraverso un criterio di valore formalizzabile, va tuttavia sottolineato che tra musica e soggettività vigono relazioni estetiche ed etiche che sfuggono almeno in parte agli usuali canoni di catalogazione sociologica o psicologica, diventando, così, spazio particolarmente fecondo per la semantica della differenza, che tanta parte ha nella formazione della personalità individuale. Non c'è, dunque, con buona pace di Adorno, un criterio di qualità sul quale si possa convergere. Né è possibile risolvere un fecondissimo dibattito musicologico, ancora in corso,

kind of self-recognition” (Frith, 2007, p. 268), grazie a quell’integrazione di mondi che vede la conoscenza di sé veicolata sempre dall’alterità. Da un lato, l’identificazione con il ‘sentire’ proprio della musica, dall’altro il ‘vedersi’ attraverso l’immagine che la musica-specchio riflette.

Per altro verso, in chiave pedagogica, a descrivere più propriamente l’azione soggettiva del dare forma all’io è la progressiva intensificazione della presa di coscienza, capace di collaudare l’intreccio sempre più tangibile tra conoscenza ed esperienza. Infatti, se in adolescenza il primato dell’esperienza assorbe attenzioni e desideri precipitando nelle pratiche di riconoscimento e di elaborazione identitaria, nella giovinezza il processo di estroffessione del proprio io *in medias res*, sul piano di quell’interazione sociale complessa che caratterizzerà l’adulthood, presuppone già una soggettività autonoma che vede nell’altro non solo la conferma o il rifiuto di sé, ma la risorsa preziosa con cui confrontarsi. Nella giovinezza, dunque, il piano intimo-personale di ricerca identitaria diventa luogo in cui emerge la consapevolezza delle implicazioni relazionali e sociali generate dalla propria personalità. Allo stesso modo, conoscenza di sé, distanziamento riflessivo dai propri modi nell’intersoggettività, sguardo radicato nelle pratiche sociali, concorrono nell’orientare le forme della soggettivazione. Ciò anche riconoscendo e fronteggiando i propri limiti, rimodulando la propria visione del mondo alla luce di significati inattesi e di un’articolazione più complessa della realtà¹⁵.

Una partita cruciale la gioca, allora, la significazione (Madrussan, 2021, pp. 27-38): non essendo più sufficiente a se stessa, l’esperienza interpella il superamento del perimetro circoscritto di ciò che si conosce già, sporgendosi oltre la rappresentazione mondana delle relazioni.

Pensare, allora, che l’esperienza musicale possa farsi strumento di comprensione di sé, interlocutrice preziosa del proprio modo di riconoscersi, significa mettersi in ascolto delle istanze che lì trovano la risonanza interiore che manca altrove. Perché se “il pensiero interiore è quanto di più nostro riusciamo a conquistarci. Per questo è educato ed educativo” (Demetrio, 2000, p. 83), va allora riconosciuto che la solitudine ne è elemento indispensabile. Mentre lo sguardo dell’educatore, abbandonata rapidamente la tentazione del giudizio, potrebbe giovare di una più attenta accoglienza della sensibilità dell’educando, per come essa, legittimamente, si presenta al mondo. Certo, “la vita solitaria si rivela ricerca, inevitabilità, tratto umano ora felice di possedersi, ora disperato per l’isolamento non voluto, inflittivo, penitenziale” (ivi, p. 88). In questo frangente, a proposito di sensi-

in poche righe. Per quanto riguarda gli aspetti pedagogici, in queste pagine, prevale senz’altro la via della significatività come chiave di comprensione della rilevanza formativa e autoformativa della musica, indipendentemente dal giudizio ‘di valore’ che essa possa ottenere dai musicologi.

¹⁵ Evitando accuratamente d’incorrere nella fuorviante immagine della giovinezza come “malattia ereditaria”, alimentata dal moralistico binomio devianza/conformismo quale sua traccia peculiare e risolta nell’approdo a un’adulthood normalizzata, sarà invece più fruttuoso considerare la giovinezza in quanto “situazione pedagogica per eccellenza” (Erbetta, 2001). Una situazione nella quale si decide della propria moralità e, con essa, si decide di sé e della propria esistenza.

bilità dell'osservazione, l'azione educativa non è chiamata a essere 'correttiva' – né del gusto individuale né, tanto meno, della personalità introversa – ma può, invece, proporsi quale invito alle pratiche di riflessività sull'io e sulla relazione, favorendo i processi di presa di coscienza che sono a fondamento dell'educare stesso e che possono sottrarre perfino "il deserto delle emozioni" dalla sterilità dell'insensatezza. Così, la solitudine sovrana e quella dolorosa vanno ugualmente preservate nella loro significatività esistenziale, perché entrambe convergono nel "diritto a mentire per salvarsi; il diritto a tacere per non compromettersi; il diritto a sognare per non omologarsi" (ivi, p. 22). Tant'è vero che nella propria solitudine, la potenzialità autopoietica e quella interpretativa non hanno bisogno di nascondimenti per potersi educare, ma di una chiave di lettura di continuità nel cambiamento che la 'propria' musica o la propria autobiografia musicale contribuiscono senz'altro a raccontare.

Sapendo, in ultimo, che se il cambiamento è il territorio umano della formazione, in cui soggetto e mondo hanno pari necessità d'essere interpretati, e se la consapevolezza è il traguardo educativo, sempre incompleto, ambire a conoscerne tutti i recessi significherebbe perdere il piacere di viverli. Qualunque età si abbia.

BIBLIOGRAFIA

- Alfieri A. (2019), *Rocksofia*, Genova, il melangolo.
- Baldacci M. e Colicchi E. (a cura di) (2020), *I concetti fondamentali della pedagogia*, Roma, Avio.
- Balduzzi L. (a cura di) (2002), *Voci del corpo. Prospettive pedagogiche e didattiche*, Firenze-Milano, La Nuova Italia-RCS.
- Barone P. (2019), *Pedagogia dell'adolescenza*, Milano, Guerini.
- Barone P. (a cura di) (2018), *Vite di flusso. Fare esperienza di adolescenza oggi*, Milano, Franco Angeli.
- Benasayag M. (2015/2016), *Oltre le passioni tristi. Dalla solitudine contemporanea alla creazione condivisa*, con la collaborazione di A. Del Rey, trad. it. di E. Missana, Milano, Feltrinelli.
- Benasayag M. (2019), *Funzionare o esistere?*, trad. it. di E. Missana, Milano, Vita e pensiero.
- Borgna E. (2011), *La solitudine dell'anima*, Milano, Feltrinelli.
- Bourdieu P. (1979/2001), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it. Bologna, Il Mulino.
- Capaldi M. (2020), *Hikikomori: i giovani che non escono di casa*, Roma, Alpes.
- Chambers I. (1985/2018), *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*, Milano, Meltemi.
- Demetrio D. (2000), *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, Firenze-Milano, La Nuova Italia-RCS.
- Erbetta A. (2001), *Il tempo della giovinezza. Situazione pedagogica e autenticità esistenziale*, Firenze-Milano, La Nuova Italia-RCS.
- Frith S. (2007), *Taking popular music seriously*, London, Routledge.
- Grosso L. (2017), *Alice nel paese delle stupefazioni e delle s-meraviglie Nuovi rifugi giovanili tra addiction comportamentali e abusi di sostanze psicoattive*, "Paideutika", n. 25, pp. 37-59.
- Hall S. e Jefferson T. (1975/2017), *Rituali di resistenza*, trad. it. Aprilia, Novalogo.
- Hebdige D. (1979/2017), *Sottocultura. Il significato dello stile*, trad. it. Milano, Meltemi.
- Madrussan E. (2021), *Formazione e musica. L'ineffabile significante nel quotidiano giovanile*, Milano, Mimesis.
- Martino P. (2016), *La filosofia di David Bowie*, Milano, Mimesis.

- Martino P. (2022), *Leggere Ziggy. David Bowie e la letteratura inglese: da George Orwell a Hanif Kureishi*, Milano, Mimesis.
- Middleton R. (2002), *Studying popular music*, Philadelphia, Open University Press.
- Reynolds R. (2005/2018), *Post Punk 1978-1984*, trad. it. di M. Piumini, Roma, minimum fax.
- Stiegler B. (2008/2014), *Prendersi cura. Della gioventù e delle generazioni*, trad. it. di P. Vignola, Napoli-Salerno, Orthotes.

Discografia

- David Bowie, *Space Oddity*, Philips Records, novembre 1969.
- David Bowie, *The Rise and the Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, RCA Records, giugno 1972.
- David Bowie, *Heathen*, ISO Records, giugno 2002.
- Interpol, *A fine mess*, Matador Records, maggio 2019.
- Interpol, *The Other Side of Make Believe*, Matador records, luglio 2022.
- Joy Division, *Closer*, Factory Records, luglio 1980.
- Placebo, *Sleeping with Ghosts*, Virgin records, marzo 2003.

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

E-MAIL • elena.madrussan@unito.it

THE WALL COME “ROMANZO DI SOGGETTIVAZIONE”

Mimmo PESARE

ABSTRACT • *“The Wall”* as a **subjectification novel**. This article proposes an analysis of the complex intersection of music, cinema, psychoanalysis, and identity formation through the cinematic metaphor of “The Wall,” a film adaptation of Pink Floyd’s eponymous album. Both the film and the album can be interpreted as exceptional examples of a subjectification novel. Subjectification, within the context of a psycho-pedagogical reading influenced by Lacanian theory, represents the process that constructs our psychic and social identity. It is composed of a series of encounters, experiences, and cultural products that transform us and shape us into the individuals we are. These encounters and cultural products can be conceived of as a “subjectification novel,” and within the framework of this work, music is considered one of the most significant and fundamental elements for our psychic life. In this sense, the film “The Wall” is thoroughly analyzed, highlighting its powerful symbolism, psychologically intense imagery, and reflections on central issues in human development, starting with its profound focus on the protagonist’s Oedipal experience.

KEYWORDS • Pink Floyd; The Wall; subjectification; psychoanalysis; Lacan.

*But don't forget the songs
That made you cry
And the songs that saved your life
Yes, you're older now
And you're a clever swine
But they were the only ones who ever stood by you
The Smiths, “Rubber ring”*

*This is the strangest
Life I've ever known
The Doors, “Waiting for the sun”*

*Im zerschnittenen Himmel
von den Jets zur Übung zerflogen*

*hängt mit ausgebreiteten Schwingen
ohne Schlaf, und starren Blicks
in Richtung Trümmer
hinter ihr die Zukunft aufgetürmt
steigt sie langsam immer höher
übersieht letztendlich das ganze Land
Was ist die Befindlichkeit des Landes?*

Einstürzende Neubauten, "Die Befindlichkeit des Landes"

1. Introibo: soggettivazione e musica

In un convegno in cui il filo rosso che unisce le questioni dell'identità, delle culture e dei linguaggi che hanno costruito l'immaginario giovanile è rappresentato dal rock e dalla popular music, è praticamente impossibile non superare gli steccati disciplinari di appartenenza. Chi si occupa precipuamente di musica deve per forza di cose uscire dal perimetro tecnico e storiografico delle produzioni discografiche per misurarsi con un'analisi quantomeno sociologica e di costume; chi invece studia e lavora con le scienze sociali non può contare sul tradizionale apparato bibliografico che da sempre ha costituito la sua comfort zone. Probabilmente la fertilità e, mi si permetta, anche la quota di *godimento* di un convegno come questo è proprio la necessità di bucare il suo *frame* disciplinare per avventurarsi in una dimensione metaforica e sperimentare costruzioni di senso, analogie, genealogie, analisi del tutto inedite.

Nel mio caso l'occasione e l'onore di aver partecipato come relatore al convegno "It's (not) only rock and roll" mi hanno in qualche modo permesso di riannodare la fisiologica *scissione schizofrenica* tra la mia identità di professore di Psicopedagogia del linguaggio (la mia parte *diurna*, lavorativa, scientifica e apollinea) e la mia identità di musicista e inguaribile amante del rock (la mia parte *notturna*, di *loisir*, artistica e dionisiaca); e per questo sono profondamente grato al Comitato scientifico e organizzativo di questa due giorni così fertile e stimolante.

Da pedagogo che da anni tenta di verificare un dialogo tra la filosofia dell'educazione e la psicoanalisi attraverso la proposta di un modello ermeneutico di orientamento lacaniano, la parola chiave che orienta il mio lavoro da almeno un decennio è *soggettivazione*, che nella mia linea di ricerca ha finito per diventare un vero e proprio sinonimo di *formazione dell'uomo*.

La soggettivazione, termine utilizzato in maniera pregnante ma rapsodica tanto nella filosofia di Michel Foucault (1988) e di Alain Badiou (1988), quanto nella psicoanalisi eterodossa di Jacques Lacan (1973) e di Slavoj Žižek (1989), potrebbe essere pensata come il percorso *narrativo* che chiarisce come siamo diventati *i soggetti che siamo* attraverso il *romanzo* dei nostri *incontri*: gli incontri con la nostra stessa immagine corporea (che a partire dai primissimi mesi di vita interiorizziamo, identificandocene e trasformandola in quello che diventerà il nostro *Io*); gli incontri coi nostri *caregivers* e con le nostre figure significative, le cui cure e la cui accoglienza stabiliscono (o meno) in noi una sicurezza ontologica; gli incontri con i nostri pari nella famiglia, nella scuola, nella società, nelle amicizie; gli incontri con il nostro "mandato simbolico" (Lacan 1988; Žižek 1989), ossia con l'elemento *trans-individuale* e *trascendente* (le idee che abbracciamo, che ci

fanno lottare per un ideale e che danno carburante e passione alle nostre vite; ma anche tutta l'arte, i dischi, i film, i libri e i prodotti dell'ingegno umano e della civiltà che ci fanno battere il cuore e che regalano colore alla nostra vita); gli incontri amorosi, affettivi, amicali che ci fanno sentire all'interno di una *koiné* per dare senso alla nostra vita e all'umano, esorcizzando la scabrosità dell'irrazionale e del caos che appartiene alla vita stessa; gli incontri passionali, tanto quelli col desiderio generativo, quanto quelli col godimento *idiota e mortale* (*jouissance idiot et mortelle*, come la definisce Lacan), che ci danno la misura del nostro essere terreni e fallibili nello scacco e nella vertigine delle nostre fragilità, dei nostri inciampi, delle nostre dipendenze dall'esterno (Pesare, 2023).

In tutti questi *incontri* noi ci costituiamo come i soggetti che diventeremo, in un percorso peculiarissimo e irripetibile che definiamo appunto “di soggettivazione” e che costituisce il nostro personale romanzo di formazione: siamo *fatti* di questi incontri, la nostra formazione ne è letteralmente inzuppata e ognuno di essi ci ha marcati indelebilmente.

Ognuno di noi è perciò il frutto della legge della *causalità psichica*, concetto lacaniano che, de-psicologizzato ed emendato dalle sue implicazioni cliniche, significa che non esiste destino, sorte, carattere, genetica, che spieghino perché un soggetto si sia formato in un modo o in un altro: tutto è causale, nulla è casuale; e la nostra storia personale è il prodotto delle parole che l'*Altro* (in tutti i sensi possibili del termine, anche e soprattutto quelli trans-individuali) ci ha riservato e nei cui anfratti ci siamo sentiti accolti e riconosciuti o, al contrario, rifiutati.

Nel caso specifico di ciò che ruota attorno a questo convegno, perciò, siamo *anche* il prodotto della musica che ha costruito negli anni il nostro immaginario e la nostra estetica. I dischi *della nostra vita*, “the songs that saved our life” (come cantano gli Smiths in *Rubber ring*), intesi come il *terzo lacaniano*¹, rappresentano mattoni importanti del processo di soggettivazione: sono a tutti gli effetti elementi del nostro *romanzo di formazione*, locuzione che (ancora da una prospettiva lacaniana) non è più pensabile esclusivamente come il tradizionale *Bildungsroman* della Modernità, ma investe ogni campo del consumo culturale della Postmodernità. I nostri *nuovi* romanzi di formazione, dunque, sono tanto i classici elementi dell'educazione tradizionale (libri, soprattutto), quanto i *prodotti culturali* (nella definizione di Griswold, 1997), in senso lato, che hanno inciso nel nostro immaginario (film, dischi).

Ultimo passaggio: questi “mattoni culturali” diventano gli elementi costituenti della nostra soggettivazione in una maniera peculiare per ognuno di noi: un film, un disco, una canzone, un gruppo musicale, un concerto, un videoclip, per quanto possano essere riconoscibili nei loro stilemi, diventano parte del nostro *romanzo di soggettivazione* (espressione inedita che coniuga *romanzo di formazione* e *processo di soggettivazione*) poiché ogni loro parola, ogni loro nota, ogni loro immagine, assumono una incisività singolare in quanto incastonata all'interno di associazioni emotive uniche della vita di ognuno di

¹ Concetto assimilabile al *Registro del Simbolico* e identificabile, di volta in volta, col mondo sociale, con il linguaggio, con la cultura, con la Legge, con le istituzioni educative, con l'immaginario collettivo, con le ideologie, con il trascendente (Pesare, 2017).

noi. I due fattori che, insieme, costituiscono questo *romanzo di soggettivazione*, ossia quello *orizzontale* del mondo socio-culturale che ci ha accolti e quello *verticale* della nostra dimensione ontologica più propria (che per la teoria psicoanalitica corrisponde all'inconscio), producono associazioni di senso e legami affettivi con tali prodotti culturali, che li rendono irripetibili e irriducibili. Ecco il motivo della loro importanza: ognuno di noi non è semplicemente legato a una canzone, a un disco, a un film, ma soprattutto al valore che hanno rappresentato nelle nostre identificazioni simboliche a essi, *singularizzandoli*.

2. “The Wall” come *prodotto culturale*

Fatte queste premesse di metodo, vorrei proporre un *prodotto culturale* che ha rappresentato uno dei più indelebili romanzi di formazione per i processi di soggettivazione giovanile del secolo scorso: “The Wall”, il celeberrimo undicesimo album in studio dei Pink Floyd pubblicato in doppio LP alla fine del 1979, che insieme a dischi quali “Tommy” degli Who e “The rise and fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars” di Bowie, rappresenta la quintessenza dell’*opera rock*. Ma oltre a essere considerato una pietra miliare della *popular music* e dell’intera storia del rock (Marzi, 2011; Rossi, 2018), il concept album partorito dalla mente di Roger Waters² è rimasto incastonato nell’immaginario collettivo anche per una fortunatissima trasposizione cinematografica, firmata da Alan Parker e uscita col titolo “Pink Floyd – The Wall” pochi anni dopo, nel 1982. Ecco, io vorrei concentrare il mio intervento sul film, più che sul disco, in virtù della potenza icastica che Parker è riuscito a imprimere ai già pregnanti testi di Waters e alla maestria di David Gilmour, Richard Wright e Nick Mason³. Tra l’altro proprio nel 2022 – anno del convegno *It’s (not) only rock’n’roll* – è ricorso il quarantesimo anniversario di questo film seminale, che ha letteralmente segnato un’epoca e che proprio per questo occorrerebbe far conoscere alle ultime generazioni dei nostri studenti.

Il film è fondamentalmente la storia della vita del suo protagonista, Pink (interpretato da Bob Geldof), un musicista rock alienato e tormentato e la trama è strutturata attorno all’auto-narrazione dei suoi ricordi e delle sue esperienze attraverso continui flashback della sua infanzia traumatica, segnata dalla morte del padre nella Seconda Guerra Mondiale e da una madre soffocante e iperprotettiva. Questi eventi del suo *romanzo familiare* (Freud, 1908) influenzano profondamente lo sviluppo psico-affettivo e la percezione del mondo del protagonista: mentre Pink cresce, diventando una star del rock, manifesta progressivamente un isolamento esistenziale e un’alienazione sociale, metafore di quel *muro* (“The Wall”, appunto) eretto come meccanismo di difesa. In un climax lungo quanto i 95 minuti del film, seguiamo Pink in questa escalation *normotica* (Bollas, 1987) che, partendo dai ricordi di un bambino solo e vessato dalle intrusive attenzioni materne, arriva fino ai suoi

² Bassista storico, autore di testi e musica e, allora, leader incontrastato dei Pink Floyd.

³ Rispettivamente chitarrista/cantante, tastierista e batterista dei Pink Floyd.

effetti *attuali* (intendendo questo aggettivo nell’accezione clinica freudiana): una rockstar irrisolta e in evidente e progressiva dissociazione psichica, che la porterà, infine, alla slatentizzazione di una vera e propria *Spaltung* schizofrenica⁴ alla fine del film.

La scelta del film “The Wall” cade su una decisione di metodo: nella sua messa in scena (oltre che nelle canzoni originali) emergono numerosissimi elementi per azzardare una lettura psicopedagogica di orientamento lacaniano – soprattutto attraverso la lente clinica della già citata legge della causalità psichica.

Gli ingredienti ci sono tutti: c’è una scena edipica inceppata, con una madre eccessivamente protettiva, invischiata con la vita di Pink e una figura paterna mancante; una *pedagogia da caserma* di un certo tipo di istituzione scolastica di stampo post-vittoriano; una quota di alienazione che si fa strada grazie alla reificazione umana prodotta dal cinismo dell’industria discografica; una serie di “oggetti piccoli a”⁵ coattivi; e soprattutto il climax di una psicopatogenesi in progressiva slatentizzazione, prodotto finale di tutti questi fattori.

“The Wall”, nel bene e nel male (e in senso a-morale), è un *romanzo di soggettivazione* poiché il protagonista costruisce il suo percorso di formazione attraverso gli *incontri* che, piuttosto che edificarne una parabola esistenziale risolta, gratificante e generativa, porteranno alle deflagrazioni della sua struttura psicotica e la costruzione di un *muro* attorno alla sua vita sociale, metafora attiva del processo di alienazione delle società contemporanee.

Ma anche dal punto di vista socio-culturologico (e non solo da quello pedagogico e psicoanalitico) in tutte le canzoni/scene di *The Wall* emerge una miniera di *cliché* di un tempo non più a suo agio (*L’età dello smarrimento*, direbbe Christopher Bollas) e delle sue ricadute di soggettivazione: c’è la denuncia al mercato discografico globale, che trasforma impietosamente gli artisti in galline dalle uova d’oro e servomeccanismi dei consumi del pubblico, consolandoli con gli stravizi del rock-system (in “Young lust”); c’è la denuncia iper-pedagogica e post-sessantottina al sistema educativo e al suo tritacarne sco-

⁴ Per esempio in brani come *Comfortably numb*, *In the flesh* e *Run like hell*, in cui Pink si percepisce trasfigurato in una sorta di gerarca nazista postmoderno, mentre il suo concerto rock diventa un auditorium per una grande parata nazionalsocialista fuori tempo massimo, con un pubblico adorante e una serie di violenze perpetrate ad alcuni fans. Questo momento visionario rappresenta il punto in cui la sua alienazione e il suo disagio mentale raggiungono l’apice della dissociazione psicotica, prima di arrivare all’epilogo, costituito da un altrettanto allucinatorio processo di scissione. Questa parte rappresenta il penultimo momento del film, in cui il delirio del protagonista culmina in una rappresentazione surreale e visionaria di se stesso, prima di arrivare all’epilogo catartico in brani come *Stop*, *The trial* e *Outside the wall*, gli ultimi del disco e del film.

⁵ Nella cinica lacaniana con questo complesso concetto si intendono gli “oggetti del godimento”, sostituti palliativi della *Cosa*, l’*oggetto perduto* freudiano, ossia il “buco” e la “mancanza originaria” che orienta il nostro desiderio e che però è destinata a rimanere insoddisfatta (Lacan, 1973; Pesare, 2017). In questo caso gli *oggetti piccoli a* di Pink sono gli eccessi, le dipendenze e tutto ciò che nel suo quotidiano lo illude di *ritornare* a quella *Cosa* rappresentata inconsciamente dal suo rapporto tossico con la madre.

lastico (in “Another brick in the wall”); c’è l’impietosa inquadratura dell’incomunicabilità contemporanea nei rapporti di coppia (in “Is anybody out there?”); c’è il lascito drammatico che la Seconda Guerra Mondiale ha tramandato alle generazioni nate negli anni Quaranta (in “The happiest days of ur lives”). In questo senso *The Wall* potrebbe essere analizzato su più piani delle scienze sociali, da quello antropologico a quello sociologico, ma il focus della sua pregnanza, almeno secondo la mia percezione, ruota attorno a un elemento che mi pare quello fondamentale: la cornice edipica di Pink.

2. Edipo rock

Come si diceva, nel romanzo familiare di Pink c’è un padre mancante, come spesso accade nelle famiglie, ma soprattutto c’è una madre che non permette a questa mancanza della funzione paterna di essere sostituita da un elemento *terzo* che permetterebbe al figlio di separarsi dal *maternage* (Lacan, 1973). Una *madre-cocodrillo*, direbbe Lacan, che divora il suo stesso prodotto filiale e che con esso ha una serie di implicazioni incestuose; Pink ne è letteralmente tramortito: ogni sua relazione futura risente dei rigurgiti di quel *maternage*, tanto che il *rivissuto edipico* materno si riverbera anche nei rapporti con la moglie, che appare a Pink come un oggetto *ambivalente* (Bowlby, 1988), portandolo a *costruire*, in qualche modo, il fallimento della sua relazione coniugale (“Nobody home”, non c’è nessuno a casa). L’apice di questo frame si ha proprio nel clip che accompagna la canzone “Mother”, la quale appare come un precipitato incandescente di tutti questi elementi edipici:

Mother

Mother do you think they’ll drop the bomb?
 Mother do you think they’ll like the song?
 Mother do you think they’ll try to break my balls?
 Mother should I build a wall?
 Mother should I run for president?
 Mother should I trust the government?
 Mother will they put me in the firing line?
 Is it all just a waste of time?
 Hush now baby, baby don’t you cry!
 Mamma’s gonna make all of your
 nightmares come true.
 Mamma’s gonna put all of her fears into you.
 Mamma’s gonna keep you right here
 under her wing.
 She won’t let you fly but she might let you sing.
 Mamma will keep baby cosy and warm.
 Ooooh Babe! Ooooh Babe! Ooooh Babe!
 Of course mama’s gonna help build the wall!
 Mother do you think she’s good enough for me?
 Mother do you think she’s dangerous to me?
 Mother will she tear your little boy apart?

Mamma

Mamma, pensi che sganceranno la bomba?
 Mamma, pensi che piacerà loro la canzone?
 Mamma, pensi che cercheranno di rompermi le palle?
 Mamma, devo costruire un muro?
 Mamma, devo candidarmi come presidente?
 Mamma, devo aver fiducia nel governo?
 Mamma, mi manderanno in prima linea?
 È tutto uno spreco di tempo?
 Zitto ora piccolo, non piangere!
 La mamma realizzerà tutti i
 tuoi incubi.
 La mamma ti trasmetterà tutte le sue paure.
 La mamma ti terrà proprio qui
 sotto la sua ala.
 Non ti lascerà volare ma potrebbe lasciarti cantare.
 La mamma ti terrà sempre al calduccio.
 Oh, piccolo mio!
 Certo che mamma ti aiuterà a costruire il muro!
 Mamma, pensi che lei vada abbastanza bene per me?
 Mamma, pensi che sia pericolosa per me?
 Mamma, farà soffrire il tuo bambino?

Mother will she break my heart?	Mamma, mi spezzerà il cuore?
Hush now baby, baby don't you cry!	Zitto ora piccolo, non piangere!
Mamma's gonna check out all your girlfriends for you.	La mamma controllerà tutte le tue fidanzate per te.
Mamma won't let anyone dirty get through.	La mamma non ti lascerà con sporcaccione.
Mama's gonna wait up until you get in.	La mamma ti aspetterà sveglia al tuo rientro.
Mamma will always find out where you've been.	La mamma scoprirà sempre dove sei stato.
Mamma's going keep you healthy and clean.	La mamma ti terrà sempre in salute e pulito.
Ooooh Babe, Ooooh Babe, Ooooh Babe!	Oh, piccolino!
You'll always be a baby to me!	Sarai sempre un bambino per me!

In questi versi di *Mother* dei Pink Floyd sembra esserci il nucleo rovente del *romanzo familiare* di Pink, che non potendo contare su un elemento *terzo* per la bonifica dell'onda d'urto materna, lo porta alla lunga al suo scompensamento psicotico. Ecco, è proprio il *romanzo familiare* di Pink l'*incontro* che, per *causalità psichica*, orienterà la sua soggettivazione; naturalmente intendo la locuzione *romanzo familiare* nella sua accezione non ordinaria ma tecnica: questa espressione fa pensare di primo acchito alla storia della nostra famiglia, che in qualche modo ha avuto una incidenza sulla nostra biografia. In senso tecnico invece, il romanzo familiare è una categoria molto precisa che si riferisce a processi psicodinamici cosiddetti *fantasmatici*.

Dal punto di vista genealogico è utilizzato per la prima volta (come *hapax*) da Freud nel 1908, in un piccolo saggio, intitolato appunto *Il romanzo familiare del nevrotico*, che lo stesso Freud sviluppa successivamente cinquant'anni dopo e che descrive un processo di strutturazione autobiografica dell'identità legato alle fantasie che tutti i bambini producono nella prima decade di vita, quando si *raccontano* genesi familiari inventate o diverse dalla realtà, fantasticando di essere dei trovatelli, di essere figli adottati o con fratelli e sorelle adottati, o ancora con genitori che hanno identità diverse da quella reale o perfino appartenenti a un diverso ceto sociale. Tutte *rêveries*, spiega Freud, che utilizzano i bambini in età edipica per lenire il fisiologico processo di separazione dai genitori e per provare ad attenuarne il trauma.

Lacan risemantizza l'espressione freudiana *romanzo familiare*, arricchendola di significati e assimilandola al concetto clinico di *fantasma*, cui dedicherà un intero Seminario nel 1966⁶. Già Freud aveva parlato di *fantasie* che i bambini fanno per *giocare a raccontarsi* una diversa provenienza o una diversa struttura familiare: il termine tedesco utilizzato da Freud è *Fantasie*, che Lacan traduce con *fantasma*. Questo termine tecnico, sviluppato in maniera organica nel 1966, ha fondamentalmente a che fare con le fantasie che orientano il nostro desiderio ma sia nel Seminario V (Lacan, 1988) che rapsodicamente in Seminari successivi, Lacan aggiunge che il fantasma è fondamentalmente un altro forte elemento di soggettivazione (tradotto nella nostra interpretazione psicopedagogica) perché rappre-

⁶ Intitolato *La logique du fantasme* (Lacan, 2023), recentemente pubblicato per la prima volta in Francia e ancora non tradotto in Italia.

senta una sorta di cuscinetto che serve al soggetto per difendersi da avvenimenti traumatici e passaggi importanti della propria vita familiare e affettiva.

Žižek (1989) ci fornisce una illuminante spiegazione di questa sfumatura di significato insita nel concetto lacaniano di *fantasma*:

Il fantasma appare allora come una risposta al “*Che vuoi?*” dell’insostenibile desiderio dell’Altro⁷ (*in questo caso della madre di Pink*, n.d.r.).

In questa posizione intermedia risiede il paradosso del fantasma: esso è la struttura che coordina il nostro desiderio e contemporaneamente una difesa dal “*Che vuoi?*”, uno schermo che cela il divario, l’abisso del desiderio dell’Altro. Portando il paradosso all’estremo, possiamo dire che *il desiderio stesso ci difende dal desiderio*: il desiderio strutturato mediante la *fantasia* è una difesa dal desiderio dell’Altro, pulsione di morte nella sua forma più pura (Žižek, 1989, p. 152).

Nella fantasia la madre è *ridotta* a un insieme limitato di caratteristiche simboliche; non appena la madre appare nella cornice fantasmatica come un oggetto *troppo vicino* alla Madre-Cosa, il desiderio è soffocato da un sentimento di claustrofobia incestuosa. Qui incontriamo di nuovo il paradossale ruolo intermediario del fantasma: esso è una costruzione che ci permette di andare in cerca di sostituti materni, ma allo stesso tempo è unno schermo che ci protegge dall’avvicinarci troppo alla *Cosa* materna (ivi, p. 154).

La fantasia nasconde il fatto che l’Altro è strutturato attorno a una qualche impossibilità traumatica, attorno a qualcosa che non può essere simbolizzato, cioè il reale del *godimento*: mediante il fantasma il *godimento* è addomesticato, *gentrificato*. (ivi, p. 158).

Come dire, Pink ritorna sul suo passato e i suoi flashback ci mostrano come la costruzione del suo *romanzo familiare* abbia funto da dispositivo per difendersi dalla *Cosa materna*; tale stratagemma psichico inconscio ha retto fino a un certo punto, con una serie di *sostituti materni* trovati in età adulta, fino a quando questo *rammendo* (termine clinico anch’esso di Lacan) non ha più tenuto, portando alla slatentizzazione di una psicosi la cui eziologia era edipica. In questo senso il *romanzo familiare* di Pink può essere considerato *fantasmatico* perché il suo racconto è una sorta di cornice di senso, un personalissimo *inner theatre*, che non vale tanto come elemento storico oggettivo ma come sua significazione singolare e riscritta, in cui il protagonista ripercorre la sua storia familiare in un processo di tempo psichico che è diverso dal tempo ordinario e cronologico (*Nachträglichkeit* o *après-coup*, in termini freudiani e lacaniani)⁸.

⁷ In questo caso della madre di Pink (n.d.r.).

⁸ Due concetti che pertengono alla concezione della temporalità psichica, diversa dalla temporalità cronologica: le tracce mnestiche degli eventi passati, sarebbero in qualche modo rimaneggiati e ripensati dal soggetto “dopo il loro prodursi”. In altri termini l’apparato psichico immaginato dalla teoria freudiana, sarebbe composto da una serie di stratificazioni contenenti una continua *risignificazione* dei contenuti emotivi e delle esperienze che il soggetto ha vissuto durante la vita; questi, dunque, non avrebbero una significazione oggettiva e data una volta per sempre ma la loro esegesi

La soggettivazione di Pink, in questa sua affascinante parabola rock-edipica, porta addosso i segni del suo romanzo familiare, del suo fantasma e degli incontri che, in un modo o in un altro, hanno costruito il suo perimetro esistenziale e relazionale (*another bricks in the wall...*). Quegli incontri che, uno dopo l'altro, lo hanno portato alla catarsi costituita dall'ultima grande clip animata del film, sulle note della canzone *The trial* (“Il processo”), in cui tutto sembra riprendere un posto ordinato e *soterico*, risistemato all'interno di una griglia interpretativa finalmente razionale che, almeno nella fiction del disco e del film, concede allo spettatore una piccola quantità di balsamo consolatorio, lasciandolo con la speranza che forse anche a Pink la musica, *in extremis*, ha potuto salvare la vita.

BIBLIOGRAFIA

- Badiou A. (1988), *L'Être et l'Événement*, Paris, Seuil, trad. it. *L'essere e l'evento*, Milano, Mimesis, 2018.
- Baldacci M. e Colicchi E. (a cura di) (2019), *Pedagogia al confine. Trame e demarcazione tra i saperi*, Milano, FrancoAngeli.

analitica varierebbe al variare dei significati che di volta in volta il soggetto gli attribuisce nel tempo. Tanto per fare un esempio clinico concreto, alcune esperienze traumatiche (di solito infantili) possono non comportare la deflagrazione di sintomi immediati, cioè concomitanti all'esperienza traumatica, ma possono, *in seguito (a-posteriori)* assumere il valore di trauma. Il tempo psichico, in questo senso, non è sovrapponibile all'*attualità* della vita del soggetto, ma è rielaborato in virtù di successivi *insight* che assegnano la ri-trascrizione di un significato emotivo a elementi che in precedenza ne erano sprovvisti. La teoria della *Nachträglichkeit* freudiana riguardava perlopiù la dimensione della memoria in un contesto clinico: essa non era più vista come la cristallizzazione e l'archivio di dati immutabili e accessibili in maniera univoca, ma una stratificazione che variava al variare della maturazione auto-ermeneutica del soggetto. La reinterpretazione del proprio *romanzo familiare* diveniva in questo modo uno strumento analitico per smascherare un passato immaginario e per portare alla luce elementi depotenziati o rimossi. Lacan opera una revisione di questo concetto freudiano, rielaborandolo nella questione (non solo clinica) dell'*après-coup*. Questo termine francese allude ancora a una risemantizzazione di esperienze psichiche del soggetto, ma esso ha a che fare molto più profondamente con una lettura fenomenologica del tempo psichico, disimpegnando – potremmo dire – il testo freudiano da un pregiudizio tipicamente evolutivistico. Detto altrimenti, l'*après-coup* lacaniano non è, come la *Nachträglichkeit* freudiana, una semplice ristrutturazione del passato, o meglio, essa è ancora intesa come il processo attraverso il quale per un soggetto un evento assume un significato diverso solo in un momento successivo alla sua prima *inscrizione*; ma in più, per Lacan esso non riguarda esclusivamente la cornice clinica delle *tracce mnestiche*, dei ricordi. L'*après-coup* lacaniano, ossia la *posteriorità* che possiede l'esperienza psichica del tempo, ha a che fare con ogni tipo di significazione della vita del soggetto e soprattutto ha un carattere sia *diacronico* che *sincronico*: agisce non soltanto lungo la progressione temporale con la quale si è stratificato l'insieme delle esperienze vitali del soggetto, ma anche nell'immediatezza del momento logico in cui il soggetto “sigilla” il senso di una esperienza vissuta (Pesare, 2017, p. 66).

- Bollas C. (1987), *The shadow of the object*, London, Free Association Books, trad. it. *L'ombra dell'oggetto*, Roma, Borla, 2014.
- Bollas C. (2018), *Meaning and Melancholia. Life in the age of bewilderment*, London, Routledge, trad. it. *L'età dello smarrimento. Senso e malinconia*, Milano, Raffaello Cortina, 2018.
- Bowlby J. (1988), *A secure base*, London, Routledge, trad. it. *Una base sicura, Applicazioni cliniche della teoria dell'attaccamento*, Milano, Raffaello Cortina, 1989.
- Byung-Chul H. (2016), *Die Austreibung des Anderen: Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute*, Frankfurt, Fischer, trad. it. *L'espulsione dell'Altro: società, percezione e comunicazione oggi*, Milano, Nottetempo, 2017.
- Fabbri M. (2012), *Il transfert, il dono, la cura*, Milano, FrancoAngeli.
- Fiumanò M. (2010), *L'inconscio è il sociale*, Milano, Bruno Mondadori.
- Foucault M. (1988), *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, Amherst (MA), The University of Massachusetts Press.
- Freud S. (1908), *Der Familienroman der Neurotiker*, in Freud S. (1968), *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., Fischer, trad. it. *Il romanzo familiare dei nevrotici*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, Vol. V, 1969.
- Freud S. (1920), *Jenseits des Lustprinzips*, in Freud S. (1968), *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., Fischer, trad. it. *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, Vol. IX, 1969.
- Freud S. (1937), *Konstruktionen in der Analyse*, in Freud S. (1968), *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., Fischer, trad. it. *Costruzioni nell'analisi*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. XI, 1969.
- Griswold W. (1997), *Sociologia della cultura*, Bologna, Il Mulino.
- Jankélévitch V. (1983), *Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, trad. it. *La musica e l'ineffabile*, Milano, Bompiani, 2001.
- Lacan J. (1973), *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Paris, Seuil, trad. it. *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Torino, Einaudi, 1979.
- Lacan J. (1978), *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Paris, Seuil, trad. it. *Il Seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, Torino, Einaudi, 2006.
- Lacan J. (1981), *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre III. Les Psychoses (1955-1956)*, Paris, Seuil, trad. it. *Il Seminario. Libro III. Le psicosi (1955-1956)*, Torino, Einaudi, 1985.
- Lacan J. (1988), *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre V. Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Paris, Seuil, trad. it. *Il Seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, Torino, Einaudi, 2004.
- Lacan J. (1991), *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VIII. Le transfert (1960-1961)*, Paris, Seuil, trad. it. *Il Seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, Torino, Einaudi, 2008.
- Lacan J. (1994), *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, trad. it. *Il Seminario. Libro IV. La relazione oggettuale (1956-1957)*, Torino, Einaudi, 2007.
- Lacan J. (2023), *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XIV. La logique du fantasme (1966-1967)*, Paris, Seuil.
- Laing R.D. (1959), *The divided self*, London, Tavistock Publications Limited, trad. it. *L'io diviso*, Torino, Einaudi, 1969.
- Madrussan E. (2017), *Educazione e inquietudine*, Como, Ibis.
- Madrussan E. (2021), *Formazione e musica. L'ineffabile significativa nel quotidiano giovanile*, Milano, Mimesis.

- Marzi B. (2011), *The Wall live. Il suono della storia*, Roma, Aerostella.
- Massa R. (1986), *Le tecniche e i corpi. Verso una scienza dell'educazione*, Milano, Unicopli.
- Melman C. (2002), *L'homme sans gravité. Jouir à tout prix*, Paris, Éditions Denoël, trad. it. *L'uomo senza gravità. Conversazioni con Jean-Pierre Lebrun*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- Melman C. (2018), *La nuova economia psichica. Il modo di pensare e godere oggi*. Con una prefazione di Jean-Pierre Lebrun, Milano, Mimesis.
- Miller J.A. (2012), *Introduzione alla clinica lacaniana*, Roma, Astrolabio.
- Pesare M. (2012), *Le metafore della Umbildung*, Lecce, Unisalento University Press.
- Pesare M. (2017), *Il soggetto barrato. Per una psicopedagogia di orientamento lacaniano*, Milano, Mimesis.
- Pesare M. (2023), *Soggettivazione e apocalissi culturali. Filosofia dell'educazione di orientamento lacaniano nel tempo della crisi*, Pisa, ETS.
- Rossi G. (2018), *Roger Waters. Oltre il muro*, Roma, Tsunami.
- Sloterdijk P. (2010), *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, Milano, Raffaello Cortina.
- Thanopoulos S. (2019), *La città e le sue emozioni*, Pisa, ETS.
- Žižek S. (1989), *The Sublime Object of Ideology*, London-New York, Verso.
- Žižek S. (1997), *Che cos'è l'immaginario*, Milano, Il Saggiatore.
- Žižek S. (2014), *Event*, London, Penguin Books, trad. it. *Evento*, Torino, UTET, 2014.

MIMMO PESARE • is Associate Professor in General Pedagogy in the Department of Human and Social Sciences at the University of Salento, where he teaches Psychopedagogy of Language and Intercultural Pedagogy and directs the Research Center “Laboratory of Lacanian Studies”. He deals with the question of the subjectification between philosophy of education and psychoanalysis. Among his publications, *Soggettivazione e apocalissi culturali* (2023), *Costruire esistenze* (2021); *Il soggetto barrato* (2018); *Comunicare Lacan* (2012); *Le metafore della Umbildung* (2012); *Abitare ed esistenza* (2011).

E-MAIL • mimmo.pesare@unisalento.it

LEGGERE BOWIE

David Bowie e la letteratura inglese da Shakespeare a Colin MacInnes

Pierpaolo MARTINO

ABSTRACT • Reading Bowie: David Bowie and English literature from Shakespeare to Colin MacInnes. Approaching David Bowie in literary terms means translating his work into a sort of dialogue between dialogues where music interrogates other art forms and in which images, sounds and words constantly redefine themselves. Bowie's songs and in particular his lyrics are characterized by a powerful theatrical dimension (Critchley 2016), inhabited, as they are, by many different masks but also by different voices resonating in the author's words. Bowie's work is indeed nourished by a profound dialogical relationship with writers such as Shakespeare, Wilde, Orwell, MacInnes and Kureishi. Shakespeare seems particularly relevant in order to investigate the many complexities of a man who thought himself as theatre; some critics have even established a link between Bowie's mid 1970s-mask The Thin White Duke and Prospero. At a different level, in his practice of identity in terms of performance, Bowie became a Twentieth century Oscar Wilde, who acknowledged the truth of masks not only in art but also in everyday life. But for Bowie literature was also a lens through which to read and respond to his own time; in this sense in 1974 he gave body to a dystopian album *Diamond Dogs* deeply informed by Orwell's vision in his iconic novel *Nineteen Eighty-Four*. The two writers who nevertheless seem to be more strictly connected with Bowie are Colin MacInnes and Hanif Kureishi who interestingly were able, in two different decades (respectively in the 1950s and in the 1980s), to investigate the complex dialogism which connects music, youth culture and multiculturalism. Bowie wrote two songs in which he paid a direct tribute to MacInnes' masterpiece (1959's *Absolute Beginners*) and to Kureishi's 1990 *The Buddha of Suburbia*. What seems particularly relevant is Bowie's ability to create an art-form which not only seems to be nourished at different levels by literature, but somehow becomes itself literature.

KEYWORDS • Bowie, Literature, Shakespeare, MacInnes.

1. Su Bowie e la letteratura

In un articolo pubblicato sul *Guardian* nel gennaio 2016 Jake Arnott – autore di romanzi culto come *The Long Firm* (1999) – indaga il rapporto tra Bowie e la letteratura definendo il cantante “a furious reader”; tre anni prima della sua scomparsa Mr Jones

It's (not) only rock 'n' roll. Linguaggi, culture, identità giovanili

aveva pubblicato sul suo sito ufficiale la top 100 dei suoi libri preferiti; si tratta di una lista che include testi diversissimi, da Beano a *Transcendental Magic* di Eliphas Lévi” dalla *Divina Commedia* (o meglio l’ *Inferno*) di Dante a *Madame Bovary* di Flaubert, da *The Waste Land* di T.S. Eliot a *Money* di Martin Amis, dall’ amato Kerouac di *Sulla Strada* alla serie completa della rivista *Viz* (dei primi anni Ottanta). George Orwell vi è incluso sia come romanziere che come saggista, come lo sono del resto Anthony Burgess e altri autori che avrebbe letto nei suoi anni di formazione, da John Braine, a Keith Waterhouse a Muriel Spark. La lista include, oltre a Amis, anche dei contemporanei di Bowie, quali Peter Ackroyd, Bruce Chatwin, Ian McEwan e Angela Carter. Ci sono poi gli autori della generazione di Arnott che erano ancora dei teenager quando Bowie inventò Ziggy e su cui avrebbe esercitato un’ enorme influenza, ossia Sarah Waters e Rupert Thomson con Thomson, secondo Arnott, “standing as something of a Thin White Duke of British fiction, sustaining a long career by constantly changing the way he writes” (Arnott, 2016).

È dalla celebre classifica bowiana che prende il via il bel progetto enciclopedico di John O’Connell intitolato *Bowie’s Bookshelf* che l’ autore stesso definisce “a look at the tools [Bowie] used to navigate his life” (2019, p. XXIX) un viaggio nella mente di una delle personalità più brillanti del nostro tempo e che include 100 brevi saggi ognuno dei quali offre una prospettiva diversa sull’ uomo, sull’ artista, sul *man of theatre*, che è stato David Bowie. La top 100 di Bowie costruisce l’ immagine di un lettore onnivoro capace di comporre una biblioteca ideale e possibile, in grado di illuminare la sua scrittura pluristilistica e pluridiscorsiva, una biblioteca che va detto resta necessariamente aperta, per certi versi incompatibile e che come O’Connell stesso nota esclude testi fondamentali per leggere e comprendere Bowie, testi che nel loro incontrarsi compongono una narrazione complessa, al tempo stesso fluida/orizzontale e verticale e in cui si alternano science fiction, distopia, *decadence*, social realism e postcolonialismo.

Leggere Bowie, ossia *Reading Bowie*, rappresenta dunque un invito alla lettura attraverso il *Bowie lettore*, e dice anche la capacità di alcuni autori e di alcuni testi – forse più di altri –, di interrogare e farsi interrogare dall’ opera bowiana: da Christopher Isherwood a Arthur Clarke, da George Orwell a Hanif Kureishi passando per Colin MacInnes. Leggere Bowie in termini letterari significa tradurre il discorso artistico bowiano in una sorta di *dialogo tra dialoghi* in cui musica e letteratura interrogano altri linguaggi artistici quali cinema e fotografia e in cui l’ immagine, la parola letteraria e il suono (musicale) si ridefiniscono a vicenda.

Nella sua seminale monografia bowiana del 2016 Simon Critchley sottolinea innanzitutto come sia indispensabile resistere alla tentazione di leggere i testi delle canzoni di Bowie in senso autobiografico, ossia con l’ idea che indizi e segni diversi possano condurci necessariamente al senso per così dire *autentico* del Bowie reale, ossia al suo passato, ai suoi traumi, ai suoi amori alle sue visioni politiche. È precisamente questo che bisogna cercare di evitare in ogni approccio che possa definirsi *rispondente* nei confronti della complessità della scrittura bowiana. Il punto di forza del Bowie scrittore è dato proprio dalla sua capacità di diventare qualcun’ altro per la durata di una canzone, di un album o di un tour; Bowie era, come nota Critchley, un vero e proprio “ventriloquo” (2016, p. 45).

Ogni performance (visiva e musicale) di Bowie è un esercizio di *scrittura* e Bowie stesso è un (iper)testo culturale che esige un complesso esercizio semiotico di lettura e

comprensione rispondente. È importante sottolineare come i testi stessi delle sue canzoni si caratterizzino per una dimensione fortemente teatrale – e in effetti in Bowie il concetto di teatro può e deve essere declinato anche nel senso letterario, di script, di screenplay che il cantante in quanto regista e performer mette in scena al fine di problematizzare l'idea stessa di un'identità naturale, stabile, autentica così dominante nella *popular music* degli anni Sessanta. La teatralità di Bowie non ha tuttavia solo a che fare con la capacità dell'artista di creare personaggi e maschere diverse all'interno di una canzone o di un album, ma rimanda anche alla capacità della sua arte di *risuonare* della parola altrui, ossia delle voci di quegli stessi autori amati dal cantante. Del resto come scrive Roland Barthes:

Il testo [...] è uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture, nessuna delle quali è originale: il testo è un tessuto di citazioni [...]. Lo scrittore può soltanto imitare un gesto sempre anteriore, mai originale; il suo solo potere consiste nel mescolare le scritture, nel contrapporre l'una all'altra in modo da non appoggiarsi mai ad una in particolare (1988, pp. 54-55).

In questo senso, la parola ossia la scrittura non potrà mai *appartenere* a chi la utilizza, lo stesso Bachtin sottolinea come la parola letteraria sia sempre parola altrui, infatti, “il poeta riceve le parole ed impara a dare loro un'intonazione *nel corso di tutta la sua vita*, in un processo di comunicazione *poliedrica* con il suo ambiente sociale” (2003, p. 61, corsivi miei). La parola letteraria altro non è che voce della tradizione che continua a parlare, a dire nella pagina dell'*Individual Talent*, di cui parlava T.S. Eliot. Non si tratta di un atteggiamento programmatico, ma di un movimento lineare, legato alla natura dialogica dell'interiorità umana, spazio in cui viene meno ogni distinzione fra presente, passato e futuro.

Anche il suono musicale è sempre suono dell'altro già ascoltato dallo strumento dell'altro, dalla voce dell'altro, nell'altrui contesto, durante un concerto, attraverso un disco o semplicemente inseguendo un ricordo. Anche qui non si tratta soltanto di quella volontà di citare, che spesso interessa sia compositori che improvvisatori, ma di un processo imprevedibile; perché è la coscienza che sceglie il suono, la nota, l'accento dell'altro, in quanto espressione chiara, precisa dello stato d'animo di chi suona o ascolta.

Molti dei testi bowiani sono dunque abitati da riferimenti indiretti ma anche diretti e intenzionali a testi e scrittori, da lui particolarmente amati e “messi in musica”.

2. Shakespeare, Wilde, Orwell, la science fiction e Christopher Isherwood

Il Bowie degli anni Sessanta, vale a dire quello che, dopo la parentesi Mod, scrive la celebre *Space Oddity* (1969) era un appassionato lettore di fantascienza e nello specifico di autori quali Dick, Bradbury e Asimov. In particolare, *Space Oddity* fu la risposta di Bowie a *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick; il film in realtà era tratto da una storia di Arthur C. Clarke che colpì molto il giovane Bowie per il senso di isolamento e alienazione che emergeva dalle pagine. La reazione bowiana rispetto all'entusiasmo legato allo sbarco sulla luna fu dunque di disillusione, la vita sulla luna gli appariva “*hollow*” ossia vuota, insignificante al pari di quella sulla terra. In questo senso, il suo Major Tom una volta giunto nello spazio al posto di essere entusiasta per aver varcato il limite terrestre viene

dominato da un senso di malinconia che lo porta all'inazione e come scrive Critchley fa della sua missione spaziale un tentativo perfettamente riuscito di suicidio (2016, p. 61). Se è vero che Major Tom sembra rimandare allo Shakespeare di *Hamlet* è anche vero che esso risuona dell'alienazione e del senso di noia di tanta letteratura esistenzialista, ovvero di autori quai Genet, Camus, Sartre che Bowie conosceva molto bene. Questo stesso senso di alienazione caratterizzerà un altro celebre brano della prima produzione bowiana ossia *The Man Who Sold the World* (che a detta di Bowie doveva rappresentare una sorta di sequel di *Space Oddity*) e che tuttavia include uno dei testi più ambigui e sfuggenti del canone bowiano. Ispirato alla novella di sci-fi *The Man Who Sold the Moon* (1949) di Robert A. Heinlein – ma con rimandi ad altri testi culturali quali il film satirico brasiliano *The Man who Bought the World* (1968) e il fumetto della DC del 1954 *The Man who Sold the Earth* – il brano dà voce e corpo ad un *self* profondamente frammentato, consumato da un conflitto irrisolvibile che è poi centrale in ogni discorso sull'art rock e più in generale sulla popular music, ossia la pulsione infunzionale che pone l'arte e il bello al centro del discorso musicale e la collocazione della musica all'interno di un mercato che la rende merce di scambio e al tempo stesso possibile spazio d'accesso a fama e celebrità. Il brano sembra inoltre rimandare ancora una volta – attraverso l'evocazione dell'idea del vagabondare “for years and years”, per anni e anni – al Jack Kerouac di *On the Road*. Va detto come un ruolo fondamentale ebbe nell'adolescenza del giovanissimo David Jones lettore il suo fratellastro Terry – che purtroppo morirà suicida nel 1985 a causa di gravi problemi di instabilità mentale – fu lui che lo introdusse al jazz e alla scena dei club di Soho e sarà sempre lui a introdurlo alla letteratura americana e in particolare al Kerouac di *On the Road* che attraverso il tema del viaggio e dello spostamento diventerà un'influenza determinante per Bowie.

Il personaggio di Ziggy sarà scritto da Bowie – seguendo uno sviluppo narrativo molto preciso e ben articolato – con un approccio pienamente teatrale, coniugando il suo interesse per la science fiction con una pulsione apocalittica e messianica e un gusto per la reinvenzione (e il *fake*) che risultano ancora oggi uno dei maggiori esiti bowiani; con Ziggy è la vita stessa dell'artista a farsi scrittura, creando una potente sintesi di influenze e linguaggi molto diversi. *Leggere Ziggy* significa dunque mettersi in ascolto di questa diversità e di questa complessità attraverso una comprensione rispondente che non vuole essere un decodificare ma un creare rapporti tra segni iconici sulla base di processi associativi. Il nome stesso “Ziggy Stardust” *con-fonde* due mondi diametralmente opposti, ovvero rimanda a due artisti profondamente diversi: Legendary Stardust Cowboy e Iggy Pop; il primo un cantautore americano nonché pioniere del genere psychobilly dall'aspetto grottesco, che cantava “songs about spacemen and rocket-ships” (Pegg, 2011, p. 317), l'altro un'icona della musica americana, “un pre-punk rocker” (Ivi, p. 316) che doveva influenzare il modo di Bowie di concepire l'aspetto più disinibito e provocatorio di Ziggy sul palco.

Il disco pubblicato nel giugno 1972 problematizza l'idea stessa di concept-album, infatti non prevede un sviluppo narrativo del tutto coerente e coeso, ma ci offre un punto di partenza e di arrivo, ossia i due brani *Five Years* e *Rock'n'Roll Suicide* per creare una cornice, un frame tematico – in cui confluiscono apocalisse, musica, spazio – che accoglie al suo interno una straordinaria complessità postmoderna. Quella di Ziggy è va detto una

storia affascinante, nutrita da diversi echi letterari, tra cui quelli dell'opera di un visionario della letteratura inglese, H.G. Wells. In *Ziggology* (2013) Simon Goddard fa riferimento a diverse opere di Wells, tra cui in particolare *The Wonderful Visit* e *The War Of The Worlds* mettendole ovviamente in rapporto all'opera di Bowie. Se i marziani di Wells sono "cool and unsympathetic" e moriranno a causa di un batterio terrestre contro il quale i loro sistemi immunitari non erano preparati, gli *spiders from Mars* (e il loro Ziggy) avranno invece la missione di salvare il pianeta terra con la loro splendida musica e soprattutto con la loro capacità di *di-vertire*.

Il Bowie glam ha molto a che fare con la prima vera pop star del mondo inglese, ossia Oscar Wilde (Bracewell, 1998). Nella sua "pratica identitaria" in termini di performance, Bowie si pone infatti come una sorta di Wilde del ventesimo secolo, come artista in grado di riconoscere la rilevanza delle maschere, ossia la "truth of masks" di cui scrive Wilde in un celebre saggio (Wilde, 2003a) non solo nell'arte ma anche e soprattutto nella vita quotidiana. Nel suo film del 1998 *Velvet Goldmine* Todd Haynes riesce a stabilire un rapporto molto stretto tra Wilde e la cultura pop, offrendo agli spettatori due tipologie di performance wildiana: quella di un giovanissimo Wilde e quella di alcuni personaggi maschili – che Coppa (2004) definisce "of the Wilde sort" riprendendo una celebre definizione introdotta da E.M. Forster nel suo romanzo del 1914 *Maurice* – e che grazie al loro interesse nell'artificio e nella *self-construction*, metteranno in scena il paradigma identitario wildiano all'interno di una rete piuttosto complessa di rapporti, contro l'idea di una identità assunta come naturale, e dunque come normale e normativa. Nel film Haynes analizza la cultura glam, emersa in Gran Bretagna nei primissimi anni Settanta – e in cui si iscrive dunque la performance di Bowie "as" Ziggy – ponendo particolare enfasi sull'aspetto che più di ogni altro aveva caratterizzato quell'esperienza, vale a dire il *gender bending*. Sul palco, come del resto in ogni loro apparizione televisiva, i *glamsters* – vale a dire, oltre a Bowie artisti come Marc Bolan, Roxy Music, Suzi Quatro – erano in grado, attraverso l'utilizzo di segni visivi, quali trucco, *platform shoes* e abiti glitter, di costruire un'identità di genere assolutamente ibrida che si poneva in netto contrasto con il machismo di certi performer della seconda metà degli anni Sessanta.

Il film ha inizio con la nascita di Wilde a Dublino nel 1854 e il piccolo Oscar fa il suo ingresso sulla terra mediante una navicella spaziale; qui il regista fa riferimento sia alla sensibilità *aliena* di Wilde rispetto al panorama culturale tardo vittoriano, sia ad un mondo, quello dello spazio, centrale nella poetica del Bowie/Major Tom e soprattutto del Bowie/Ziggy della cui vicenda *Velvet Goldmine* rappresenta, attraverso le figure di Brian Slade/Maxwell Demon una parodia. Nella sequenza successiva ci ritroviamo in una scuola vittoriana dove alcuni studenti annunciano al loro maestro ciò che piacerebbe fare loro da grandi e in cui il piccolo Wilde dichiara di voler diventare "a pop idol"; se è vero che Wilde non pronunciò mai queste parole è altrettanto vero che fu un giovanissimo David Jones a pronunciarle. Sarà il protagonista del film Brian Slade – interrogato in una sorta di *circo/opera-house* da una serie di giornalisti (in quella che appare come una parodia dei noti processi per oscenità ad Oscar Wilde del 1895) – rispondendo a un giornalista che gli chiede di parlare del rapporto tra sé e il suo alter-ego della finzione scenico-musicale, vale a dire Maxwell Demon, una creatura dello spazio che diventa un messia del rock per essere distrutto dal suo stesso successo (come lo Ziggy di Bowie) a enunciare un celebre

aforisma di Wilde tratto da *The Critic as Artist*: “man is least himself when he speaks in his own person, give him a mask and he will tell you the truth” (Wilde, 2003b, p. 1142).

Un ulteriore punto di contatto tra Bowie e Wilde è la consapevolezza dell'impossibilità di *pensare* l'arte al di fuori del capitalismo. I molteplici *changes* di Bowie avevano molto a che fare con il suo rapporto con il *marketplace*. La sua stessa modalità di utilizzare il videoclip ha molto a che fare con il processo di *self-promotion* ed è proprio attraverso un video, nello specifico un promo diretto da Mallett per *Look Back in Anger* del 1979 che lui – mettendo in scena i due personaggi di Basil e Dorian Gray, in quanto due aspetti/volti di sé – rende il suo omaggio più diretto a Wilde (Waldrep, 2004).

Per Bowie, va detto, la letteratura non è soltanto una fonte di “leisure and pleasure” o una risorsa preziosa alla base delle sue strategie performative, ma anche e soprattutto una configurazione critica, una lente attraverso cui leggere e rispondere a ciò che gli accadeva intorno; in questo senso, dopo aver dato corpo alle sue *personae* ispirate al mondo della science-fiction ossia Major Tom e Ziggy Stardust, nel 1974 pubblicò un'opera profondamente distopica ampiamente nutrita dalle cupe visioni del George Orwell di *Nineteen Eighty-Four*. *Diamond Dogs* del 1974 fu inizialmente pensato come un musical sul celebre romanzo di George Orwell del 1949, ma la vedova di Orwell non avallò il progetto. Tuttavia qui Bowie fu un grado di creare un paesaggio verbale e musicale in grado di tradurre alla perfezione – anche grazie a una tecnica di *cut-up* che rimanda a Burroughs (1974) – i contenuti orwelliani, come emerge del resto dalla *title-track* e da brani come *1984* e *Big Brother*. Doggett (2012) definisce *Diamond Dogs* uno scuro studio sulla disintegrazione culturale, è questo, come nota Critchley, il lavoro in cui Bowie si libera del fantasma di Ziggy e inizia quel processo di trasformazione continua e incessante che lo accompagnerà fino a *Scary Monsters* o addirittura si potrebbe aggiungere sino a *Blackstar*.

Con *Station to Station* (1976) Bowie, dismesse definitivamente le sue maschere *glam*, si trasformò nel Sottile Duca Bianco, maschera complessa e intrigante che se da un lato rimanda al suo interesse per l'immaginario nazista dall'altro si pone come riferimento al Duca di Milano, Prospero, protagonista di *The Tempest* – ultimo dramma di Shakespeare – un personaggio complesso, dalle mille qualità e dai mille volti (Lombardo 1984), in grado di interrogare e problematizzare (come farà Bowie) alcuni aspetti della sua contemporaneità. La molteplicità di Prospero sembra avere molto a che fare con quella del cantante inglese. Nell'album Bowie appare, tra l'altro al pari di Prospero un vero e proprio mago, in grado di dirigere un complesso teatro sonoro. L'intenzione teatrale portò qui infatti Bowie a operare una sintesi di tutte le sue influenze musicali in un elogio dell'idea stessa di arte come processo, prendendo probabilmente spunto da un *play* di Shakespeare in cui la musica assume un ruolo centrale.

Sarà, insieme ad altri fattori, la lettura di Christopher Isherwood, con le sue affascinanti descrizioni della Berlino prebellica a spingere Bowie a trasferirsi nel 1976 e a “ri-scrivere” la città nei suoi tre capolavori pensati con Tony Visconti e Brian Eno, vale a dire *Low*, *Heroes* (entrambi del 1977) e *Lodger* (1979). Del resto nel mondo bowiano le illusioni diventano realtà o almeno il suo aspetto più interessante. Berlino sembrava essere il luogo o meglio lo spazio ideale per le enunciazioni e invenzioni sonore dei primi due dei tre capolavori della trilogia, si trattava infatti di una città fratturata, come lo era del

resto il Bowie di questo periodo. Fondamentale sarà tra l'altro l'interesse dell'artista per un grande autore tedesco quale Bertolt Brecht – il cui modello di recitazione influenzerà profondamente Bowie – magistrale del resto sarà l'interpretazione di Bowie in *Baal* dello stesso Brecht trasmesso dalla BBC nel 1982. In *Scary Monsters* del 1980 e in particolare nella celebre *Ashes to Ashes* l'artista metterà invece in scena, ossia parodizzerà per la prima volta se stesso, prendendo le distanze dalle maschere indossate a cavallo tra anni Sessanta e Settanta. L'intertesto principale del brano sarà in questo senso proprio *Space Oddity*, Major Tom è uno dei protagonisti principali della narrazione, mentre il celebre video del brano rimanderà al Bowie-Pierrot Kempiano mettendo in scena la sua morte.

3. Bowie, Colin MacInnes e Hanif Kureishi

Negli anni Ottanta e Novanta Bowie si misurerà con due scrittori che avranno in due contesti storici diversi la capacità di raccontare con grande efficacia le culture giovanili e che meritano qui particolare attenzione, per la loro capacità di illuminare e in certi casi raccontare (direttamente) l'epopea bowiana, ossia Colin MacInnes e Hanif Kureishi.

Nel 1986 Bowie – insieme a Gil Evans e altri artisti quali Ray Davis, Sade e Paul Weller – sarà tra i protagonisti della colonna sonora della versione filmica a cura del regista Julien Temple del romanzo *Absolute Beginners* di Colin MacInnes, ambientato nell'estate del 1958. Il protagonista di quest'ultimo romanzo è come lo stesso MacInnes, e per certi versi come lo stesso Bowie, un *inside-outsider*, e sin dalle primissime pagine del romanzo ci svela la sua occupazione, vale e dire quella di fotografo. E in effetti, attraverso il protagonista del suo romanzo, MacInnes ci offre in realtà un'istantanea, o meglio una sequenza di istantanee, della cultura giovanile londinese di fine anni Cinquanta; in questo senso il protagonista del romanzo è al tempo stesso fuori e dentro la scena: abita, vive, si muove in quella cultura, eppure riesce a inquadrarne dettagli, immagini, attraverso delle descrizioni estremamente accurate, collocandole in un *setting*, in un contesto socio-economico ben preciso. Qualcosa di molto simile a quello che farà il Bowie degli anni Sessanta.

La rivoluzione dei teenager – al centro della narrazione – è, va detto, strettamente legata al boom economico post-bellico. Aumentando la ricchezza complessiva, cresce in proporzione il denaro a disposizione di ragazzi e ragazze. Si tratta di denaro guadagnato dagli stessi teenager attraverso lavori di vario tipo – tra cui quello di fotografo del protagonista del romanzo, o di musicista (si pensi al giovanissimo David Jones) – oppure messo a loro disposizione dai genitori. Emerge così il mondo della *youth culture* che si afferma prima in America e poi in Inghilterra nel secondo dopoguerra per giungere attraverso vari processi di riarticolazione e trasformazione sino ai giorni nostri diventando *pop culture*. I protagonisti assoluti di questo mondo sono appunto i giovani che utilizzano musica, moda, ma anche le ultime tendenze in materia di *food* e moto per scrivere la propria identità e segnalare la propria appartenenza a una certa (sotto)cultura. Il protagonista di *Absolute Beginners* è appunto un *teenager*; termine con cui si designa un gruppo sociale ben preciso i cui tratti distintivi sono indicati innanzitutto in termini di scelte legate alla moda, ai gusti musicali, alle moto e che confluirà poi nella ondata Mod dei primi anni Sessanta (Hebdige, 1979).

Soho è una zona di Londra particolarmente legata al fenomeno teenager, nonché alle vicende del giovanissimo David Jones. È qui che si concentrano i Jazz Club frequentati dal protagonista del romanzo e dai suoi amici e saranno questi, tra l'altro, i club frequentati da Terry e David Jones. Il protagonista è – come lo stesso MacInnes – un amante del jazz che egli definisce una delle influenze più importanti della sua vita. Lo stesso Bowie sarà un grande appassionato di jazz, il suo strumento principale in quegli anni sarà proprio il sassofono che egli continuerà a suonare anche nelle decadi successive. Il contributo di Bowie alla colonna sonora è principalmente rappresentato da due brani, *That's Motivation* e la title-track ossia *Absolute Beginners*, un tributo alla Soho conosciuta e vissuta in gioventù attraverso il fratellastro Terry.

È indispensabile infine fare riferimento al rapporto tra Bowie e uno dei più noti autori inglesi contemporanei, egli stesso per certi versi una *pop celebrity*, ossia Hanif Kureishi. Nel 1993 Bowie si occuperà – in veste di performer e di compositore – della colonna sonora dell'adattamento filmico diretto da Roger Michell del romanzo di Kureishi *The Buddha of Suburbia*, ambientato nella decade e nella città a lui più cara ossia la Londra degli anni Settanta. L'opera di Kureishi, va detto, ha assunto un ruolo centrale nel processo di riscrittura artistica della capitale, ponendosi come risposta alla capacità di Londra di caratterizzare, ascoltare e dar voce ai londinesi in pratiche sociali e artistiche diverse, articolando uno spazio alternativo in cui tensioni divisorie vengono messe in discussione e si riescono a intravedere tipologie di relazioni sociali trasformative.

Il romanzo mette in scena una complessa dialettica tra paralisi e movimento, traducendola in senso geografico attraverso l'identificazione di un punto di partenza – “la periferia” equivalente di casa, famiglia (come del resto lo sarà per lo stesso Bowie) – e un altrove che coinciderà con il centro, il cuore di Londra (West Kensington), dove Karim si trasferirà con suo padre. È possibile, parlare di *The Buddha of Suburbia* in termini di *romanzo storico*; il romanzo documenta, infatti, l'evoluzione della musica pop e rock dai primi anni Settanta sino alla vigilia del governo Thatcher; in altri termini, esso segna il passaggio dal *glam* di Bowie – e da altri sviluppi musicali ad esso paralleli quali il *progressive* (di gruppi quali Pink Floyd e Soft Machine) – alla musica *punk*. Nel libro Karim, descrivendo il suo amico Charlie (popstar emergente), fa chiaramente riferimento al *glam* e alla sua icona più importante ossia Bowie. La centralità della musica nel romanzo e in genere nell'opera di Kureishi, è data non soltanto dal suo essere *contenuto*, ossia argomento di cui parlano – e da cui, in un certo senso, *sono parlati*, ovvero caratterizzati – i personaggi, ma anche e soprattutto, modalità e organizzazione discorsiva a cui sembra ispirarsi lo stesso stile di Kureishi. Kaleta (1998) fa notare, ad esempio, come il carattere altamente episodico del testo ricordi la struttura di un album musicale. Si è visto con *Ziggy Stardust* come gli album musicali spesso proponano una sequenza di brani più o meno legati da un tema o da un argomento e da una forma musicale che, al di là delle differenze di intensità, ritmo e durata dei singoli brani, risulta piuttosto omogenea. Una canzone diventa così un frammento di vita isolato dal *continuum* urbano. I tanti episodi vissuti da Karim sono altrettante piccole narrazioni o canzoni che presentano toni a volte ironici, altre volte malinconici e che continuano a risuonare nella mente del lettore anche a lettura finita. La colonna sonora scritta da Bowie per la versione filmica del romanzo preserverà proprio questa componente episodica. Nella *title-track* il cantante attraverso il pretesto of-

ferto da Kureishi riscrive il suo passato nella periferia londinese, dando a corpo a versi e a immagini verbali tra i più memorabili della sua produzione di questi anni – uno tra tutti: “Elvis is English and climb the hills” che traduce bene l’idea di un sogno divenuto realtà.

È possibile concludere, questo breve percorso su Bowie e la scrittura letteraria, affermando come – oltre della straordinaria capacità della sua scrittura di *risuonare* della parola, ossia alla scrittura altrui – ciò che risulta particolarmente rilevante del lavoro musicale bowiano su *The Buddha of Suburbia* e su gli altri testi letterari a cui abbiamo fatto riferimento, è la sua abilità di creare, attraverso le sue molteplici maschere sonore e visive, delle *songs* e degli album che non si limitano semplicemente a rispondere a diversi livelli alla scrittura letteraria altrui, ma diventano essi stessi *letteratura*, traducendo la scrittura in teatro, *componendo* uno spazio multidimensionale in cui le ossessioni identitarie che abitano la nostra epoca vengono messe finalmente in discussione in nome del recupero dell’umano in quanto molteplicità ed eccedenza. Del resto, come ben sapeva Italo Calvino, è proprio la letteratura “il campo di energie che sostiene questo incontro e confronto di [...] discipline diverse. È la letteratura come spazio di significati e di forme che valgono non solo per la letteratura” (1993, p. 325).

BIBLIOGRAFIA

- Arnott J. (2016), “David Bowie. The Man who Read the World”, *The Guardian*, 15 June 2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/jan/15/david-bowie-man-read-world-literary-influences-books-orwell>.
- Auslander P. (2006), *Performing Glam Rock: Gender And Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Bachtin M. (2003), *Linguaggio e Scrittura*, Roma, Meltemi.
- Barthes R. (1988), “La morte dell’autore”, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino Einaudi, pp. 54-55.
- Bracewell M. (1998), *England is Mine. Pop Life in Albion, from Wilde to Goldie*, London, Flamingo.
- Burroughs W. (1974), *Beat Godfather Meets Glitter Mainman: William Burroughs Interviews David Bowie*, *Rolling Stone*, 28 February, <http://www.rollingstone.com/music/news/beat-godfather-meets-glitter-mainman-19740228>, last accessed 8 June 2018.
- Calvino I. (1993), *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori.
- Coppa F. (2004), “Performance Theory and Performativity”, in Roden F.S (ed.), *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*, London, Palgrave, pp. 72-95.
- Critchley S. (2016), *On Bowie*, London, Serpent’s Tail.
- Doggett P. (2012), *The Man Who Sold the World. David Bowie and the 1970s*, London, Vintage.
- Goddard S. (2013) *Ziggyology, A Brief history of Ziggy Stardust*, London, Ebury Press.
- Hebdige D. (1979), *Subculture. The Meaning of Style*, London-New York, Routledge.
- Hitchens C.(2002), *Why Orwell Matters*, New York, Basic Books.
- Kaleta K. (1998), *Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller*, Austin, University of Texas.
- Kureishi H. (1990), *The Buddha of Suburbia*, London, Faber & Faber.
- Kureishi H. (2019), “Starman Jones”, in *What Happened?*, London, Faber & Faber, pp. 97-105.
- Lombardo A. (1984), Prefazione, in Shakespeare W., *La Tempesta*, Milano, Garzanti, pp. XXXVII-L.

- MacInnes C. (2005), *Absolute Beginners*, in *The London Novels*, London, Allison and Babsy.
- Martino P. (2016), *La filosofia di David Bowie. Wilde, Kemp e la musica come teatro*, Milano Mimesis.
- Martino P. (2022), *Leggere Ziggy. David Bowie e la letteratura inglese: da George Orwell a Hanif Kureishi*, Milano, Mimesis.
- Martino P. (2023), *Wilde Now. Performance, Celebrity and Intermediality in Oscar Wilde*, London-New York, Palgrave.
- Moore A. (2012), *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, London-New York, Routledge.
- O'Connell J. (2019), *Bowie's Bookshelf. The Hundred Books that Changed David Bowie's Life*, New York, Gallery Books.
- Orwell G. (1949), *Nineteen Eighty-Four*, London, Penguin.
- Pegg N. (2011), *The Complete David Bowie*, London, Titan Books.
- Waldrep S. (2004), *The Aesthetics of Self-Invention. Oscar Wilde to David Bowie*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Wilde O. (2003a), *The Truth of Masks*, in M. Holland (ed.), *Complete Works of Oscar Wilde*, Glasgow, Harper Collins, pp. 1156-1153.
- Wilde O. (2003b), *The Critic as Artist*, in M. Holland (ed.), *Complete Works of Oscar Wilde*, Glasgow, Harper Collins, pp. 1108-1155.
- Wilde O. (2003c), *The Picture of Dorian Gray*, in M. Holland (ed.), *Complete Works of Oscar Wilde*, Glasgow, Harper Collins, pp. 17-159.

PIERPAOLO MARTINO • is Associate Professor of English Literature at the University of Bari, Italy. His fields of enquiry include Wilde Studies, Postcolonial and Cultural Studies and Word and Music Studies. He has published on Shakespeare, Oscar Wilde, Virginia Woolf, Colin MacInnes, Alan Sillitoe, Philip Larkin, Kamau Brathwaite, Michael Ondaatje, Paul Auster, Hari Kunzru, Hanif Kureishi, Linton Kwesi Johnson, Salman Rushdie, Nick Cave, Morrissey and Radiohead. He is the author of five monographs: *Virginia Woolf: la musica del faro* (2003), *Down in Albion: studi sulla cultura pop inglese* (2007), *Mark the Music. The Language of Music in English Literature from Shakespeare to Salman Rushdie* (2012), *La Filosofia di David Bowie. Wilde, Kemp e la musica come teatro* (2016), *Leggere Ziggy. David Bowie e la letteratura inglese da George Orwell a Hanif Kureishi* (2022) *Wilde Now. Performance, Celebrity and Intermediality in Oscar Wilde* (Palgrave 2023) and editor of *Exodus: studi sulla letteratura anglo-caraibica* (2009), *Words and Music. Studi sui rapporti tra letteratura e musica in ambito anglofono* (2015) of *Wilde World. Una tavola rotonda su Oscar Wilde* (2022) with Laura Giovannelli and of *Oscar Wilde in the Third Millennium: Approaches, Directions, Re-evaluations* (a special issue of the Italian review *Textus. English Studies in Italy*) with Stefano Evangelista, Gino Scatasta and Giovannelli.

E-MAIL • pierpaolo.martino@uniba.it

EL MAL QUERER DI ROSALÍA

Flamenco urbano e femminismo millennial

Maria Isabella MININNI

ABSTRACT • *El mal querer* by Rosalía: urban flamenco and millennial feminism. A free interpretation of an anonymous 13th-century Occitan manuscript recounting a story of love and jealousy, *El mal querer* (2018) is a concept album that narrates a contemporary ‘toxic relationship’ in eleven tracks. The author of the project is the young Catalan artist Rosalía, an internationally acclaimed pop icon, who pays homage in this work to the ancient art of flamenco, mixing musical genres and new sounds: the result is the proposal of an unusual Iberian identity that, through provocative experimentation and original hybridisation, obeys the expressive laws of today’s youth language. In fact, Rosalía’s daring and countercultural aesthetics, which fuse spirituality and urban reverberations, flamenco duende and feminism in an unprecedented code, have successfully brought the new generations closer to the spirit and strength of traditional popular music by upsetting its rules.

KEYWORDS • Rosalía Vila Tobella; *El mal querer*, *El roman de Flamenca*; flamenco; millennial feminism.

Uno no es sólo aquello que le viene dado, también aquello que elige ser.
Rosalía

1.

‘Icona metamorfica’, ‘camaleontica star globale’, ‘mutaforma instancabile’: sono solo alcune delle formule usate dalla stampa internazionale per riferirsi alla cantante e compositrice catalana Rosalía, al secolo Rosalía Vila Tobella, artista talentuosa di solida formazione musicale che, a dispetto della giovane età, trionfa ormai da alcuni anni in Europa e oltreoceano osannata dal pubblico e dalla critica. Ma l’etichetta che meglio le si addice è forse un’altra, ovvero quella di ‘artista del sincretismo alieno e contemporaneo’ giacché malgrado le polemiche suscitate entro i confini del suo Paese, Rosalía è riuscita a cambiare la percezione del *pop* in lingua spagnola sfidando coraggiosamente il futuro pur guardando alla tradizione di un linguaggio antico, saldamente ancorato alla cultura della Spagna meridionale: il flamenco gitano-andaluso.

It’s (not) only rock ’n’ roll. Linguaggi, culture, identità giovanili

Per comprendere la traiettoria musicale che l'ha condotta all'ibridazione di forme canoniche classiche fino alla realizzazione dell'album *El mal querer* (2018) – opera definita in modo audace “el disco más flamenco del siglo XXI” (Ortiz Nuevo, 2021), è necessario fare un salto indietro di trent'anni, quelli che la giovane artista ha da poco compiuti.

1.1.

Nel 1993, la SEAT, l'industria automobilistica più importante di Spagna, inaugura nuovi stabilimenti alla periferia di Sant Esteve Sesrovires, un piccolo comune catalano dell'area metropolitana barcellonese. In breve tempo l'arrivo degli impianti produttivi trasforma l'intera zona in un centro industriale che attira manodopera da tutto il Paese e soprattutto dalle regioni del Sud. Rosalía Vila Tobella, classe 1992, nasce proprio lì, in quell'angolo di Catalogna operaia e lì trascorre l'infanzia e l'adolescenza insieme con i figli dei lavoratori arruolati nelle linee di produzione della fabbrica. Molti dei suoi compagni di scuola e di gioco provengono dall'Andalusia e, se tra le mura domestiche di casa Vila Tobella si ascoltano i classici del rock e del folk anglosassone – dai Beatles ai Supertramp, da Bob Dylan ai Queen – i coetanei di Rosalía, immigrati dalle terre assolate della Spagna meridionale, ascoltano invece i *cantaores* del flamenco, un genere musicale a lei fino ad allora sconosciuto:

Rosalía descubrió el flamenco con trece años en un momento de revelación. En la entrada del parque Canals i Nubiola de Sant Esteve Sesrovires –el pulmón verde de un núcleo urbano rodeado por polígonos industriales–, Rosalía presenció una tarde de paseo un duelo musical que salía de dos coches tuneados. De repente [...] sonó Camarón de la Isla, y aquello la cautivó: “no había escuchado nunca una voz tan visceral y animal. Era la expresión más pura que había oído en mi vida”. La familia de Rosalía no tenía ningún vínculo con el flamenco. El camino que decidió seguir sorprendió en su casa (Segura, 2021, p. 189).

Per la giovanissima Rosalía quella musica rappresenta una scoperta e un'illuminazione “me explotó la cabeza” dice in un'intervista a “El Mundo” (Díaz Guerra, 2018). Lei, catalana da parte di madre, asturiana da parte di padre e con un nonno cubano, non vanta radici che affondano nelle terre del Sud ma quell'arte meticciosa per eccellenza, miscela di musica orientale, araba ed ebraica sviluppatasi in Andalusia e spesso erroneamente attribuita al solo popolo gitano, la incanta con i suoi melismi diventando ben presto un interesse da approfondire in modo quasi ossessivo.

Va detto che di solito l'esperienza del flamenco – sia nel canto che nel ballo e nella pratica strumentale – deriva dall'ambiente familiare e si apprende come si apprende una lingua, fin dalla più tenera età, ma per Rosalía che non appartiene a nessuna stirpe gitano-andalusa, questa non è un'opzione perché in famiglia non ha ricevuto i rudimenti dell'arte. Per assecondare quell'incalzante bisogno di conoscenza è dunque necessario studiare e imparare. E allora con la serietà che il professionismo musicale richiede, prende lezioni di ballo e di canto, ascolta i classici del flamenco degli inizi del Novecento da Antonio Mairena a Manolo Caracol a la Niña de los Peines sebbene si senta attratta in particolare dai cosiddetti ‘eretici’ del *cante* tra i quali troverà il suo punto di riferimento indiscusso in

José Monge Cruz, in arte Camarón de la Isla (1950-1992), il leggendario artista gitano tuttora considerato il più grande *cantaor* flamenco del ventesimo secolo.

Ormai decisa ad occuparsi di quella complessa forma di espressione musicale, Rosalía frequenta la ESMUC di Barcellona (Escola Superior de Musica de Catalunya) e studia sotto la guida di José Miguel Vizcaya – più noto come ‘El Chiqui de la Línea’ –, musicista e insegnante di flamenco, *cantaor* sapiente ed esperto che la introduce allo studio della storia e delle regole del canto tradizionale gitano-andaluso nel rispetto attento dei canoni. Sostenuta dagli insegnamenti ricevuti e da un esercizio rigoroso, Rosalía si avvicina al flamenco con la consapevolezza necessaria ma senza quel ‘lasciapassare’ che, secondo alcuni, deriva dalla discendenza e non soltanto. Di fatto, prima dell’avvento dei ‘dissidenti’ degli anni Ottanta del secolo scorso e dell’auge del cosiddetto *Nuevo Flamenco*, la flamenologia classica aveva stabilito una serie di parametri di autenticità che certificavano la categoria ineffabile della *pureza*¹ ravvisandoli nella tradizione e nella continuità, a loro volta innestate nella combinazione di tre criteri ineludibili: la genealogia (*la sangre*), l’appartenenza all’etnia gitana (*la etnicidad*) e la provenienza dai territori della Bassa Andalusia (*la nacencia*) (cfr. Cruces Roldán, p. 14). Alla luce di questi principi risulta assai facile per i puristi sostenitori del *cante* ‘autentico’, identificare il flamenco spurio di Rosalía come forma musicale pretestuosa e ingannevole e, conseguentemente, stigmatizzarlo: la sua proposta non rispetta di fatto nessuno dei canoni che stabiliscono la *pureza* del genere, pertanto la sua sperimentazione risulta priva di legittimità e non può essere assimilata all’arte dei *cantaores*.

Se il flamenco tradizionale studiato e appreso accademicamente ha la priorità nei primi progetti musicali di Rosalía (*Los Ángeles*, 2017) è pur vero che la sua appartenenza a un mondo dove la fusione di generi e stili è un fatto del tutto normale, la allontana presto da qualunque pregiudizio e da ogni cliché:

Yo he nacido en un mundo globalizado en el que ya no hay géneros musicales. Si me siento a componer y mezclo flamenco con electrónica, ni siquiera soy consciente de estar fusionando dos mundos distintos, porque para mí esa diferencia ni existe. No paro de escuchar a gente discutir sobre si lo que hago es o no flamenco... ¡qué más da! Hago música coherente con el momento que estoy viviendo (Díaz Guerra, 2018).

Nella sua ricerca Rosalía si pone un unico obiettivo, quello di creare musica accessibile e inclusiva, da condividere con il pubblico e al fine di perseguire lo scopo contamina il flamenco (che ben conosce!) con le suggestioni musicali contemporanee: “Ho imparato tutte le regole della tradizione ma penso di dover essere trasparente sul modo in cui interpreto il flamenco nel presente. Lo faccio in base a chi sono, alle mie influenze, alla mia età e al momento che sto vivendo. Le basi sono importanti, ma ho bisogno di sentirmi libera” (Expósito, 2019).

¹ A proposito del concetto di *pureza* nel flamenco si veda l’interessante volume di J. L. Ortiz Nuevo (2021), *Alegato contra la pureza*, Barcelona, Malpaso.

La musica di Rosalía – quella di una *late millennial* che si muove nel contesto metropolitano vivace e ricco di stimoli della Catalogna contemporanea – non ha la pretesa di essere assimilata al *cante jondo* del flamenco puro: il suo è un flamenco nuovo e ibrido in cui si fondono generi diversi, ma che ha il vantaggio di riuscire ad essere ascoltato soprattutto dal pubblico dei più giovani, cosa che le consente di rivelarsi come cantante generazionale, dando vita a un linguaggio musicale ed estetico inedito, sebbene ancorato alla tradizione, almeno nella più schietta ispirazione.

Com'era prevedibile, la libertà invocata da Rosalía nel *crossover* esercitato su base flamenca e alimentato da elementi transculturali e influenze mutue, scatena accese polemiche da più parti sul concetto della presunta 'appropriazione culturale' (Valdés, 2019; Sanguino, 2019) e origina un dibattito da tempo avviato e non concluso (Manuel, 2021) che vede scontrarsi da una parte i difensori tenaci della *pureza* del flamenco tradizionale e dall'altra coloro che si schierano invece a difesa dell'apertura verso rinnovate forme interpretative come quelle adottate dalla giovane *performer* catalana il cui talento trascende generi, epoche e dogmi pur poggiando sulla tradizione. Come osserva l'antropologa e studiosa di flamenco Cristina Cruces Roldán:

El *crossover* implica [...] una creciente des-territorialización y des-socialización de las coordenadas flamencas tradicionales. El género flamenco se había construido a partir de señas de identidad claramente geo-referenciadas y ancladas en los imaginarios de la familia, la etnicidad y el territorio. [...] La música y el rito flamencos se sostienen en estructuras muy claramente enculturadas, propias de la tradición andaluza. Pero el producto final, la obra, hace difusos los límites de estilos, armonizaciones y ritmos, y también de la tímbrica y el sonido, generando modelos mixtos (Cruces Roldán, 2012, p. 17).

Per Rosalía le critiche più aspre provengono in particolare dalla comunità gitana che lamenta il successo di una figura considerata falsa, il cui modo di cantare è ritenuto dai detrattori puramente tecnico e artificioso, una sorta di imitazione realizzata ad hoc e proposta da chi non può arrivare alle vette del *cante* autentico. A questo proposito Cruces Roldán afferma che la preparazione tecnico-accademica delle generazioni più giovani sostituisce da tempo nel flamenco l'immediatezza e l'intuizione del *cante* che scaturiva da sé:

Aprendizaje y expresión del conocimiento no son ajenos [...] a la identidad que caracteriza a estas generaciones, que ya no son "hijas del hambre". No transmiten el discurso de "las fatigas" –que no son su experiencia– pero ello no priva de intensidad a sus propuestas; tal vez sí de patetismos y otras inefables impresiones. Son artistas que parecen confiar más en el trabajo que en la inspiración, porque el conocimiento tecnificado adquiere una gran relevancia si se quiere entrar en el mercado consolidado del flamenco (Cruces Roldán, 2012, p. 22).

Lo scrittore Manuel Rivas interviene in questo dibattito e sostiene opportunamente che i puristi accusando Rosalía di essersi appropriata indebitamente della tradizione in realtà danneggiano il flamenco anziché difenderlo perché tendono a ingabbiarlo e questo significa: "Poner cerco a una cultura como propiedad y coto particular. La historia del

flamenco es la de un hábitat de libertad y metamorfosis. El flamenco poliniza al *trap*, al rap, a cualquier levadura que fermente algo nuevo” (Rivas, 2019); Rosalía stessa è peraltro convinta a ragione che la musica non abbia nulla a che vedere con il sangue e con il territorio e che il flamenco non appartenga ai gitani, o meglio, che il flamenco non appartenga a nessuno ma a tutti giacché la musica in quanto tale non ha padroni (López Enano, 2018). D’altra parte come sottolinea Pedro Romero:

Los gitanos y lo *gitano* son fundamentales en la configuración del género, pero lo son por elementos contrarios a los que el discurso hegemónico sostiene. Los gitanos son fundamentales en el flamenco porque el flamenco, precisamente, les era impropio y, gracias a ello, como ocurrió con otros campos musicales en otras geografías, pudieron reelaborar con extrema libertad los repertorios musicales que se les ofrecían. Y ponerles su impronta y peculiaridades (Romero, 2021, p. 31).

Ma le polemiche si spingono oltre, fino all’accusa di appropriazione culturale indebita non solo per i temi e l’ispirazione bensì anche per l’integrazione nei testi delle sue canzoni di parole del lessico *caló* – la varietà della lingua romaní parlata dai gitani di Spagna, Francia e Portogallo –, per l’adozione della pronuncia andalusa e per l’ostentazione di *outfit street style* propri delle periferie urbane. Si potrebbe obiettare però che molte espressioni colloquiali e numerosi lemmi derivati dal gergo gitano sono da tempo lessicalizzati e fanno ormai parte integrante della lingua spagnola, specie del linguaggio giovanile, pertanto, almeno in questo senso, non sembrerebbe giustificata la critica che le viene mossa; inoltre, l’estetica *poligonera* o *de extrarradio* delle aree periferiche metropolitane – più comunemente denominata *urban style* – non è altro che il riflesso di ciò che Rosalía ha conosciuto e vissuto:

Sea el chándal, las camisetas cortas por la cintura o las zapatillas de plataforma, la forma de vestir y los abalorios de Rosalía reflejan las tendencias de la juventud con la que la artista ha crecido en el área metropolitana de Barcelona. En un mundo que Rosalía observaba de Sant Esteve. Para desplazarse a la ciudad tenía que atravesar [...] extensiones de naves industriales como las que desembocan en la fábrica de SEAT, en la vecina Martorell (Segura, 2021, p. 193).

Risulta interessante a questo proposito la riflessione di Mery Cuesta secondo la quale Rosalía è profondamente legata all’universo *quinqui* degli anni Settanta sebbene il legato estetico della cultura sovversiva di quel fenomeno proprio della Transizione in lei si attenui e si parodizzi perdendo il valore sociopolitico originale di quegli anni cruciali per trasformarsi in mera icona di stile e acquisire forme estetizzanti con la relativa inevitabile deideologizzazione dei riferimenti, fenomeno peraltro presente fin dagli anni novanta e primi duemila. Rosalía – dice Mery Cuesta – “encarna una tercera ola de *quiquismo*” (Cuesta, 2021, p. 212), è diva di periferia urbana, vicina ai riferimenti propri della sottocultura *poligonera* delle decadi precedenti, alle *chonis* e alle *killas* – accezioni che identificano lo stereotipo della sottocultura urbana – ma Rosalía è una *choni* illuminata e cosmopolita e nella sua difesa dalle accuse che le provengono da più parti ha ripetutamente ribadito in modo sempre saggio e garbato di non aver mai avuto alcuna intenzione di ‘appropriarsi’ di forme e stili, tantomeno della cultura gitana.

Fare arte volgendo lo sguardo indietro osando sperimentare è l'atteggiamento che sta alla base dell'evoluzione dei generi, come hanno dimostrato proprio nell'ambito del flamenco il già citato Camarón de la Isla con la forza dirompente del suo rivoluzionario album *La leyenda del tiempo* del 1979, il flamenco-rock di Pata Negra alla fine degli anni Settanta o di Ketama negli anni Ottanta con le ibridazioni del cosiddetto Nuevo Flamenco (Steingress, 2005). Così come chi l'ha preceduta, Rosalía è anch'essa figlia del suo tempo, ed è stata dunque lei la prima a sperimentare qui ed ora, miscelando il flamenco con gli stili musicali *pop* dei primi decenni di questo nuovo secolo, con la trap, l'hip-hop e la musica elettronica ma non è certo l'unica a farlo e il vituperato *flamenco fusion* non è affatto una novità:

A pesar de la actual diversificación del flamenco a partir de la fusión con otras tradiciones musicales, toda la historia del flamenco se caracteriza por este fenómeno; más aún: la aparición del género flamenco a mediados del siglo XIX muestra que la evolución de la música popular siempre estuvo sometida a múltiples influencias culturales sobrevenidas de allende los límites de su arraigo social (Steingress, 2005, p. 121).

E ancora:

Definimos como “fusión”, de manera aproximativa, el proceso y el resultado de un cambio en el comportamiento musical que viene determinado tanto por la situación de la música en el mercado como por el público en cuanto referente de la creación musical. De acuerdo con esta definición y siguiendo a Bourdieu, entendemos al nuevo flamenco como un elemento perteneciente a un campo de acción musical con un determinado significado cultural que podríamos circunscribir a la tendencia hacia una deconstrucción postmoderna del concepto tradicional u ortodoxo del flamenco moderno (Steingress, 2005, p. 131).

In fondo la disprezzata ma sempre viva contaminazione nel flamenco ha consentito ai giovani degli anni Settanta e Ottanta così come consente ai giovani del nuovo millennio di avvicinarsi a un genere tradizionale classico, a tratti ostico, che altrimenti spaventa e respinge chi non lo conosce o lo conosce appena e, di conseguenza, lo disdegna.

1.2.

Il primo lavoro di Rosalía dedicato al flamenco più tradizionale è stato il disco *Los Angeles* (2017) ma l'opera che integra gli elementi del flamenco classico in modo sperimentale è il suo secondo album registrato in studio dal titolo *El mal querer*, un chiaro riferimento al 'cattivo amore', o meglio al 'malamore'. Uscito nel 2018, *El mal querer* è il lavoro di diploma presentato alla fine del suo percorso alla ESMUC, la scuola superiore di musica che la giovane artista ha frequentato a Barcellona con l'obbiettivo di studiare e approfondire storia, teoria, tecniche e stili del genere musicale gitano-andaluso sotto la guida del maestro José Miguel Vizcaya. Si tratta di un concept album il cui tema è liberamente tratto da un romanzo in versi di autore anonimo, scritto in lingua occitana intorno alla metà del XIII secolo, intitolato *El roman de Flamenca*, una sorta di rivendicazione femminista che precorre i tempi e che Rosalía coglie ed elabora liberamente in musica:

Las dos obras, novela y canción, están unidas por el mismo hilo de denuncia y crítica de cómo el amor se puede pudrir mientras la mujer sufre sus consecuencias en un estado de indefensión. Una temática de gran vigencia y que en *El Roman de Flamenca* resulta subversiva para la época y, como los clásicos, se adelanta a su tiempo y ofrece múltiples lecturas” (Manrique Sabogal, 2018).

L’album, triplo disco di platino in Spagna e disco di platino negli Stati Uniti osannato dalle riviste *Rolling Stone*, *The Guardian*, *Pitchfork* e *Time* che lo hanno incluso tra i primi dieci migliori lavori del 2018, racconta una vicenda drammatica come tante che, traendo spunto da quell’opera anonima medievale, percorre le tappe di un amore tossico. L’innamoramento iniziale, annunciato da un cattivo presagio nella prima traccia dal titolo *Malamente* – dove l’avverbio si arricchisce del suffisso per giocare con il sostantivo *mente*, una *mente mala*, quella del maschio aggressivo e violento –, attraversa le fasi della gelosia, della violenza agita e della sofferenza subita fino all’*empowerment* femminile e femminista dell’ultima traccia dal titolo inequivocabile: *Poder*, ovvero il ‘potere’ femminile di emancipazione dal tormento e dal pericolo *machista*. Gli undici brani che compongono l’album sono altrettanti capitoli della storia narrata e si succedono in una sorta di climax ascendente² in cui il senso di possesso, il controllo e l’intimidazione conducono dapprima al silenzio e all’isolamento della protagonista per sfociare poi nella presa di coscienza e nella conquista della libertà. *El mal querer* è dunque una storia di denuncia sulla violenza di genere e grazie anche all’efficacia della grafica di Filip Custic e alla potenza delle immagini dei videoclip di Canada associati alle singole tracce, propone “un femminismo que funciona desde lo visual hasta la retina provocando en mayor o menor medida una oleada de identidad” (Contreras, 2018).

La brutale violenza maschile è lampante specialmente nel frammento della traccia dal titolo esplicito *De aquí no sales* e in particolare nel passaggio che recita: “Conmigo no te equivoques, con el revés de la mano yo te lo dejo bien claro, amada” dove è palese la minaccia fisica pronta ad essere agita dinanzi ai comportamenti della donna ritenuti sbagliati dal maschilismo ottuso e retrivo; ma *El mal querer* è anche e soprattutto il racconto della fuga da quella violenza: *Poder*, l’ultima traccia dell’album, sancisce la fine delle vessazioni con le parole definitive dell’esordio “A ningún hombre consiento que dicte mi sentencia”.

1.3.

Si è detto che dal punto di vista musicale Rosalía rivela in questo lavoro una spiccata tendenza verso la sperimentazione: nell’album *El mal querer* si apprezzano infatti l’interstualità e i paradigmi semantici, la simbologia, la metrica e i ritmi del flamenco rivisitati

² *Augurio, Boda, Celos, Disputa, Lamento, Clausura, Liturgia, Éxtasis, Concepción, Cordura, Poder*. Per una descrizione delle singole tracce si veda Berzal De Miguel V., *El mal querer: ¿Rosalía es una revolucionaria?*, “Cultura Diversa”, 28 novembre 2018.

nella sua svolta coraggiosa e da molti osteggiata. Il sincretismo musicale del flamenco urbano – *flamentrap* come lo ha definito Ernesto Castro (2019) – veicola un ricco ventaglio di effetti sonori, di esperimenti elettronici e vocali, dall’uso dell’*autotune* ai sintetizzatori, dalle tastiere agli *harmonizer*, alle *drum machine*, ai *sampler*, agli *ad libs* dell’hip-hop ma in buona parte delle tracce i ritmi atipici poggiano su base flamenca e sulle caratteristiche *palmas* che scandiscono il ritmo: un esempio su tutti è rappresentato nella già citata traccia *De Aquí No Sales* dove i vocalizzi propri del canto flamenco sono filtrati in *autotune* e corredati da un inquietante quanto efficace rumorismo urbano.

In questo crocevia di percorsi spesso audaci:

La música de Rosalía en *El mal querer* no es tan simple ni tan lineal, sino que está determinada por la liquidez de nuestro tiempo –es, por tanto, una manifestación clara de la condición pos-moderna–, así que la forma más eficaz de referirse a ella sería a partir de las características del monstruo, pues es una suerte de belleza extraña que no encaja en la norma (Blánquez, 2021, p. 59).

Ma la contaminazione di Rosalía è al contempo reinterpretazione culturale e rivisitazione degli stereotipi, operazione questa molto evidente nei videoclip dei brani dell’album dove domina l’estetica *poligonera* delle periferie a cui si è accennato in precedenza, dove è visibile la contraddittoria realtà della cintura urbana vissuta in prima persona dalla giovane Rosalía. Ad esempio nelle immagini che accompagnano il brano *Malamente*, si mescolano sullo sfondo dell’*extrarradio*, – l’area suburbana desolata e punteggiata da enormi parcheggi vuoti – le icone tradizionali e i clichés della cultura popolare spagnola filtrati da una prospettiva nuova: ai giganteschi autoarticolati, alle auto modificate e alle moto di grossa cilindrata si alternano volti di imbronciati adolescenti che imparano l’arte antica del *toreo* nei padiglioni di spogli centri polisportivi; giovani donne dai vistosi outfit *street style* sfrecciano in sella a rombanti due ruote nelle vesti di animali selvaggi – come tori da corrida – che non si lasciano uccidere dall’uomo-torero che intende dominarle e annientarle; penitenti incappucciati in tunica viola da cupa Settimana Santa calzano sneakers e fanno evoluzioni su uno skateboard dinanzi a una grande croce che si innalza nei recinti vuoti della cintura metropolitana; volti di madonne piangenti e citazioni dei grandi del flamenco (ancora Camarón!) occhieggiano sui muri e tra gli indumenti indossati dai protagonisti. Dunque passato e presente si mescolano in una fantasmagoria che disegna un’inconsueta identità iberica rivelandone in modo dissacrante una nuova visione che – come osserva Alberto Campo (2018) – poggia sì sulla tradizione ma guarda alla contemporaneità, posizionando nell’oggi il codice originario e preservandolo dalla “museificazione”.

“Clamoroso miscuglio di passato e futuro, di culture e visioni, di divertimento e passione” (Assante, 2020), “la ragazza prende un genere tipicamente spagnolo come il flamenco e lo modernizza con invidiabile gusto pop e con una scelta degli arrangiamenti impeccabile” (Ansaldo, 2018): insomma *El mal querer* rivoluziona gli stilemi del flamenco e della tradizione spagnola e con milioni di visualizzazioni dimostra di aver stimolato una curiosità musicale inedita anche tra gli adolescenti che trascurano l’antica arte popolare.

Rosalía appare come simbolo di una generazione che non cerca appartenenze ma esperienza e l’efficacia della sua proposta non si limita al solo ambito estetico-musicale

ma sortisce effetti sbalorditivi: di fatto *El roman de Flamenca*, testo sconosciuto ai non addetti ai lavori ha triplicato le vendite e ha richiesto nuove edizioni grazie agli ascolti di *El mal querer* e nei mesi successivi alla pubblicazione dell'album ne sono stati venduti circa mille esemplari. Jaime Corvasí, filologo e traduttore dell'opera in spagnolo, non esita a dire che se quel testo prima vantava un pubblico quasi esclusivamente accademico, dopo l'uscita di *El mal querer* ha acquisito lettori perfino tra gli adolescenti.

È indubbio che Rosalía sia più nota per aver vinto numerosi Grammy Awards, per aver trionfato nei Festival di musica elettronica e arte multimediale in Europa e in America da Coachella a Glastombury a Lollapalooza, per aver collaborato con artisti e produttori statunitensi come la cantautrice Billie Eilish con cui ha inciso *Lo vas a olvidar* colonna sonora della discussa serie televisiva *Euphoria*, con il rapper Travis Scott con cui ha realizzato un videoclip di grande impatto *TKN*, ma ciò che è parso importante far emergere qui è la sua capacità di avvalersi di una forma d'arte tradizionale – quella del flamenco gitano-andaluso – come genuina ispirazione per sperimentare e raccontare attraverso una prospettiva insolita storie drammaticamente attuali, cambiando in tal modo la percezione del più logoro e commerciale *pop latino*. Il suo flamenco urbano e il femminismo millennial della cultura mainstream, sostenuti e propagati dai social network, hanno creato consenso e identificazione nelle generazioni più giovani, come ha dimostrato il successo inatteso ottenuto dall'album *El mal querer*, sintesi, recupero ed emancipazione di una forma musicale vernacola ritenuta inviolabile eppure sempre aperta al nuovo. Rosalía è un'artista libera e visionaria che sta *entre dos aguas* – per parafrasare il titolo di un noto album di Paco de Lucía – è camaleontica protagonista dell'indeterminatezza contemporanea.

BIBLIOGRAFIA

- Ansaldi G. (2018), Rosalía trasforma il flamenco in pop globale, “Internazionale”, 10 novembre.
- Assante E. (2020), Rosalía: con me il flamenco parla anche ai giovani, “La Repubblica”, 29 giugno.
- Berzal De Miguel V. (2018), *El mal querer*: ¿Rosalía es una revolucionaria?, “Cultura Diversa”, 28 novembre.
- Blánquez J. (2021), Nada es verdad, todo está permitido: sobre la mezcla libre de estilos en *El mal querer*, in Carrión J. (ed.), *La Rosalía*, Madrid, Errata Naturae, pp. 53-68.
- Campo A. (2018), Rosalía: il flamenco del XXI secolo, “Il giornale della musica”, 9 novembre.
- Carrión G. (ed.) (2021), *La Rosalía. Ensayos sobre el buen querer*, Madrid, Errata Naturae.
- Castaño J. M. (2018), Rosalía, qué bueno que viniste, “Los caminos del cante”, 17 agosto.
- Castro E. (2019), *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*, Madrid, Errata Naturae.
- Contreras M. (2018), Rosalía y la nueva política, “El HuffPost”, 7 novembre.
- Cruces Roldán. C. (2012), Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte, in Díaz-Báñez F., Escobar Borrego F.J. y Ventura Molina I. (ed.), *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*, Universidad de Sevilla, pp. 13-25.
- Cuesta M. (2021), “Chándal, oro y mantilla”. Las conexiones de Rosalía con el universo quinquí y el mito de la juventud de extrarradio, in Carrión J. (ed.), *La Rosalía*, Madrid, Errata Naturae, pp. 195-213.
- Díaz Guerra I. (2018), Rosalía: el flamenco no es propiedad de los gitanos, “El Mundo”, 5 luglio.

- El roman de flamenca* (2020³), traduzione e cura di Jaime Corvasí, EDITUM Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Expósito S. (2019), Rosalía, la nuova indipendenza latina, “Rolling Stone”, 5 gennaio.
- López Enano V. (2018), Rosalía: viaje del flamenco al ‘trap’, “El País”, 1 novembre.
- Manuel P. (2021), The Rosalia polemic: defining genre boundaries and legitimacy in flamenco, “Ethnomusicology”, n. 65 (1), pp. 32-61.
- Manrique Sabogal W. (2018), *Flamenca*, los secretos subversivos de la novela que inspiró a Rosalía *El mal querer*, <https://wmagazin.com/flamenca-los-secretos-de-la-novela-medieval-que-inspiro-a-rosalia-el-mal-querer/>
- Ortiz Nuevo J. L. (2021), *Alegato contra la pureza*, Barcelona, Malpaso.
- Rivas M. (2019), Mal, muy mal, malamente, “El País”, 13 gennaio.
- Romero P.G. (2021), No tocarla, la Rosalía es así, in Carrión J. (ed.), *La Rosalía*, Madrid, Errata Naturae, pp. 23-52.
- Sanguino J. (2019), Rosalía o el gran pecado español: por qué muchos no soportan su éxito, “El País” ICON, 8 settembre.
- Segura C. (2021), Rosalía, el mapa de los orígenes, in Carrión J. (ed.), *La Rosalía*, Madrid, Errata Naturae, pp. 183-194.
- Steingress G. (2005), La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos), “Música oral del sur. Revista Internacional”, n. 6, pp. 119-152.
- Torres M.E. (2018), Esta veinteañera es la responsable de que los ‘millennials’ escuchen flamenco, “El País” ICON, 15 gennaio.
- Valdés M. (2019), El increíble viaje de Rosalía: de cantante de flamenco a superestrella, “The New York Times”, 14 ottobre.

MARIA ISABELLA MININNI • Associate Professor of Spanish Language in the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures at the University of Turin. She deals with forms of writing and translation in contemporary Spanish fiction and the representation of the female figure in the recovery of the historical memory of the Civil War. She has published numerous studies and articles, the most recent of which include: *Un grito contra el silencio: lenguaje del trauma y posmemoria en La voz dormida de Dulce Chacón* (2020), *Libertarias de Vicente Aranda: la memoria controvertida y polémica entre utopía y feminismo* (2021) e *La identidad humillada de las ‘rojas’: vocabulario misógino en las páginas de los médicos Antonio Vallejo Nájera y Félix Martí Ibáñez*, (2022).

E-MAIL • mariaisabella.mininni@unito.it

GRAŽDANSKAJA OBORONA E TARDO SOVIETISMO

Massimo MAURIZIO

ABSTRACT • *Grazhdanskaya Oborona and the late Soviet years.* The punk-rock scene in the Soviet Union is a phenomenon with a destructive impact on the youth sub-culture of the time and on the culture as well a few years later. This article deals with the image and the reception of the Soviet history and civilization by E. Letov, through the analysis of some songs of his main project's (Grazhdanskaya oborona group) albums of the late 80s. Letov re-interprets and re-thinks some of the main myths about Sovietism, its culture, its protagonists and its legacy in a view of his own and of the anarchist, disenchanting and de-ideologized reception of the surrounding reality typical of his generation and especially of the Siberian culture of the time.

KEYWORDS • Egor Letov; Grazhdanskaya Oborona; Soviet mythology; Perestrojka.

Una scena rock sovietica originale nasce alla fine degli anni '60; la data convenzionale è il 1968, con la prima formazione più o meno stabile del gruppo *Mašina vremeni*, i "beatles russi" (Troickij, 1990, p. 32); essa segue il periodo dei gruppi di cover di quelle poche band inglesi e americane, le cui registrazioni entravano illegalmente nel Paese. Dalla metà degli anni '70 acquista sempre più voce la controcultura giovanile che fa capo alla poesia rock, e i pochi *kvartirniki* (i concerti illegali nelle cucine delle case private) dell'inizio diventano sempre più frequenti e poco alla volta quella controcultura esce nelle strade e incomincia a informare di sé la nuova faccia dell'URSS tardo-brežneviana, in cui per la prima volta la musica diventa forma d'arte predominante rispetto alla parola scritta (Troickij, 2019, pp. 153-165). Ci sarebbe da parlare a lungo del percorso che dalla metà degli anni Cinquanta sposta l'asse dell'interesse di generazioni di giovani in direzione di una più o meno reale occidentalizzazione dei costumi (Troickij, 2019, pp. 115-151)¹, ma la musica certamente sarà il terreno più fertile per questa rivoluzione culturale.

¹ Cfr. anche Piretto 2001, pp. 241-265 e 1998.

È interessante notare come la scena rock sovietica si formi sull'onda del rock anglofono occidentale del decennio e mezzo precedente, lasciando fuori però formazioni centrali per la scena rock occidentale, gli Who, per esempio, banalmente perché queste registrazioni non entravano nel Paese o entravano in quantità estremamente limitata rispetto ad altre. In questo senso la diffusione illegale della musica ricorda la dinamica di sviluppo del *samizdat*, prima di tutto letterario, con la sua costitutiva natura arbitraria, nel senso che si riscriveva e diffondeva quello che piaceva e si voleva diffondere:

Elemento essenziale perché un testo possa essere ricondotto al *samizdat* diventerà per Daniel' il momento della sua "riproduzione secondaria" effettuata dai lettori. Secondo questo modello interpretativo il testo "lanciato nel *samizdat*" viene sottratto al controllo dell'autore e affidato a un meccanismo che ne sancisce automaticamente la "общественная значимость" ("rilevanza sociale"); se un testo non fosse significativo, i lettori non si sarebbe presi l'incomodo di ricopiarlo e quindi il testo non esisterebbe in quella particolare 'riedizione' costituita, a detta di Jurij Gerčuk, da ogni singola copia *samizdat* (Parisi, 2013, pp. 32-33).

Del 1980 fu il festival di Tbilisi, il primo ufficiale in URSS, sostenuto dal potere (fu organizzato dal critico A. Troickij ed E. Ševarnadze) e accompagnato da uno scandalo di portata nazionale, in seguito all'esclusione del gruppo Akvarium (la più promettente e, ad oggi, la più rappresentativa band del rock sovietico, prima e russo, poi) dopo che il frontman del gruppo simulò un rapporto sessuale infilandosi la chitarra tra le gambe. Questo fatto e l'esclusione del gruppo dalle esibizioni pubbliche portò a una reazione dal basso tale, che nel 1981 il KGB leningradese di fatto si accordò con gli artisti rock della città per aprire uno spazio concertistico (il *Leningradskij rok-klub*, Rock-club di Leningrado), sebbene le esibizioni continuarono ad avvenire sotto la supervisione del KGB e quindi ad essere sottoposte alla censura preventiva (spesso aggirata o ignorata) dei testi che sarebbero stati presentati. Il fatto stesso che gli organi censori sovietici siano scesi a compromessi con i giovani rockers ben esemplifica la portata e il sostegno che questa forma d'arte, formalmente ancora vietata, aveva presso i giovani di allora.

Questo decennio segna la consacrazione di questo nuovo linguaggio artistico, soprattutto a Leningrado, dove si forma una scena musicale estremamente eterogenea e variegata, che abbracciava il rock intriso di tinte psichedeliche e folcloriche dei primi album degli Akvarium al post-punk dei Kino, al rock dei DDT, soltanto per citare alcuni tra i gruppi più celebri in quegli anni.

Se Leningrado diventa la mecca del rock sovietico, in altre città del Paese nascono e muoiono proposte alternative, talvolta altrettanto prolifiche, sebbene quantitativamente inferiori. A Mosca si formano gruppi d'avanguardia come gli Zvuki Mu di P. Mamonov, che creano una commistione originale di musica jazz e psichedelia con testi molto vicini all'assurdismo teatrale degli anni '20, mentre dalla metà del decennio nasce, sebbene con sorti molto discontinue, la scena uralica (*Nautilus Pompilius*) e soprattutto siberiana che dal 1984 darà inizio al fenomeno del cosiddetto *Russkij pank* (Punk russo).

Dal punto di vista della visione moralistica, piccolo-borghese e paternalistica, la società russa della fine degli anni '70 si differenziava ben poco da quella dello stalinismo maturo degli anni '30 e il controllo sociale dell'individuo sull'individuo (al netto della

macchina repressiva) continuava con dinamiche molto simili a quelle del periodo prebellico. Dal punto di vista della controcultura giovanile di quegli anni invece la perestrojka è indubbiamente un momento di liberazione dagli stereotipi e dagli schemi imposti e interiorizzati nei 70 anni precedenti, e questo sentimento di libertà personale che per la prima volta si proietta sulla sfera pubblica, non può non riflettersi sulla controcultura del periodo. È emblematico che nelle canzoni di questo periodo, almeno fino alla fine del decennio, il discorso politico resti estraneo. È questo un momento di rivalutazione della soggettività, in cui si rivendica la propria alterità in una società omologante e massificata, ci si muove nella direzione di una ricerca personale in senso prima di tutto estetico ed espressivo, che spesso, per esempio nelle liriche dei Kino, emerge come analisi introspettiva, come espressione di sentimenti solipsistici, di un forte senso di spaesamento, chiaramente opposto alla visione generalmente ottimistica e retoricamente trionfalistica della cultura dominante.

Nel 1984 a Omsk, nella Siberia centrale, E. Letov forma il gruppo Graždanskaja oborona, che presto incominciò ad attirare le attenzioni delle autorità. Dei due musicisti del gruppo, Konst. “Kuz’ma” Rjabinov fu mandato nell’esercito per due anni e Letov fu internato in una clinica psichiatrica dove lo “curarono” per tre mesi con iniezioni di farmaci e segregazione forzata. Liberato nel 1986, questi vagherà in autostop per l’URSS per sfuggire al sempre crescente interesse degli organi di sicurezza nei suoi confronti e fino alla fine degli anni ’80 i numerosissimi album che inciderà il progetto Graždanskaja oborona (3 nel 1985, 5 nel 1987, 3 nel 1988 e 6 nel 1989) vennero suonati per la quasi totalità da lui solo e incisi su un registratore a 4 piste nella sua casa di Omsk. La mancanza di una strumentazione adeguata e la povertà del sistema di incisione risultarono in quel suono sporco, grezzo, mai rifinito che contraddistinguerà le sonorità del *Sibirskij pank* ancora per tutti gli anni ’90.

Il concetto di punk in ambito russo necessita di un chiarimento: esso fa riferimento prima di tutto a un atteggiamento estetico ed esistenziale, più che a un tipo di musica, con la quale certamente ci sono delle affinità. La versione russa prende dal punk più che altro la visione nichilista e disperata di qualunque manifestazione storica e sociale, ma questo sentimento è qui infarcito da riferimenti colti, da una visione introspettiva e da una profonda autoanalisi che spesso sfocia nell’autoconfessione, così cara all’underground letterario sovietico. La differenza sostanziale sta nella musica, che fonde melodie folcloriche russe tradizionali, heavy metal e punk, appunto, con un profondo interesse per la musica avanguardista del periodo psichedelico e progressivo, soprattutto nella direzione dei repentini cambi di ritmo, di melodia, alla giustapposizione spesso cacofonica di linee musicali in evidente rapporto disarmonico, sebbene i primi critici del genere non distinguessero il *Russkij pank* dalla sua controparte occidentale (Troickij, 1990, p. 72). Non è raro che molte delle opere di Letov abbiano una durata intorno o superiore ai 15 minuti, proprio come nelle suite caratteristiche del progressive rock.

Limitandosi alla produzione del periodo sovietico del gruppo (che Letov sciolse nel 1990, per poi riformarlo in seguito), due degli album più interessanti sono *Nekrofilija* (1987) e *Russkoe pole eksperimentov* (*Il campo russo degli esperimenti*, 1989, che raccoglie materiale composto nello stesso 1987). A differenza di quanto avviene per il rock russo, per il punk siberiano i 70 anni precedenti portano a una completa mancanza di spe-

ranza, che esclude a priori ogni valutazione positiva non soltanto della storia che stava terminando, ma anche del futuro che sarebbe seguito alla fine dell'esperimento sovietico. E non è un caso che *Russkoe pole eksperimentov*, che Letov ha definito “samaja, požaluj, beskompromissnaja, «nekommerčeskaja rabota GO»” (*GrOb chroniki 1*)², ricalchi nel titolo l'idea dell'esperimento sociale sovietico, visto come il risultato di una volontà cinica e malvagia. Il testo della canzone che dà il titolo all'album indugia sulla ricerca di un dolore masochistico e su sensazioni sadiche, la prima legata al tema della propria morte, in quanto prodotto del sistema, le seconde quando riferite al sistema stesso e alla necessità della sua distruzione.

Трогательным ножичком пытаться свою плоть
 Трогательным ножичком пытаться свою плоть
 До крови прищемить добровольные пальцы
 Отважно смакуя леденцы на палочке
 Целеустремлённо набивать карманы
 Мёртвыми мышатами, живыми хуями
 Шоколадными конфетами
 И нерукотворными пиздюлями
 На патриархальной свалке устаревших понятий
 И использованных образов и вежливых слов
 Покончив с собою, уничтожить весь мир
 ПОКОНЧИТЬ С СОБОЮ — УНИЧТОЖИТЬ ВЕСЬ МИР!! (*GrOb chroniki 2*)³.

L'Unione Sovietica è vista attraverso un filtro infantilizzante (i lecca-lecca, le caramelle), che offre una visione falsata della realtà circostante, da qui l'uso insistente di diminutivi. A questo fa da contraltare una vena mortifera insita proprio in quel mondo bambino, che si mescola con il masochismo dei primi versi e si realizza nella soluzione sadica del conflitto con la realtà circostante dell'ultimo, in linea con un aspetto tipico di questa scrittura notata dai critici: “E davvero, per la poetica di Letov sono peculiari non soltanto armoniosi costrutti di ossimori [...] per questa poetica sono peculiari anche l'accostamento talvolta la fusione di opposti” (Domanskij, 2018, p. 115).

Le immagini che Letov suggerisce (non soltanto in questa breve citazione) rimandano alla descrizione del mondo carnevalizzato, a tal punto tipica proprio della controcultura sovietica della seconda metà del XX secolo da diventarne biglietto da visita e modo privilegiato per la raffigurazione della realtà circostante (Savickij, 2022, Cfr. anche: Sabbatini, 2020, pp. 57 e 287).

² Traduzione: probabilmente il lavoro più intransigente e meno commerciale dei G[raždanskaja] O[borona]. Qui e oltre traduzione mia, se non diversamente indicato [M.M.].

³ Traduzione: Torturare la propria carne con un coltellino tanto carino / Torturare la propria carne con un coltellino tanto carino / Schiacciarsi le dita volontarie fino a farle sanguinare / Sorbendo con gusto un lecca-lecca / Riempirsi le tasche risoluti / Di topolini morti, di cazzi vivi / Di bonbon di cioccolato / E stronzatine industriali / Nella discarica patriarcale di concezioni ormai vecchie / Di immagini abusate e di paroline gentile / Farla finita e cancellare tutto il mondo / FARLA FINITA E CANCELLARE TUTTO IL MONDO!!

La lirica di Graždanskaja oborona inaugura un atteggiamento inedito nei confronti di se stessi, quanto meno nell'ambito della cultura sovietica del XX secolo. Qui l'afflato nichilista, misura e modo della rappresentazione della propria identità sociale, prende le mosse e si esaurisce nell'io autoriale, impossibilitato ad affermare la propria alterità in un modo che non sia autodistruzione ed elogio di questo atteggiamento. Parrebbe che l'imminente fine dell'Unione Sovietica debba necessariamente portare con sé la fine di coloro che in quel sistema si sono formati, indipendentemente dal grado di accettazione del sistema stesso.

In questa direzione si muove molta dell'attività artistica anarchica, distruttiva nei confronti dello status quo, che dai primi anni '90 farà parlare di sé in URSS e nella neonata Federazione Russa. È interessante notare come l'uso di un linguaggio volutamente volgare, l'insistenza sul turpiloquio e su immagini volutamente disgustose presenti nelle liriche di Graždanskaja Oborona di questo periodo, inaugureranno la nuova espressività degli anni '90 proprio in quelle forme artistiche che aprioristicamente rifiuteranno una visione "costruttiva" del presente⁴.

Riprendendo le strofe della canzone citata in precedenza (*Russkoe pole eksperimentov*) si possono intravedere citazioni più o meno esplicite alla letteratura del passato (cosa assai frequente, si pensi solo all'album *Sto let odinočestva, Cent'anni di solitudine*, o alla lunga suite *Nevynosimaja legkost' bytija, L'insostenibile leggerezza dell'essere*). Il verso "Устами ребенка глаголет пуля" ("Con le labbra di un bambino la pallottola diffonde il verbo") si ricollega al dualismo "infanzia/morte", inoltre nelle parole "Изнасиловал пьяным жестоким ботинком / И повесил на облачке, словно ребенок" ("L'ha violentato con uno stivale pesante, ubriaco / E l'ha impiccato a una nuvoletta, come fosse un bambino") emerge un duplice rimando alla lirica prerivoluzionaria di V. Majakovskij, prima di tutte il famoso incipit "Я люблю смотреть как умирают дети" ("Amo osservare come muoiono i bambini") da *Neskol'ko slov obo mne samom* (*Qualche parola su me stesso*) e il riferimento alla nuvola di *Oblako v štanach* (*La nuvola in calzonni*). Majakovskij, voce della Rivoluzione nella sua fase utopica (leninista), assurge qui a vittima del sistema. Egli infatti si suiciderà nel 1930 anche a causa dell'impossibilità di prendere parte attiva alla nuova URSS staliniana, perché troppo autonomo in senso artistico per quel mondo, ma soprattutto perché incapace a scendere a compromessi, prima di tutto etici, con la direzione politica dei tardi anni Venti.

Il rimando alla letteratura dischiude qui un legame diretto con la storia, soprattutto con gli avvenimenti maggiormente avvertiti come identitari, innanzitutto la Seconda Guerra Mondiale (la Grande Guerra Patriottica, per i russi):

⁴ Si citino almeno le performance di A. Brenner, o de gruppo ETI (*Ekspropriacija Territorii Iskusstva, Esproprio del territorio dell'arte*) e la celebre performance del 1991, quando i membri del gruppo si sono sdraiati sulla piazza Rossa di fronte al Cremlino a forma con i propri corpi la parola ChUJ (cazzo). Al netto del radicalismo solipsistico, che sarà co-protagonista della cultura post-sovietica degli anni '90, e di una ricerca del volgare, queste azioni pubbliche derivano direttamente dalla produzione dell'avanguardia storica.

Так кто погиб в генеральном сраженьи
 Кто погиб в гениальном поражении
 За полную чашку жалости
 В сталинградской битве озверевшей похоти? (*GrOb chroniki 3*)⁵

La fusione di sacro (in ottica sovietica, l'eroica resistenza degli abitanti di Stalingrado), della "lussuria imbestialita" e della guerra "geniale" (secondo la vulgata propagandistica del periodo tardo-staliniano furono il genio dei generali e di Stalin, e non già l'abnegazione del popolo, a garantire la vittoria sul nazismo). Inoltre la costante commistione di immagini antitetiche porta a una lettura di tutta la storia del Paese come carnevalizzata da un lato e falsata e fallimentare dall'altro.

Come si diceva in precedenza, questa visione ha una forte componente autobiografica, viene, certo, mossa una critica complessivamente culturale, ma essa si risolve in un discorso sul sé. La giustapposizione dello stato sovietico e della morte ritorna continuamente in questo discorso, come anche il frequente accostamento dello stalinismo (o degli anni delle purghe) e della perestrojka, tra le quali la differenza per Letov non è rilevante, in quanto entrambe contraddistinte da un profondo cinismo e un sostanziale disinteresse per la vita umana.

Nota tra parentesi che dal 1993 Letov aderirà al movimento nazional-bolscevico di E. Limonov, in quanto erede – almeno nella visione degli entusiasti della prima ora, più che del fondatore – dello spirito anarchico insito nel primo bolscevismo. La critica all'URSS come stato e sistema si rivolge quindi non tanto alla piattaforma politica degli esordi e a quella utopica, quanto all'attuazione di un programma che si è rivelato inumano nell'esperimento sociale condotto sul popolo.

Non è un caso in questo senso che Lenin sia citato per lo più non già come attivista politico o fondatore dello stato sovietico, ma come la mummia che giace nel mausoleo, nel tempio cioè della fede socialista di stampo deistico voluto da Stalin, e quindi come giustificazione aprioristica del potere, inattaccabile simbolo, dogma che, a ben guardare stravolge la visione umanista e utopica che – pur con tutti gli orrori del caso – stava alla base della visione imperante nel primo decennio post-rivoluzionario.

L'immagine dell'URSS come di un'entità-fantoccio che vive e agisce al di fuori del fluire della storia viene sottolineata anche tramite l'uso insistente della lingua standardizzata e priva di contenuto semantico, tipica della propaganda sovietica, tramite il ricorrere a cliché espressivi reiterati e ideologicamente connotati, in questo contesto chiaramente riferibili a un passato ormai inattuale. Tutto questo viene mescolato a immagini originali, forti e disturbanti:

Границы ключ переломлен пополам
 А наш батюшка Ленин совсем усоп
 Он разложился на плесень и на липовый мёд

⁵ Traduzione: E allora chi è morto nella battaglia generale / chi è morto nella battaglia geniale / Per una coppa piena di pietà / nella battaglia di Stalingrado della lussuria imbestialita?.

А перестройка всё идёт и идёт по плану
И вся грязь превратилась в голый лёд
И всё идёт по плану... (*GrOb chroniki 4*)⁶

Vse idet po planu (Tutto procede secondo il piano) è una formula che rimanda alla pianificazione della *Glasnost'*, ma chiaramente anche alla pianificazione dall'alto dei piani quinquennali che avrebbero dato inizio alla fase totalitaria del potere staliniano. Il richiamo di formule e cliché della *Langue de bois* sovietica è un artificio che viene elevato a poetica vera e propria.

La canzone *Tak zakaljalas' stal'* (*Così è stato temprato l'acciaio*) rimanda al romanzo omonimo di N. Ostrovskij (1932), esempio primo e celebratissimo del filone realsocialista sul tema della fabbrica e della formazione del cittadino sovietico ideale.

Предательского дядю повели на расстрел
Хорошенькую тётю потащили в подвал
В товарные вагоны загружали народ
Уверенные папы продолжали учить:
так закалялась сталь (*GrOb chroniki 5*)⁷

Quello che emerge da queste frasi è il senso della fine della storia rivolta su se stessa, incapace di rinnovarsi, di uscire dalle maglie di una burocratizzazione violenta e disumanizzante. La fase finale della storia avrebbe dovuto essere, in teoria, il punto di arrivo dell'esperimento sociale bolscevico: il comunismo che avrebbe dovuto seguire alla rivoluzione socialista e concludere la storia delle rivoluzioni, in quanto raggiungimento della forma di autogoverno perfetta.

I versi finali della canzone *Tak zakaljalas' stal'* chiariscono questo concetto:

Историю вершили закалённым клинком
Историю крушили закалённым клинком
Историю кололи закалённым клинком
Виновную историю пустили в расход,
Так закалялась сталь (*GrOb chroniki 5*)⁸.

⁶ Traduzione: La chiave del confine è stata spezzata a metà / e Lenin, il nostro padre buono, è completamente defunto / si è decomposto in muffa e miele di tiglio / ma la perestrojka continua e procede secondo il piano / e tutto il fango si è trasformato in ghiaccio puro // e tutto procede secondo il piano...

⁷ Traduzione: Un ometto traditore è stato portato alla fucilazione / Una donnetta belloccia è stata portata nei sotterranei / Nei vagoni merci hanno caricato il popolo / Papparini convinti continuano a istruirci: / Così è stato temprato l'acciaio.

⁸ Traduzione: Hanno posto fine alla storia con un cuneo arroventato / hanno distrutto la storia con un cuneo arroventato / Hanno messo al muro la storia colpevole. / Così è stato temprato l'acciaio.

L'immagine del cuneo arroventato rimanda alla fase romantica e ideale della Rivoluzione, anch'essa infangata dal divenire burocratizzato della macchina statale, grazie al rimando alla celebre iconografia della vittoriosa guerra civile di El' Lisickij (1919-1920).



La reinterpretazione non solo della storia, ma anche e soprattutto della retorica e del linguaggio sovietico in chiave decostruttiva riporta alle pratiche artistiche e poetiche che in seguito sarebbero state accomunate della definizione di “postmodernismo russo”, che proprio dalla decostruzione della *Langue de bois* di regime prende l’arma più efficace per la denuncia della falsità e del vuoto che si cela nelle dichiarazioni pubbliche e quindi nella rappresentazione che il potere ha e dà di sé. Nella lirica di Graždanskaja oborona viene decostruito il mito sovietico nella sua totalità, non soltanto i sancta sanctorum della storia patria, ma anche i simboli di cui si voleva immutabile la forza pervasiva e simbolica, ma che all’alba del disfacimento dell’URSS – e in perfetta chiave postmodernista – rivelavano la falsità dei riferimenti e la propria inconsistenza costitutiva.

Я люблю голубые ладони
И железный занавес на красном фоне
Сырые губы под вороньём

И тела изъеденные червём
 Я люблю глухое эхо
 И гнилую жижу в моей голове
 Родную плесень икоты бля бу
 Я некрофил, я люблю себя
 Рождённому мёртвым
 Пришейте пуговицы вместо глаз
 Некрофилия некрофилия
 Моя изнурённая некрофилия
 Я люблю умирать напоказ
 Погружаясь по горло в любую грязь
 Я люблю путёвый оргазм
 И распухший от кала свой унитаз
 [...] А рано утром
 Я встану в очередь в мавзолей
 [...] Но рано утром
 Мы встанем в очередь в мавзолей (*GrOb chroniki 6*)⁹.

In questa citazione compare una visione di Lenin, che ritornerà anche nella produzione successiva: “Lenin in quel periodo incominciava appena a diventare un personaggio negativo per la società, cioè, per la maggioranza rimaneva [un personaggio] buono”; questa visione del padre della Rivoluzione ricerca “uno scandalo evidente, è chiamato a scioccare il pubblico perbene, che allora [...] tendeva a idealizzare Lenin” (Domanskij 2018: 38).

Nekrofilija può essere vista come una summa di questi elementi, che attraverso una veste ironica e autoironica, carnevalizzata (“a un nato morto / cucite bottoni al posto degli occhi”) e assurda gettano uno sguardo impietoso sulla realtà. La struttura ciclica della composizione affianca all’elenco delle passioni insane del protagonista asociale, pericoloso, la bandiera rossa e l’immagine del mausoleo, summa di quella sacralità deistica del potere di cui si diceva prima, con ciò certificando la morte del sistema e dell’esperimento sovietico, ma anche e soprattutto di sé come prodotto di quello stesso sistema e quindi come irrimediabilmente legatovi, perché generato da quella logica di decomposizione e imputridimento, prima di tutto morale. Quest’identificazione di sé e tutti viene esplicitata nell’ultimo ritornello, dove il pronome di prima persona singolare viene sostituito con quello di prima plurale, richiamando il senso del collettivo e quindi della storia collettiva che tutti tocca e di cui tutti sono contemporaneamente e irrimediabilmente responsabili, custodi e vittime.

⁹ L’ultimo distico è stato riprodotto a partire dalla versione incisa dal gruppo, che riporta sostituisce il pronome “io” con “noi”. Trad. it.: Amo le palme di mani livide / E la cortina di ferro su uno sfondo rosso / Le labbra crude sotto il volo dei corvi / E i corpi mangiati dal verme / Amo l’eco sordo / E il brodame putrido nella mia testa / La muffa tanto familiare del singhiozzo / Sono un necrofilo, amo me stesso // A un nato morto / Cucite bottoni al posto degli occhi // [...] e di mattina presto / Mi metterò in coda al mausoleo // [...] e di mattina presto / Ci metteremo tutti in coda al mausoleo.

BIBLIOGRAFIA

- Domanskij Ju. (2018), *Formul'naja Poetika Egora Letova*, Moskva-Kaluga-London, Bull terrier Records.
- GrOb chroniki* 1: https://grob-hroniki.org/music/evolution/alb_rpe.html [sito ufficiale del gruppo] (ultima consultazione 6/10/2023).
- GrOb chroniki* 2: https://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_r/russkoe_pole_eksperimentov.html (ultima consultazione 6/10/2023).
- GrOb chroniki* 3: https://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_r/russkoe_pole_eksperimentov.html (ultima consultazione 6/10/2023).
- GrOb chroniki* 4: https://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_v/vse_idet_po_planu.html (ultima consultazione 6/10/2023).
- GrOb chroniki* 5: https://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_t/tak_zakaljalas_stalj.html (ultima consultazione 6/10/2023).
- GrOb chroniki* 6: https://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_n/necrophilia.html (ultima consultazione 6/10/2023).
- Parisi V. (2013), *Il lettore eccedente. Edizioni periodiche del samizdat sovietico, 1956-1990*, Bologna, il Mulino.
- Piretto G.P. (1998), *1961, il sessantotto a Mosca*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Piretto G.P. (2001), *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi.
- Sabbatini M. (2020), *Leningrado underground. Testi, poetiche, samizdat*, Roma, Writeup.
- Savickij S. (2022), *Khelenuktism and Leningrad's Unofficial Culture*, in Lipovetsky M. et al. (eds.), *The Oxford handbook of Soviet Underground literature*, Oxford, Oxford University press. Doi: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197508213.013.18>.
- Troickij A. (1990), *Pop leksikon*, Novosibirsk, ASK interprint.
- Troickij A. (1990), *Rok v sojuze. 60-e, 70-e, 80-e*, Moskva, Iskusstvo.
- Troickij A. (2019), *Subkul'tura. Istorija soprotivlenija rossijskoj molodeži 1815-2008*, Moskva, Beloe jabloko.

MASSIMO MAURIZIO • Associate Professor of Russian Language and Literature at the University of Turin. He deals with the literature of dissent from the Stalinist period and the Thaw, as well as contemporary Russian poetry. He is the author of 3 monographs, and has translated and edited 3 anthologies of contemporary Russian poetry.

E-MAIL • massimo.maurizio@unito.it

MUSICA RAP ED EMANCIPAZIONE LINGUISTICA NELLA SÁPMI CONTEMPORANEA

Prospettive sulla produzione di SlinCraze

Erika DE VIVO

ABSTRACT • *Rap Music and Linguistic Emancipation in Contemporary Sápmi. Perspectives on SlinCraze's Production.* Since the 1970s, music has been a powerful means of self-representation for the Sámi, the only recognized Indigenous peoples of Europe. Sámi artists have engaged and experimented with a wide array of musical genres, among them Rap. Since the mid-2000, SlinCraze (Nils Rune Utsi) has been one of the most popular and influential Sámi rappers. This contribution examines the lyrics of Suhtađit, one of SlinCraze's most famous songs, in light of the past and current challenges Sami people face on the Norwegian side of Sápmi. In doing so, this paper examines the importance of producing music in an endangered language and addresses the multifaceted ramifications of this practice. The analysis of Suhtađit sheds light upon Indigenous responses to power asymmetries and systemic violence permeating contemporary Norwegian society. This paper shows that, through his music, SlinCraze is engaging in a process of linguistic valorization aimed at instilling positive linguistic attitudes in the younger Sámi population. Rap music does indeed offer young Sámi an empowering tool of self-representation and the possibility of developing a sense of belonging to the Sámi cultures understood as contemporary and dynamic.

KEYWORDS • North Sámi; Language Activism; Rap; SlinCraze

Lean váccašan stuora gavpogiin ja álo šaddan oaidnit!
 Dáččaid geat vašuhit sápmelaččaid, sihtet mu doallat njálmmi!
 Dárustit, ja sávvet mu sámi duogáža oalát jápmit!¹

SlinCraze, Suhtadit 2012

SlinCraze in concerto al Márkomeannu 2022 (archivio personale)



1. Premessa

In una serata di fine luglio del 2022, una piccola folla si è riunita di fronte a un palco di legno ai margini di una radura. Un miscuglio di idiomi risuonano e si fanno eco tra loro: Sámi Settentrionale, Lule e Meridionale ma anche Norvegese, Inglese, Svedese, Finlandese, e Russo. Dietro le quinte un via vai di tecnici preannuncia l'arrivo dell'artista ma nessuno sembra farci caso. Da lontano, tutti quei giovani appaiono come una macchia colorata che brulica di vita. La maggior parte di chi attende impaziente davanti al palcoscenico indossa il *gákti*² della propria zona di origine e le ragazze sfoggiano scialli dalle sfumature più disparate che ondeggiano al vento della sera. È quasi mezzanotte ma il sole sta ancora solo accarezzando le cime dei monti, illuminando di una luce fioca Gállo-

¹ Ho camminato nelle grandi città e ho sempre dovuto vedere i *Dadjaid* (non Sámi) che odiano Sámi, dicendomi di stare zitto, di parlare norvegese, e desiderare che la mia cultura muoia completamente.

² Il *gákti* è un tipo di abito Sámi oggi considerato tradizionale. Solitamente è composto da una ca-

gieddi, l'area dove dal 2001 si tiene il festival Márkomeannu, uno degli eventi culturali più importanti di tutta la Sápmi³. La luce del tramonto investe l'area del festival, riflettendosi nei gioielli d'argento che adornano i *gákti* e che, ad ogni movimento, tintinnano come ad accompagnare chi li indossa. Tra quelli che non portano il *gákti*, una ragazza in pantaloni da montagna indossa una maglietta nera con il logo dell'artista: un teschio di renna le cui corna formano le lettere S e C, le iniziali di SlinCraze, il nome d'arte del rapper Nils Rune Utsi.

All'improvviso, una figura emerge con passo sicuro da dietro una spessa tenda nera. Tenendo il microfono stretto nella mano, si avvicina alla folla. Per alcuni secondi, il silenzio circonda ogni cosa poi, tutto d'un fiato, la giovane donna esclama in Inglese: "Márkomeannu, are you ready?!". All'unisono, la folla risponde "YES!". Come in un dialogo già scritto, il pubblico e la presentatrice si scambiano alcune battute che non fanno altro che aumentare l'impazienza dei giovani accalcati sotto al palco, distraendoli dal frenetico via-vai nel buio del palcoscenico. I tecnici preparano la consolle del DJ che, nel frattempo, si posiziona dietro alla strumentazione. Al segnale che tutto è pronto, la giovane donna, afferrando il microfono con entrambe le mani, urla "*Márkomeannu, Here comes Slin-Craze!*" e, per un attimo, il tempo si ferma. Un silenzio surreale avvolge tutto e tutti. Le luci di scena cominciano a muoversi velocissime, accecando per qualche istante il pubblico che, quando riesce nuovamente a mettere a fuoco, intravede una figura avanzare a passo cadenzato sul palco. Improvvisamente, l'eccitazione, l'attesa, l'euforia si condensano in un momento di gioia collettiva. Il fragore degli applausi si mescola alle voci che, all'unisono, gridano: "Slin-Craze! Slin-Craze! Slin-Craze!". Il giovane artista incoraggia il suo pubblico ad urlare più forte, più forte, e più forte ancora fino a che, ad un suo gesto deciso della mano, calano le luci e la folla di colpo si zittisce. Un'unica luce tenue viene puntata su Utsi. Dal silenzio, si cominciano a levare le note di una delle sue canzoni più famose. Dopo pochi secondi, la voce di SlinCraze riempie l'aria e la folla è in visibilibio. Al ritornello, tutti cominciano a cantare a squarcia gola:

Oh-oo!
Mun lean sápmelaš!
Mun dajan Juo! Lean sápmelaš!
Sii billistit šilttaid!

sacca o un vestito di lana cotta, con distintive decorazioni colorate ai bordi e sulla schiena, legato in vita con una cintura. Le decorazioni sui bordi delle maniche, sulle spalle, sul colletto e in alcuni casi sulla schiena e sullo scollo, come anche la plissettatura della gonna e della casacca, rispecchiano un pattern preciso che rivela il luogo d'origine di chi lo indossa.

³ Sápmi è un termine della lingua Sámi settentrionale che si riferisce ai territori ancestrali dei Sámi. La Sápmi è oggi una regione transnazionale e multiculturale i cui territori sono stati nei secoli frazionati tra Norvegia, Svezia, Finlandia e Russia. I Sámi sono l'unico popolo riconosciuto ufficialmente come Indigeno in Europa.

Badjelgehččet min giela!
 Sii barget juste maid sii háliidit dan dihte go sis lea miella!
 Oh-oo!⁴.

2. Introduzione

Prendendo spunto da Suhtađit, una delle canzoni più famose del rapper Sámi SlinCraze Questo contributo vuole eSáminare alcune delle risposte dei giovani Sámi alla discriminazione e stigmatizzazione della propria cultura nella Sápmi norvegese contemporanea. Le riflessioni qui proposte sono basate sui dati raccolti nel corso di 20 mesi di ricerca di campo svoltasi nella Sápmi Norvegese (tra il 2018 e il 2023). Ponendo in relazione la letteratura scientifica di riferimento con fonti primarie quali articoli di giornale e dati di campo, viene qui proposta la *contextual analysis* del testo di Suhtađit. Contestualizzando questo brano ed inserendone i contenuti nel più ampio panorama storico-politico entro cui si colloca l'opera di SlinCraze, emerge come la musica Sámi contemporanea possa essere uno strumento di critica alla società egemonica e un mezzo di emancipazione e legittimazione per i giovani Sámi. L'impianto teorico di questo articolo è ispirato agli studi post-coloniali in contesti Sámi (Kuokkanen, 2000; Minde, 2003; Storfjell, 2003) ed è influenzato dal lavoro di etnomusicologi specializzati nello studio delle pratiche musicali Sámi (Graff, 2004; Hilder, 2017, Ramnarine, 2017).

3. Sápmi tra passato e presente

I Sámi sono oggi una comunità transazionale le cui terre ancestrali sono localizzate nelle regioni centro-settentrionali della Norvegia, Svezia, e della Finlandia, nonché nella Penisola di Kola nella Federazione Russa. Sebbene si considerino un unico popolo, i Sámi non sono, né sono mai stati, un popolo culturalmente omogeneo. Questa intrinseca eterogeneità è alla base delle narrative politiche Sámi contemporanee che sottolineano come, nonostante le differenze linguistiche e culturali, i Sámi condividano un sostrato linguistico-culturale e una identità etnica distinta e discreta da quella delle altre popolazioni presenti in Sápmi (Henriksen, 2008).

In Sápmi da secoli coesistono diverse etnie: i Sámi, i Norvegesi, gli Svedesi, i Finlandesi, i Kven e i Russi. Attraverso relazioni commerciali e politiche, questi popoli si sono influenzati reciprocamente per centinaia di anni. Nel corso del tempo però tali relazioni hanno cominciato a riflettere le asimmetrie di potere che si erano venute a creare. Con l'emergere degli stati nazionali, i Sámi hanno subito forme di oppressione e stigmatizzazione che molti studiosi oggi descrivono in termini di pratiche coloniali (Ossbo e

⁴ Traduzione: Oh-oo! / Sono Sámi! Lo dico con orgoglio! / SÌ! Sono Sámi! / Distruggono i nostri segnali stradali! / Calpestando la nostra lingua! / Fanno quello che vogliono. Perché pensano di averne diritto! / Oh-oo!

Lantto, 2011). L'interesse dei grandi stati nazionali verso la Sápmi ha ragioni economiche e geopolitiche antiche, riconducibili alle risorse (foreste, miniere) e alla collocazione geografica strategica dei territori dell'estremo nord europeo. I regni limitrofi ne assunsero gradualmente il controllo attraverso sia l'appropriazione dei luoghi cruciali per il commercio sia la fondazione di chiese che fungevano da centri amministrativi. Controllare i Sámi, facendoli diventare sudditi, assicurava l'accesso alle risorse dei loro territori. La colonizzazione delle terre Sámi fu accompagnata da lunghi processi di assimilazione, conversione forzata, omologazione linguistico-culturale, marginalizzazione e stigmatizzazione delle identità Sámi. Nel XIX secolo, forme di assimilazione sistematica portarono all'erosione profonda delle lingue Sámi tanto che, in molte comunità, le lingue locali vennero quasi completamente abbandonate a favore delle lingue egemoniche. A causa di questi fenomeni di deriva linguistica, ad oggi tutti i Sámi parlando gli idiomi delle nazioni in cui risiedono e solo una piccola percentuale della popolazione Sámi ha mantenuto la conoscenza attiva o passiva delle lingue ancestrali delle proprie comunità di origine (Rasmussen e Nolan, 2011). A partire dall'inizio del XX secolo, numerosi movimenti etnopolitici Sámi hanno lottato per vedere i diritti linguistico-culturali dei Sámi riconosciuti nei vari territori in cui oggi i Sámi risiedono. Dagli anni '70, i Sámi iniziarono ad articolare la propria identità attraverso il concetto di "popolo indigeno" anziché "minoranza etnica", mettendo in luce le eredità coloniali e le politiche di assimilazione e reclamando il diritto all'autodeterminazione (Minde, 2003). Uno dei traguardi più importanti ottenuti dagli attivisti Sámi è stato l'istituzione di una serie di organi istituzionali a tutela delle comunità Indigene. Nel 1989 venne fondato il parlamento Sámi in Norvegia e, successivamente in Svezia e in Finlandia. In Russia invece è presente un organo denominato Assemblea dei Sámi di Kola. Questi parlamenti sono dei corpi di rappresentanza con poteri limitati e, principalmente, consultivi (Gaski, 2008). Queste istituzioni, che rappresentano degli organi fondamentali per l'autodeterminazione dei Sámi, sono chiamate ad affrontare numerose sfide di varia natura. Sebbene la politica di assimilazione sia stata ufficialmente abrogata nella seconda metà del XX secolo, le sue conseguenze a lungo termine si manifestano ancora oggi nello stigma e negli atteggiamenti discriminatori contro i Sámi. La formazione di un sentimento etnopolitico Sámi a livello nazionale e internazionale fu accompagnata dallo sviluppo di varie forme artistiche Sámi caratterizzate dalla combinazione di pratiche tradizionali e contemporanee. Sia le arti visuali sia quelle musicali divennero dei loci fondamentali per l'articolazione di una identità Sámi contemporanea incorporando aspirazioni politiche transnazionali Sámi.

A partire dagli anni '70, la scena musicale Sámi ha conosciuto un periodo di grande fermento culturale grazie all'emergere di festival, etichette discografiche, enti finanziatori, programmi educativi e media digitali. In questo contesto, numerosi artisti hanno avuto la possibilità di sperimentare con generi diversi, dando vita a nuove forme di musica folk Sámi nate dalla convergenza di tradizioni locali, di processi di modernizzazione nazionale e tendenze globali (Hilder, 2015). Festival quali Riddu Riddu e Márkomeannu, emersi negli anni '90 da specifiche storie locali e mobilitazioni politiche, non solo rappresentano celebrazioni della località ma sono divenuti luoghi di resistenza alle egemonie nazionali attraverso le arti, in particolare la musica. Offrendo piattaforme a giovani artisti, questi festival rappresentano dei "luoghi sicuri" in cui le culture Sámi possono trovare espres-

sione senza il rischio per i partecipanti e per gli artisti di incorrere in episodi di violenza e razzismo. Non è un caso che numerosi artisti emergenti, tra essi SlinCraze, abbiano tenuto alcuni dei loro primi concerti proprio durante questi festival, divenuti arene in cui si intrecciano la creatività culturale e quella linguistica. I festival sono divenuti alcuni dei luoghi privilegiati in cui le lingue Sámi sono visibili (nella *linguistic landscape* del festival) e udibili sia sul palco sia nelle interazioni tra parlanti nativi o che hanno appreso la lingua come seconda lingua.

4. *Suhtadit* (Litigare)

A più di dieci anni dalla prima pubblicazione, risalente al dicembre 2012, *Suhtadit* (Litigare) è ancora tra le canzoni più famose di SlinCraze. Sperimentando tra diversi generi ed espressioni musicali, SlinCraze si è specializzato in musica rap e canta sia in Sámi settentrionale – la sua lingua madre – sia in Norvegese, mescolando la pratica Sámi del *luohti*⁵ con il rap e l’hip-hop. Il Rap richiede competenze linguistiche molto elevate nella lingua target, essendo la padronanza del linguaggio fondamentale nell’elaborare i testi. Per questo motivo questo genere è uno dei più complessi con cui gli artisti Sámi possono confrontarsi.

Nato e cresciuto nel piccolo villaggio di Máze, a pochi chilometri da Guovdageaidnu nel centro del Finnmark, da bambino e ragazzo Utsi fu vittima di bullismo. Crescendo Utsi ha trovato conforto e forza nella musica rap. Molte delle sue canzoni hanno forti connotazioni etno-politiche e affrontano temi difficili relative alla condizione dei Sámi nella società contemporanea. SlinCraze ricorre ai testi e ai video delle sue canzoni per articolare, in modo più o meno velato, una forte critica al colonialismo e alle sue conseguenze sul popolo Sámi, portando i suoi spettatori a riflettere sulle relazioni – talvolta molto tese – tra la minoranza Sámi e la maggioranza norvegese. Molti dei suoi video musicali racchiudono numerosi riferimenti alla storia Sámi e alle violente forme di oppressione che il popolo Sámi ha dovuto affrontare nel corso dei secoli. Questi racconti visuali permettono anche a chi non comprende il testo della canzone di visualizzarne i contenuti o, per lo meno, il suo senso profondo. Questo aspetto è essenziale dal momento che la maggior parte del pubblico a cui SlinCraze si rivolge non parla Sámi settentrionale.

Esibitosi sui più importanti palchi della Sápmi e della Fennoscandinavia, SlinCraze fece una delle sue prime apparizioni in pubblico nel 2005 proprio al Márkomeannu. All’epoca era membro fondatore di Mázemafia, una piccola band i cui membri provenivano dal piccolo Villaggio di Máze, non lontano da Guovdageaidnu in Finnmark (Sápmi Norve-

⁵ Il termine Sámi settentrionale *luohti* si riferisce a una forma di musica Sámi definita “tradizionale” nota nelle lingue scandinave e in inglese come *joik*. Il *luohti* è prodotto con vocalizzazioni distinte e complesse caratterizzate da toni alternati e controllo del respiro. Sebbene gli studiosi del primo ’900 ritenessero che la pratica del *luohti* fosse destinata a scomparire nel volgere di pochi decenni, questa forma musicale è diventata uno degli elementi più importanti nelle narrative sulla sopravvivenza culturale Sámi nel XXI secolo (Ramnarine, 2017).

gese). Dopo che la band Mázemafia si sciolse, SlinCraze intraprese una carriera da solista, ottenendo importanti riconoscimenti nazionali ed internazionali e ricevendo l'attenzione di diverse testate giornalistiche nazionali ed internazionali. Nel 2005, a soli 15 anni, Utsi si esibì a Tromsø – la più grande e importante cittadina del nord della Norvegia, sul palco del By:larm. Eletto “artista Sámi dell'anno” nel 2013, nello stesso anno Utsi venne intervistato dall'emittente britannica BBC che pubblicò una video-intervista dal titolo evocativo: “Rapping to preserve a nearly extinct Arctic language” (Shnitser, 2013). In questa video-intervista, che introdusse SlinCraze ad un vasto pubblico interazionale, Suhtađit ricoprì un ruolo centrale dal momento che ne vennero riprodotti sia il video sia parti del brano. Anche in quella occasione, tra i vari brani selezionati per l'occasione, SlinCraze scelse di cantare Suhtađit. Tre anni dopo, nel 2016, il regista Norvegese Simen Braathen presentò al Tromsø International Film Festival ‘Arctic Superstar’ un documentario incentrato sulla figura di Utsi come artista. Alcuni mesi dopo, SlinCraze partecipò al Forum permanente delle Nazioni Unite sulle questioni indigene presso la sede delle Nazioni Unite a New York. Anche in questo frangente Utsi rilasciò una video-intervista in inglese e si esibì con Suhtađit.

Non è un caso che questo brano ricorra così spesso nelle performance nazionali e internazionali di SlinCraze così come negli approfondimenti su Utsi da parte di varie testate. Tra le sue canzoni, Suhtađit è quella che più di tutte epitomizza il complesso contesto con cui si devono confrontare le comunità Sámi contemporanee. Suhtađit spicca per la forza del video ufficiale, caratterizzato da un linguaggio visuale evocativo, complesso, e a tratti volutamente ambiguo. Questo video mostra un battesimo di uomini Sámi che indossano i *gákti* – riferimento alla conversione forzata al Luteranesimo – e la loro successiva rivolta contro il ministro che incarna l'autorità coloniale e qui interpretato dallo stesso SlinCraze.

5. *Sii billistit šilttaid*

Porgendo l'attenzione al testo di Suhtađit, emerge immediatamente quanto esso sia altrettanto denso di significati in virtù dei rimandi al passato coloniale e alle sue ramificazioni nel presente. La frase “*Sii billistit šilttaid!*” (calpestanto i nostri segnali stradali) evoca immediatamente il ricordo di un passato molto recente le cui premesse però affondano nella pratica coloniale nota come “colonizzazione toponimica” o “silenziamiento toponimico” (Harley, 2001). In Scandinavia, sin dalla fine del XVIII secolo, i toponimi Sámi vennero sistematicamente esclusi da documenti ufficiali (catasti, atti di proprietà, mappe) nonché dai segnali stradali. Per legge i villaggi, le fattorie, e i terreni dovevano essere registrati utilizzando i toponimi Norvegesi a scapito di quelli Sámi (Helander, 2014). Sebbene questi toponimi furono estromessi dalla sfera pubblica, essi continuarono ad essere utilizzati in ambito familiare da molte delle comunità Sámi che ne presero quindi così la memoria.

I toponimi Indigeni ricoprivano (e ricoprono) un ruolo fondamentale nelle società Sámi. I toponimi Sámi custodiscono infatti la storia, le storie e le cosmologie indigene, nonché informazioni sulle conformazioni geologiche, su caratteristiche ambientali, elementi topografici, eventi e/o attività legati ad un dato luogo specifici locali. In molti casi essi racchiudono la dimensione sacrosanta di luoghi anticamente considerati sacri. I topo-

nimi Sámi emergono quindi come espressioni di “conoscenza situata” interrelata con il tempo, lo spazio e le pratiche locali (Pettersen, 2011). I toponimi Sámi sono “forgiati in ontologie specifiche ed esprimono modi indigeni di interagire con il paesaggio” (Cogos et al., 2017, p. 43) e la eliminazione sistematica di questi toponimi dalla sfera pubblica costituì tanto un atto di colonizzazione del territorio quanto un atto di violenza epistemologica (De Vivo, 2022).

Verso la fine del XX secolo, attivisti etnopolitici Sámi si impegnarono per la reintroduzione dei toponimi Indigeni nella sfera pubblica. Decenni di dibattiti e campagne di sensibilizzazione portarono all'introduzione della *Stadnamnlova* (legge sui toponimi) secondo cui, nelle zone riconosciute dal governo Norvegese come Aree Centrali Sámi (*Sámmisk Kjerneområde*), alle lingue Sámi veniva concesso uno status ufficiale pari a quello della lingua norvegese. In queste aree, i vecchi segnali stradali monolingue vennero sostituiti con nuovi segnali bilingue, in cui i toponimi norvegesi venivano accompagnati dai rispettivi toponimi Sámi (Puzey, 2009). La presenza di toponimi Sámi nello spazio pubblico, un segnale simbolico della presenza storica di comunità Sámi nell'area, venne spesso accolto con ostilità da parte delle comunità coinvolte. Il cambiamento di status e di visibilità dei toponimi Sámi – e per estensione delle rispettive lingue e culture – fu infatti tra le principali cause di conflitto all'interno delle comunità multiculturali nella Norvegia settentrionale. Negli anni '90, le controversie legate alla segnaletica stradale multilingue sono sfociate in atti vandalici. I toponimi Sámi riportati su molti segnali stradali furono distrutti, ridipinti o usati come bersagli da tiro. Questa pratica distruttiva aveva lo scopo di scoraggiare l'installazione di segnaletica bilingue e costituiva un atto di protesta contro il riconoscimento dei diritti linguistici e culturali delle comunità Sámi locali. Negli anni, gli atti vandalici contro toponimi Sámi sui segnali stradali sono diminuiti e, in virtù della loro importanza storico-simbolica, alcuni vecchi segnali stradali vandalizzati sono stati preservati e sono oggi esposti in istituzioni culturali locali come il museo dell'Università di Tromsø (Eidheim et al., 2012). Il riconoscimento dei toponimi indigeni Sámi attraverso il loro utilizzo su mappe ufficiali, segnali stradali e documenti pubblici è un'espressione significativa del riconoscimento dell'identità e della cultura Sámi nella sfera pubblica. Per questi motivi il recupero di toponimi precedentemente “silenziosi” e l'uso di toponimi indigeni negli spazi pubblici è un atto di decolonizzazione e legittimazione delle identità Sámi locali.

6. #doarvaidál (#adessobasta)

Rivolgendo nuovamente lo sguardo a Suhtađit, particolarmente significativa è parte centrale del brano che recita: “ho sempre dovuto vedere i *Dadjaid*⁶ che odiano i Sámi, dicendomi di stare zitto, di parlare norvegese, e desiderare che la mia cultura muoia com-

⁶ *Dajaid* è un esonimo che, in lingua Sámi Settentrionale, indica le persone di etnia norvegese o, per associazione, chiunque non sia Sámi.

pletamente”. Questa affermazione potrebbe sembrare una frase provocatoria ma in realtà racchiude l’esperienza quotidiana di moltissimi Sámi. Sebbene siano passati più di dieci anni da quando SlinCraze compose Suhtađit, questo brano è ancora attuale. Nel corso della mia ricerca di campo, alcuni interlocutori mi hanno riferito che parlare in Sámi in luoghi pubblici può scatenare reazioni talvolta anche violente da parte di altre persone presenti (note di campo 2021). La maggior parte di questi episodi non viene denunciata.

Nel dicembre 2020, nella città di Tromsø, una ragazza di appena vent’anni venne approcciata da una signora Norvegese che la rimproverò davanti a tutti per aver parlato in Sámi sul bus. Secondo la giovane, la donna l’avrebbe insultata davanti a tutti dicendole: “Il Sámi non appartiene a nessun posto, e soprattutto non [si può parlarlo] sull’autobus, dove tutti possono sentire questa lingua”. Avrebbe poi aggiunto che “i Norvegesi hanno reso i Sámi un popolo migliore con la norvegesizzazione⁷ e che la Norvegia sarebbe stato un paese terribile se i Sámi non fossero stati norvegesizzati” (Gaup e Ballovara, 2020). Scossa, la giovane riferì l’accaduto alla madre che pubblicò sui social media un resoconto dell’episodio. In breve tempo la comunità Sámi di Tromsø si mobilitò per mostrare solidarietà alla ragazza. Fu così che nacque l’iniziativa #doarváidál (Sámi Settentrionlae) o #noknu (Norvegese). Entrambe le espressioni si possono tradurre come “adesso basta”. Gli utenti con un profilo Facebook vennero invitati a modificare la propria immagine profilo per incorporare questo hashtag che, a sua volta, era utilizzato anche su altre piattaforme. A sostegno della ragazza e nella speranza di sensibilizzare la comunità, in molti decisero di condividere le proprie esperienze di razzismo e molestie verbali. In pochissimo tempo questa iniziativa riscosse il sostegno delle istituzioni: la comunità Sámi di Tromsø, il Comune, e la associazione sportiva locale condannarono pubblicamente l’episodio rilasciando dichiarazioni stampa e condividendo gli hashtag #doarváidál #noknu. Anche l’allora Ministro della Cultura norvegese Abid Raja intervenne nel dibattito dichiarando il pieno sostegno del governo al diritto del popolo Sámi di usare la propria lingua e di preservare e sviluppare la propria identità e cultura (Gaup e Ballovara, 2020).

Quanto accaduto nel dicembre 2020 non è un incidente isolato. Nel 2019, sempre a Tromsø, un ragazzo che indossava il *gákti* è stato picchiato proprio perché il *gákti* segnalava la sua identità etnica. Prima di sferrargli un pugno, l’aggressore gli urlò: “avevo proprio voglia di picchiare un lappone” (Myrskog et. al., 2019). Questi esempi dimostrano come, per i giovani Sámi soprattutto, possa essere pericoloso esprimere la propria identità etnica in luoghi pubblici dove possono essere esposti a violenze verbali e fisiche, molestie e forme di razzismo.

Come evidenziato dal progetto di ricerca Mihá, queste esperienze a volte anche estremamente traumatiche hanno delle conseguenze a lungo termine non trascurabili. Nel 2021, l’Università Artica della Norvegia a Tromsø ha sviluppato questo progetto di ricerca per indagare la salute mentale e la qualità della vita dei giovani Sámi in Norvegia. I dati rac-

⁷ In Norvegia, i processi di assimilazione forzata sono noti con il termine *fornorsking*, tradotto in inglese come “norwegianization” (Minder, 2003).

colti hanno mostrato che tre giovani Sámi su quattro hanno subito discriminazioni basate sull'etnia, sul sesso e sul luogo di residenza mentre il 95% degli intervistati ha affermato di aver sperimentato pregiudizi contro la cultura Sámi nella società in generale (Hansen e Eira, 2021).

7. "I am rapping in Sámi"

Nel corso dell'intervista presso la sede delle Nazioni Unite a New York, Utsi rifletté sull'importanza di produrre musica rap in Sámi:

Sto rappando in Sámi, che è una lingua che capiscono 20.000 persone nel mondo... sento che la mia voce ha quel potere per la comunità Sámi, per i giovani che stanno crescendo adesso. Non sono mai stato così politico. Ma ultimamente sì. Perché per me è importante dire loro di non vergognarsi della loro cultura. Penso che... questo sia il mio obiettivo principale. Rendere orgogliose le persone [di essere Sámi] (UN 2016).

Come si evince da questa breve riflessione, Utsi è consapevole che un numero relativamente ristretto di individui è in grado di comprendere i testi che lui stesso compone. Ciononostante, cantando e producendo musica in Sámi, Utsi rende chiara la propria posizione nell'acceso dibattito sul ruolo e sulla posizione delle lingue Sámi nella società Fennoscandinava contemporanea. Proprio come altri artisti Sámi, ad esempio il rapper Anar Sámi Amoc (Ramnarine, 2017), SlinCraze trasmette messaggi politici non solo attraverso le allusioni nascoste nei testi delle sue canzoni ma anche attraverso l'idioma stesso in cui egli decide di esprimersi. Ricorrendo al Sámi Settentrionale nella maggior parte dei suoi testi, SlinCraze vuole sfidare le ideologie linguistiche che relegano le lingue Sámi a idiomi senza valore – e non degni di una posizione – nella società contemporanea. Sebbene una canzone non possa garantire la trasmissione intergenerazionale di una lingua, essa può suscitare interesse nelle generazioni più giovani. Anche la scelta del Rap è molto importante: la storia di questo genere musicale è intrecciata indissolubilmente all'idea di protesta da parte di una popolazione minoritaria verso la discriminazione e la violenza strutturale esercitata dalla popolazione maggioritaria. Il rap è associato alla protesta, alla sfida anche verso le autorità, ed è considerato un genere musicale moderno e rivolto soprattutto ai giovani.

In questo senso, SlinCraze dichiara implicitamente che la lingua Sámi non è un idioma parlato solo dalla popolazione anziana e non è utilizzato solo in ambiti considerati "tradizionali" come ad esempio l'allevamento delle renne. Utsi, attraverso la sua musica, è impegnato in un processo di valorizzazione linguistica volto ad instillare nelle fasce più giovani della popolazione attitudini linguistiche positive e, allo stesso tempo, offrire a questi ragazzi la possibilità di sviluppare un senso di appartenenza alle culture Sámi intese come culture contemporanee e dinamiche e non reliquie del passato, come invece vengono spesso dipinte nelle narrative denigratorie da parte della popolazione egemonica. SlinCraze inoltre offre a questi giovani, molti dei quali vivono nei grandi centri urbani del sud della Fennoscandinavia e in contesti linguisticamente isolati, la possibilità di accedere o addirittura di entrare in contatto con la propria lingua ancestrale attraverso un medium attrat-

tivo. In questo modo, SlinCraze contribuisce a smantellare il senso di alienazione linguistica, culturale, e personale provato da molti giovani Sámi.

8. Conclusioni

In questo contributo si è evidenziato il ruolo della musica pop nel preservare ed incrementare la rilevanza socio-culturale delle lingue minoritarie come il Sámi Settentrionale. In questo contesto, l'opera di SlinCraze, uno dei rapper Sámi più noti ed apprezzati, evidenzia come la musica e in particolare il rap possano permettere a giovani artisti Sámi di esprimere le difficoltà e le sfide quotidiane attraverso linguaggi artistici moderni, sfidando le forme di violenza strutturale entro cui si trovano ad operare. Rappare in una lingua parlata da poche migliaia di individui influenza inoltre l'uso della lingua a livello locale, attribuendo nel caso di SlinCraze valore e prestigio sociale al Sámi Settentrionale dopo decenni di erosione linguistica e il conseguente basso prestigio associato a tale idioma.

Come evidenzia l'etnomusicologa Ramnarine (2017), un musicista Sámi che rappa piuttosto che ricorrere al *luohti* si allontana dalle costruzioni essenzialiste dell'identità indigena, sfidandone le premesse ideologiche. Il rap infatti è una forma musicale che non soddisfa le aspettative esterne circa l'idea di indigenità. Indubbiamente, il rap Sámi è espressione della creatività culturale Sámi all'interno in un'arena globale e pertanto mostra le culture Sámi in una dimensione transnazionale.



SlinCraze in Concerto al Márkomeannu 2022 (archivio personale)

BIBLIOGRAFIA

- Andersen M. (2020), *Opprop mot samehets i Tromsø tar av på sosiale medier*. NRK Sápmi, <https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/oppromot-samehets-itromso-tar-av-pa-sosiale-medier-1.15280873>.
- Cogos S., Roue M. and Roturier S. (2017), *Sámi Place Names and Maps: Transmitting Knowledge of a Cultural Landscape in Contemporary Contexts*, “Arctic, Antarctic, and Alpine Research”, n. 49(1), pp. 43-51, <https://doi.org/10.1657/aaar0016-042>.
- De Vivo E. (2022), “Everybody Knew Čuoppomáddu Stories”. On Human/Other-Than-Human Relations in Stuornjárga as Revealed Through the Márka-Sámi Toponyms, “Lagoonscapes”, n. 2(1), pp. 15-35.
- Eidheim H., Bjørklund I., and Brantenberg T. (2012), *Negotiating with the Public Ethnographic Museums and Ethnopolitics*, “Museum and society”, n. 10(2), pp. 95-120.
- Gaski L. (2008), L’identità Sámi come formazione discorsiva: essenzialismo e ambivalenza, in Minde H. (a cura di), *Popoli indigeni: autodeterminazione, conoscenza, indigenità*, Delft, Paesi Bassi, Eburon Academic Publishers, 219-236.
- Gaup B. and Ballovara M. (2020), *Raja er rystet over samehets i Tromsø* NRK Sápmi, <https://www.nrk.no/Sápmi/kulturministeren-er-rystet-over-samehets-i-tromso-1.15277285>.
- Graff O. (2004) “Om kjæresten min vil jeg joike”: undersøkelser over en utdødd sjøSámisk joike-tradisjon, Karasjok, Davvi girji.
- Hansen e Eira (2021), *3 av 4 unge samer blir utsatt for diskriminering*, NRK Sápmi, 14 gennaio 2021, consultato 23/9/23.
- Harley J.B. (2001), *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, Baltimora, Johns Hopkins University Press.
- Helander K.R. (2014), Toponimi Sámi, relazioni di potere e rappresentazione, in Clark I., Hercus L. and Kostanski L. (eds.), *Indigenous and Minority Placenames: Australian and International Perspectives*, Canberra, Australia, ANU press, pp. 325-351.
- Henriksen J. B. (2008), The continuous process of recognition and implementation of the Sámi people’s right to self-determination, “Cambridge review of international affairs”, n. 21(1), pp. 27-40.
- Hilder T. (2014), *Sámi musical performance and the politics of indigeneity in Northern Europe*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, vol. 17.
- Kuokkanen R. (2000), *Towards an “Indigenous paradigm” from a Sámi perspective*, “The Canadian Journal of Native Studies”, n. 20(2), pp. 411-436.
- Minde H. (2003), *Assimilation of the Sámi–Implementation and consequences*, “Acta Borealia”, n. 20(2), pp. 121-146.
- Myrskog et al. (2019), *Jon-Richard (21) ble slått ned: – Skal fortsatt ha på meg samekofta*, NRK Sápmi, 23 Settembre 2019; accesso 23/9/23.
- Pettersen B. (2011), Mind the Digital Gap: Questions and Possible Solutions for Design of Databases and Information Systems for Sámi Traditional Knowledge, “Working with Traditional Knowledge: Communities, Institutions, Information Systems, Law and Ethics”, n. 1, pp. 163-192.
- Puzey G. (2009), Opportunity or threat? The role of minority toponyms in the linguistic landscape, *Proceedings of the 23rd International Congress of Onomastic Sciences*.
- Ramnarine T K. (2017), Aspirations, global futures, and lessons from Sámi popular music for the twenty-first century, in Holt F. and Kärjä A. (eds.), *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*, Oxford, Oxford University Press, pp. 277-292.
- Rasmussen T. and Nolan J.S. (2011), *Reclaiming Sámi languages: indigenous language emanci-*

- pation from East to West, “*International Journal of the Sociology of Language*”, n. 209, pp.35-55.
- Shnitser I. (2013), *Rapping to preserve a nearly extinct Arctic language* BBC, <https://www.bbc.co.uk/news/av/magazine-23497131>, sito consultato il 23/9/23.
- Storfjell T. (2003), *Mapping a space for Sámi studies in North America*, “*Scandinavian Studies*”, n. 75(2), pp. 153-164.
- Össbo Å. and Lantto P. (2011), Colonial tutelage and industrial colonialism: reindeer husbandry and early 20th-century hydroelectric development in Sweden, “*Scandinavian Journal of History*”, n. 36 (3), pp. 324-348.
- UN (2013) “FROM OUR ARCHIVES: Sámi rapper SlinCraze encourages indigenous youth to celebrate culture” 16 Maggio 2013, <https://news.un.org/en/story/2016/05/529212>, sito consultato il 23/9/23.

ERIKA DE VIVO • is an early career researcher specializing in Cultural Anthropology and Sámi studies. She holds a PhD from the University of Torino. While working on her PhD, she spent 17 months as a visiting researcher at SESAM the centre for Sámi Studies at UiT the Arctic University of Norway, Tromsø. She has carried out extensive ethnographic fieldwork in Norwegian Sápmi researching contemporary Sámi intangible heritage. Her main research interests are: Sámi cultural heritage, Sámi cultural creativity, and history of anthropology. Recent publications: *Márkomeannu#2118, the Future is Already Here: Imagining a Sámi Future at the Intersection of Art and Activism* (2022); “Everybody Knew Čuoppomáddu Stories”. *On Human/Other Than Human Relations in Stuornjárga as Revealed Through the Márka Sámi Toponyms* (2022).

E-MAIL • erika.devivo@unito.it

**CuLTURA E
MoVIMENTI GiOVANILI**

GROUPIE, PROTAGONISTE DEL ROCK

Icone di stile e trasgressione

Laura BONATO

ABSTRACT • *Groupies, Protagonists of Rock: Icons of Style and Transgression.* Rock music was born as a phenomenon of custom and a vehicle for new forms of expression. Its history fully reflects the evolution of the new post-World War II youth culture. The most iconic figures of the time were the groupies, who accompanied rock stars on concerts and tours.

KEYWORDS • cultural change; rock music; empowerment; women's condition.

1. Musica e sottocultura giovanile

Negli Stati Uniti negli anni '50 del secolo scorso, periodo caratterizzato dalla paura di una guerra atomica, dalla messa in discussione della segregazione razziale dei neri, dalla presa di coscienza della condizione subalterna della donna e delle discriminazioni nei suoi confronti, nasceva la Beat Generation, un movimento artistico e culturale che rifiutava i modelli imposti dalla società, considerata conformista e violenta. I suoi affiliati erano ragazzi che eccedevano nell'assunzione di alcol e di droga, viaggiavano per il mondo in autostop e ascoltavano la musica ad altissimo volume (Watson, 1998). Il retaggio della Beat Generation venne ereditato negli anni '60 dagli *hippy*, le cui vicende si intrecciarono con il fenomeno psichedelico, un movimento parallelo diffusosi a cavallo tra gli anni '60 e '70 e che diventò una moda: i primi effetti si colsero nella musica, che proponeva suoni sempre più graffianti e sporchi (Iannaccone, 2008).

Gli *hippy* erano giovani in aperto contrasto con le istituzioni e la classe media: pacifisti e oppositori della guerra del Vietnam e della chiamata alle armi, per lo più ambientalisti e vegetariani, promuovevano la libertà sessuale. Erano facilmente individuabili per l'abbigliamento, connotato da colori chiassosi e dal taglio insolito: pantaloni a zampa d'elefante, *gilet*, camicie molto ampie – tutti capi spesso realizzati a mano e barattati nei mercatini dell'usato –, sandali (ma molti giravano a piedi nudi). I capelli, molto lunghi, erano spesso adornati con fiori di campo e trecce d'erba; gli uomini portavano lunghe

barbe incolte, le donne non si depilavano, limitavano il trucco e l'uso del reggiseno. Gli *hippy* si fecero conoscere nel 1967, quando in 100mila provenienti da varie parti degli Stati Uniti e del mondo si ritrovarono a San Francisco – stabilendosi prevalentemente nel distretto di Haight-Ashbury, nella zona di Berkeley e del Golden Gate Park¹ – in quella che passò alla storia come *Summer of love* (Miller, 1999), vero e proprio atto di nascita della generazione *hippy*. Nella città californiana si incrociarono cultura, musica, poesia, nuova letteratura, protesta sociale, rivoluzione dei costumi e della moda: pace, ritorno alla natura, rifiuto del modello sociale dominante erano i principi ispiratori dei convenuti. L'uso delle più svariate droghe, fino a quel momento fenomeno d'*élite*, e la loro rapida diffusione perché considerate strumento per l'espansione della mente e delle percezioni, favorì la penetrazione del mondo della cosiddetta psichedelia anche nell'arte e nella musica. In particolare, la scena musicale era affollata da centinaia di gruppi e di artisti dei quali solo alcuni diventeranno famosi² e, paradossalmente, la canzone simbolo, l'inno di quell'estate dei fiori diventerà quella di un artista minore, *San Francisco* di Scott McKenzie, una banalissima ballata con queste indimenticabili parole: “if you are going to San Francisco/be sure to wear some flowers in your hair³/ if you are going to San Francisco/summertime will be a love-in there”. E se questo è considerato l'inno ufficiale del movimento *hippy*, *California Dreamin'* dei Mama's & Papa's, un'altra canzone di enorme successo, fece conoscere i figli dei fiori e il ‘sogno californiano’ al resto del mondo: viene definita come il supremo tributo alla generazione *hippy*, con una melodia che prende spunto dal *gospel* e che intona un inno religioso alla California, la terra promessa del *rock*.

L'ideologia, la cultura alternativa degli *hippy* è descrivibile come controcultura, neologismo coniato da Roszak nel 1969⁴, che si definisce come un'opposizione alla cultura dominante di una società, una risposta anticonformista caratterizzata da propri valori, principi, modelli comportamentali e linguaggi specifici. In particolare, la controcultura appare come un “rifiuto globale di tutte le istituzioni tipiche della società occidentale, ovvero della civiltà del benessere [...] presentando uno stile di vita nomadico e comunitario, un atteggiamento irrazionale, un abbigliamento pittoresco, un legame con la musica pop e rock, l'uso abitudinario di droghe e la sperimentazione di uno stile di vita marginale rispetto a un dato sistema sociale” (Gallino, 2004, p. 169). Una controcultura esprime spesso il disagio del momento in cui essa agisce, però non nasce esclusivamente per contrastare la cultura principale ma anche – a volte – per andare oltre, proponendo e perseguendo importanti innovazioni in campo scientifico, artistico o filosofico e anche sociale: ad esempio i movimenti femministi o quelli sindacalisti nel tempo sono diventati componenti basilari della struttura sociale.

¹ Questa zona divenne sede di una nuova comunità e tuttora si organizzano *tour* guidati a quello che fu il quartiere dei “figli dei fiori” e degli *hippy*.

² Ricordiamo, tra gli altri, Doors, Jefferson Airplane, Grateful Dead, Janis Joplin, Joni Mitchell.

³ Questa frase in particolare, “assicurati di mettere dei fiori tra i capelli”, ispirerà negli anni futuri i programmi tv e la produzione cinematografica dedicata a quel periodo.

⁴ Il testo a cui si fa riferimento, *The making of a counter culture: reflections on the technocratic society and its youthful opposition*, è stato tradotto in italiano nel 1976.

La controcultura *hippy* si inseriva in un momento storico già delicato della società, iniziato nel secondo dopoguerra con i giovani che si opponevano alla realtà che stavano vivendo in maniera originale: furono “i primi a rifiutare i modelli di vita costruiti e la nuova società dei consumi semplicemente rimanendone ai margini, senza modelli alternativi da proporre” (Bevilacqua, 2007, p.167). I ragazzi di metà secolo, etichettati come ribelli, erano alla ricerca di una propria dimensione e di una propria identità, di uno spazio sociale in cui riconoscersi e poter manifestare i loro ideali, in aperto contrasto con la rigida morale conservatrice tramandata loro dai genitori (Genovese, 2006). E la musica, in particolare il *rock’n’roll*, costituirà uno degli elementi più distintivi della cultura giovanile del dopoguerra, divenendone uno dei più importanti fattori di unificazione in società per molti aspetti ancora profondamente diverse.

Il genere che stravolse il mondo musicale fino ad allora conosciuto ha radici nelle colonie degli Stati Uniti, dove gli schiavi africani alleviavano i tormenti e le fatiche delle interminabili giornate di lavoro intonando cantilene che rimandavano alle loro terre. Dall’incontro di diverse tradizioni musicali di origine africana ed europea tra gli anni ’40 e ’50 del Novecento negli Stati Uniti nacque il *rock’n’roll*. Inizialmente ballo – considerato scandaloso perché smodato e ‘scomposto’ – e poi musica degli statunitensi di colore, fu adottato anche dai giovani bianchi, favorendo in tal modo l’avvicinamento tra i due mondi: tenendo conto che i pregiudizi razziali in quegli anni erano ancora molto forti, era ritenuto la musica dei giovani trasgressivi. Nel 1947 un giornalista coniò l’espressione *rhythm’n’blues*, sostituendo quella irrispettosa di *race records*⁵, fino a quel momento usata per identificare la musica *jazz* e *blues* dei neri, e definendo una tipologia che caratterizzerà la musica nera e da cui germoglierà il *rock’n’roll*. E se questo si affermò come simbolo ed espressione del malessere e della manifestazione di protesta e ribellione, il suo diretto successore, il *rock*, contribuì alla diffusione di veri e propri movimenti sociali e culturali (Asante, 2022).

Ruolo rilevante nella diffusione massiva della musica nera e del *rock* in generale ebbe inizialmente la nascita della radio⁶, e successivamente della televisione. *Dj* bianchi come Dewey Philips e Alan Freed per primi cominciarono a programmare nelle loro emittenti radiofoniche dischi di musica nera e ad indicare con il termine *rock’n’roll* quel nuovo *trend* musicale, che ben interpretava la crisi di identità e la carenza di valori dei giovani dell’epoca, che percepivano un enorme divario tra la propria generazione e quella dei genitori, i quali finalmente potevano godere di una realtà serena ed economicamente prospera, che però appariva insoddisfacente e difettosa ai propri figli. E sarà la musica, e nello specifico il *rock’n’roll*, considerato dagli adulti spregevole e dannato, lo strumento fon-

⁵ I *race records* avranno un’importanza non indifferente nella formazione di giovani bianchi come Jerry Lee Lewis e Elvis Presley.

⁶ In un primo periodo i programmi radiofonici si distinguevano sostanzialmente in due tipologie: una proponeva trasmissioni di intrattenimento, cioè commedie, *drama show* e cronache di costume o sportive; e un’altra relativa al genere musicale, che prevedeva esibizioni in diretta degli artisti o diffondeva i brani più in voga del momento.

damentale attraverso cui si esprime la rivolta giovanile contro il consumismo e il conformismo (Bonato, 2018). Anche il modo di concepire la musica stessa cambiò: non più dispositivo di espressione dei propri bisogni o desideri nascosti ma vero e proprio rito di liberazione sessuale e sociale che aprirà la strada ad una nuova cultura che porterà ad una netta svolta sociale e generazionale. E sarà in particolare Elvis Presley, il re del *rock*, il simbolo di quell'America che aveva voglia di cambiare, voce delle popolazioni socialmente più disagiate, degli adolescenti desiderosi di riscatto sociale contro l'autorità e il perbenismo dei genitori.

Il *rock* e le sue multiformi derivazioni sono nati allo stesso tempo come fenomeno di costume e veicolo di nuovi moduli espressivi. La storia di questo genere musicale riflette appieno l'evoluzione della nuova cultura giovanile da fenomeno di forte rottura con i modelli di vita tradizionali a paradigma culturale dominante delle società contemporanee. Non è questa la sede per ricostruire nel dettaglio la storia della musica *rock* ma è importante soffermarsi sul fatto che per anni si è caratterizzata come un movimento forte e innovativo. Difficile definire il *rock*. È considerato la prima ed esclusiva espressione musicale del mondo giovanile, che fino ad allora non aveva avuto una cultura musicale propria: “in un tempo in cui Che Guevara soccombe vittima lui stesso della violenza delle armi, Martin Luther King è assassinato, esplode la rabbia degli studenti nel maggio francese, i carri armati russi stroncano la primavera di Praga e la guerra in Vietnam si trasforma in uno scandalo mondiale, il *rock* diventa un medium che catalizza, articola e diffonde una nuova cultura giovanile” (Presern, 2018, www.lacomunicazione.it). E infatti il *rock* iniziò a costituirsi una sua identità musicale distinta a partire dalla prima metà degli anni '60 del secolo scorso: divenne il linguaggio delle giovani generazioni, simbolo di identità e possente strumento di aggregazione, capace di riunire migliaia di persone in un concerto dal vivo. Di grande impatto per la sua diffusione, come già accennato, fu indubbiamente la radio ma anche le nuove tecniche di registrazione su dischi in vinile, che potevano essere letti a 33 o 45 giri al minuto, e questi ultimi erano i più diffusi⁷.

2. Regine del backstage

Nel particolare contesto storico e socio-culturale appena delineato si inserivano anche nuove istanze femminili: le donne, esonerate da qualunque diritto e libertà decisionale ma investite della carica dei doveri casalinghi, presero coscienza della loro situazione e iniziarono a muoversi unite e solidali verso la conquista di una propria vita sociale e politica. La loro determinazione genererà una figura femminile sempre più indipendente e disinibita.

⁷ I 45 giri americani arrivarono anche nel nostro Paese e di molti i nostri cantanti incisero la versione italiana, come ad esempio *Stand By Me*, che Adriano Celentano pubblicò con il titolo di *Pregherò*; *Bang Bang*, cantata da Cher, fu reinterpretata da Dalida; *Datemi un martello* di Rita Pavone era la traduzione di *If I had a hammer*.

E in quell'eversivo clima musicale che a partire da Elvis Presley ha attraversato intere decadi a seguire sovvertendo rigidi principi morali, e che dall'ambito statunitense si diffuse gradualmente arrivando in Europa, le ragazze si spogliarono del loro perbenismo e manifestarono apertamente pensieri, desideri e passioni. Molte giovani amanti del *rock* a partire dagli anni '60, parallelamente all'emergere di gruppi musicali sbandieratori di una sfrontata sessualità – ad esempio i Rolling Stones –, cominciarono ad accompagnare le *band* nelle loro *tournee* diventandone membri effettivi⁸: erano nate le *groupie*, termine inglese che deriva da *group*, ovvero gruppo musicale, “fan adolescenti e senza pudori, [che] hanno elettrizzato con una scossa energica l'ermetico ghetto domestico delle donne rompendone gli schemi” (Mita, 2015, p.3). La loro passione diventerà un vero e proprio stile di vita, una causa alla quale dedicare l'intera propria esistenza, che non consisteva semplicemente nel far parte dell'esclusiva cerchia di artisti che ruotava intorno ad una *band* e assistere ai concerti ma prevedeva totale disponibilità sia per le faccende domestiche – lavare, stirare, cucinare – sia come sostegno morale e per soddisfare ogni richiesta o bizzarro desiderio delle *rockstar*; ed erano pronte poi a scomparire – se pur temporaneamente – all'arrivo di fidanzate ufficiali o mogli. “Una *groupie* deve essere un sostegno a tutto campo per la *band*, deve adorarne la musica, deve, se necessario, lavare e stirare la montagna di roba sporca accumulata in viaggio e deve naturalmente soddisfare ogni capriccio delle *rockstar*” (Tomasino, 2019, p.23).

In realtà all'inizio degli anni '60 il termine *groupie* non esisteva ancora: fu Baron Wolman, direttore della fotografia del periodico statunitense di musica, politica e cultura di massa “Rolling Stone”⁹, ad intuire il potenziale di quelle ragazze, onnipresenti nei *backstage*, nei camerini e negli studi di registrazione che egli frequentava con il compito di immortalare le *rockstar*. Intuì che erano parte integrante del movimento culturale che stava rivoluzionando l'industria della musica. Realizzò quindi un numero speciale, che uscì il 15 febbraio 1969, dal titolo *Groupies and Other Girls* e fu un successo clamoroso. “Rolling Stone” spese 7mila dollari per un'intera pagina di pubblicità sul “New York Times” il cui slogan era: “Se vi raccontiamo che cosa sia una *groupie*, capirete davvero?” (Barbieri, 2015). Era nato un neologismo: *groupie*, appunto, un'etichetta imperitura per le ragazze del *backstage*.

Ma quali erano le motivazioni per cui una giovane donna decideva di diventare una *groupie*? Rileggendo le testimonianze di quelle più note in quegli anni, Pamela Des Barres¹⁰, Cherry Vanilla, Catherine James, Cynthia Plaster Caster¹¹ e Bebe Buell, ognuna di

⁸ Anita Pallenberg, compagna prima di Brian Jones e poi di Keith Richards, dal quale ha avuto tre figli, si definiva “il sesto dei Rolling Stones”.

⁹ Questa rivista fu fondata negli Stati Uniti nel 1967 ed è tuttora attiva.

¹⁰ È in assoluto la più famosa delle *groupie*, alla quale pare si sia ispirato il film *Almost Famous* (2000).

¹¹ Cynthia Albritton diventò famosa come Cynthia Plaster Caster per la sua collezione di calchi in gesso degli organi genitali dei *rocker* che lei stessa realizzava.

loro ha confessato il proprio desiderio di far parte di quel mondo seducente e conturbante ammaliato dalla musica *rock*. Ma non solo: la mania di successo e di notorietà, che potevano avere anche solo di riflesso; la voglia di provare nuove esperienze, spesso stimolate dall'assunzione di stupefacenti. L'ex *groupie* Gail Sloatman, divenuta poi moglie di Frank Zappa¹², ha affermato che “la musica era l'altare, i musicisti erano gli dei e le *groupie* erano le più alte sacerdotesse” (riportato in Des Barres, 2007, p.7). Forse tutto questo si può interpretare come ricerca di un'identità fino a quel momento non ancora definita, compromessa in alcuni casi dalla propria situazione domestica. Catherine e Cynthia vivevano infatti un rapporto familiare disastroso; Bebe e Cherry erano soffocate da un'educazione rigidamente cattolica; solo Pamela raccontava (2007) di aver avuto una famiglia ‘regolare’.

Ognuna di loro ha nutrito la speranza – illusoria, nella quasi totalità dei casi – di diventare, tra le tante, la prediletta, come è accaduto ad esempio a Patty Boyd, moglie di George Harrison e poi di Eric Clapton; e ad Angela Barnett, che si è sposata con David Bowie; Bebe Buell è la madre dell'attrice Liv Tyler, figlia di Steve Tyler degli Aerosmith. Molte delle *groupie* che non hanno coronato il proprio sogno sono comunque diventate fonte di ispirazione e protagoniste di canzoni considerate dei ‘classici’ della storia della musica, lasciandovi quindi un segno inobliviabile: ricordo a titolo esemplificativo Marsha Hunt, consacrata nel brano di Mick Jagger *Brown sugar* (1971); e Patti D'Arbanville, a cui Cat Stevens dedicò *Lady D'Arbanville* (1970)¹³. Qualcuna è diventata famosa come cantante, ad esempio Marianne Faithfull¹⁴, compagna e musa ispiratrice di Mick Jagger, e Nico, la musa dei Velvet Underground e del loro produttore Andy Warhol.

Le *starfucker*, come le identificavano i Rolling Stones nella loro canzone *Star Star*, presto diventarono un fenomeno sociale e di costume che invase gli Stati Uniti e l'Inghilterra, espressione concreta di un'emancipazione femminile che si poteva ottenere, simbolo dell'anticonformismo, della provocazione e dell'eccesso, come pure di un nuovo modo di usare il proprio corpo, protagoniste della rivoluzione culturale e sessuale in atto.

¹² Frank Zappa era un convinto sostenitore delle *groupie*, tanto da produrre il primo album di una delle prime *band* femminili della storia, le GTO's (Girls Together Outrageously), di cui faceva parte Pamela Des Barres.

¹³ Alle Electric Ladies, come le chiamava Jimi Hendrix, sono state dedicate molte canzoni e non solo negli anni '60 e '70: Rolling Stones: *Ruby Tuesday* (1967), *Rip This Joint* (1972), *Star Star* (1973); Led Zeppelin: *Living Loving Maid (She's Just a Woman)* (1969), *Black Dog* (1971), *Sick Again* (1975); Pink Floyd: *Summer '68* (1970), *Young Lust* (1979); Frank Zappa: *What Kind of Girl Do You Think We Are?* (1971), *Crew Slut* (1979); Grand Funk Railroad: *We're an American Band* (1973); Jim Croce: *Five Short Minutes* (1973); AC/DC: *Whole Lotta Rosie* (1977); Kiss: *Plaster Caster* (1977); Jackson Browne: *Rosie* (1977); Queen: *Fat Bottomed Girls* (1978); Michael Jackson: *Billie Jean* (1982), *Dirty Diana* (1987); Guns N' Roses: *It's So Easy* (1987); Iggy Pop: *Look Away* (1996). E le più recenti *Groupie* dei Canova (2018) e di Beba (2018).

¹⁴ Marianne Faithfull è considerata l'icona di quel periodo di sperimentazione, di liberazione dai canoni imposti da una società rigida e conformista conosciuto come *Swinging London*, simbolo di una vera e propria rivoluzione culturale negli anni '60, fulcro di profondi cambiamenti nel mondo della musica, della moda, della fotografia, del cinema ecc.

Nei pieni anni '70 comparve una seconda impertinente generazione di *groupie*, con un'età compresa tra i 13 e i 16 anni, definite *baby groupie*, rimpiazzando le prime muse del *rock* considerate ormai 'vecchie', avendo superato i vent'anni. Ma al di là della significativa differenza d'età, un altro elemento distingueva le due generazioni di *groupie*, contribuendo a creare un netto divario tra loro. Se le prime furono rapite dal potere della musica *rock* e dai messaggi che questa veicolava – spregiudicatezza, ribellione contro l'*establishment*, preoccupazioni sociali, stili di vita ecc. –, nella decade successiva le agguerrite *fan*, oltre che dalla musica, erano attratte dalla popolarità dei propri idoli, dal desiderio di conquistare tante più star possibili, in modo da potersene vantare come di un prezioso trofeo, e dalla possibilità di entrare a far parte del *music business*, anche se solo di riflesso. Questi obiettivi spingeranno molte *baby groupie* a frequentare più musicisti contemporaneamente, come pure ad intrattenere rapporti sessuali con tutti coloro che facevano parte dell'*entourage* dell'artista e/o della *band*: *manager*, organizzatori, attrezzisti ecc. (Tomasino, 2003). La prima generazione di *groupie* aveva il primo rapporto sessuale a 17-19 anni, la seconda ad un'età decisamente inferiore. Ne sono un esempio Lori Maddox, la tredicenne che conquistò Jimmy Page dei Led Zeppelin spodestando Pamela Des Barres; e Connie Island, che vantava una lista di conquiste superiore ai 300 membri dell'industria discografica (Des Barres, 2006 e 2007).

A Frank Zappa, che si definiva 'antropologo amatoriale', piaceva studiare i musicisti e la loro vita in *tour*, indagine che includeva aspetti artistici – ovviamente – ma anche umani, come la compagnia delle *groupie*: la loro giornata tipica è descritta in *The Groupie Routine* (1988), una canzone satirica e umoristica che deride il comportamento stereotipato e le interazioni tra le ragazze e gli artisti, esplora la dinamica della venerazione dei fan, del desiderio sessuale e della ricerca della popolarità.

Con l'emergere della seconda generazione la reputazione delle *groupie* di ragazze emancipate è andata gradualmente modificandosi nel corso degli anni, tant'è che il termine stesso, inizialmente sinonimo di una figura femminile affascinante e intrigante, ha via via assunto una connotazione sempre più negativa, riconducibile a quella di una giovane priva di scrupoli il cui obiettivo era la notorietà a qualunque costo. Da questa definizione molte delle prime *groupie* si sono dissociate, preferendo etichettarsi come 'aiuta complessi' o 'muse', in alcuni casi rinnegando il proprio passato, come si evince dalle testimonianze che seguono.

Qualche anno fa la mia studentessa Ilaria Mita, che ha discusso una tesi sull'argomento¹⁵, ha contattato senza successo Pamela Des Barres, che non ha risposto, e Cynthia Plaster Caster di Chicago, autrice delle opere d'arte più discusse della storia del *rock*, ossia i calchi di gesso degli 'attributi' di molte *rockstar*, in quel periodo non era disponibile perché impegnata nella stesura un libro di memorie. Bebe Buell, storica compagna di Todd Rundgreen e successivamente di Steven Tyler, ex modella di "Playboy", ha seccamente respinto la richiesta di un'intervista: "sorry darling but this is not my cup of tea. I'm not sure why U picked me for this! [...] I was a school girl in the 60's and in the 70's lived in

¹⁵ Cfr. Riferimenti bibliografici.

NYC as a young model. To be honest, I don't like the term groupie" (riportata in Mita, 2015, p.36).

Catherine James, confidente e amica di Bob Dylan, Jackson Browne e Mick Jagger, nella risposta all'invito ad essere intervistata ha scritto: "have you read my book? Although I have had some relationships with a few musicians in the 60's, it was never as a fan, nor have I ever chased after anyone in the music business or any other profession. My book is a memoir. I suppose it got lumped in with the groupie books for sales value, but it's not about sex with strangers... I don't really know how to answer the questions. From what I've read and heard about the groupie scene sounds totally depressing. Is there really a way to find ones identity through someone Else's life? I don't think so. Would I do someones laundry to get them to like me? Never! I believe that sex is a powerful part of life and should be used as an expression of love. It has so many ramifications. It's not a tool or something to be taken lightly. It can give life, disease, emotional turmoil and lesson ones self worth if abused. I don't understand why any woman would have sex with someone who didn't love, or at the least, respect them. If I had my say, I'd say no, don't waste your time on someone that you haven't given a chance to know you, or does not even care to know you. For what? I think it's clear that a Groupie life is not a very glamorous one" (riportata in Mita, 2015, pp.37-38).

Una testimonianza italiana del fenomeno *groupie* è quella della scrittrice e giornalista Eleonora Bagarotti, che ha trascorso gli anni della sua adolescenza a Londra, dove frequentava gli stessi locali di molti musicisti noti. Negli anni '80 iniziò a seguire gli Who nei loro *tour* come *press agent* (Bagarotti, 2011). Interessata alla sua opinione sul mondo delle *groupie*, l'ho contattata ma non siamo riuscite a concretizzare un'intervista. Propongo quindi alcune sue considerazioni riportate nel lavoro di Mita (2015): "a Londra [...] spinta dalla mia passione per il *rock*, ho iniziato a frequentare luoghi bazzicati dagli artisti e da altri appassionati come me. E lì, ho incontrato alcune *groupie* che mi hanno simpaticamente "adottata", essendo io molto più giovane e sprovvista [...] in quanto al termine *groupie*, però, sicuramente attiene al mio periodo adolescenziale, in cui mi accompagnavo esclusivamente a musicisti, vivendo con alcuni di loro anche le mie prime esperienze sessuali" (pp.40-41).

Una definizione efficace di *groupie* è stata data da Patti Smith durante un'intervista rilasciata a Lisa Robinson per la rivista statunitense "Hit Parader" nel giugno 1977: "se Gesù fosse tra noi e se io fossi una *groupie*, lo seguirei ovunque. Ecco perché penso che Maria Maddalena fosse così figa. È stata la prima *groupie*. Nel senso che era veramente pazza di Gesù e lo seguiva dappertutto, è un peccato che si sia pentita: avrebbe potuto scrivere un fantastico diario". Secondo il vocabolario Treccani si definisce *groupie* "chi sostiene in forme molto appariscenti, e che talora sfiorano il fanatismo, un personaggio famoso (un cantante, un attore, eccetera)" (www.treccani.it), precisando che in italiano il termine viene usato al femminile e raramente al maschile. Però, se pur di gran lunga inferiore rispetto alla controparte femminile, esiste una dimensione virile del fenomeno *groupie*, uomini 'aiuta complessi' che negli anni '70, quando le *band* femminili entrarono con successo nel panorama musicale mondiale, hanno saputo conquistarsi la fiducia delle loro dive.

Il primo *groupie* uomo sembra sia stato Rodney Bingenheimer, famoso *dj* di Los Angeles tuttora in attività e proprietario di un club di tendenza all'epoca, il Rodney Bingenheimer's English Disco, luogo di ritrovo di numerosi artisti e di molte *groupie*. Nei primi anni '60 iniziò a lavorare per Sonny e Cher, per poi collaborare con molti altri musicisti, come ad esempio i Byrds, David Bowie e i Beatles (Hoskyns, 2003). In *Let's spend the night together* (2007) Pamela De Barres ha raccolto la testimonianza di Ian Wagner, meglio conosciuto come Pleather, 'accompagnatore' del gruppo femminile delle Pandoras, poi di Pleasant Gehman, delle Screamin' Sirens, e di Courtney Love, *leader* delle Hole. È opportuno sottolineare che esistono sostanziali differenze tra *groupie* uomini e donne: i primi anelano a stringere un rapporto amichevole o, se possibile, sentimentale con la propria diva; le ragazze del *backstage* aggiungono a questa aspirazione il desiderio di notorietà. Ne consegue un diverso trattamento da parte delle *rockstar* stesse: gli uomini sono apprezzati dalle artiste perché sono disponibili anche solo per raccogliere confidenze, le donne soprattutto per le loro qualità fisiche.

3. Ancora protagoniste?

Le *groupie*, a loro modo, hanno segnato un periodo in cui fermentavano movimenti, proteste e desiderio di cambiare il mondo: i giovani lottavano per l'emancipazione femminile e da un certo tipo di convenzioni considerate borghesi, per la sessualità, la famiglia e i diritti sul posto di lavoro, inseguendo un ideale di libertà. E la contestazione trovava nella musica un veicolo di diffusione inedito e significativo: il *rock* ben interpretava questo senso di ribellione, era espressione di un mondo 'altro', (apparentemente) senza regole e di cui le ragazze volevano far parte. Non erano vittime di un universo maschile che le soverchiava ma donne consapevoli e disinibite che facevano una scelta femminista (Severino, 2021). Pamela Des Barres, tuttora riconosciuta quale regina delle *groupie*, colei che ha saputo far dialogare l'emancipazione sessuale femminile con la voglia di sregolatezza ed eccessi del *rock*, nei suoi libri ha più volte sottolineato che le femministe la consideravano una 'puttanella sottomessa' (2006, 2007) che mercificava il proprio corpo, oggetto di piacere degli uomini con cui consumava rapporti sessuali: ma a questo critico rimprovero ha replicato "facevo ciò che volevo".

Esistono ancora le *groupie*? Pamela Des Barres in uno dei suoi libri (2007) sosteneva che attrici, *pornostar* e modelle, che si trovano in una posizione favorevole per incontrare gli artisti, frequentano gli stessi ambienti delle *rockstar* rendendo la caccia da parte delle *fan* sconosciute un'impresa molto difficile. Ma incontrare oggi un musicista famoso e/o una *band* non è impossibile, malgrado l'alto livello di controllo e di sicurezza che gravita attorno a loro: il sito CharityStars, ad esempio, suggerisce alcune strategie per riuscirci (www.charitystars.com). E forse l'ambizione delle ammiratrici che riescono ad entrare nel *backstage* oggi è fare un *selfie* con l'artista da postare su tutti i *social* piuttosto che avere un rapporto sessuale che nessuno vedrebbe.

Qualcuno afferma che le *groupie* sono tramontate insieme al *rock*, nato in uno specifico contesto storico e sociale e che si è evoluto per la qualità della sua musica e per aver saputo rappresentare i cambiamenti della società: per anni ha veicolato e materializzato gli umori dei giovani di diverse generazioni. I suoi interpreti hanno rappresentato i sogni,

i desideri e la rabbia dei giovani, almeno fino alla metà degli anni '90 del secolo scorso. E poi che cosa è successo? Che cosa è cambiato? Alcuni critici musicali l'hanno accusato di essersi 'convertito' sempre più in un genere commercializzato, confuso e ibrido; altri ne hanno decretato la morte, anche se in Italia, ad esempio, alcuni grandi *rockers* – cito ad esempio Bruce Springsteen, Coldplay, Red Hot Chili Peppers – nella passata estate (2023) hanno riempito gli stadi¹⁶: a questa affermazione si potrebbe obiettare che però il *rock*, una delle forme d'arte popolare più dissacranti del secolo scorso, è entrato nei musei. E non è una novità: la raccolta di oggetti posseduti dalle *rockstar* – le *memorabilia* – ha sempre avuto un ruolo fondamentale nel *rock*, come testimonia la catena degli Hard Rock Cafè¹⁷. A mio parere il *rock* è vivo, semplicemente ha perso la sua funzione sociale: non è più l'unica voce ma una delle tante; non è più uno strumento conflittuale e critico ma non per questo ha ridotto il suo potenziale comunicativo: si sta evolvendo nella direzione suggerita dai nuovi modelli culturali, diffondendosi e trasformandosi in nuove e diverse forme, espressione di una nostra maggiore ricchezza culturale.

E poi le donne oggi sarebbero disposte a fare le *groupie*? Cioè a dedicarsi in maniera incondizionata ad un artista? Le *wives on the road*, come le definiva Robert Plant dei Led Zeppelin, simbolo di stravaganze ed eccessi, erano ribelli e anticonformiste che desideravano fare e avere tutto ciò che era considerato anticonvenzionale o scandaloso dai benpensanti: indubbiamente alcune tra loro saranno state umiliate e rifiutate ma erano consapevoli di ciò che volevano e facevano di tutto per ottenerlo, liberandosi dalle costrizioni sociali che fino a quel momento avevano incatenato il sesso femminile all'ambiente domestico. Le *groupie* hanno suggestionato tante ragazze dettando mode e stili ma le giovani del nostro tempo vogliono altro? Nel libro *Cosa pensano le ragazze* (2016) Concita De Gregorio per due anni ha parlato con mille donne, soprattutto con adolescenti, giovani donne. A tutte ha posto le stesse domande: cosa è importante nella vita, come ottenerlo, come fare quando quel che si aspetta non arriva: nelle risposte il tema centrale è sempre l'amore. Ma non lo anelavano anche le *groupie*?

Se le disinibite muse del *rock*, capaci di rivoluzionare i costumi sociali e le mode, hanno contribuito a decodificare il registro ideologico libertino e libertario degli irriverenti Sixties, esprimendo la loro scelta di libertà, di ribellione, di divertimento e il desiderio di godere della propria giovinezza – come aveva dichiarato Gail Sloatman (Des Barres, 2007)

¹⁶ L'Italia ospita i *tour* più importanti ed è il sesto Paese al mondo per vendita di biglietti di eventi musicali (www.panorama.it).

¹⁷ Si tratta di una catena di ristoranti tematici fondata nel 1971 a Londra, e dal 2007 proprietà della tribù Seminole della California, presente in 68 paesi del mondo. Tra gli oggetti più esposti – 86mila pezzi – ci sono strumenti – chitarre, batterie –, abiti di scena, dischi d'oro e di platino, spartiti scritti a mano, *poster* e due porte: quella degli studi di Abbey Road e quella del numero 3 di Savile Road a Londra, entrambe legate ai Beatles. La società ha creato una propria serie di *gadget* e *souvenir*: la famosa maglietta bianca con il logo dell'Hard Rock Cafè e la città dove è stata comprata è il *souvenir* più venduto al mondo, con 10 milioni di capi acquistati ogni anno (www.hardrock.com).

– attualmente il termine *groupie* è utilizzato ma non limitatamente all’ambito musicale: pur identificando ancora un’ostinata e perseverante ammiratrice, negli ultimi anni lo si usa per indicare un’acanita sostenitrice di sportivi e *leader* politici. Comunque eroi da palcoscenico.

BIBLIOGRAFIA

- Assante E. (2022), *La grande storia del rock. Da Elvis Presley ai nostri giorni*, Novara, White Star.
- Bagarotti E. (2011), *Magic Bus. Diario di una rock girl*, Roma, Editori Riuniti.
- Bagarotti E., Battigelli P., Bonanni L., Caselli R., Diemoz C. e Russino R. (2005), *La storia del rock*, Roma, Editori Riuniti, vol. 3.
- Barbieri E. (2015), *Groupies, la scossa delle ragazze elettriche*, www.ilgiornale.it, 19 novembre.
- Bevilacqua E. (2007), *Guida alla Beat Generation. Kerouac e il rinascimento interrotto*, Roma, Cooper.
- Bonato L. (2018), *We will rock you: la musica contro*, in D’Agostino L. (a cura di), *Percorsi sul pentagramma. Geografia, musica e letteratura*, Torino, Nuova Trauben, pp.85-104
- De Giorgio M. (1992), *Le italiane dall’Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma-Bari, Laterza.
- De Gregorio C. (2016), *Cosa pensano le ragazze*, Torino, Einaudi.
- Des Barres P. (2006), *Sto con la band. Confessioni di una groupie*, Roma, Castelvecchi, trad. it. di *I’m with the Band. Confessions of a Groupie*, New York, Beech Tree Books, 1987.
- Des Barres P. (2007), *Let’s spend the night together. Stanotte stiamo insieme*, Roma, Castelvecchi, trad. it. di *Let’s spend the night together: backstage secrets of rock muses and supergroupies*, Chicago Review Press, 2007.
- Fabian J. e Byrne J. (2004), *Groupie*, Roma, Arcana, trad. it. di *Groupie*, New York, HarperCollins, 1969.
- Gallino L. (2004), *Dizionario di Sociologia*, Torino, UTET.
- Genovese C. (2006), *La storia del rock*, Roma, Editori Riuniti, vol. 1.
- Ghiotto I. (2022), *Un palco tutto per lei*, Roma, Lit Edizioni.
- Gramuglia L. (2019), *Rocket girls. Storie di ragazze che hanno alzato la voce*, Milano, Fabbri.
- Hoskyns B. (2003), *Waiting for the Sun: Strange Days, Weird Scenes and the Sound of Los Angeles*, London, Bloomsbury Books.
- Iannaccone M. (2008), *Rivoluzione psichedelica. La CIA, gli hippies, gli psichiatri e la rivoluzione culturale degli anni Sessanta*, Milano, Sugarco.
- Miller T. (1999), *The 60s commune*, Syracuse, New York, Syracuse University Press.
- Mita I. (2015), *Ragazze del rock, regine del backstage: le groupie*, tesi di laurea, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino.
- Presern V.A. (2018), voce *Rock*, in Lever F., Rivoltella P.C. e Zancchi A. (a cura di), *La comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche*, www.lacomunicazione.it.
- Roszak T. (1969), *The making of a counter culture: reflections on the technocratic society and its youthful opposition*, New York, Anchor books, trad. it. *La nascita di una controcultura: riflessioni sulla società tecnocratica e sulla opposizione giovanile*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- Severino N. (2021), *Le groupies: chi sono e cosa hanno significato nel mondo del rock*, www.repubblica.it, 9 febbraio.
- Tomasino B. (2019), *Groupie. Ragazze a perdere*, Bologna, Odoja.
- Vanilla C. (2011), *Lick me*, Bologna, Odoja.

Watson S. (1998), *The Birth of the Beat Generation*, New York, Pantheon Books.

www.charitystars.com

www.hardrock.com

www.lacomunicazione.it

www.panorama.it

www.repubblica.it

www.treccani.it

LAURA BONATO • Associate Professor in Cultural Anthropology at the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures at the University of Torino, she is president of the master's degree program in International Tourism Communication. Her research interests include heritage and cultural and environmental assets, the festival and its interesting implications for tourism, local cultures and Alpine anthropology. Her most recent publications include the essays: *Una festa "di ritorno": contatti, contaminazioni, travisamenti* (2020); *"Soltanto le montagne non si incontrano". Buone pratiche per il recupero di colture/culture locali fra tradizione e innovazione* (2021); *Feste celtiche, un revival etnico atipico* (2022); *Do you believe it? Contemporary popular fiction and (dis)information* (2023).

E-MAIL • laura.bonato@unito.it

SULLA STRADA DI FRED

Buscaglione, i giovani e la Torino degli anni Cinquanta

Enrico MILETTO

ABSTRACT • On Fred's Road. Buscaglione, Youth and Turin in the Fifties. In 1921, Ferdinando 'Fred' Buscaglione was born in Turin, whose parabola was abruptly interrupted in 1960 when he died, at the height of his success, in a car accident in Rome. A multifaceted musician and eccentric artist, he left an innovative mark on the national music scene, becoming the first star of post-war Italian songs. The contribution intends to retrace the biographical and artistic trajectory of the singer who, inextricably linked to his hometown, was able to propose non-conformist models and new imagery, capable of breaking out of the rigid patterns of post-World War II Italy and making inroads, overcoming social barriers, into broad strata of the youth universe.

KEYWORDS • Italian song, youth, post-war, history of Turin.

1. Torino, anni Cinquanta

Nell'estate del 1957 "La Gazzetta del Popolo" avviava un'inchiesta sul modo di trascorrere il tempo libero dei giovani torinesi. L'analisi si rivolgeva sia a quelli del centro, che passavano le serate a bordo delle loro automobili, definite come la "condicio *sine qua non* di questi figli di papà, le signore delle loro squallide notti", che scivolavano via tra "il flipper, qualche whisky e la promenade in via Roma", sia a quelli delle periferie, le cosiddette *barriere*¹, descritti, non senza una punta di demagogia e luoghi comuni, come "figli dei *rusconi* che vanno [andavano] a ballare nel modesto CRAL di periferia". Tutti, continuava ancora l'articolo, "si incontra[va]no nei dancing" ("La Gazzetta del Popolo", 1957), evidenziando come le sale da ballo, tanto nel centro quanto nella periferia, rappresentassero una delle principali modalità di fruizione del tempo libero.

¹ Nel 1853 a Torino fu costruita la prima cinta daziaria, un muro lungo sedici chilometri che circondava la città, all'interno del quale si aprivano varchi denominati barriere che costituivano le porte di accesso alla città. Sullo sviluppo sociale e demografico delle barriere operaie torinesi (Musso, 1980, pp. 102-103).

Un ballo che, proibito dal regime fascista (nel 1941 in pieno periodo bellico, il Ministero della Cultura Popolare vietò di ballare pubblicamente), ricoprì subito dopo la Liberazione un elevato valore simbolico, diventando uno strumento attraverso il quale liberarsi dalle sofferenze della guerra, un “balsamo per rimarginare le ferite” (Filippa, 1994, p. 2850).

Ballare costituiva, negli anni Cinquanta, uno dei principali svaghi dei giovani torinesi, portando in luce dinamiche che sembravano essere assai vicine ai modelli narrativi proposti da Allan Sillitoe relativamente alle modalità con le quali erano soliti trascorrere le serate i giovani operai della *working class* inglese. “Al sabato sera”, si legge in *Sabato sera e domenica mattina*, “quando stringevi le braccia intorno alla vita delle donne, uno scoppio di vitalità ripuliva l’organismo dalla polvere di sette giorni di monotono lavoro in fabbrica” (Sillitoe, 1982, p. 12).

La sala da ballo, dove il tango, il liscio e il valzer convivevano con i nuovi generi che via via si sarebbero affermati e cioè il twist, il cha-cha-cha, e l’hully-gully, diventava dunque un luogo di conoscenza, scambio e incontri, anche sentimentali al punto, per riprendere nuovamente il contributo de “La Gazzetta del Popolo” da, “combinare più matrimoni di Giunone” (“La Gazzetta del Popolo”, 1957).

Locali del centro cittadino come il Faro di via Po, la Sala Gay di corso Moncalieri, ma anche della periferia, come il dancing Le Roy di via Stradella, un vecchio cinema che iniziò l’attività nel 1951, per poi cambiare veste su iniziativa del proprietario, Attilio Luttrario, che nel 1959 commissionò il rifacimento degli ambienti all’architetto Carlo Mollino (Pace, 2006, p. 125).

Qui passarono intere generazioni di torinesi e artisti famosi, primo tra tutti Fred Buscaglione, che si esibiva insieme ai suoi Asternovas suonando il pianoforte a mezzacoda rosa che campeggiava in mezzo alla sala.

2. Ferdinando “Fred” Buscaglione, un ragazzo di Vanchiglia

Ferdinando Buscaglione, Fred o Nando, come lo chiamavano gli amici più stretti, nacque il 23 novembre 1921 a Torino, città alla quale rimase profondamente legato anche quando raggiunse l’apice del suo successo.

Viveva in piazza Cavour, in pieno centro cittadino, dove la madre Ernestina lavorava come portinaia in uno stabile al civico numero 3. Fin da giovane Fred manifestò interesse per la musica, al punto da iscriversi e frequentare il conservatorio di piazza Bodoni. Per pagarsi gli studi, si legge in un articolo firmato da Gino Nebiolo e pubblicato su “Stampa Sera” dopo la sua morte, aiutava il padre Mattia, imbianchino, a “spalmare di minio le cancellate delle case” (“Stampa Sera”, 1960).

La sua esperienza al conservatorio non durò a lungo: abbandonò gli studi, ma iniziò a esibirsi nei locali notturni come cantante jazz (genere musicale per il quale maturò una passione che lo accompagnò per sempre) e polistrumentista, data la sua abilità nel suonare violino, tromba, pianoforte, fisarmonica e contrabbasso. Tra i suoi palcoscenici preferiti vi era quello del Caffè Ligure, in piazza Carlo Felice: qui, come riferiscono molte cronache, fu notato, nel 1938, durante un’esibizione, da un giovane studente in giurisprudenza, Leo Chiosso (“il manifesto” 2021). Scoccò così una vera e propria scintilla, poiché da

quel momento i due iniziarono a frequentarsi, dando vita a un sodalizio artistico durato fino alla scomparsa di Buscaglione.

Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale giunse anche per Fred la chiamata alle armi. Fu distaccato in Sardegna, a Sassari, dove arrivò nel 1941 prestando servizio alla Caserma Lamarmora, nei cui locali il comando militare stava allestendo un'orchestra per organizzare spettacoli e serate musicali per i soldati. Catturato dagli Alleati dopo l'8 settembre 1943, riuscì però a collaborare con Radio Sardegna che, posta sotto il controllo alleato, trasmetteva da Cagliari. L'emittente proponeva nel proprio palinsesto anche alcuni programmi musicali, alcuni dei quali videro la partecipazione di Buscaglione (Morandotti, 2014, p. 47). Quello trascorso sull'isola, si rivelò un periodo molto importante per la sua formazione musicale, consentendogli di sperimentare sonorità e ritmi nuovi provenienti dagli Stati Uniti.

Rientrato a Torino alla fine del conflitto, ricominciò a suonare in diverse orchestre prima di fondare un suo complesso, gli *Asternovas*, che a partire dalla fine degli anni Quaranta iniziarono a esibirsi in diversi locali cittadini.

Se Torino era "la sua scatola" (Balla, 2003), per riprendere le parole di Attilio Lutario, Vanchiglia era il suo mondo. La sua, come quella di molti giovani del suo tempo, era una vita di borgata: frequentazioni di amici dopo il lavoro, il gusto di far tardi giocando a carte e a biliardo, ma anche il tentativo di crescere al di là del quartiere, l'aspirazione di fare il grande salto, pur mantenendo sempre il legame con le proprie origini.

Rientrato nel capoluogo piemontese, riprese così a frequentare il suo pezzo di città. Si trasferì in via Bava insieme all'amico Chiosso: nello stesso palazzo presero in affitto due appartamenti dirimpettai. Il rapporto divenne così sempre più stretto, la collaborazione musicale anche: Chiosso scriveva parole e versi, Fred li traduceva in musica.

Vanchiglia ebbe un'importanza decisiva per Buscaglione, ne fu in un certo modo ispirazione, per le storie che gli si snodavano intorno. Tra le strade e le case a ballatoio di questo quartiere popolare, i tradizionali mestieri artigianali e i piccoli lavori marginali del sottoproletariato urbano, convivevano con una forte identità legata a un vero e proprio gergo nato in questi spazi ai confini tra lecito e illecito, tra accettazione della norma e ribellione (Ferraris, 2008, p. 17).

Ai torinesi il quartiere era noto come *el borgh del fum*, espressione che richiamava la presenza delle ciminiere delle officine e delle fabbriche della vicina Vanchiglietta, ma anche come *el borgh d'la lingera*, e cioè un universo ai confini tra la norma e la trasgressione, sempre in bilico tra legalità e illegalità. In proposito appare significativa la testimonianza di un orchestrale, nato e cresciuto nel borgo: "qui c'erano i *lingeri*, dei fannulloni che vivevano di truffe ed espedienti. Nel borgo c'era anche la parte operaia, ma molti giovani vivevano così, avevano parole loro. Erano ragazzi che crescevano senza avere un indirizzo" (Balla, 2003).

Parole nelle quali sembrano trovare spazio memorie e biografie simili a quelle proposte da Danilo Montaldi nelle sue *Autobiografie della leggera* (Montaldi, 2018)² che, da

² Recentemente il volume, uscito per la prima volta nel 1961, è stato riedito da Bompiani (cfr. Bibliografia).

Milano alla Bassa pianura padana, fornisce uno scorcio degli ambienti che vivevano ai margini delle regole negli anni delle grandi trasformazioni che investirono il nostro paese alle soglie del boom economico. Uomini della *vita*, rappresentanti di un mondo a parte che fondava le proprie memorie e si muoveva seguendo un proprio codice e un linguaggio preciso, che assumeva così la funzione di elemento organizzatore.

Vanchiglia si presentava quindi come un territorio di conflitti e di contrasti, ma anche attraversato da forti rapporti di solidarietà e amicizia, dove regnava quel clima tipico delle borgate caratterizzato da regole non scritte ma trasmesse a voce e rispettate da tutti (Levi, Passerini e Scaraffia, 1977, pp. 433-449).

Una realtà dalla quale Buscaglione attinse più di uno spunto per le sue canzoni, decisamente fuori dagli schemi, e alla quale restò sempre fortemente legato al punto da acquistare con i suoi primi guadagni un appartamento in via Bava 26/bis. Un gesto che può forse tradursi nella volontà di mantenere vivo il rapporto con le sue origini.

3. Cantare fuori dagli schemi

Quella di Buscaglione si impose come una proposta musicale nuova, fatta di motivi che rompevano con la tradizionale canzone italiana degli anni Cinquanta, intrisa di toni melodrammatici e grondante di retorica lacrimevole (Campus, 2015, pp. 25-26), ben rappresentati da titoli come *Grazie dei fior* e *Papaveri e papere* cantate dalla bolognese Nilla Pizzi o, per portare un altro esempio, da *La casetta in Canada*, interpretata da Gino Latilla, che costituiscono il vero canone della canzone italiana della prima metà degli anni Cinquanta (Grazioli, 2017).

A differire era proprio lo schema: nei suoi pezzi, infatti, non si trovavano riferimenti a quel mondo statico e predefinito in cui, riprendendo un'intervista rilasciata da Chiosso nel 1981, "i poveri, i metalmeccanici o i braccianti uscivano dal grigiore della loro vita per immergersi in un mondo piatto, in cui l'amata diceva loro grazie dei fior" (Andruetto, 2020).

Una rappresentazione alla quale Buscaglione rispondeva con i suoi testi ironici e disincantati, parodistici del leggendario e favoloso mondo americano, che i giovani avevano imparato a conoscere nei rotocalchi e nelle pellicole cinematografiche d'oltreoceano e di fronte alle quali, come scriveva Cesare Pavese, "c'era l'orgoglio di scoprire sempre qualcosa, di vivere in un mondo nuovo" (Pavese, 1960, p. 60). Un modello nel quale Fred inseriva i suoi personaggi comuni, immersi nella realtà e nella quotidianità del mondo popolare della Torino dei primi anni Cinquanta, ancora caratterizzata dalla vita di quartiere, fatta di rapporti umani solidi, privilegiati e duraturi.

Le sue canzoni uscivano così dal conformismo della melodia tradizionale, incanalandosi su binari nuovi e proponendo uno stile innovativo, che richiamava le sequenze di un racconto cinematografico dai toni vivaci e dal linguaggio diretto. I suoi personaggi sembravano importati direttamente dalla Chicago dei *Roaring Twenties* ma, allo stesso tempo, avevano la capacità di smitizzare quel mondo americano, avvolto da un alone di leggenda, in cui si faceva in fretta a far soldi, si viveva di notte e si inseguiva l'amore di bionde tutte curve (Filippa e Miletto, 2020, p. 7).

Interprete esuberante e innovativo, si cucì addosso uno stile nuovo, cantando con il timbro roco della sua voce le avventure di pupe, gangster e bulli dal whiskey facile.

I suoi testi divennero quindi nell'immaginario di molti giovani, torinesi e non, un elemento di richiamo verso le possibilità offerte da una realtà diversa verso la quale indirizzare lo sguardo, andando oltre gli orizzonti della quotidianità del dopoguerra segnata da incertezze, miseria, bassi consumi e dove il lavoro in fabbrica diventava la massima aspirazione, poiché il salario arrivava sempre, puntuale e tutti i mesi. Un esempio emblematico in tal senso arriva dalla Fiat, capace di consolidare la sua egemonia sul tessuto produttivo cittadino, contribuendo a disegnare il volto di Torino come una "one company town" (Bagnasco, 1986, p. 21), caratterizzata dalla monocultura dell'auto, che diventava per molti lavoratori torinesi una sorta di miraggio: stipendi più alti, servizi assistenziali e sicurezza occupazionale costituivano i tre punti cardinali che differenziavano la Fiat da ogni altro posto di lavoro.

Buscaglione invece scavò un solco, presentando un modello profondamente differente che preferiva vivere sul filo del rasoio e alla giornata, piuttosto che adattarsi alla monotonia della catena di montaggio e alla routine della fabbrica. Un personaggio ispirato a quel substrato di gangster, locali equivoci, donne bellissime ma pericolose, che tra gli anni Venti e Trenta popolavano le notti delle città statunitensi, sbarcati in Italia attraverso le pellicole cinematografiche giunte da oltreoceano.

Facile quindi immaginare come Fred, che si presentava, al pubblico vestito all'americana con il gessato scuro e le cravatte chiare, il bavero alzato, il cappello di traverso e i baffi alla Clark Gable, accompagnati da un atteggiamento da bullo, diventò ben presto un'icona in grado di andare oltre l'editoria musicale e di attraversare i diversi media dell'Italia del tempo (Muggeo, 2019, pp. 103-104), tagliando trasversalmente le barriere sociali.

4. Il successo

Per Buscaglione raggiungere il successo fu tutt'altro che semplice, poiché non erano molte le case discografiche disposte a produrre la musica di un personaggio eccentrico e trasgressivo, affatto incline a rispettare la rigida morale dell'Italia di allora.

I suoi primi dischi uscirono nel 1952 con *La voce del padrone*, ma si trattava essenzialmente di esecuzioni di classici del repertorio jazz. Nulla a che vedere con la sua musica. La svolta arrivò nel 1955 quando Gino Latilla, suo caro amico e fresco di successo con la canzone *Tchumbala-bey* (parole e musica del duo Chiosso-Buscaglione), riuscì a strappare il parere favorevole della Cetra, per la quale incise il primo 78 giri contenente *Che bambola!* e *Giacomino* (Antonellini, 2002, p. 36).

Fu semplicemente un boom: con 980.000 copie vendute, senza peraltro avere alle spalle nessuna campagna promozionale, divenne "il campione del primo vero boom discografico italiano" (Peroni, 2005, p. 158). L'anno seguente uscirono i 33 giri, che contenevano i suoi brani più celebri da *Eri piccola così*, a *Guarda che luna*, passando per *Che Notte*, *Teresa non sparare* e *Porfirio Villarosa*, ispirata alla figura del noto playboy Porfirio Rubirosa (Filippa, 1992, p. 2858).

Contemporaneamente suonava nei night, chiedendo *cachets* vertiginosi, partecipava a trasmissioni radiofoniche e televisive, diventando uno degli uomini di spettacolo più richiesti del momento, tanto da girare spot pubblicitari e pellicole cinematografiche. Tra gli altri interpretò *Poveri milionari* con Maurizio Arena e Renato Salvadori, *I ragazzi del juke box* con Tony Dallara e Adriano Celentano e *Noi duri* con Totò, film, quest'ultimo, in lavorazione all'epoca della sua morte nel quale rappresentava il personaggio di un uomo reso duro dalle esperienze che una vita vissuta ai margini della normalità gli avevano cucito addosso.

La sua fu una vita intensa, divisa con Fatima Ben Embarek, in arte Fatima Robins, artista di origine maghrebina, conosciuta in una tournée a Casablanca, che sposò nel 1953 e dalla quale si separò definitivamente, dopo un rapporto burrascoso, nel 1959. I due, che si esibivano insieme in vari locali del paese³, diedero vita, in linea con il personaggio, a una storia d'amore tormentata che, proprio come il suo protagonista, andò spesso sotto i riflettori.

Dopo la separazione Fred, che si spostava alla guida di una Ford Thunderbird di color lilla, la cabriolet lanciata sul mercato statunitense nel 1955, da lui definita, rifacendosi a un suo brano del 1959, "criminalmente bella"⁴, si trasferì stabilmente a Roma, all'Hotel Rivoli nel lussuoso quartiere dei Parioli.

5. L'ultima nota: la morte e i funerali

La notte del 3 febbraio 1960, Buscaglione stava rientrando in albergo dopo l'ennesima esibizione in un night della capitale. In viale Rossini fu travolto da un camion guidato da un giovane metronotte che, subito dopo l'incidente, cercò di soccorrerlo insieme a due passanti che avevano assistito allo scontro. Giunse in ospedale quando oramai non c'era più nulla da fare, spegnendosi così alle 6,20 del mattino, a soli trentanove anni e all'apice del suo successo (Josca, 1960). Il giorno dopo, nelle sale italiane, usciva *La dolce vita*, di Federico Fellini.

L'eco della sua morte fu forte e i giornali presentarono il personaggio da punti di vista differenti, dandone ognuno una propria immagine, un po' parziale e *ad usum* del momento e dei lettori.

Sul "Corriere della Sera", Orio Vergani, firmò un articolo dai toni piuttosto duri: "povero Buscaglione" – scriveva a conclusione del suo contributo una delle firme di punta del quotidiano milanese – "non supponeva certamente che il destino lo aspettasse a un crocchio, dopo una notte bianca, probabilmente squallida e noiosa, per schiacciarlo come si schiaccia una mosca" (Vergani, 1960).

³ L'archivio dell'Istituto Luce contiene ad esempio un'immagine che li ritrae al Belvedere delle Rose, locale romano (<https://patrimonio.archivioluca.com>), mentre un'altra immagine, tratta dall'archivio della Fondazione San Paolo, li immortalava, nel 1958, al Punta de l'Est di Milano (<https://asisp.intesasanpaolo.com/publifoto/>).

⁴ *Criminalmente bella*, Cetra, 1959.

Meno spigoloso appariva invece il ritratto proposto da Pino Josca che sull'edizione romana del quotidiano milanese si soffermava su due aspetti. Il primo era la carica comunicativa di Buscaglione capace, si legge, "di farsi capire con mezzi diversi dai consueti, era fantasioso sempre nuovo anche quando ripeteva se stesso", mentre nel secondo emergeva la sua popolarità, tale da attraversare le generazioni e le classi sociali. Infatti, si legge, "Fred piaceva a tutti: giovani e vecchi, ricchi e poveri, perché i suoi personaggi erano parodie di immagini consuete che ci passano davanti agli occhi in ogni momento della giornata. Era caro al pubblico italiano" (Josca, 1960).

La sua scomparsa non lasciò indifferente nemmeno "l'Unità", sulle cui pagine Guido Nozzoli caricava il personaggio di attenzioni e sensibilità per quel mondo proletario e popolare da dove proveniva e nel quale era cresciuto. Nel suo articolo il giornalista riminese non dimenticava anche di sottolineare come l'anno precedente Fred avesse suonato al Festival de l'Unità di Rimini senza chiedere compenso. In quell'occasione sembrò svestire i panni della celebrità e "mescolarsi tra la gente meno sofisticata, quella magari dei circoli operai che gli ricordavano la sua giovinezza difficile e tra cui continuava a cercare i suoi amici migliori" (Nozzoli, 1960).

Ma nel mondo comunista non mancavano le voci critiche sul suo personaggio e, soprattutto, sul modello che intendeva rappresentare. Significative in tal senso appaiono le parole di Otello, detto Nello, Pacifico, cronista dell'edizione torinese del quotidiano del Partito comunista italiano (Pci). Per lui Buscaglione riuscì "ad abbindolare i giovani, facendoli sognare. Riusciva a catturare la loro fantasia, la loro voglia di evadere. Ma ebbe successo" – ed ecco il passaggio in cui emerge la critica – "perché la città era ferma. Quei valori che lui portava avanti erano valori fasulli, del bullo, del duro di Chicag. Erano valori che incidevano su una realtà che aveva perso il contatto con i valori veri, ovvero quelli delle fabbriche, dove gli operai venivano massacrati. E lui in quel momento uscì fuori con questa cosa della bambola" (Balla, 2003).

Infine uno sguardo a "La Stampa", sulle cui pagine Francesco Rosso utilizzò un tono neutro, decidendo di dare spazio alla figura di Buscaglione attraverso le parole di chi lo aveva conosciuto da vicino, e cioè i suoi amici del borgo. Emergeva il ritratto di un uomo "semplice cordiale, buono, per nulla guastato dal successo [...] Un uomo ricco, ma non diverso dal ragazzo che usciva dalla portineria della madre per correre a suonare" e che, concludeva, nella vita privata "beveva latte e non toccava armi, nemmeno quelle del tiro a segno" (Rosso, 1960).

Il 4 febbraio, in piazza Euclide nella chiesa dei Parioli si celebrarono i suoi funerali romani. Quella mattina pioveva. Le cronache dell'epoca parlano di circa 2.000 persone assiepite davanti alla basilica fin dalla mattina presto. Insieme alla "*jeuneé dorée pariolina*" (Josca, 1960) e ai volti noti dello spettacolo, primo tra tutti Ugo Tognazzi pronto a rilasciare dichiarazioni ai cronisti⁵, vi era una folla composta non solo da giovani, ma anche da molti adulti a riprova dell'immensa popolarità di cui godeva il cantante.

⁵ Il "Momento Sera" edizione serale del quotidiano romano "Il Momento" riportava, il 5 febbraio 1960, le parole di Tognazzi: "ci conoscevo da undici anni, ci conoscemmo a San Remo...Io in

Due giorni dopo, il 6 febbraio, toccò invece a Torino dare l'ultimo saluto a Fred nella parrocchia di Santa Giulia a Vanchiglia. L'evento rappresentò un vero e proprio fenomeno di massa, dalla grande partecipazione popolare, che può essere paragonata a un altro momento di grande commozione come quello delle esequie dei giocatori del Grande Torino, scomparsi a Superga il 4 maggio 1949.

I funerali di Buscaglione, pur nella loro evidente tragicità, riuscirono a fornire il senso della capacità del cantante torinese di tagliare trasversalmente le classi sociali: i giornali dell'epoca parlavano, infatti, di oltre 20.000 persone presenti ("La Stampa", 1960). Si trattava di ragazzi e ragazze, commesse, impiegati, studenti ed operai che chiesero al datore di lavoro un permesso non retribuito per andare al funerale, elemento di novità assoluta, non di un compagno di lavoro o di un leader politico, ma di un cantante.

Una folla di giovani con i libri sottobraccio ha seguito il feretro, annotava "La Stampa". Alcuni di loro, nello specifico gli allievi di un istituto per geometri, riferiva invece l'Unità, si radunarono dietro a un cartello arrecante la scritta "Fred, resterai sempre tra noi" ("l'Unità", 1960).

Anche il "Corriere della Sera" restituiva la stessa istantanea, e cioè quella di una folla variegata, composta, da persone "di ogni età e di tutti i ceti: c'era la domestica, che lo aveva ascoltato anni addietro in qualche sala da ballo, e c'era Wanda Osiris; c'era Gino Latilla, il suo amico più grande, insieme a Domenico Modugno, Carla Boni e il maestro Angelini, e c'era il guardiano notturno che si ricordava di averlo visto rientrare a casa a piedi ai tempi della bohème" (Grazzini, 1960). Il tutto, mentre dal juke box di un vicino caffè suonavano le note di *Che bambola!*

Su questo aspetto si veda la testimonianza di Natalino Bosco, orchestrale professionista, che ricordava come al funerale vi fossero "tutti i generi, dalla sartina, all'operaio, al viveur, a quello che lo aveva sentito cantare, l'ultimo saluto volevano darglielo. Poi i lanci di fiori: qualcuno, sapendo del passaggio del feretro, era sulle finestre e aveva preparato un omaggio floreale alla salma. Ho anche visto un cartellone, come si vede nei concerti adesso con su scritto Fred" (Balla, 2003).

La folla attese per ore di poter rendere l'ultimo saluto, rompendo in più punti i cordoni e gli sbarramenti della polizia, tanto da far contare decine di contusi e molti svenimenti ("La Stampa", 1960).

Quello che andò in scena fu quindi un fenomeno del tutto nuovo e in parte inedito nel panorama italiano, che permette di osservare la città con uno sguardo che si discosta dai tradizionali percorsi di lavoro e di emigrazione con i quali è spesso raccontata la Torino di quegli anni. E questo perché se da un lato Buscaglione costituisce una figura in grado di evidenziare, attraverso la musica, i mutamenti della società italiana, dall'altro rappresenta un punto di osservazione privilegiato in grado di far emergere gli itinerari del tempo libero e dell'immaginario di una città che non appare esclusivamente fondata sul lavoro, ma che lascia, invece, ampi spazi al divertimento, al sogno e alla voglia di evadere.

quel giorno stavo dando spettacolo. Fred, che a quel tempo sembrava più un poeta che un "duro" dei "criminals" suonava il violino e corteggiava una subrettina della mia compagnia".

BIBLIOGRAFIA

- Antonellini M. (2002), *Non solo canzonette. Temi e protagonisti della canzone d'autore italiana*, Bastogi, Foggia.
- Bagnasco A. (1986), *Torino. Un profilo sociologico*, Torino, Einaudi.
- Campus L. (2015), *Non sono solo canzonette. L'Italia della Ricostruzione e del Miracolo attraverso il Festival di Sanremo*, Milano, Le Monnier.
- Ferraris G.E. (2008), *Il borgo si racconta: Vanchiglia, Vanchiglietta e Borgh del fum tra microstoria e memoria*, Torino Graphot.
- Filippa M. (1992), *Orchestre e cafes chantants: dal maestro Angelini a Fred Buscaglione*, in Castronovo V. (a cura di), *Storia illustrata di Torino*, Milano, Sellino, pp. 2841-2860.
- Grazioli C. (2017), Le canzoni del "lungo dopoguerra" (1946-1958), "Novecento.org", n. 8, <https://www.novecento.org/dossier/italia-didattica/le-canzone-del-lungo-dopoguerra-1946-1958/>.
- Filippa M. e Miletto E. (2020), *Fred Buscaglione, un'icona degli anni Cinquanta*, Torino, Fondazione Vera Nocentini.
- Levi G., Passerini L. e Scaraffia L. (1977), *Vita quotidiana in un quartiere operaio di Torino tra le due guerre. L'apporto della storia orale*, "Quaderni storici", n. 35, pp. 433-449.
- Montaldi D. (2018), *Autobiografie della leggera. Emarginati, balordi e ribelli raccontano le loro storie di confine*, Milano, Bompiani.
- Morandotti P. (2014), *90x 90. Novanta momenti per novant'anni di storia della radio e della televisione in italiano*, Roma, Itlradio.
- Muggeo G. (2019), "Sono un duro ma facile alle cotte". *Rappresentazione e rinegoziazione del modello maschile di Fred Buscaglione nell'Italia degli anni Cinquanta*, in Albert G., Carluccio G., Muggeo G. e Pizzo A. (a cura di), *Ciao maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*, Torino, Rosenberg & Sellier, pp. 103-115.
- Musso S. (1980), *Gli operai di Torino 1900-1920*, Milano, Feltrinelli.
- Pace S. (2006), *Carlo Mollino architetto (1905-1973): costruire la modernità*, Milano, Electa.
- Pavese C. (1960), *Arcadia*, in *Racconti*, Torino, Einaudi.
- Peroni M. (2005), *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Milano, Bruno Mondadori.
- Sillitoe Allan (1982), *Sabato sera, domenica mattina*, Torino, Einaudi.

Quotidiani

- Si incontrano nei dancing ma non sono più sentimentali*, "La Gazzetta del Popolo", 29 agosto 1957.
- I funerali di Fred Buscaglione*, "l'Unità", 7 febbraio 1960.
- Francesco Rosso, *Appena uscito dall'ombra di una faticosa mediocrità*, "La Stampa", 4 febbraio 1960.
- Ventimila persone hanno seguito i funerali di Fred Buscaglione*, "La Stampa", 7 febbraio 1960.
- Gino Nebiolo, *Quando Fred Buscaglione abbandonava la maschera*, "Stampa Sera", 4-5 febbraio 1960.
- Guido Nozzoli, *La morte di Fred Buscaglione* "l'Unità", 4 febbraio 1960.
- Pino Josca, *Come è avvenuto il tragico scontro*, "Corriere della Sera", 4 febbraio 1960.
- Orio Vergani, *Un personaggio della "Dolce Vita"*, "Corriere della Sera", 4 febbraio 1960.
- Enzo Grazzini, *L'estremo saluto di Torino alla salma di Buscaglione*, "Corriere della Sera", 7 febbraio 1960.
- Guido Andruetto, *Leo Chiosso, l'uomo che scrisse parole, parole, parole*, "la Repubblica", 15 giugno 2020.

Aldo Colonna, *Fred Buscaglione, gangster gentile*, “il manifesto”, 20 novembre 2021.

Audiovisivi

Torino-Vanchiglia: storie di ieri, Italia 2003, 50' (regia P. Balla, soggetto, P. Balla, M. Filippa, E. Miletto).

ENRICO MILETTO • is a researcher in Contemporary History at the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures at the University of Turin. A scholar of the Italian eastern border and refugees in post-war Italy, he is the author of books, contributions in journals and collective works. He has recently published *Le due Marie. Vite sulla frontiera orientale d'Italia* (2022) and *Novecento di confine. L'Istria, le foibe, l'esodo* (FrancoAngeli, 2020). He has also edited *Vite sospese. Profughi, rifugiati e richiedenti asilo dal Novecento a oggi* (2021).

E-MAIL • enricoagostino.miletto@unito.it

NOTE IN MUSICA

Un antropologo alla radio

Amedeo BOROS

ABSTRACT • *Notes in Music.* *An anthropologist on the radio.* ‘Community radios’ have been a peculiarity of the Italian social environment, from the 1970s until today. This is a very interesting phenomenon from an anthropological point of view, which I was able to observe from the inside, having worked for years in a community radio station, *Sherwood Radio*, hosting a broadcast, entitled: *Notes in Music. Lands, Peoples, Music*. From this starting point, with a social anthropological approach, I tried to reconstruct the relationship between social context and the development of community radio stations, linking their success to youth protest movements and the alternative, noncommercial music they offered.

KEYWORDS • Radio studies; community radio; youth activism and social movements; non-commercial music.

Con la radio si può scrivere
Leggere o cucinare
Non c’è da stare immobili
Seduti lì a guardare
E forse proprio questo
Che me la fa preferire
È che con la radio non si smette di pensare.

Eugenio Finardi *La radio in Sugo* (1976)

1. Trasmettere cultura

La trasmissione della cultura, tanto nei modi quanto nei contenuti e nelle loro interpretazioni, rappresenta uno dei campi di studio privilegiati dell’antropologia. Questo pensiero mi è balenato in testa quando ho iniziato a riflettere, da antropologo, sulla mia esperienza passata e presente di conduttore radiofonico di una trasmissione intitolata *Note in musica*¹. La musica si scrive con le note e poi altri ascoltano quelle note, a volte pren-

¹ Originariamente la trasmissione era intitolata *Una stanza per la musica*, all’incirca fino al 1994.

diamo nota di un brano, di un musicista che ci è piaciuto, qualcun altro scrive note *sulla* musica nelle riviste, magari ne parla alla radio, come me, e seguendo questo filo rosso è nato il programma che ho condotto in due radio che, come vedremo più avanti, rientrano nella definizione di ‘radio comunitarie democratiche’. Attraverso la radio si trasmette cultura, si comunica² con le parole, con la musica, anzi, direi che questo è l’obbiettivo principale di tutte le radio comunitarie, che appartengano al mondo cattolico, a quello ambientalista o a quello della sinistra extra-parlamentare. Si tratta di una constatazione abbastanza elementare che, però, prima d’ora non avevo fatto in relazione alla mia esperienza di trasmettitore di cultura alla radio. Mentre nel ‘fare radio’ ho dato molto spazio alla mia impostazione di lavoro e di ricerca legata all’antropologia, nel ‘fare l’antropologo’ non ho dato spazio, quantomeno consapevolmente, alla mia realtà di trasmettitore radiofonico di cultura. A dire il vero, studiando la letteratura di settore, ci si rende conto che è proprio la radio a non aver goduto di grande attenzione fra gli antropologi, come scrivono anche Bessire e Fisher: “Radio is the most widespread electronic medium [...] Radio waves, quite literally, are everywhere. Although radio is the most widely used electronic media in the world, it remains the media form least studied by anthropologists” (2013, p.364).

In questo caso proverò a fare l’informatore, l’interlocutore privilegiato, per ragionare dell’esperienza di trasmettitore di cultura in una ‘radio comunitaria’, dove l’aggettivo connota chiaramente l’importanza della comunità, che non è solo quella di chi partecipa alla produzione e alla gestione della vita della radio, ma anche la comunità larga delle persone e dei gruppi di persone che la radio la ascoltano “un elemento decisivo per una radio democratica, per la quale la gente non poteva essere semplicemente pubblico” (Fenati, 1993 p.233).

La mia esperienza di conduttore radiofonico è iniziata in una ‘radio libera’ padovana che avevo cominciato a seguire intorno ai 14 anni, si trattava di *Radio Sherwood*, ‘emittente comunista del veneto’³, come recitavano conduttori e conduttrici, quando ricordavano le frequenze in FM (modulazione di frequenza) della radio. Tre anni dopo, nel 1983, entrai anche io nella comunità della *Foresta di Sherwood*, come ‘studente medio’⁴, nell’intreccio dei collettivi che la animavano e, di lì a poco, iniziai a trasmettere musica e continuai a farlo fino al maggio del 2011, quando *Radio Sherwood* cessò di irradiare il segnale in FM

Poi diventa *Note in musica - Terre Popoli Musiche*, incentrata sulla *world music* e le varie contaminazioni ‘etno’. Attualmente in onda su *Radio Base Venezia*: <https://radiobaseveneziana.net/note-in-musica-by-amedeo-boros/> e, sempre on-line, anche in podcast su Spotify <https://open.spotify.com/show/17aEEbd9C60LWT9RJLHTUA?si=28309f2a156346df>.

² Steven Feld (antropologo e etnomusicologo americano che ritroveremo anche più avanti) dà una interessantissima interpretazione del concetto di comunicazione: “Communication is neither the idea nor the action but the process of intersection where objects and events are rendered as meaningful or not through the work of social actors” (Feld, 1984, p.2).

³ Alla fine degli anni ’90 la dicitura viene sostituita con la frase: Emittente solidale del nordest.

⁴ L’espressione ‘studente medio’ indicava gli studenti delle ‘scuole superiori’, soprattutto quelli che facevano parte di collettivi studenteschi.

e limitò la propria presenza solo al web. Ho ripreso a trasmettere nel 2015, in un'altra 'radio comunitaria' del veneziano, Radio Base Venezia⁵, inizialmente operante in FM, poi diventata una web-radio, passaggio avvenuto soprattutto a causa degli altissimi costi che oggi ha la gestione di una radio 'tradizionale'. In questa occasione proverò ad articolare un ragionamento sulla prima lunga esperienza di conduttore, costruendo una riflessione sui contesti culturali in cui le 'radio di comunità' sono nate e cresciute e sulle trasformazioni che hanno vissuto e prodotto.

1.1 Radio e radioline

La parola 'radio' nella lingua italiana di oggi, rappresenta una sorta di jolly nel panorama dei sistemi di comunicazione di tipo tecnologico. Quando si parla di radio ci si può riferire indifferentemente ad una stazione emittente, ad un apparecchio ricevente, ad un sistema di trasmissione, ai locali di una emittente: si fa la radio, si ascolta la radio, si va in radio, si possiede una radio. Le trasmissioni radiofoniche entrano nella nostra vita in qualsiasi momento della giornata, potenzialmente in qualsiasi luogo ci si trovi. In una sala d'attesa, nei negozi durante gli acquisti, in automobile, durante una pedalata, in casa, in palestra, al bar e in tantissimi altri luoghi. Ascoltiamo la radio, consapevolmente o meno, nel corso di svariate attività, la radiofonia continua a far parte della nostra vita, nonostante lo straripante successo dei sistemi televisivi. La profezia che si poteva rintracciare nel celebre brano musicale dei Buggles *Video killed the Radio Star*⁶ non si è realizzata, nonostante un colosso delle televisioni dedicate ai video musicali come MTV (Music Television) avesse programmato la clip del pezzo per l'inaugurazione delle trasmissioni del canale negli Stati Uniti⁷, quasi rappresentasse un auspicio.

In Italia la diffusione degli apparecchi radio-riceventi avviene parallelamente al consolidamento delle stazioni radio-emittenti di stato, a partire dagli anni '30 del XX secolo. La fruizione delle trasmissioni radiofoniche, fino alla fine degli anni '50, è legata al possesso di apparecchi ricevitori a valvole, piuttosto ingombranti, che ricevevano il segnale radio trasmesso sulle frequenze delle onde medie (OM), in modulazione di ampiezza (AM). Con l'arrivo in Italia dei ricevitori radio a transistor, negli anni '60, la situazione cambiò radicalmente. Le radioline, così venivano chiamate per le loro dimensioni assai ridotte le radio a transistor, oltre ad essere piccole e quindi portatili, non avevano più bisogno di essere attaccate alla rete elettrica, per farle funzionare bastavano poche pile. Ciò favorì l'ascolto individuale della radio, cosa particolarmente importante per i giovani (Meduni 1994) che, lontani dallo sguardo dei capifamiglia che gestivano il controllo delle radio a valvole, ebbero accesso alla 'musica ribelle'⁸, al rock, al pop, al prog, al punk e a

⁵ <https://radiobaseveneziana.net>

⁶ Il brano è contenuto nell'album *English Garden* del 1979.

⁷ MTV inizia le proprie trasmissioni negli U.S.A. il 1° agosto 1981. MTV arriverà in chiaro in Italia a livello nazionale sulle frequenze di Telepiù 3 dal 21 giugno 1995 (prima si vedeva solo via satellite). La programmazione dedicata all'Italia (MTV Italia) nel 1997 (Barra, 2021).

⁸ Uso questa espressione in analogia al titolo del brano di Eugenio Finardi, *La musica ribelle*

tutte le altre note ribelli che sarebbero arrivate in Italia, soprattutto con il diffondersi delle cosiddette ‘radio private’ o ‘radio libere’, che sarebbero nate di lì a poco.

1.2 Radio e pirati

Le cosiddette ‘radio private’ iniziano a comparire in Italia intorno al 1974, dapprima ci si riferiva a loro parlando di pirateria radiofonica, quindi di ‘radio pirata’, ispirandosi al fenomeno delle ‘radio offshore’ inglesi, di metà anni ’60 (Doro, 2017). In assoluto la prima trasmissione di una ‘radio pirata’ in Italia fu quella di *Radio Sicilia Libera*, da Partinico, guidata da Danilo Dolci, la cui attività iniziò il 25 marzo 1970 e terminò il giorno seguente, in seguito all’intervento di un centinaio di elementi delle forze dell’ordine (Biacchessi, 2019). Attraverso “la radio della nuova resistenza”, come la definì lo stesso Dolci nell’appello che trasmise, “i poveri cristi della Sicilia occidentale” volevano far sapere al mondo che “la popolazione della Sicilia occidentale non vuole morire”⁹. Questo impegno sociale ispirò, successivamente, molte altre radio che si battevano per la libertà, fra cui *Radio Aut*, la radio siciliana fondata nel 1977 da Giuseppe Impastato¹⁰, del cui manifesto programmatico vorrei citare alcuni passaggi, poiché riassumono le istanze di molte ‘radio comunitarie’ nate in quegli stessi anni, fra cui *Radio Sherwood*.

La costituzione di un collettivo politico riteniamo sia la condizione indispensabile per un corretto e democratico uso di Radio Aut e per dare finalmente continuità e organicità al suo funzionamento. Solo a partire da una presenza politico-culturale nel territorio, che sia al tempo stesso proposta di mobilitazione e organizzazione autonoma del sociale [...] si può pretendere di costituire un rapporto dialettico tra la struttura radiofonica e l’ambiente. [...]

Un primo livello è quello dell’INFORMAZIONE E CONTROINFORMAZIONE [sic], che si presenta immediatamente come momento di rifiuto e di ridimensionamento dell’informazione di regime e del monopolio dell’industria del consenso (RAI, TV, stampa e mass media in genere). La notizia discende direttamente dal sociale e va riproposta, in maniera amplificata, al sociale stesso, senza filtri o interventi manipolatori. [...] Per quel che riguarda la selezione della notizia, il criterio di priorità viene indicato dalla collocazione che una radio si è data all’interno della dinamica dello scontro politico e di classe e delle esigenze del sociale ad emergere autonomamente (http://www.peppinoimpastato.com/radio_aut.htm).

L’obiettivo di *Radio Aut*, dunque, non era solo quello di informare, ma anche quello di formare una cultura alternativa, oppositiva, di contrasto a quella dominante, stando dentro il territorio, costruendo le competenze per affrontare lo scontro politico e di classe.

(Sugo, 1976), nel quale il cantautore milanese descrive molto efficacemente non solo la musica ribelle ma anche il suo contesto e le emozioni ad essa legate.

⁹ Le citazioni tra virgolette sono tratte dalla lettera che Dolci lesse da Radio Sicilia Libera e che poi fu anche inviata alle massime autorità dello Stato italiano. (Biacchessi 2019, p.21)

¹⁰ Il corpo di Peppino Impastato, assassinato dalla mafia siciliana a Cinisi, fu ritrovato il 9 maggio 1978, lo stesso giorno del ritrovamento del cadavere di Aldo Moro, assassinato dalle Brigate Rosse.

1.3 Radio e libertà

Radio Aut, come decine di altre emittenti, nacque sulla spinta di un contesto sociale e politico in una fase di importantissime trasformazioni e forti spinte dal basso, dove le richieste di diritti sociali¹¹ venivano osteggiate, anche con violenza, dalle istituzioni, concentrate nel tentativo di garantire la conservazione dello status quo. Nel mondo della radiofonia il punto di svolta, rispetto alla richiesta di superamento del monopolio radiofonico della RAI, è rappresentato dalla sentenza della Corte Costituzionale¹² del luglio 1976, in cui si stabiliva “l’illegittimità costituzionale degli artt. 1, 2 e 45 della legge 14 aprile 1975, n. 103 [...] nella parte in cui non sono consentiti [...] l’installazione e l’esercizio di impianti di diffusione radiofonica e televisiva via etere di portata non eccedente l’ambito locale”¹³.

Questa sentenza abrogativa, da un lato diede il via libera alla creazione di centinaia di radio private, dall’altro, pur aprendo un vuoto legislativo nel campo della radiofonia (durato fino all’agosto 1990), limitò la portata delle trasmissioni all’ambito locale. Il 1975 divenne, quindi, una sorta di ‘anno zero’ della radiofonia privata italiana, che da subito si divise in due grandi famiglie: le radio commerciali e le ‘radio libere’. Qui ci occupiamo solo delle seconde, che venivano chiamate libere poiché il termine “... richiamava l’indipendenza dai condizionamenti di un potere di qualunque tipo, fosse esso politico o economico” (Doro, 2017, p. 58).

Le radio iniziarono a trasmettere in FM, nelle frequenze non occupate dalla RAI e poiché il limite della portata di emissione era fissato dalla Corte Costituzionale al solo ambito locale, abbisognavano di potenze di segnale assai ridotte, quindi dalla gestione relativamente poco complessa e poco costosa. Le frequenze in FM erano ancora poco affollate e, tecnicamente, si prestavano ottimamente alla trasmissione di musica, che si poteva ascoltare con una qualità molto migliore che in AM, e la musica è stata fondamentale nel successo di tutte le emittenti. Le radio non commerciali, ufficialmente, erano chiamate ‘radio comunitarie’, una definizione che “... raccoglie in realtà una serie di modelli che si modificano fortemente a seconda delle realtà sociali e dei bisogni specifici che si vengono a creare nei singoli paesi” (Fenati e Scaglioni, 2002, p. 33). Fu la legge n. 223 del 1990, dedicata alla disciplina del sistema radiotelevisivo pubblico e privato, a definire le caratteristiche e il perimetro culturale delle ‘radio comunitarie’ là dove recita:

¹¹ Si pensi al referendum per il divorzio (1974) o alle pressioni per giungere alla promulgazione della legge 194 sul diritto all’aborto (1978), nonché alle rivendicazioni contrattuali del mondo del lavoro o quelle degli studenti ‘medi’ ed universitari, solo per citare alcuni temi.

¹² Sentenza N. 202 15 luglio 1976, Deposito in cancelleria: 28 luglio 1976. Pubblicazione in “Gazz. Uff.” n. 205 del 4 agosto 1976. <https://cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?anno=1976&numero=202>.

¹³ *Ivi*.

5. La radiodiffusione sonora a carattere comunitario è caratterizzata dall'assenza dello scopo di lucro ed è esercitata da fondazioni, associazioni [...] che siano espressione di particolari istanze culturali, etniche, politiche e religiose [...] che abbiano per oggetto sociale la realizzazione di un servizio di radiodiffusione sonora a carattere culturale, etnico, politico e religioso [...]. La relativa concessione è rilasciata [...] ai soggetti predetti i quali si obblighino a trasmettere programmi originali autoprodotti [...] per almeno [sic] il 50 per cento dell'orario di trasmissione giornaliero compreso tra le ore 7 e le ore 21¹⁴.

La caratterizzazione delle 'radio di comunità' che risulta dalla normativa è abbastanza chiara, in particolare per quanto riguarda l'assenza dello scopo di lucro, vincolo che stabilisce la differenza fondamentale rispetto alle radio commerciali, insieme all'obbligo di produrre programmi originali da trasmettere nel corso della giornata. La tipologia di 'radio comunitaria' più diffusa nella seconda metà degli anni '70 fu quella 'democratica', con una caratterizzazione di tipo politico, spesso legata ai movimenti extraparlamentari di sinistra, con un elevato turn-over generazionale, poiché tenute in piedi da volontari non professionisti, fra cui molti giovani, studenti e non, che proponevano dibattiti, controinformazione, musica e forme fantasiose di organizzazione dei palinsesti (Fenati e Scaglioni, 2002). Una di queste emittenti fu proprio *Radio Sherwood*, che dalla sua sede, un vecchio mulino ristrutturato posto a pochi metri dalla Basilica di sant'Antonio, inondava Padova e la sua provincia con idee, informazioni, progetti innovativi e tanta 'musica alternativa', venendo percepita dal mondo veneto, e non solo, in modo fortemente polarizzato e contrapposto: chi la seguiva e la viveva come interessante esperimento di controinformazione dei movimenti antagonisti e libertari, oltre che come possibilità di ascoltare ottima musica e chi, invece, la viveva come un problema per Padova e per l'Italia, una culla del male, di 'cattivi maestri' e di pericolosi rivoluzionari.

2. 'Fare radio' negli anni plumbei del riflusso

Come accennato in apertura, ho iniziato a trasmettere da *Radio Sherwood* nel 1983 e cercando di ricordare quale sia stato il primo brano musicale che ho mandato in onda, mi sono reso conto che si tratta di un'operazione che non sono in grado di portare a termine: semplicemente non lo ricordo. Quel che invece ricordo bene è il contesto di quegli anni, complessivo e locale (ovvero padovano), che non è scindibile dal modo in cui questa radio è nata, né da ciò che è diventata. *Radio Sherwood* era nata nel 1975¹⁵ (Mazza, 2010), in un momento storico in cui le diverse anime della sinistra extraparlamentare italiana cercavano di disegnare mappe e obiettivi dei propri percorsi, con frequenti scissioni e ricol-

¹⁴ Legge 6 agosto 1990, n. 223 *Disciplina del sistema radiotelevisivo pubblico e privato*, TITOLO II, NORME PER LA RADIODIFFUSIONE, Capo II: *Norme per la Radiodiffusione Privata*, Art. 16, comma 5.

¹⁵ Le trasmissioni diventano continuative dal 1976.

locamenti, chi più a destra, per così dire verso il P.C.I., chi più a sinistra, dando vita, ad esempio, al mondo variegato dell'Autonomia Operaia che, a Padova, andò consolidandosi proprio nella seconda metà degli anni '70. Di quest'ultimo movimento, nato dalla scissione di Potere Operaio¹⁶, era espressione *Radio Sherwood*, un'espressione che si è trasformata nel tempo, dando spazio a nuove istanze movimentiste, come quelle ambientaliste contro il nucleare, dopo il disastro di Černobyl del 1986 o quelle dei 'centri sociali occupati' (CSO) dalla fine degli anni '80, o dei *no-global* e *disobbedienti*¹⁷ all'inizio del nuovo millennio.

La *Garzantina* dedicata alla radiofonia, alla voce *Sherwood* scrive: "radio libera. Con una denominazione che si richiamava alla celebre foresta di Robin Hood (acquisendo quindi una ironica connotazione «illegalista»" (Ortoleva, Scaramucci, 2003, p. 799). In effetti il nome, scelto da Emilio Vesce¹⁸, aveva proprio un intento ironico, che proponeva un'analogia tra la comunità della radio e i personaggi della comunità della Foresta di Sherwood, popolata da figure variegata per estrazione culturale e sociale, ma tutte unite all'eroico arciere Robin Hood, nella lotta per la giustizia e la libertà, contro i soprusi del principe Giovanni d'Inghilterra e dei suoi sgherri. Questa forma di ironia e autoironia, la possiamo ritrovare anche nella scelta della sigla di apertura delle trasmissioni in diretta, la *Mickey Mouse March*¹⁹, decisamente atipica per una radio di controinformazione antagonista, mandata in onda con un disco, un 45 giri piuttosto gracchiante, tutte le mattine, per più di trent'anni, prima della rassegna stampa. A dire il vero il clima sociale, ironico e pieno di inventiva dentro la radio, fuori, nel contesto della vita quotidiana, in molti casi era completamente diverso. Il clima in cui vivevamo era quello del trionfo del neoliberalismo, teorizzato dai (cattivi) maestri della scuola di Chicago, fra cui Milton Friedman, uno dei teorici della *deregulation* e della conseguente demonizzazione del *welfare state*, le cui "opinioni riguardo al libero mercato si basavano più su convinzioni ideologiche che sull'analisi economica" (Stiglitz, 2013, p.404). Tali dottrine economiche furono applicate e riassunte nell'azione politica di Ronald Reagan²⁰ e di Margaret Thatcher²¹, che hanno consentito al mondo della finanza di dettare le regole agli Stati nazionali, per garantire ed aumentare a dismisura le proprie 'rendite di posizione', mentre nel mondo democratico dovrebbe essere la politica dei governi a dettare le regole, a stabilire i limiti d'azione del mondo finanziario, per garantire il benessere di tutti (Klein, 2007). *L'homo consumens*

¹⁶ Cfr. Castellano L (a cura di) (1980), *Aut. Op. La storia e i documenti: da Potere operaio all'Autonomia organizzata*, Roma, Savelli.

¹⁷ Per uno sguardo sul movimento dei *disobbedienti* cfr. Azzellini D. (2009), *Disobbedienti/Tute Bianche*, in *International Encyclopedia of Revolution and Protest*, Ed. Immanuel Ness, Blackwell Publishing, pp. 1006–1010.

¹⁸ Fondatore ufficiale di *Radio Sherwood*.

¹⁹ La *Mickey Mouse (Club) March*, il cui autore fu Jimmie Dodd, era la musica di apertura del programma televisivo 'The Mickey Mouse Club' sulla rete televisiva ABC (U.S.A.).

²⁰ Quarantesimo presidente degli Stati Uniti d'America dal 1981 al 1989.

²¹ Primo ministro del Regno Unito dal 1979 al 1990.

prendeva il posto dell'*homo politicus*, superando persino la 'società dei bisogni' e proiettandoci nella 'società dei desideri' mai soddisfatti (Bauman, 2007), mentre la 'colonizzazione dell'immaginario' procedeva a passi spediti, cancellando modelli di trasformazione sociale alternativi al monoteismo sviluppatista e produttivista (Latouche, 2011). Anche a causa dei conflitti sociali prodotti dallo scontro fra neoliberalismo e le sue spinte conservatrici da un lato e le istanze e rivendicazioni politiche dei movimenti extraparlamentari dall'altro, il clima della vita quotidiana era abbastanza asfittico, anzi, spesso avvelenato. Se ti trovavi tra l'incudine della 'repressione di stato'²² e il martello del 'lottarmatismo', anche vista la cattiva stampa di cui godevano gli anni '80, era più facile scivolare nel 'riflusso' che provare a proporre una rivoluzione culturale, come facevano molte radio comunitarie 'democratiche'. Il termine 'riflusso' veniva concepito come un "processo di «ritorno», di «riscoverta» o di «trionfo del privato»" (Masini, 2018, p.187), legato alla versione nostrana del neoliberalismo, una sorta di restaurazione e controrivoluzione rispetto al movimentismo del '77 (*ivi*). Masini²³ propone anche un'interessante rilettura dell'uso dell'espressione 'anni di piombo' per definire gli anni '80, definizione che trae origine da una traduzione approssimativa, ma di grande successo sui media, del titolo del film di Margarethe von Trotta *Die bleierne Zeit* (1981), sulla banda armata tedesca *Rote Armee Fraktion*²⁴. Una corretta traduzione del titolo sarebbe stata *Il tempo plumbeo*, dove l'aggettivo restituisce l'immagine di un periodo opprimente nel suo complesso, invece nella traduzione *Anni di piombo*, il riferimento è metafora solo di una parte del problema, ossia le pallottole dei terroristi (*ivi*).

Intanto però, come accennavo più su, nonostante il 'riflusso', i *paninari*²⁵, i terrorismi, il disimpegno, lo *youppismo*, il consumismo, la repressione, la 'loggia P2', i governi più o meno reazionari, le spaccature e i contrasti nei movimenti della sinistra extraparlamentare, la chiusura di molte 'radio comunitarie' che non erano riuscite a sopravvivere, *Radio Sherwood* a metà anni '90 riusciva ad ampliare il proprio bacino d'ascolto²⁶ e a migliorare

²² Il cosiddetto 'Processo 7 aprile' che coinvolse numerose/i attiviste/i di *Radio Sherwood* tra il 1979 e il 1988, può essere interpretato come uno degli strumenti repressivi contro i movimenti antagonisti di quegli anni. L'intera operazione si basò su un teorema che nel corso dei dibattimenti si dimostrò essere infondato. Cfr. Fiorentino D., Chiaramonte X. (2019), *Il caso 7 aprile: il processo politico dall'Autonomia operaia ai No Tav*, Udine-Milano, Mimesis; Fiorentino D. (2017), *Procès politiques en Italie pendant les années de plomb: le cas de la poursuite judiciaire contre le mouvement*, «Autonomia Operaia», "Clio@Themis, Revue électronique d'histoire du droit", <http://journals.openedition.org/cliiothemis/1057>.

²³ La studiosa dei movimenti giovanili di fine '900, si ispira al pensiero del linguista Alberto Sebastiani.

²⁴ Conosciuta anche come *Banda Baader-Meinhof*.

²⁵ Termine del gergo giovanile, diffusosi negli anni '80 a Milano e poi nel resto d'Italia, per indicare gli adolescenti che, simili agli uni agli altri nell'abbigliamento, caratterizzato dall'ostentazione di indumenti e accessori costosi e alla moda, frequentano abitualmente e in gruppo i fast food (www.treccani.it).

²⁶ Attraverso l'acquisizione di nuove frequenze e una politica di alleanze strategiche con altre

sensibilmente la propria organizzazione. L'esperienza dentro la radio, sia dal punto di vista tecnico sia dal punto di vista dello sviluppo dei contenuti e dei rapporti coi contesti sociali, unita alla ricerca di nuove forme di comunicazione e coinvolgimento degli ascoltatori, dava risultati che incoraggiavano la comunità ad aumentare il proprio impegno.

2.1 'Fare radio' nella foresta di Sherwood

L'attività di informazione, di lettura politica dei contesti, il racconto e costruzione di iniziative, la particolare proposta di panorami musicali alternativi, i linguaggi usati, erano peculiarità che rendevano facilmente distinguibile *Radio Sherwood* nel panorama della radiofonia. Per molti aspetti lì si realizzava il motto "Don't hate the media. Become the media!" attribuito a Jello Biafra dei Dead Kennedys²⁷, un importante gruppo (hardcore) punk rock della scena californiana, che può essere usato come esemplificazione di una delle modalità di scelta della musica che trasmettevamo. I Dead Kennedys, che le radio commerciali italiane non trasmettevano, erano una band estremamente provocatoria (a partire dal nome), che negli anni '80 partecipò a molti concerti e iniziative negli U.S.A. contro le politiche neoliberiste di Ronald Reagan. Le loro musiche colpivano per il *métissage* di generi e anche i loro testi erano, spesso, impegnati e duri, per esempio in *We've Got a Bigger Problem Now*²⁸ si scatenavano ironicamente e provocatoriamente contro "Emperor Ronald Regan, Born again with fascist cravings" (*ibid.*). Il gruppo, quindi, poiché complessivamente rappresentava una scelta musicale alternativa, intelligente, impegnata, dissacrante, innovativa, non commerciale, era considerato interessante per alcune nostre trasmissioni. Naturalmente questo non era l'unico criterio di scelta, senza saperlo allora, alcuni di noi condividevano il punto di vista di John Blacking, etnomusicologo e antropologo sociale, il quale sosteneva che "The function of music is to enhance in some way the quality of individual experience and human relationships; its structures are reflections of patterns of human relations, and the value of a piece of music as music is inseparable from its value as an expression of human experience." (Blacking, 1969, p. 34). Alle considerazioni di Blacking aggiungerei anche quelle di Steven Feld, un altro importante etnomusicologo e antropologo, che così scrive:

Music has a fundamentally social life. It is made to be consumed – practically, intellectually, individually, communally – and it is consumed as symbolic entity. By "con-

emittenti, *Sherwood* copriva le province di Padova, Vicenza, Venezia, Treviso, Belluno, Rovigo, Ferrara, venendo ripetuta anche a Bologna, Verona e Brescia. Costruì anche un'esperienza di broadcasting radiofonico satellitare, approdando poi a trasmettere anche sul web.

²⁷ Jello Biafra, al secolo Eric Reed Boucher, cantante dei Dead Kennedys dalla nascita del gruppo nel 1978 fino al 1986, data dello scioglimento della prima formazione.

²⁸ Il brano, contenuto nel EP *In God We Trust, Inc.* del 1981, è una versione, dal testo aggiornato, della famosissima *California Über Alles* contenuta nel primo LP *Fresh Fruit for Rotting Vegetables* del 1980.

sumed” I mean socially interpreted as meaningfully structured, produced, performed, and displayed by varieties of prepared, invested, or otherwise historically situated actors (Feld 1984, p. 1).

Ciò che cercavamo di fare trasmettendo musica da *Radio Sherwood* era proprio sottolineare la vita sociale della musica, il suo legame col contesto, sia come entità simbolica sia come realtà fatta di suoni in grado di emozionare, entusiasmare, disturbare, a volte persino sconcertare. Sulla scorta di questo ragionamento proponevamo una varietà di generi musicali e di contesti estremamente vasta, spaziavamo dai Bauhaus ai Mau Mau, passando per i Soft Cell, i Diaframma, oppure i Tinariwen, i Tenores di Bitti, i Madredeus, Bill Evans, i CRASS, i 99 Posse, Bach²⁹. La musica c’era tutta, rock, jazz, punk, blues, etno, hip-hop, reggae, indi, sperimentale, classica colta/ non colta, e il composito universo dei suoni non etichettabili; tutta o quasi, perché le produzioni prettamente commerciali che venivano proposte dalle altre radio, spesso dietro compenso delle case discografiche, noi non le programmavamo, così come i lavori di musicisti associati (a torto o a ragione) all’universo culturale della destra, come Lucio Battisti, giusto per fare un esempio. Non che esistesse un decalogo che vietasse questa ‘roba’ (come la definivamo allora), per noi rappresentava la musica che spinge al disimpegno, che svuota la testa per renderla permeabile al ‘sistema’, quindi non solo non andava programmata, ma doveva essere criticata e combattuta. C’era un mondo di musica ‘non allineata’ da diffondere, che prendeva corpo attraverso alcune radio comunitarie dell’area politica della *Autonomia*, spesso collegate ai CSO. Il fenomeno delle *posse*³⁰ iniziò proprio da questo connubio, con un forte legame con il movimento studentesco della ‘pantera’, nato nel dicembre del 1989 (Bonatesta, 2022), tanto che l’animale simbolo delle occupazioni degli studenti universitari, la pantera per l’appunto, compare sulla copertina del primo vinile di *Onda Rossa Posse*³¹, saldando simbolicamente il movimento afroamericano del *Black panther party* alla lotta degli universitari contro il profilo privatistico del progetto di riforma universitaria di Antonio Ruberti, all’epoca Ministro dell’Università e della Ricerca Scientifica (Allegri, 2017).

Musica e radio sono stati un binomio per il buon funzionamento del quale è stata fondamentale la partecipazione giovanile, sia sul versante del ‘fare radio’ sia sul versante del pubblico. La spinta ‘dal basso’ che ha portato alla creazione di tante ‘radio di comunità’, a partire dagli anni ’70, non ci sarebbe stata, credo, se migliaia di giovani militanti

²⁹ Un elenco anche solo minimamente esaustivo del ventaglio di proposte musicali lanciate nell’etere da *Radio Sherwood* richiederebbe una lunga trattazione a sé stante.

³⁰ Le *posse* erano collettivi musicali i cui componenti, legati ai Centri Sociali Occupati, proponevano musica militante legata soprattutto ai generi rap e raggamuffin. Per approfondimenti cfr. Pacoda P., Solaro A., Branzaglia C. (1992), *Posse italiane. Centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni ’90 in Italia*, Cesena, Tosca Edizioni.

³¹ Il gruppo nasce dall’interazione fra *Radio Onda Rossa* e il CSO *Forte Prestino* Il disco, pubblicato nel 1990, s’intitolava *Batti il tuo tempo* ed è considerato il primo prodotto del rap in italiano legato alle *posse*.

non si fossero impegnati nello sforzo di superare norme repressive e conservatrici. Certo, nel mucchio ci sono stati anche errori e deviazioni pericolose, oltre ai successi ma, come cantava Francesco Guccini, solo “chi non fa non falla”.³²

BIBLIOGRAFIA

- Allegri G. (2017), *Alle origini di un trentennio insubordinato. Autobiografia di sommovimenti cognitari indipendenti*, in Coin F., Giorgi A., Murgia A., (a cura di), *In/disciplinate: soggettività precarie nell'università italiana*, “Culture del Lavoro”, n. 4, pp.117-132.
- Barra L. (2021), *1° settembre 1997. Mtv Italia comincia le sue trasmissioni*, “Il Mulino, rivista di cultura e di politica”, <https://www.rivistailmulino.it/a/1-settembre-1997-mtv-italia-comincia-le-sue-trasmissioni>.
- Bauman Z. (2007), *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, Trento, Erickson.
- Bessire L., Fisher D. (2013), *The Anthropology of Radio Fields*, “Annual Review of Anthropology”, Vol. 42, pp. 363-378.
- Biacchessi D. (2019), *Radio On. I ragazzi che fecero l'impresa delle radio libere*. Milano, Editore Jaca Book.
- Blacking J. (1969), *The Value of Music in Human Experience*, “Yearbook of the International Folk Music Council”, Vol. 1, pp. 33-71.
- Bonatesta A. (2022), *L'Italia della «Pantera» e delle «posse». Conflitto sociale e capitale subculturale nell'hip hop degli anni Ottanta-Novanta*, “Ricerche di storia politica, Quadrimestrale dell'Associazione per le ricerche di storia politica”, n. 3, pp. 257-278.
- Doro R. A. (2017), *In onda. l'Italia dalle radio libere ai network nazionali (1970-1990)*, Roma, Viella editrice.
- Feld S. (1984), *Communication, Music, and Speech about Music*, “Yearbook for Traditional Music”, Vol. 16, pp. 1-18.
- Fenati B. (1993), *Fare la radio negli anni '90*, Torino, RAI-Nuova ERI.
- Fenati B., Scaglioni A. (2002), *La radio: modelli, ascolto, programmazione*, Roma, Carocci.
- Klein N. (2007), *Shock Economy : l'ascesa del capitalismo dei disastri*, Milano, Rizzoli.
- Latouche S. (2011), *Come si esce dalla società dei consumi. Corsi e percorsi della decrescita*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Masini A. (2018), *L'Italia del «riflusso» e del punk (1977-84)*, “Meridiana”, n. 92, pp. 187-210.
- Mazza V. (2010), *Sherwood - Storia di una radio*, <https://www.globalproject.info/it/produzioni/sherwood-storia-di-una-radio/5230>.
- Meduni E. (1994), *La radio nell'era della TV*. Bologna, Il mulino.
- Ortoleva P., Scaramucci B. (2003), *Radio*, Le Garzantine, Milano, Garzanti.
- Stiglitz J. E. (2013), *Il prezzo della disuguaglianza. Come la società divisa di oggi minaccia il nostro futuro*, Torino, Einaudi.

³² Francesco Guccini, da *La genesi*, in *Opera buffa* (1973).

Sitografia

<https://cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?anno=1976&numero=202> (ultima consultazione 06.07.2022).

http://www.peppinoimpastato.com/radio_aut.htm (ultima consultazione 10.09.2022).

<https://www.treccani.it>

AMEDEO BOROS • Cultural anthropologist at the Department of Philosophy, Sociology, Pedagogy and Applied Psychology (FISPPA) of the University of Padua, lecturer in Cultural Anthropology and Social Anthropology; his areas of research include the themes of the ‘end of life’, cultural continuity in rural communities, and communication as cultural negotiation.

E-MAIL • amedeo.boros@unipd.it

MIRIAM MAKEBA, JAZZ E ANTIRAZZISMO PER IL SUDAFRICA

Carmen CONCILIO

ABSTRACT • *Miriam Makeba, Jazz and Anti-Racism for South Africa.* In this contribution, we intend to give voice to the autobiographical work of one of the best-known singers of our time, Miriam Makeba (2009), in order to cover some of the important stages of her ‘anti-colonial’ and anti-racist struggle for South Africa. Her legacy of commitment, activism and struggle, which was achieved exclusively through words, music, melody, rhythm and dance, also through collaboration with female artists, performers and politicians from various parts of the world, together with her innate diplomatic skills are an inclusive message (Makeba always sang that Africa is one and that the South African people must be united), an anti-racist message (as she exposed the abuses and necropolitics of apartheid), a feminist message (for example when she wanted to go on stage in traditional African dress, while the contract called for a different costume), an ethical and formative message for all generations to come, including singers, artists and intellectuals. It is no coincidence that in Italy Miriam Makeba passed away after a concert against mafias and in solidarity with the writer Roberto Saviano, in Castel Volturno.

KEYWORDS • Makeba, South Africa, protest songs, anti-racism.

In questo contributo s’intende dar voce all’opera autobiografica di una delle cantanti più note dei nostri tempi: *La storia di Miriam Makeba* (2009), per percorrere alcune delle tappe importanti della sua lotta “anticoloniale” e antirazzista per il Sudafrica. Miriam Makeba non è la sola artista ad aver cantato canzoni “politiche”, ma è una tra le tante voci impegnate dell’Africa e della diaspora. Basti pensare a un musicista come il nigeriano Fela Kuti (1938-1997), compositore, attivista politico e convinto panafricanista, che si presentava al pubblico come “africano” e come “rivoluzionario”, ma anche come aspirante futuro “presidente” della nazione. Secondo Fela Kuti “in Africa la musica non può essere intrattenimento, è rivoluzione. La musica è un’arma”: suo è lo slogan “Music is the weapon of the future” (Wrasse Records, [1982] 2004).¹ Quand’anche le canzoni africane siano

¹ Cfr Fela Kuti, “*Music is the Weapon*”, <https://youtu.be/2XtkbruUslw>.

melodiche, orecchiabili, ballabili o cantabili, non sono certo mere “canzonette”, spesso espongono e veicolano un messaggio sociale, politico, ed etico di emancipazione, di impegno civile, di libertà. Non bisogna pensare che questi artisti emergano dal nulla, in un vuoto culturale, molti, come Fela Kuti e Miriam Makeba avevano cantato in cori religiosi, a scuola, e poi avevano intrapreso la carriera di musicisti, studiando all'estero. Fela Kuti proveniva da una famiglia di intellettuali e diplomatici. Infine, la cultura Afro-Americana si era ibridata in forme sincretiche con le varie culture locali dei paesi africani (<https://www.youtube.com/watch?v=2XtkbruUslw>).

Miriam Makeba (1932-2008), celeberrima cantante sudafricana, ha posto l'attenzione proprio sulla dicotomia tra disimpegno e impegno civile, etico e politico. Il suo brano più famoso è forse *Pata Pata*, cover dell'omonimo album inciso nel 1967. Di questa canzone dirà che il testo è “insignificante”; che si tratta di una melodia gradevole, senza grandi pregi:

I don't know why people like that song. It doesn't say anything. It is just about a dance. But then, I guess a dance is a happy thing. Why can't my songs about trouble be popular? I ask. But people are tired (Miller, 2000, p. 82).

Miriam Makeba vuol essere ricordata per le numerose canzoni sul conflitto razziale in Sudafrica, di cui si è resa interprete, tratte dal repertorio di canti di protesta e lotta anti-apartheid degli anni 1950 e 1960. Tali canzoni trovano una correlazione nella poesia politica di protesta che in Sudafrica ha costituito un genere letterario importantissimo in quegli stessi anni (Fazzini, 1994; 2012). In soccorso di Miriam Makeba bastino, però, le parole di Nelson Mandela, dalla sua autobiografia, *Lungo cammino verso la libertà* (1995), a chiarire il rapporto fra canzone, musica e politica in Sudafrica:

Stavo ascoltando una popolare trasmissione intitolata “Rediffusion Service”, che diffondeva i brani dei più affermati cantanti del paese – Miriam Makeba, Dolly Rathebe, Dorothy Masuku, Thoko Shukuma – e le note tranquille dei Manhattan Brothers. [...] La singolare bellezza della melodia africana sta nella sua capacità di risollevarlo lo spirito anche quando racconta una storia triste. Puoi essere povero, disoccupato, puoi vivere in una baracca sgangherata, eppure quella melodia ti infonde speranza. Spesso la nostra musica narra le aspirazioni della gente, e accende una carica politica anche in coloro che altrimenti sarebbero indifferenti. Basta vederne l'effetto contagioso nei raduni africani. La politica può essere supportata dalla musica, ma la musica ha una forza che va al di là della politica (Mandela, 1995, p. 177).

Non “solo canzonette”, dunque. Infatti, la seconda canzone dell'Album *Pata Pata*, cantata da Makeba era *Ha Po Zamani*, scritta insieme alla cantante jazz sudafricana, ma nata in Zimbabwe, Dorothy Masuku (1935-2019). Una canzone di Masuku contro *Dr Malan* – primo capo di Stato nazionalista boero, nel 1948, iniziatore di una programmatica legislazione segregazionista e razzista –, fu bandita, e quando Masuku dedicò una canzone a Patrice Lumumba, la cantante fu esiliata. Masuku ritornò in Zimbabwe dopo l'indipendenza, nel 1980, dopo 31 anni di esilio. Miriam Makeba canta le sue canzoni in America, in lingua Xhosa e Swahili, durante il suo esilio:

Ha Po Zamani

Hapo zamani, sikuya hivi,
 Hapo zamani, shauri ya pombe
 Nindibona ndilinxila nje kungenxa yamabhulu
 (*I am a drunk because of the Afrikaner white man*)
 Nindibona ndingenakhaya nje kungenxa yabelungu
 (*I am homeless because of the whites*)
 Nindibona ndizula nje kungenxa yabelungu
 (*I am a hobo because of the whites*)
 Baleka bhulu (*Run White man*)
 Sizobuya (*We'll come back*).

Il canto, molto orecchiabile, nel passo citato accusa esplicitamente i bianchi boeri di aver depauperato i neri, culturalmente, di averli fiaccati nel morale, nello spirito (“*drunk*”), nei costumi, di averli umiliati, privandoli della loro terra e della loro casa (“*homeless*”), di averli costretti a emigrare (“*hobo*”). Il canto si chiude con un monito, che fa presagire vendetta e riappropriazione. Ma, anche, più semplicemente, il ritorno, anche degli esuli: “Ritourneremo, ritourneremo a casa” (Makeba, 1995, p. 244).

Tutto era cominciato, però, quando Miriam Makeba aveva lasciato il Sudafrica, nel 1959, con un viaggio rocambolesco che la portò prima ad Amsterdam, poi a Londra, poi a Parigi, poi in treno fino a Aix en Provence e poi da lì in auto fino a Venezia. Il film di Lionel Rogosin, *Come Back Africa – una traduzione del grido popolare dell’African National Congress, Mayibuye iAfrica –*, in cui Miriam Makeba aveva una piccola parte come cantante in uno *shebeen*, venne presentato al 21° Festival del Cinema di Venezia, dove vinse il Premio della Critica. Il film-documentario era stato girato in segreto, per mostrare la vita reale dei neri in Sudafrica. Il tema era l’allora attuale “Jim Comes to Jo’burg”, l’arrivo in città di Zachariah, un uomo semplice che rimane schiacciato dalle leggi dell’apartheid e dalla violenza della township di *Sophiatown*, governata dalle gang di *tsotsi*, giovani criminali senza scrupoli. In questo film, come alcuni commentatori hanno notato, la giovanissima Miriam Makeba entra in uno *shebeen* ed è circondata da soli uomini (Rörich, 1989, p. 83). Il suo vestito raffinato, il suo canto melodico e struggente, la sua danza, portano non solo un tocco di femminilità, ma parlano di trasgressione per mezzo di un messaggio simultaneo di politica e intrattenimento, di emancipazione femminile – “*empowerment*” – e cosmopolitismo, di professionalità, modernità e moda, in una società, quella delle *township* nere, piuttosto violenta e costringiva verso le donne (Feldstein, 2013, p. 18). Intorno a lei ci sono Can Themba, Louis Nkosi e Bloke Modisane, famosi scrittori e giornalisti, intellettuali formati intorno alla rivista *Drum*, vivacissima testata culturale, dove la cultura letteraria, musicale e politica poteva esprimersi (<https://youtu.be/VDFznqweUTQ>) e dove Makeba si guadagnò una iconica copertina da celebrità: (https://www.reddit.com/r/OldSchoolCelebs/comments/kuwb9z/miriam_makeba_posing_for_a_drum_magazine_cover/).

A causa del successo del film e dell’eco internazionale di una tale impresa, a Parigi, a Londra e a Vancouver dove vince un ulteriore premio mentre in America la rivista *Time* lo include tra i primi dieci film dell’anno (Feldstein 2013, 13), Miriam Makeba non poté più rientrare in patria: era una persona sgradita al regime nazionalista boero.

Nel 1960, appena trascorso un anno dalla sua partenza, Miriam Makeba apprende che nella township di Sharpeville vi è stato un massacro: durante una marcia pacifica, organizzata dal leader del Pan Africanist Congress, Mangaliso Robert Sobukwe, per protestare contro le *pass-laws* – leggi che regolavano la segregazione fisica e geografica dei neri per mezzo di un lasciapassare, autorizzavano il loro sommario arresto e tutto ciò che ne conseguiva – la polizia inaspettatamente aprì il fuoco sulla folla inerme.

Il fotografo britannico Ian Berry era presente e registrò l'accaduto in fotografie ben presto divenute documenti storici. Ian Berry era uno dei fotografi della prestigiosa rivista sudafricana *Drum*, prima di diventare un fotografo Magnum, e la sua testimonianza agghiacciante è un ricordo di quei momenti drammatici della vergognosa storia del Sudafrica:

All'inizio pensai che stessero sparando a salve oppure al di sopra delle teste delle persone, per disperderle. Solo quando una donna, che era accanto a me, cadde a terra, ho capito che sparavano proiettili veri. Mi sono subito gettato a terra e ho fotografato la folla che scappava in ogni direzione (videointervista: mia trascrizione).

Il sito della Magnum (<https://www.magnumphotos.com/newsroom/politics/ian-berry-sharpeville-massacre>) rende omaggio a quella documentazione, mentre la testimonianza di Ian Berry è riportata nella video-intervista sopraccitata (<https://www.youtube.com/watch?v=2tVKRHqe5Us>).

Il bilancio fu di 69 manifestanti uccisi, e 140 feriti, per lo più colpiti alla schiena mentre fuggivano. Le conseguenze ebbero ripercussioni ulteriori: “Il governo proclamò lo stato di emergenza, sospendendo le garanzie costituzionali e assumendo i pieni poteri per agire contro ogni forma di eversione. In Sudafrica vigeva ora la legge marziale” (Mandela 1995, p. 233).

Quelle fotografie hanno potuto essere utilizzate come prove durante i processi; dimostravano che la polizia sparava mirando alla schiena dall'alto delle camionette verso il basso e non ad altezza d'uomo, come dichiarato. “Le nostre vite non avevano valore” (Makeba, 2009, p. 82), dice Miriam Makeba, anticipando il senso del movimento Black Lives Matter, e aggiunge:

I boeri ci avrebbero ucciso piuttosto che soltanto pensare a modificare le loro leggi. Ma anche la nostra gente non restava più a guardare. Ci furono ulteriori problemi. I boeri dichiararono lo “stato d'emergenza”, bandirono le nostre organizzazioni politiche e arrestarono i nostri capi (Makeba, 2009, p. 82).

Quell'anno morì la madre di Makeba in Sudafrica e recatasi al Consolato sudafricano a New York per poter rientrare e partecipare ai funerali, la cantante si vide invalidare i documenti di viaggio e revocare il passaporto. Nel 1960 vennero arrestati tutti i capi dell'ANC e del PAC e i due partiti furono dichiarati fuorilegge secondo il *Suppression of Communism Act*, promulgato nel 1950, legge che prevedeva la messa al bando del partito comunista e di tutti i partiti o gruppi ad esso ispirati. Mandela e tutti gli altri capi furono scarcerati dopo un anno, al termine dello stato di emergenza.

Miriam Makeba intanto si era sentita subito accettata in America e il suo successo fu immediato; cantava le canzoni sudafricane, canzoni xhosa, quelle con i “click sounds”² – quegli schiocchi tipici delle lingue Khoisan e del loro incontro con le lingue Bantu (Herbert 1990, 120), suoni bilabiali, dentali, alveolari, palatali e laterali – che molti Sudafricani bianchi dicono di aver appreso dalle loro tate xhosa o zulu. Miriam Makeba voleva restare ancorata alla propria cultura, ma voleva anche distinguersi dalle molte altre donne cantanti, *blueswomen* e *jazzwomen*, le celebrità africane-americane:

Io cantavo le canzoni africane. Che avevo sempre cantato, come *Lakutshona*, *Ilanga*, *Into Yam*, *Saduva* e altre. La gente mi chiedeva sempre “*Ubile Jazz?*”. Io rispondevo: “No!”. Io restavo sudafricana. [...] mentalmente ero sempre a casa. Sapevo che la forza della mia musica era nelle canzoni della mia gente, la gente qui, e io canto queste canzoni con molta fiducia. Si facevano diversi tipi di musica in quel periodo e c’era sempre da etichettarla, dargli uno stile. Era jazz o no? Non lo sapevo (p. 54).

Jazz? Sapevo di non cantare jazz. Ma cantai. Quando cantai *Qongqothwane*, una canzone dei Manhattan, impazzirono tutti. Amavano quello che chiamavano i suoni con il “click” (p. 74).

Le influenze musicali e sonore per Miriam Makeba, come spiega Valerio Corzani nell’introduzione all’edizione italiana della biografia artistica di Makeba, sono molteplici e variegata ed è difficile quindi definire un genere musicale in cui imbrigliare un’artista così aperta agli stili, alle lingue, alle culture altre:

il retaggio afrikaner si era in qualche modo sovrapposto all’influenza afro, ma era ancora più di questa, l’influenza della musica afro-americana, dei ritmi e degli stili della musica statunitense e caraibica che aveva intriso di sé il palinsesto delle musiche indigene. Il jive campagnolo, il gospel zulu, il vocal jive, il kwela, il mbombela, il simanié-manié, sono tutti generi più o meno alchemici che la Makeba macererà col suo canto, scegliendo alla fine una strada propria. [...] La *mbaqanga*, la musica delle township, è uno straordinario esempio di fusione artistico-culturale [...] letteralmente “la zuppa del povero” era già all’epoca dei primi passi professionali di Miriam Makeba, lo stile musicale più popolare dell’Africa australe. Uno stile urbano nato proprio come una “minestra”, cioè come una mescolanza di elementi musicali molto diversi tra loro e di idiomi e slang (lo xulu, lo xhosa, il sotho...) in continua e frenetica evoluzione. (p. 12)

² “Molto più tardi nella mia carriera mi sarei divertita a dire: “Nella mia città natale a Johannesburg, c’è una canzone che noi cantiamo sempre quando una giovane ragazza si sposa”. Gli inglesi la chiamano *Click Song*, perché loro non riescono a pronunciare “*qongqothwane*”. Questo prendeva sempre il mio pubblico. Impazzivano. Anni dopo registrai un’altra canzone intitolata *Baxabene Oxamu*, la chiamarono *Click Song no. 2*. Più tardi ancora, alcuni giornalisti iniziarono a riferirsi a me come “la ragazza dei click-click”” (Makeba, 2009, p. 76).

Questa sua adesione totale e coerente alla tradizione canora sudafricana ha contribuito a far apparire le sue performance come una manifestazione della sua “africanità” e del suo esotismo, cui contribuiva la sua pettinatura “afro”, con i capelli tagliati corti e lasciati ricci, ed è stata significativamente anche un atto di decentralizzazione linguistica. Portava in giro per il mondo la lingua Xhosa e Zulu, non cantava esclusivamente in inglese. I suoi modelli erano anche le star africane-americane quali Ella Fitzgerald, Billy Holiday, Dinah Washington – di cui apprezzava la dizione inglese perfetta –, Carmen McRae, le sue amiche Dorothy Masuku e Nina Simone.

Nel 1962 viene invitata in Africa, dapprima si fermerà in Kenya, dove il suo canto avrebbe aiutato una raccolta di fondi per iniziative per i giovani, coordinate dal locale sindacato (il Kenyan Labour Workers Union). Da Nairobi si reca poi in Tanzania, che aveva appena raggiunto l’indipendenza, e qui conosce il neo-presidente Nyerere, che le concede un passaporto per viaggiare. Così in seguito si reca in Suriname, e poi a Cuba e in molti altri paesi. Nove paesi le concedono il passaporto e ottiene una decina di cittadinanze onorarie. Nel 1963 è la volta di Addis Abeba, in Etiopia, dove stava per nascere l’Organizzazione dell’Unità Africana (OAU), un blocco di potere panafricano delle nazioni ora indipendenti (Kasandra 2016, 179). I capi di stato erano tutti presenti e si trattava di intellettuali, scrittori, statisti preparati e illuminati, spesso educati nelle scuole coloniali o in prestigiose università all’estero: Mwalimu-Julius Nyerere per la Tanzania, Sékou Touré per la Guinea, Kwame Nkrumah per il Ghana, Nnamidi Azikiwe per la Nigeria, Gamal Abdel Nasser per l’Egitto, Lèopold Sédar Senghor per il Senegal, Modibo Keita per il Mali, Achmed Ben Bella per l’Algeria, Félipe Houphouet Boigny per la Costa d’Avorio, Habib Bourgiba per la Tunisia, Ahamadou Ahidjo del Camerun e William Tubman per la Liberia. Erano presenti anche alcuni statisti provenienti da paesi non ancora indipendenti: Kenneth Kaunda per lo Zambia, Agostino Neto per l’Angola, Samora Machel per il Mozambico, Amilcar Cabral per la Guinea Bissau, Jomo Kenyatta per il Kenya, e poi, ancora l’imperatore Haile Selassie, ispiratore del movimento religioso e filosofico Rastafari negli anni 1930, cui hanno aderito gli artisti reggae giamaicani, fondando un nuovo genere musicale che ben presto divenne un successo internazionale. Lì, in Etiopia, dopo una notte di accesi dibattiti, di danze e canti, era stato firmato l’accordo per la ratifica della Carta OUA (Makeba 1995, 100). Haile Selassie parlò alle Nazioni Unite nel 1963, in quanto Presidente dell’OUA, presentando un manifesto con un programma che includeva il disarmo nucleare, la fine delle ingiustizie razziali, promuoveva l’istruzione e l’educazione, e ne ricevette un enorme consenso:

Last May, in Addis Ababa, I convened a meeting of Heads of African States and Governments. In three days, the thirty-two nations represented at the Conference demonstrated to the world that when the will and the determination exist, nations and people of diverse backgrounds can and will work together, in unity, for the achievement of common goals and the assurance of that equality and brotherhood which we desire. On the question of racial discrimination, the Addis Ababa Conference taught, to those who will learn, this further lesson:
that until the philosophy which holds one race superior and another inferior is finally and permanently discredited and abandoned;
that until there are no longer first class and second class citizens of any nation; [...]

And until the ignoble and unhappy regimes that hold our brothers in Angola, in Mozambique and in South Africa in sub-human bondage have been toppled and destroyed; until that day, the African continent will not know peace. We Africans will fight, if necessary, and we know that we shall win, as we are confident in the victory of good over evil (Selassie, 1972, pp. 466-467).

Quando anche Makeba parlò alle Nazioni Unite, da cantante tutto sommato ancora agli esordi della carriera, si trovò, trentenne, al cospetto di uomini – alcuni di loro, poeti-presidenti – che stavano riscrivendo la Storia di un intero continente, infondendo speranze anche per Paesi come il Sudafrica. Quella Carta dell’Organizzazione dell’Unione Africana rappresentava la sfida indipendentista e autonomista lanciata dal panafricanismo.

Parte di quell’entusiasmo per essere stata testimone di un evento storico dirompente, la pietra fondante del movimento panafricano, lo si ritrova nel canto fiero *A Luta continua*, eseguito il 25 giugno 1975 in Mozambico in occasione dei festeggiamenti per l’indipendenza, raggiunta grazie alla lotta di liberazione condotta dalla guerriglia *Frelimo* e che vide Samora Machel salire al potere quale primo Presidente: https://youtu.be/Mtl62-6pY_I.

Il canto è un inno alla liberazione. L’invocazione “*Frelimo, Frelimo*” è rivolta al fronte di liberazione nazionale socialista, fondato in Tanzania nel 62 da Eduardo Mondlane, anch’egli apostrofato insieme a Samora Machel come una sorta di novello messia, venuto a salvare il paese, così da poter donare speranza anche ai paesi limitrofi, lo Zimbabwe, il Botswana, lo Zambia, l’Angola, la Namibia e, non ultimo, il Sudafrica. È proprio a questo paese che Makeba sembra rivolgersi con l’apostrofe di apertura “My people, my people / open your eyes”, nonostante l’apostrofe possa essere intesa come un universale appello all’Africa tutta; allo stesso modo, la strofa centrale, posta in posizione chiave, rompe con il ritmo festoso del ritornello, e assume una nota celebrativa ed elegiaca, come dimostra anche la presenza di un arcaismo (“thee”), dedicata ai morti – “And to all those / who have given their lives / Praises to thee” – essa è sia un omaggio ai *Freedom Fighters* mozambicani, sia a ai *Fighters* sudafricani. Questa canzone, nonostante il ritmo coinvolgente, la festosità e la compiaciuta celebrazione della liberazione nazionale non è affatto una “canzonetta”, bensì un canto politico che invoca la lotta popolare, anche la lotta armata; che consegna *Frelimo* alla metafora di una fiaccola portatrice di luce e di una nuova alba per i popoli (“*Frelimo, Frelimo / Your eternal flame / Has shown us the light of dawn*”), mentre nomina, facendo nomi e cognomi, due uomini politici quali emblemi di una umanità capace di emancipare un intero popolo.

Su questa canzone, Makeba ha scritto:

Ero a un passo dal Sudafrica, il punto più vicino in cui ero stata in più di un decennio. Questo periodo fu speciale. All’evento cantai *A luta continua*, una canzone scritta in collaborazione con Bill Salter e Bongani. [...] In quella canzone rendevo omaggio al presidente Samora Machel e al suo partito *FRELIMO* e alla gente del Mozambico. Incoraggiavo anche la popolazione dello Zimbabwe e della Namibia a continuare la loro lotta (Makeba, 2009, p. 170).

Intanto, nel 1963, in Sudafrica si consumava il notorio Rivonia Trial, dopo che ben 19 capi dell’African National Congress erano stati arrestati con l’accusa di sabotaggio e

condannati all'ergastolo. Nelson Mandela, Walter Sisulu, Ahmed Katrada, Govan Mbeki erano tra i molti arrestati illustri. Quello stesso anno i leader dell'ANC in esilio all'estero chiesero a Miriam Makeba di rappresentare il Sudafrica davanti al Comitato di Decolonizzazione delle Nazioni Unite, coordinato dall'ambasciatrice della Liberia, Angie Brook. Miriam aveva 31 anni, la si vede nelle immagini d'epoca, intenta a leggere il discorso senza mai alzare gli occhi dai fogli, con umiltà: <https://youtu.be/Pc0GqSHiXH0>.

Miriam Makeba non era soltanto una regina della canzone, ma ben presto, grazie ai suoi molteplici viaggi internazionali, fu invitata da molti capi di stato delle nazioni ex coloniali e ora indipendenti dell'Africa, e così ricorda quel periodo:

Ero diventata la voce e l'immagine dell'Africa e del suo popolo senza neanche accorgermene. Sul palco o no, ero sotto i riflettori. Dovevo essere brava. Ero in mezzo ai più grandi giganti degli Stati Uniti, e venivo dalle più sperdute township del mio paese. Ma dovevo ricordarmi della realtà della società da cui provenivo (Makeba, 2009, p. 80).

Come le aveva predetto Harry Belafonte, “un giorno le avrebbero chiesto di parlare per la sua gente” (Makeba, 2009, p. 81). Sempre in quell'anno venne invitata una seconda volta alle Nazioni Unite, per parlare al Comitato speciale contro l'Apartheid, coordinato dal guineiano Diallo Telli. Da quel momento, in patria, le sue canzoni saranno bandite. Chi avesse comprato un suo disco, avrebbe potuto essere arrestato.

Nel 1964, dopo una dura malattia, sposò Hugh Masekela, un trombettista jazz di grande talento, anch'egli esule dal Sudafrica, e con sua figlia Bongki e con lui andò a vivere nel New Jersey in una casa di fronte a quella di Dizzy Gillespie e di sua moglie Sister Lorraine. In questo modo e grazie alle relazioni di amicizia che si era creata sin dal suo arrivo tra gli attivisti per i diritti civili (*African American Friends of Africa*), organizzò un movimento di giovani studenti esuli dal Sudafrica in America, chiamato *South African Students Abroad (SASA)*. È difficile dire se la musica di Makeba fosse formativa per le giovani generazioni degli anni Sessanta, le sue canzoni in Sudafrica erano bandite e censurate, ma certamente il suo essere in prima linea negli Stati Uniti con le reti che organizzavano assistenza ai giovani studenti provenienti dal continente africano, grazie alla sua amicizia con Harry Belafonte, Sidney Poitiers, e Marlon Brando, tra gli altri, tutti attivi in supporto dei movimenti per i diritti civili, la rendeva un simbolo, in quanto donna e nera, di un modello di emancipazione e autodeterminazione unico. Forse i giovani a cui si rivolgeva erano stati costretti a crescere prematuramente, a politicizzarsi, a lottare come Freedom Fighters per i propri diritti, da uomini adulti. Per esempio, quando i *Manhattan Brothers* scelsero l'esilio volontario dal Sudafrica e continuarono a cantare nel Regno Unito e negli USA, persero credibilità e fama presso i giovani politicizzati e dopo i fatti di Sharpeville e Soweto furono presto dimenticati in patria (Hamm, 1989, p. 300).

L'album che Makeba pubblicò insieme ad Harry Belafonte, *Una serata con Belafonte / Makeba*, nel 1964 vinse il *Grammy Award*, e in particolare due canzoni di quel disco denunciano a chiare lettere il regime del Sudafrica; non sono, dunque, canzoni facili destinate a un successo scontato. Il testo della canzone Xhosa, *Nongqongqo* (<https://www.youtube.com/watch?v=6n8Qpj8G-XI>), che significa “Per coloro che amiamo”, per esempio, enumera esplicitamente le vittime del regime, quei nomi che in patria sono divenuti “perico-

losi”: Robert Sobukwe (1924-1978), attivista e rivoluzionario anti-apartheid, capo e primo presidente del Pan Africanist Congress; capo Luthuli (1898-1967), capo Zulu, aderente alla Chiesa Congregazionista, Presidente del Movimento Nazionalista Non-violento, di ispirazione gandhiana, e Premio Nobel per la pace nel 1960; Nelson Mandela (1918-2013) e Walter Sisulu (1912-2003), entrambi leader dell’*African National Congress*, ormai eroi della resistenza e martiri del regime, ridotti al silenzio dal carcere.

Il canto, uno dei canti di protesta anti-apartheid si sviluppa lento e ripetitivo, ricco di domande retoriche, prive di risposta. In lingua Xhosa, il canto è ricco di allitterazioni, assonanze, anafore e ripetizioni; il canto è un lamento melodico-elegiaco, con una nota luttuosa ma anche di orgoglio gratulatorio in chiusura. Questo canto è stato ripreso dalla cantante italiana, Tosca, nel suo album del 2017 *Il suono della voce* (<https://www.youtube.com/watch?v=rFmQTdHvoRM>), ma già ripreso in un film del 1973 di Sidney Poitiers, *Warm December* (https://www.youtube.com/watch?v=e_VJGq7z6mk), nella bellissima interpretazione della cantante jazz sudafricana Letta Mbulu, accompagnata da un coro di voci maschili e femminili:

Nongqongqo

Bahleli bonke entilongweni (They are all sitting in prison)

Nanku, nanku, nank’uSobukwe (Here, here...)

Yini baba Luthuli? (What is Baba Luthuli?)

Hayi uzotheni, uzotheni? (What are you going to do?)

Nanku, nanku, nank’uMandela

Nanku, nanku, nank’uSisulu

Hee hee hee halala (Hee hee hee congratulations).

La seconda lirica è intitolata *Ndodemnyama*, “Attento Verwoerd!” (<https://www.youtube.com/watch?v=5lwdJYHyffk>), scritto negli anni 50 da Vuyisile Mini, che fu condannato a morte dal regime nel 1964, in cui si mette in guardia il Presidente del Partito nazionalista boero, Hendrick Verwoerd (1901-1966), passato alla storia come l’Architetto dell’apartheid e come Primo Ministro del paese dal 1958 fino al 1966, quando fu assassinato.

Ndodemnyama

Nants’indod’emnyamaVerewoed (Beware the dark man Verwoerd)

Nants’indod’emnyama Verewoed

Bhasobha nants’indod’emnyama Verewoed (Yini Verewoed)

Bhasobha nants’indod’emnyama Verewoed

Così scrive di lui Nelson Mandela:

Verwoerd era stato il principale teorico e artefice dell’apartheid, il fautore della creazione delle “riserve” e del sistema di istruzione bantu. Poco prima della sua morte aveva guidato i nazionalisti, nelle elezioni generali del 1966, in cui il partito dell’apartheid aveva aumentato la sua maggioranza, conquistando 126 seggi contro i 39 ottenuti dall’United Party e l’unico del Progressive Party (Mandela, 1995, p. 406).

La canzone di monito contro di lui sembrava quasi presagire la sua tragica fine, che avvenne, però, per mano di un commesso parlamentare bianco. Quindi l'album inciso da Makeba con Belafonte aveva un contenuto politico molto esplicito e forte: un messaggio decisamente coraggioso, che raccoglieva persino l'eredità dei *Fighters* dell'*uMmkhonto we Sizwe (MK)*, il braccio armato dell'*ANC*.

Vi è un altro episodio della Storia sanguinosa del Sudafrica, ricordato come una delle tappe di quella sorta di "via crucis" che il Paese ha attraversato prima di giungere alla svolta democratica. Nel 1976 a Soweto un'altra manifestazione venne repressa nel sangue. Così ne parla Nelson Mandela:

Nel giugno 1976 ci giunse vagamente notizia che nel paese era in corso una grande insurrezione. Erano dicerie fantasiose e inattendibili, secondo cui i giovani di Soweto avevano messo in fuga i soldati, che avevano dovuto abbandonare le armi. Soltanto, in agosto, quando arrivarono a Robben Island i primi giovani incarcerati in seguito all'insurrezione del 16 giugno, venimmo a sapere che cosa era realmente avvenuto.

Il 16 giugno 1976 quindicimila studenti si radunarono a Soweto per protestare contro la decisione governativa di introdurre in metà delle scuole secondarie l'insegnamento condotto in lingua afrikaans. Gli studenti non volevano imparare la lingua degli oppressori né i professori volevano usarla per insegnare. Gli appelli di genitori e insegnanti erano caduti nel vuoto. Quella mattina un distaccamento di polizia aveva aperto il fuoco senza preavviso sul corteo dei giovani studenti, uccidendo il tredicenne Hector Pieterse e molti altri. I ragazzi avevano reagito con sassi e bastoni, ed erano seguiti violenti scontri durante i quali centinaia di giovani erano rimasti feriti e uccisi e due bianchi erano stati lapidati a morte. [...] Gli studenti boicottarono tutte le scuole, mentre i dirigenti dell'*ANC* sostenevano e alimentavano ovunque la protesta. Il programma di istruzione bantu si era ritorto contro i suoi artefici perché quei giovani coraggiosi e ribelli ne erano il prodotto diretto (Mandela, 1995, p. 450).

Makeba era ormai sposata con Stokely Carmichael, famoso attivista per i diritti civili in America. I due ben presto vennero ostracizzati sia dalle autorità, che li spiavano e controllavano, sia dall'industria culturale, che cominciò a boicottare i concerti di Makeba. Lasciarono, quindi, l'America da esuli e andarono a vivere in Africa, nel 1969, e qui Makeba cominciò a cantare in varie lingue africane, continuando a essere invitata dai Presidenti più illuminati degli stati africani. Dopo il massacro di Soweto, cantò una canzone scritta da Hugh Masekela, intitolata *Soweto Blues* (<https://www.youtube.com/watch?v=dMSwIBGcSRs>), che oltre a lamentare la morte dei bambini, gli scolari della township di Soweto – che dimostravano contro le norme che rinforzavano il *Bantu Education Act* (1953) e imponevano l'insegnamento in lingua afrikaans –, si chiedeva anche, in senso retorico, dove fossero i padri, gli uomini? – sepolti nelle miniere a lavorare con stipendi da fame; morti, forse, senza neppure un avviso e un risarcimento alle loro famiglie.

Nell'uccidere i bambini si uccideva il futuro della nazione, così cantava Makeba; lo si voleva far passare per violenza tribale tra Neri, invece si era trattato di violenza di Stato, violenza strutturale: della biopolitica e della necropolitica di regime, vale a dire della facoltà di disporre del potere di vita o di morte sui corpi delle persone di colore (Mbembe, 2019):

Soweto Blues

The children were flying, bullets dying
 All the mothers screaming and crying –
 The fathers who were working in the city
 The evening news brought on all the publicity
 Just a little atrocity – deep in the city –
 Soweto Blues, Soweto Blues
 Soweto Blues – they are killing all the children
 Soweto Blues – without any publicity
 Soweto Blues – oh, they are finishing the nation
 Soweto Blues – while calling it black on black
 Soweto Blues – but everybody knows they are behind it.

Quello stesso anno Makeba parlò nuovamente alle Nazioni Unite, per la quarta volta, dopo i suoi interventi del 1963, del 1964 e del 1975, e poi fu invitata nelle sedi europee delle Nazioni Unite, in Svizzera e in Francia, e, ancora, alla sede dell'Unesco. Quelle sue esibizioni "arrabbiate" destarono stupore: "Ah voilà, *Miriam Makeba toujours chante de la politique*" (Makeba, 2009, p. 173). Non canzonette, dunque, non solo *rock 'n'roll*!

Gli anni trascorsi in Africa, in Guinea, furono esaltanti, ricchi di incontri e arricchiti dall'aiuto che riusciva a fornire a giovani studenti esuli in fuga dal Sudafrica. Là Makeba fu la protagonista di un documentario intitolato *Mama Africa*.

Bongi venne intervistata e all'inizio del documentario dice in francese: "Mia madre non è solo mia madre ma la madre di tutta l'Africa, lei è Mama Africa." È dalle parole di Bongi che presero il titolo del documentario. Iniziarono a Chiamarmi *Mama Africa* (Makeba, 2009, p. 186).

Da "ragazza africana" – così veniva chiamata Makeba all'inizio della sua carriera – diviene poi un'icona dei movimenti di liberazione nazionale, al punto da essere identificata con il soprannome di Mama Africa: "Mama Africa è stata ciò che per molti anni i sudafricani hanno avuto al posto della libertà: è stata la loro voce" (Saviano 2009, 14). Non a caso lo studioso sudafricano Johan Jacobs sottolinea proprio questo ruolo della voce di Miriam Makeba, che, consapevole del proprio ruolo politico di musicista, aveva affermato: "I think I have one thing in common with the emerging black nations of Africa: We both have voices, and we are discovering what we can do with them (1988:110)" (Jacobs, 1989, p. 5).

Sul significato di essere considerata "madre" vi è un ironico ma significativo ritratto che un musicista jazz di New Orleans, Danny Barker, ha lasciato di una delle più famose cantanti blues degli anni Venti in America, Gertrude Rainey, nota come Ma Rainey:

Ma Rainey era Ma Rainey. Quando dici "Ma", significa madre. "Ma" significa la cima. Era la boss, la bulla della baracca, Ma Rainey. Lei era al comando. "Ma". Ma Rainey viene in città, la cantante blues boss. E tu rispetti Ma. La grande "Ma", la mia "Ma" e mamma "Ma". Questa è "Ma". Qualcosa che si rispetta. Tu dici Madre. È lei che comanda la baracca. Non *papa, mama*. (Dall 1989, n.p.; quoted by Davis 1998, 197)

Il titolo di “Mama Africa”, dunque, seppure in un contesto storico-sociale e in una congerie culturale diversi, è un titolo di rispetto verso chi come Miriam Makeba si è imposta come voce impegnata per l’Africa tutta. Ma non è un rispetto facile da guadagnare, è un coronamento professionale e personale, acquisito negli anni 2000, dopo il crollo dell’apartheid e il suo rientro in patria, avvenuto nel 1991:

Il soprannome “Mama Africa” si sarebbe imposto quando il presidente Thabo Mbeki annunciò in Parlamento la mia nomina a Ambasciatrice di “Buona Volontà” in Africa per il Sudafrica. [...] Negli anni Ottanta, quando avevo iniziato a sentire la gente che mi chiamava Mama Africa dicevo sempre: “Perché mi vogliono mettere tutto il continente sulle spalle?” Era troppo pesante, troppa pressione. Poi pensai a me come Mama Africa, l’Ambasciatrice di “Buona Volontà” e accettai l’idea, adesso che ero una bisnonna, cosa potevo dire? Guardavo il mio paese, il Sudafrica, laggiù in fondo, che sorreggeva simbolicamente tutto il continente, come dalle fondamenta, e questo dava il senso alla cosa, almeno simbolicamente (Makeba, 2009, p. 258).

Nelson Mandela l’aveva richiamata in Patria, appena liberato dal carcere nel 1990. Makeba abitava in Belgio e dovette aspettare che il suo nome venisse cancellato dalle liste nere dei data base del suo Paese.

Il suo ritorno in patria ha poi coinciso con l’avvio dei negoziati per la transizione non violenta alla democrazia, fino alle prime elezioni democratiche nel paese. In Sudafrica incide il disco *Eyes on Tomorrow*, uno sguardo sul futuro:

è in questo album che cantai *I Shall Be Released* di Bob Dylan. Realizzammo una versione interessante, dove sentivo che stavamo mettendo insieme due mondi, sia in termini musicali che artistici. Interpretai quella canzone con Nina Simone. Io cantavo in xhosa le parole della canzone *Thulasizwe* che diceva “va tutto bene non piangere”, rivolgendosi al paese. [...] Nina cantava con me in *I Shall Be released*. Combinammo le due canzoni in modo meraviglioso (Makeba, 2009, p. 244).

Poi, il 27 aprile 1994, Miriam Makeba si recò a votare alle Nazioni Unite, durante il suo tour negli Stati Uniti intitolato *Tour of Hope*, e così ricorda quel momento:

noi andammo a votare alle Nazioni Unite. Riuscii a votare. Per la prima volta nella mia vita riuscii a votare. Avevo 62 anni. Non pensavo che sarei vissuta abbastanza a lungo per votare, ma farlo per me fu la conferma che se hai un desiderio e non si realizza, devi tener duro per salvarti la pelle finché non riesci a realizzarlo. Io votai, noi votammo e l’ANC vinse le elezioni (Makeba, 2009, p. 248).

Nel 1995 Makeba vinse il premio assegnato dal presidente della Tunisia Zine el Abidine Ben Ali, allora presidente dell’OAU: il più alto riconoscimento per l’arte in Tunisia. L’assegnazione della bellissima medaglia fu organizzata a Cape Town e alla cena di gala partecipò anche Nelson Mandela. Nel 1999 fu nominata Ambasciatrice di “Buona Volontà” alla FAO. Nel 2000 pubblicò l’album *Homeland*, che con il brano *Masakhane*:

parlava della necessità di unirsi e di costruire insieme il futuro, ed era un messaggio alla mia gente in Sudafrica. In questa canzone ero felice di essere tornata. [...] Terminavo la canzone rendendo omaggio agli eroi della nostra lotta, i miei eroi, cantavo: “*Enkosi zikhokheli, enkosi bafundis’ bethu sithi ngo Baba Sisulu, enkosi Baba Tambo, enkosi Madiba, siyabonga John Dube, siyabonga Baba Luthuli, siyabonga Buthelezi*” (Makeba, 2009, p. 256).

Questo canto, come dimostra Miriam Makeba stessa, è consapevolmente coerente con tutta la carriera della cantante, che non ha mai smesso, né dimenticato, di nominare quei nomi, di enumerarli e di onorarli.

La sua eredità di impegno, attivismo e lotta, condotta esclusivamente con le parole, la musica, la melodia, il ritmo e la danza, anche grazie alla collaborazione con artiste, artisti e politici di varie parti del mondo, insieme alle sue innate doti diplomatiche sono un messaggio inclusivo (Makeba ha sempre cantato che l’Africa è una sola e che il popolo sudafricano deve essere unito), un messaggio antirazzista (poiché ha messo in luce gli abusi e la necropolitica dell’apartheid), un messaggio femminista (per esempio quando ha voluto salire sul palco in abiti tradizionali africani, mentre il contratto prevedeva un costume diverso), un messaggio etico e formativo per tutte le generazioni a venire, anche di cantanti, artisti e intellettuali. Non a caso in Italia Miriam Makeba è venuta a mancare dopo un concerto contro le mafie e in solidarietà con lo scrittore Roberto Saviano, a Castel Volturno:

Ma è morta vicina, vicina alla sua gente, tra gli africani della diaspora arrivati qui a migliaia e che hanno reso propri questi luoghi, lavorandoci, vivendoci, dormendo insieme, sopravvivendo nelle case abbandonate nel Villaggio Coppola, costruendoci dentro una loro realtà che viene chiamata Soweto d’Italia. Miriam Makeba [...] ha insegnato la rabbia della dignità. E, spero, pure la rabbia della fratellanza (Saviano, 2009, p. 15).

L’eredità di Miriam Makeba – e con lei, della sua amica, “sorella” anzi, Nina Simone – è stata raccolta da una cantante Africana-Americana, tra le altre, che ne mantiene vivo lo spirito, l’esempio e la bellezza: Somi (Kakoma), in particolare nell’album e nel bio-musical “*Zenzile*”: *The Reimagination of Miriam Makeba* (2022): <https://youtu.be/rxFEu-lpvcQ>.

BIBLIOGRAFIA

- Davis A. (2022, ed. or. 1998), *Blues e femminismo nero*, Roma, Alegre.
- Fazzini M. (1994), *Poeti sudafricani del Novecento*, Venezia, S upernova.
- Fazzini M. (2012), *Canto un mondo libero. Poesia-canzone per la libertà*, Pisa, ETS.
- Feldstein R. (2013), *Screening Antiapartheid: Miriam Makeba, “Come Back, Africa,” and the Transnational Circulation of Black Culture and Politics*, “*Feminist Studies*”, vol. 39, n. 1, pp. 12-39, <https://www.jstor.org/stable/23719285>.
- Hamm C. (1989), *Graceland Revisited*, “*Popular Music*”, vol. 8, n. 3, *African Music*, Cambridge University Press, pp. 299-304, <https://www.jstor.org/stable/931279>.

- Herbert R.K. (1990), The Relative Markedness of Click Sounds: Evidence from Language Change, Acquisition, and Avoidance, "Anthropological Linguistics", vol. 32, n. 1/2 (Spring - Summer), The Trustees of Indiana University on Behalf of Anthropological Linguistics, pp. 120-138, <https://www.jstor.org/stable/30028142>.
- Kasandra A. (2016), Exploring Pan-Africanism's theories: from race-based solidarity political unity and beyond, "Journal of African Cultural Studies", vol. 28, n. 2, June, *Special Issue: African Philosophy*, Taylor & Francis, pp. 179-195, <https://www.jstor.org/stable/24758411>.
- Jacobs J. (1989), The Blues: An Afro-American Matrix for Black South African Writing, "English in Africa", vol. 16, n. 2, Rhodes University, pp. 3-17, <https://www.jstor.org/stable/40238786>.
- Makeba M. (2009 [1988, 2004]), La storia di Miriam Makeba, Siena, Gorée.
- Mandela N. (1995, ed. or. 1994), Lungo cammino verso la libertà. Autobiografia, Milano, Feltrinelli.
- Mbembe A. (2019), *Necropolitics*, Durham, Duke University Press.
- Miller L. (2020), Miriam Makeba, "Bomb", n. 72 (Summer), New Art Publication, pp. 90-95.
- Rörich M. (1989), Shebeens, Slumyards and Sophiatown. Black Women, Music and Cultural Change in Urban South Africa c 1920-1960, "The World of Music", vol. 31, n. 1, pp. 78-104.
- Selassie H. (1972), Important Utterances of H.I.M., Emperor Haile Selassie I 1963-1972, The Imperial Ethiopian Ministry of Education, Addis Ababa, Ethiopia.
<https://www.jstor.org/stable/40426003> .
<https://www.jstor.org/stable/43562766>.

CARMEN CONCILIO • is Professor of English and Postcolonial Literature at the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures, University of Turin. She was awarded the Canada-Italy Innovation 2021 prize and is a former president of AISCLI (www.aiscli.it). She has published on various authors from Canada, Australia, India and South Africa (B. Head, J.M. Coetzee, N. Gordimer, A. Fugard, I. Vladislavić, N. Mandela, R. Zwi, D. Goldblatt, A. Dangor). She is the author of: *New Critical Patterns in Postcolonial Discourse. Historical Traumas and Environmental Issues* (2012); *Imagining Ageing. Representations of Age and Ageing in Anglophone Literatures* (2018) and translated J.M. Coetzee, *Age of Iron* (1995) and Ivan Vladislavić, *The Distance* (2023).

E-MAIL • carmen.concilio@unito.it

L'AFRICA NELLE AMERICHE

Genealogia e diffusione del Rastafari-reggae¹

Elena BARRECA

ABSTRACT • Africa in the Americas. Genealogy and Diffusion of Rastafari-Reggae. Rastafari and reggae are two distinct phenomena of the Jamaican experience: the first is an anticolonial religious movement, born in the 1930s; the second is a musical genre, a beat that characterized Jamaican popular music since the 1960s. It was because of their coming together that these two cultural phenomena gained international visibility, thanks to a generation of Jamaican artists who converted to Rastafari and used their art to spread the movement across the world. The Rastafari cosmology conveyed by their songs is part of a long ideological tradition, which this article retraces. In doing so, the essay highlights the peculiarities of a movement that, starting out from the ghettos of Kingston, has inspired young people across the world.

KEYWORDS • Rastafari, reggae, Africa, Americhe, colonialismo, Etiopia.

*Babylon, Babylon, your queendom is falling
Me seh: "Rahab! Ethiopia is calling!"*²

Peter Tosh, "Babylon Queendom," 1976

1. Rastafari e reggae: espressioni dell'Africa nelle Americhe

Con l'epiteto "Rastafari-reggae" s'intende definire l'opera di una comunità di artisti giamaicani che tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta si convertirono al movimento Rastafari ed usarono la propria arte per diffonderne il pensiero in tutto il mondo. Come riassume Bob Marley nel descrivere il genere di cui era diventato il più celebre esponente: "The only purpose of this music is to tell the people about Rastafari" (Marley, Taite 1979).

¹ Il presente articolo prende spunto dalla mia ricerca di dottorato, intitolata *Word Sound Power: Rastafari-reggae lyrics as a body of literature and a system of thought*. Si ringraziano le Professoressa Carmen Concilio e Giulia Bonacci per il loro supporto in fase di stesura.

² Qui come altrove, trascrizioni e traduzioni dell'autore.

Senza dubbio, pochi movimenti religiosi hanno assunto una tale visibilità attraverso l'uso della musica (Dawes, 2003, p. vii). Tuttavia, l'internazionalizzazione e la commercializzazione di artisti come Bob Marley, Peter Tosh, Burning Spear, Culture, Black Uhuru etc. ha più volte distolto l'attenzione dalla specificità delle loro origini, ed è quindi opportuno iniziare con le dovute precisazioni.

Il reggae è un genere musicale, un ritmo sincretico nato nella Giamaica degli anni Sessanta mescolando ritmi regionali e nord americani con tradizioni locali che affondavano le proprie radici nell'Africa occidentale (*mento, kumina e burru*).

Il movimento Rastafari, invece, emerse come forza religiosa anticoloniale nella Giamaica degli anni Trenta, opponendosi all'autorità della corona britannica e dichiarando fedeltà all'Etiopia, ovvero all'Africa, terra ancestrale della maggior parte della popolazione giamaicana.

Come vediamo, movimento religioso e genere musicale esprimono il perdurare della connessione tra Africa e Americhe in un contesto di *diaspora*.³ Africa e Giamaica erano state unite dall'esperienza coloniale, che aveva convertito le Americhe in un'enorme piantagione di prodotti tropicali per il mercato globale. Per alimentare questo sistema, dopo lo sterminio delle popolazioni native le Americhe verranno ripopolate con manodopera schiava dall'Africa occidentale: Ashanti, Fula, Bantu, Yorùbá... ognuna di queste società portò le proprie tradizioni al di là dell'Atlantico, in una migrazione forzata senza precedenti che segnò profondamente il continente. Bisogna qui ricordare che fino al 1820, *quattro africani sbarcarono nelle Americhe per ogni europeo* (Eltis, Richardson, 2008, p. 2)⁴. Da Colombo in poi, la storia del "Nuovo Mondo" è anche la storia dell'Africa nelle Americhe e l'opera degli artisti Rastafari è uno dei suoi più recenti capitoli. Le loro canzoni amplificarono una voce di resistenza, un sapere "sommerso" e "squalificato" – come l'avrebbe definito Michel Foucault – sul quale questo articolo si propone di riflettere.

2. Il mondo coloniale

Il colonialismo ha avuto un ruolo enorme nel plasmare la nostra modernità. Colonialismo, capitalismo, rivoluzione industriale, imperialismo, stati nazione, *razzizzazione* del genere umano⁵... sono tutti aspetti dello stesso complesso processo, che ha definito

³ Dal greco, *diá* (attraverso) *speírein* (seminare), "dispersione" di un popolo costretto ad abbandonare la propria terra natia. Per una panoramica sugli "Studi sulla diaspora" si veda Di Maio, 2010.

⁴ Eltis e Richardson sono tra i coordinatori di www.slavevoyages.org, un enorme progetto archivistico che raccoglie la documentazione pertinente la tratta transatlantica degli schiavi tra Cinquecento e Novecento.

⁵ Il concetto di "razza" è un'invenzione, una "metafora biologica," una costruzione sociale: emerso con particolare vigore tra Sette e Ottocento, esso segna profondamente non soltanto l'esperienza coloniale, ma anche l'emergere del nazionalismo europeo. In ricerca, quindi, non si parla di 'razze' ma di 'razializzazione', ovvero di gruppi umani che vengono "socialmente considerati al pari di

gli attuali squilibri di potere e alimentato una crisi sociale ed ecologica senza precedenti, come ha magistralmente riassunto Amitav Ghosh (2022).

Bisogna tuttavia ricordare che l'espansione geografica, militare ed economica dell'Europa, tra il XV e il XIX secolo, procede di pari passo con la costruzione di una *narrazione* volta a raffigurare l'Occidente come principale agente della modernità. Sono secoli cruciali dei quali siamo ancora inconsapevoli eredi. Come spiega Frantz Fanon, la storia dell'Occidente è stata a lungo presentata come un poderoso fiume, e le storie dell'"Altro" come tanti insignificanti tributari (Fanon, 2008, p. XVIII).

La resistenza all'oppressione coloniale andò quindi ben oltre la rivoluzione, la guerriglia, il sabotaggio etc.,⁶ e riguardò anche e soprattutto la costruzione di una contro-narrazione che potesse contrastare la prospettiva occidentale e la sua invenzione di un "Altro" razzializzato ed inferiorizzato. La sopravvivenza dell'Africa nelle Americhe è dipesa anche dalla creazione di identità forti, che potessero contrastare la svigorente stigmatizzazione dell'"Altro" e del "nero" imposta dai media occidentali.

Per capire meglio, facciamo un esempio che ci porterà direttamente alla nascita del movimento Rastafari nella Giamaica degli anni Trenta.

Com'è ormai ampiamente risaputo, colonizzazione, saccheggio e sterminio sono stati spesso ritratti come parte di un *piano divino*, secondo il quale alcune "razze" erano destinate a scomparire mentre altre a prosperare, in una narrazione che promuoveva l'opera dei colonizzatori come un misto di missione divina e "selezione naturale"⁷.

Nelle Americhe, generazioni di intellettuali afrodiscendenti attaccarono questa prospettiva servendosi del testo biblico, in cui l'Africa non solo era presente (a differenza dell'Europa), ma era anche al centro di una narrazione di redenzione e rinascita. Consideriamo per esempio Edward Blyden, autore e diplomatico originario dell'isola caraibica di Saint Vincent, che studierà negli Stati Uniti per poi emigrare in Liberia. Nel 1880, al culmine dell'imperialismo europeo, Blyden presentò a Washington D.C. un discorso intitolato *Ethiopia Stretching Out Her Hands unto God: or, Africa's Service to the World* (Shepperson, 1994, p. 43).

Come è chiaro fin dal titolo, nell'orazione di Blyden il nome "Ethiopia" viene usato come sinonimo di Africa, in un parallelismo ricco di citazionismo biblico. Per controbattere l'idea che l'Africa, concepita come una *tabula rasa*, al di fuori dal tempo e dalla storia,

razze, cioè naturalizzati e inferiorizzati" (Rivera 2003: 16). Si veda anche Petrovich Njeghosh 2012 e Olivieri 2020, mentre per una storia generale del razzismo si veda Bethancourt 2017.

⁶ Tutt'altro che stabile e lineare, il potere coloniale è stato continuamente messo in discussione, in un clima di costante tensione, violenza ed incertezza: in Giamaica, per esempio, le rivolte di schiavi, un tempo depennate dalla storiografia moderna, non erano l'eccezione, ma la norma, così come gli episodi di sabotaggio, avvelenamento, fuga etc. Si veda Patterson (1969) e Carbone (2022).

⁷ Per esempio, il generale James H. Carleton così descrive la lotta contro i navajo: "Dio dispone che, al momento dovuto, una razza di uomini – al pari delle razze di animali inferiori – sparisca dalla faccia della terra e lasci spazio a un'altra razza" (riportato in Ghosh, 2022, p. 60).

fosse provvidenzialmente destinata ad essere “civilizzata”, Blyden cita il famoso Salmo 68: 31⁸, in cui l’Africa è al centro di una profezia di redenzione e rinascita.

L’orazione di Blyden è solamente un esempio di un più vasto discorso che si diffuse nelle Americhe anglofone per contrastare la propaganda eurocentrica. In questa lettura “afrocentrica” del testo biblico, la parola “Etiopia” era al centro di una complessa rete simbolica: “Etiopia” era il nome (di origine greca) con cui in antichità ci si riferiva ai popoli a sud del Nilo, e venne così usato nella King James Bible (1611) per tradurre l’ebraico *Cush*. Al contempo, Etiopia venne impiegato dalla pseudoscienza ottocentesca per etichettare la “razza” dei “Neri” (Banton, 1998, p. 22; Price, 2003, p. 34).

La sovrapposizione di questi due significati (“Etiopia biblica/Etiopia razza”) e il loro valore simbolico fu cruciale nella costruzione di una narrazione che potesse contrastare la stigmatizzazione dell’Africa da parte dell’occidente: se l’Europa sosteneva che l’Africa non aveva una storia, intellettuali afrodiscendenti come Blyden usarono l’autorità del testo biblico per dimostrare la presenza dell’Africa e della sua “razza” in quella che era la “Storia” per eccellenza. Tra il XVIII e il XIX secolo, Etiopia diverrà il simbolo di una redenzione “razziale” per generazioni di afrodiscendenti.

Tra loro ricordiamo il giamaicano Marcus Garvey, uno degli eroi più acclamati dagli artisti Rastafari-reggae (Burning Spear gli dedicherà un intero album). La sua *Universal Negro Improvement Association*,⁹ fu uno dei più grandi movimenti di massa del Novecento, e i suoi militanti così cantavano nelle strade della Harlem degli anni Venti: “Ethiopia thou land of our fathers/Thou land where the gods love to be [...] Advance, advance to victory, /Let Africa be free!” (Bonacci, 2015, p. 85).

La complessa rete simbolica implicita in questi versi – in cui l’Etiopia/Africa è sia un’identità razziale, sia protagonista di una storia di redenzione – venne ulteriormente arricchita dall’entrata in scena di una “terza” Etiopia, il reale, tangibile, impero dell’Africa orientale¹⁰.

Agli inizi del Novecento, l’Impero d’Etiopia non solo era l’unico regno indipendente in un’Africa in mano all’invasore, ma era anche un antichissimo impero cristiano. Il suo nuovo regnante, Ras Tafari, venne incoronato negli anni Trenta con l’epiteto “Leone di

⁸ “Princes shall come out of Egypt and Ethiopia shall stretch forth her hands unto God,” cit. *King James Bible*. Nella *Nuova Riveduta* (2006): “Principi verranno dall’Egitto, l’Etiopia si affretterà a tendere le mani verso Dio”.

⁹ Movimento panafricanista, l’UNIA ebbe il suo apice nella Harlem degli anni Venti, per poi diffondersi in tutto il mondo: tra il 1925 e il 1927 l’organizzazione contava 725 sedi negli Stati Uniti e 271 tra i Caraibi, il Sud America, l’Europa e l’Africa (Martin, 1986, p. 15).

¹⁰ L’ascesa dell’Etiopia sulla scena internazionale avvenne con la sconfitta degli italiani ad Adua nel 1896 e, più tardi, attraverso la diplomazia di Ras Tafari, poi imperatore, che portò il proprio paese entro la Lega delle Nazioni. L’invasione fascista del 1935-41 suscitò lo sdegno internazionale, la creazione di organi solidali all’Imperatore (l’*Ethiopian World Federation*) e la collera di diversi membri della Lega. Si veda Asserate, 2015.

¹¹ Apocalisse 5:5.

Giuda”¹¹, in una cerimonia che l’inviato di National Geographic paragonò allo splendore degli antichi re veterotestamentari (Moore, 1931, p. 742).

È in questo clima che in Giamaica nasce il movimento Rastafari¹²: erede di una tradizione intellettuale che predicava la divina redenzione dell’Etiopia davanti alla minaccia della colonizzazione, il movimento Rastafari fece del monarca etiope la propria guida e divinità. Come registrato dalla polizia coloniale – che ne colse subito il potere sovversivo – così declamavano i seguaci del movimento nella Kingston degli anni Trenta: “George the fifth is no longer King of the Negro race for the Negroes have now a King in Africa – called King Ras Tafari who is the Lord of Lords and King of Kings which is the fulfillment of the prophecy” (riporato in Robertson, 2015, p. 74).

Predicando la deposizione del regime britannico, il ritorno in Africa e l’autorità divina del monarca etiope, il movimento Rastafari sopravvisse miracolosamente alle persecuzioni delle autorità coloniali e postcoloniali, fondendosi con un’emergente cultura popolare che gli permise di radicarsi sia nella sua nativa Giamaica sia altrove nel mondo.

3. Movimento, musica e giovani: Rastafari e reggae negli anni Sessanta e Settanta

Il profilo biografico degli artisti che negli anni Settanta portarono il reggae e il movimento Rastafari ad un pubblico internazionale, segue delle linee comuni: nati in povertà nella Giamaica rurale, essi arrivano nella città di Kingston nella prima giovinezza, seguendo una dinamica di migrazioni interne che aveva portato le periferie della nuova capitale a diventare un crogiolo di tradizioni, religioni e musiche provenienti da tutti gli angoli dell’isola e legate a vari aspetti dell’eredità africana. Fu proprio in queste periferie che negli anni Cinquanta aveva iniziato ad emergere la nuova musica popolare¹³.

¹² In Giamaica i movimenti religiosi erano stati l’avanguardia della resistenza all’oppressione coloniale, si pensi a Paul Bogle e ad Alexander Bedward, entrambi pastori dell’indigena chiesa Battista (Chevannes, 1994; Sherlock, Bennett, 1998).

¹³ Nata in seno al sottoproletariato urbano, la musica popolare giamaicana si era sviluppata a partire dal *sound system*, un assemblaggio di casse e amplificatori che qualche “electronically minded person” (White, 1998, p. 13) mette assieme per una festa privata, per i clienti di un bar, per celebrare l’uscita dal carcere di un membro della comunità. Dobbiamo qui ricordare che i ghetti di Kingston erano un crogiolo di tradizioni: la chiesa Revival, la *kumina*, il rituale Rastafari, la serata *dancehall* erano praticati in seno alle stesse comunità. Si veda Manuel, Bilby, Largey (1995); White (1998).



Figura 1. Bob Marley and the Wailers, *Survival* (1979): in copertina la sezione di una nave negriera fa da sfondo al titolo, accompagnata dalle bandiere dell’Africa indipendente, prima fra tutte quella del Leone di Giuda dell’Etiopia imperiale

Ma le speranze della generazione che crebbe a cavallo dell’indipendenza erano destinate ad infrangersi. L’élite filoeuropea (1962) aveva fatto ben poco per affrontare la rigida divisione classista/razziale frutto di secoli di oppressione: nella Giamaica postcoloniale essere nero continuava a voler dire essere povero, in un paese in cui il discorso pubblico ritraeva il trauma collettivo della schiavitù come un passato di vergogna da lasciarsi alle spalle (Paul, 2009).

Nei ghetti di Kingston, il movimento Rastafari fornirà il nutrimento di cui questa generazione aveva bisogno, in un’epoca, gli anni Sessanta e Settanta, di rivoluzione e rinnovamento. Il movimento infatti non solo proponeva ai giovani Giamaicani afrodiscendenti, discriminati e diseredati, un’identità forte, costruita sull’idea di un’Africa ancestrale regale e divina, ma non temeva nemmeno di denunciare quattrocento anni di oppressione coloniale: “400 years, and it’s the same hypocrisy” cantava Peter Tosh (“400 Years”, 1973). Bisogna qui notare che il reggae degli anni Settanta si affermò sul mercato internazionale con testi come questo:

Every time I hear the crack of a whip,
 My blood runs cold.
 I remember on the slave ship,
 How they brutalize our very souls.
 Today they say that we are free,
 Only to be chained in poverty.
 Good God, I think this illiteracy,
 is only a machine to make money.
 Slave driver, the table is turned,
 Catch a fire, so you can get burnt¹⁴.

In “Slave Driver” (1973), il cui titolo si traduce letteralmente con “schiavista” o “negriero”, la voce narrante si fa carico di una memoria collettiva, di cui parla in prima persona (“Io ricordo la nave negriera”), per poi tracciare una chiara connessione tra un passato di schiavitù ed un presente di sfruttamento (“Oggi dite che siamo liberi/ Solo per essere incatenati alla povertà”). Come altri intellettuali prima e dopo di loro, gli artisti Rastafari-reggae attaccarono direttamente la modernità occidentale e le sue narrazioni. Cantava per esempio Peter Tosh in un singolo dedicato ai giovani (“Can’t Blame the Yuth” 1972):

You teach the youth about Christopher Columbus
 And you say he was a very great man
 You teach the youth about the Pirate Hawkins
 And you say he was a very great man
 [...]
 *All these great men were doin’
 Robbin’, and rapin’, kidnappin’ and killin’*

“Tutto quello che questi grandi uomini facevano era derubare, stuprare, rapire e uccidere”: così Tosh descrive i campioni dell’epopea americana. Ad una narrazione storica che esaltava i protagonisti della colonizzazione, gli artisti Rastafari-reggae opponevano gli eroi della propria resistenza, tra cui il grande leader panafricanista Marcus Garvey, di cui i cantanti portano avanti la memoria: “Marcus Garvey’s words come to pass!” cantava Burning Spear (“Marcus Garvey” 1975), la rivoluzione innescata dal grande leader, l’emancipazione dell’Africa e della sua diaspora, è destinata ad avverarsi.

Dando una voce poetica all’ideologia del movimento, gli artisti Rastafari-reggae descrivono la Giamaica e il mondo occidentale come una Babilonia, corrotta e destinata alla decadenza:

Babylon system is the vampire,
 Sucking the children day by day,
 Me seh: de Babylon system is the vampire, falling empire,
 Sucking the blood of the sufferers¹⁵.

¹⁴ “Slave Driver” tratto dall’album *Catch A Fire*, 1973, esordio dei The Wailers sul mercato internazionale.

¹⁵ “Babylon System” 1978. La Giamaica presenta una situazione di diglossia, dove una variante

Nell'allegoria della canzone, il vampiro, la creatura mostruosa e assetata di sangue, non è il mondo "primitivo" dell'Africa nera (Murrell, 2010, p. 57), ma il subdolo potere di un sistema che cresce "succhiando il sangue di chi soffre, giorno dopo giorno" in quella che la sociologia, da Foucault in poi, ha definito "oppressione sistematica", ovvero indiretta e radicata nelle pratiche del quotidiano e non solo in aperti episodi di violenza (Young 1990)¹⁶. Ma la metafora babilonese ci riporta anche ad un'identificazione con la *diaspora* per eccellenza: come Israele fu schiavo a Babilonia (Deuteronomio), così gli afrodiscendenti soffrono nel mondo occidentale, cantando e rimpiangendo la terra d'origine¹⁷. Nel repertorio Rastafari-reggae l'Africa è quindi dipinta come un luogo sacro che – continuando l'immaginario proposto da Blyden, Garvey e da generazioni di panafricanisti – è intessuto di simbolismo biblico, come vediamo nei versi di Dennis Brown ("Africa" 1978):

Africa we want to go
Our foreparents were born Ethiopians
It's the land of the Lion of Judah
The root of David, who have prevailed
To open the books and to lose the seven seals thereof¹⁸.

In questi versi, l'artista esalta con orgoglio i propri antenati ("foreparents"), che non sono ritratti come schiavi e "selvaggi", ma come nativi dell'Etiopia, la "terra del Leone di Giuda", ovvero dell'erede di Re Davide, del Messia dell'Apocalisse. Nel far ciò, l'artista un immaginario che contrasta apertamente con il Dio bianco e biondo della chiesa Anglicana, la prestigiosa istituzione religiosa dell'élite coloniale.

Riassumendo, usando la musica popolare come strumento per amplificare il proprio messaggio, gli artisti Rastafari-reggae fornirono ai giovani della Giamaica postcoloniale un *modello identitario* che celebrava le origini e condannava i "regimi di rappresentazione" imposti dall'Occidente (Hall, 1989, p. 236)¹⁹. Nel far questo, essi si inserirono in un più ampio discorso che negli stessi anni stava scuotendo il mondo postcoloniale, mettendo in musica ciò che gli intellettuali stavano discutendo nelle università e nelle piazze, e portando avanti una lunga tradizione di resistenza ideologica all'imperialismo europeo.

È questa la storia della quale Bob Marley divenne l'icona, primo artista "del terzo mondo" a raggiungere una tale visibilità attraverso i media occidentali, proponendo un

stigmatizzata, il Giamaicano o "patois" convive con una variante di prestigio, l'Inglese Giamaicano. I testi delle canzoni riflettono questa realtà. Seppur esista un sistema di trascrizione per il Giamaicano (il sistema Cassidy), trattandosi di un sistema fonetico, esso è spesso in contrasto con le irregolarità dell'Inglese standard.

¹⁶ Si veda anche Casalini 2022.

¹⁷ Si ricordi che la canzone "Rivers of Babylon," popolarizzata da Boney M negli anni Settanta, era il remake di un canto Rastafari, che aveva rimesso in musica il Salmo 137: "Là, presso i fiumi di Babilonia/sedevamo e piangevamo/ricordandoci di Sion" (Nagashima, 1984, p. 146).

¹⁸ Revelation 5:5.

¹⁹ Si veda anche Hall 2001.

modello musicale, ideologico ed estetico in aperta dissonanza con gli standard eurocentrici. Con Marley, profeta del movimento Rastafari, una generazione di artisti riuscì a portare ad un pubblico internazionale la musica e la cosmologia di un movimento marginalizzato ed oppresso, inaugurando un discorso musicale-ideologico che va avanti tutt'ora.

Oggi, a denunciare il razzismo e l'oppressione di "Babilonia", promuovendo uno stile di vita più equilibrato e consapevole, sono uomini e donne di tutto il mondo, accompagnati dai colori dell'Etiopia imperiale e dal distintivo ritmo del reggae. Il loro lavoro aggiunge un altro tassello ad una lunga e complessa tradizione di lotta e resistenza, e costituisce "l'altra metà" di una storia di cui non siamo ancora pienamente consapevoli.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti scritte

- Asserate A.-W. (2015), *King Of Kings: the Triumph and Tragedy of Emperor Haile Selassie I of Ethiopia*, London, Haus Publishing.
- Bethencourt F. (2017), *Razzismi. Dalle crociate al XX secolo*, Bologna, Il Mulino.
- Bilby M.P.K. and Largey M. (1995), *Caribbean Crucible. Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Philadelphia, Temple University Press.
- Bonacci G. (2015), *Exodus! Heirs and Pioneers, Rastafari Return to Ethiopia*, Kingston, University of West Indies Press.
- Carbone F. (2022), *Il modello barbadiano e la legislazione schiavista in Giamaica nella seconda metà del XVII secolo*, "Itinerari di ricerca storica", a. XXXVI, 1, pp. 25-43, disponibile su <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/itinerari/article/view/26201/21681>.
- Casalini B. (2022), *Privilegi, svantaggi strutturali e vulnerabilità: tra ingiustizie discorsive e ingiustizie epistemiche*, "AG About Gender", n.11, pp. 208-228.
- Chevannes B. (1994), *Rastafari: Roots and Ideology*, New York, Syracuse University Press.
- Dawes K. (2003), *Foreward*, in Ennis Barrington E., *Rastafari: From Outcasts to Culture Bearers*, New York, Oxford University Press, pp. VII-X.
- Devonish H. (2007), *Language and Liberation. Creole Language Politics in the Caribbean*, Kingston, Arawak.
- Di Maio A. (2010), *Perle per il mondo: origine ed evoluzione della diaspora postcoloniale*, in Bassi S. e Sirotti A. (a cura di), *Gli studi postcoloniali: un'introduzione*, Firenze, Le Lettere, pp. 79-100, disponibile su <https://iris.unipa.it/retrieve/handle/10447/50858/216599/Perle>.
- Eltis D. (2007), *A Brief Overview of the Trans-Atlantic Slave Trade*, in www.slavevoyages.org, <https://www.slavevoyages.org/voyage/essays#interpretation/overview-transatlantic-slave-trade/introduction/0/en/>, consultato il 15/08/2023.
- Eltis D. and Richardson D. (2008), *Extending The Frontiers: Essays on the New Transatlantic Slave Trade Database*, Yale, Yale University Press.
- Fanon F. (2008), *Black Skins White Masks*, London, Pluto Press.

- Ghosh A. (2022), *La maledizione della noce moscata. Parabole per un pianeta in crisi*. Vicenza, Neri Pozza Editore.
- Guerra L. (2014), *Why Caribbean History Matters*, in www.historians.org, <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/march-2014/why-caribbean-history-matters>, consultato il 15/08/2023.
- Hall S. (1989), *Cultural Identity and Diaspora*, “*Framework*”, n. 36, pp. 68-81.
- Hall S. (2001), *Il soggetto e la differenza. Per un’archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi, disponibile su <https://scienze politiche.unical.it/biblioteca/archivio/materiale/26/Studi%20culturali%202020-21/Dispensa%201%20B%20studenti%20II%20anno/Hall%20Eredit%C3%A0%20cultural%20studies.pdf>.
- Lenci M. (2003), *Dalla storia coloniale alla storia dell’Africa*, “*Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell’Istituto italiano per l’Africa e l’Oriente*”, n. 2, pp. 207-218.
- Martin T. (1983), *Marcus Garvey, Hero*, Massachusetts, The Majority Press.
- Nagashima Y.S. (1984), *Rastafarian Music In Contemporary Jamaica: A Study of Socioreligious Music of the Rastafarian Movement in Jamaica*, Tokyo, University of Foreign Studies.
- Olivieri F. (2020), *Dalla “razza” alla razzializzazione. Una proposta teorico-metodologica per comprendere e contrastare i razzismi contemporanei*, “*Teoria e critica della regolazione sociale*”, pp. 1-16, disponibile su <https://www.mimesisjournals.com/ojs/index.php/tcrs/article/view/395>.
- Patterson O. (1969), *The Sociology of Slavery. An Analysis of the Origins, Development and Structure of Negro Slave Society in Jamaica*, London, Associated University Presses.
- Paul A. (2009), “*Do You Remember the Days of Slavery?*” *Connecting the Present with the Past in Contemporary Jamaica*, “*Slavery and Abolition*”, n. 2, pp. 169-178.
- Petrovich Njehosh T. (2012), *Gli italiani sono bianchi? Per una storia culturale della linea del colore in Italia*, in Petrovich Njehosh T. e Scacchi A. (a cura di), *Parlare di razza. La linea del colore tra Italia e Stati Uniti*, Verona, Ombre Corte, pp. 13-45.
- Price C.R. (2003), *Cleave to the Black: expressions of Ethiopianism in Jamaica*, “*New West Indian Guide/ Nieuwe West-Indische Gids*”, n. 1, pp. 31-64.
- Rivera A. (2003), *Estranei e nemici. Discriminazione e violenza razzista in Italia*, Roma, Derive e Approdi.
- Robertson J. (2015), “*That Vagabond George Stewart of England:*” *Leonard Howell’s Seditious Sermons, 1933-1941*, in Hutton C., Barnett M., Dunkley D.A. and Niaah J. (eds.), *Leonard Percival Howell and the Genesis of Rastafari*, Kingston, The University of West Indies Press, pp. 69-106.
- Sherlock Manderson P. and Bennett H. (1998), *The Story of the Jamaican People*, Kingston, Ian Randle Publishers.
- Steffens R. (2007), *So Much Things To Say. The Oral History of Bob Marley*, New York, Northon & Company.
- White G. (1998), *The Evolution of Jamaican Music Pt. 1: “Proto-Ska” to Ska*, “*Social and Economic Studies*”, n. 1, pp. 5-19.

Young I.M. (1990), *Five faces of Oppression*, in Young I.M., *Justice and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press, pp. 39-65.

X M. (1965), *The Autobiography of Malcolm X*, New York, Groove Press.

B. Fonti audiovisive

Come A Long Way: Bob Marley in New Zealand, Regia di David Baldok, narrazione di Dylan Taite, New Zealand TV show 'Good Day,' 1979. Disponibile su, <https://www.youtube.com/watch?v=5XI3WKssghk&t=1s&pbjreload=10>, consultato il 16/07/2020.

Stepping Razor Red X : Peter Tosh, the man, the music, the murder. Regia di Edgar Egger, Nicholas Campbell, Trevor Ambrose and Peter Tosh. Performed by Peter Tosh, 2005.

The Wailers. Catch A Fire, Regia di Jeremy Marre, Prodotto da Isis Productions, 2006.

C. Discografia

La discografia fa riferimento alla prima pubblicazione giamaicana del singolo o album come riportato dall'archivio discogs.org

Black Uhuru, "Sinsemilla", in Black Uhuru. *Sinsemilla*, UK, Island Record, 1980.

Bob Marley and the Wailers, "Babylon System", in *Survival*, Jamaica, Tuff Gong, 1978.

Max Romeo, "Warning Warning", in *Revelation Time*, Jamaica, Black World, 1975.

Peter Tosh, "Babylon Queendom / Iration", Jamaica, Intel Diplo, 1976.

Peter Tosh, "Can't Fool the Yuth", Jamaica, Intel Diplo, 1972.

Wailers (The), "Slave Driver", in *Catch A Fire*, Jamaica, Tuff Gong, 1973.

ELENA BARRECA • holds a master's degree in European, American and Postcolonial Literatures from Ca' Foscari University of Venice and a Ph.D. degree in Languages, Literatures and Cultures in Contact from the "G. D'Annunzio" University of Chieti-Pescara, Italy. Her Ph.D. project focuses on the systematical study of Rastafari-reggae lyrics from 1970s Jamaica: her research uncovers the inner merits of the genre as a body of literature and a system of thought, and locates Rastafari-reggae discourse within the wider history of Africa in the Americas. The thesis benefitted from a year of research at the University of West Indies in Kingston, Jamaica.

E-MAIL • elena.barreca@unich.it

EUROVISION

Musica e cultura, effetto riverbero per turismo ed economia

Damiano CORTESE, *Cristina* CERUTTI

ABSTRACT • Eurovision. Music and culture, a reverberation effect in tourism and economy.

In 2022 Turin hosted the 66th edition of the Eurovision Song Contest: an event of great interest for the scientific research from a historical, legal, political, social and economic (in particular due to induced tourism) point of view. On that occasion, a survey was conducted by the local tourist agency Turismo Torino e Provincia and the University of Turin on the tourists that collected 750 interviews. Eurovision represents a relevant chance to raise awareness towards music and culture and to improve the reputation for the city hosting the competition and it is therefore important to study this and other comparable culture-based phenomena to understand how to increase attention to cultural heritage, its conservation, and enhancement as a fundamental driver of economic and social growth.

KEYWORDS • Eurovision Song Contest; Culture; Cultural tourism; Economic effect.

1. Eurovision Song Contest 2022

Nel 2022 la città di Torino ha ospitato la sessantaseiesima edizione dell'Eurovision Song Contest, evento che si ripete annualmente – eccezion fatta per il 2020, per i noti accadimenti pandemici – sin dal 1956. Si tratta di un fenomeno culturale: in Dubin *et al.* (2022) esso è accostato al Grand Tour, per evidenziare il ruolo – certamente “pop”, ma non meno importante – di viaggio *nella* cultura europea e *per la* cultura europea. Come sottolineano gli autori, la manifestazione è oggetto di indagine scientifica, in virtù degli aspetti storici, dei risvolti legali, dei riflessi politici – con particolare riferimento alla creazione e celebrazione dell'identità culturale –, per via delle questioni sociali sottese, per gli influssi economici determinati.

In relazione a quest'ultimo punto, Eurovision è di certo una competizione dal forte impatto turistico: grazie a essa crescono i flussi nazionali e internazionali, dunque si crea un cosiddetto effetto diretto, indiretto, indotto, per comprendere il quale è sufficiente pensare alla gara come a un sasso gettato in uno specchio d'acqua, che genera cerchi concentrici risultanti dall'impatto, la cui forza non si disperde, ma si diffonde in numerosi settori

di mercato e, pur essendo sempre meno palesemente percepibile, è comunque sempre presente e vitale. Per maggiore chiarezza, utilizzando le categorie proposte da WTTC – World Travel & Tourism Council (2017), nell’effetto diretto si includono categorie tra cui: linee aeree, pullman, auto a noleggio, treni, agenzie di viaggio, alberghi, centri congressi, ristoranti, cioè, fondamentalmente, ciò che attiene alle transazioni effettuate da parte dei turisti per servizi e prodotti quali alloggio, trasporto, tempo libero. Nell’impatto indiretto si collocano: beni e servizi esterni, forniture di energia, produzione alimentare, ovvero quanto si origina nella catena distributiva, mentre l’indotto misura il denaro speso nell’economia locale da dipendenti il cui reddito è legato in modo diretto o indiretto al turismo.

Vi sono poi altri esiti derivanti dal *contest*, oltre a quello dello spostamento di visitatori: di certo, cresce il riconoscimento della destinazione, ovvero del luogo come punto attrattivo, come polo culturale, di cui si percepisce, quindi, un incremento in termini di reputazione. L’evento è, inoltre, occasione per la celebrazione delle differenze culturali (Bard, 2018): ogni sede dell’Eurovision esprime il proprio portato, ne espone e racconta tratti caratterizzanti, esaltando le proprie peculiarità in un quadro di grande apertura e condivisione, in una lettura pienamente europea di patrimonio culturale quale elemento di scoperta delle differenze e di coesione grazie alle differenze (Unione Europea, 2012).

2. Risultati dell’indagine sull’evento

In occasione dell’Eurovision Song Contest 2022 (nel periodo 6-13 maggio), l’Osservatorio di Turismo Torino e Provincia, in collaborazione con il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università di Torino ha somministrato un questionario ai turisti presenti in città, con l’obiettivo di profilare l’utente e comprendere il motivo della visita, la durata della permanenza sul territorio, nonché gli interessi personali. I luoghi del monitoraggio sono stati l’Eurovision Village e altri punti strategici: alcune piazze, il capolinea del bus City Sightseeing, l’ingresso del Museo Egizio, con un risultato numerico pari a 750 interviste raccolte.

Dai risultati emerge che il turista in visita a Torino durante Eurovision Song Contest aveva un’età compresa tra i 36 e 50 anni (29% del campione), un livello di istruzione medio-alto (percentuale di campione laureato – diplomato pari a 83%, con titoli di laurea e post-laurea pari al 59%), apparteneva alla categoria “impiegati” per il 32%, “studenti” (12%) e “pensionati” (11%). Gli interessi dichiarati erano principalmente focalizzati su musica (20%), enogastronomia (16%) e mostre (15%). Il campione intervistato era composto innanzitutto da turisti che si erano recati a Torino per la prima volta (56%), che avevano viaggiato in coppia (30%) o con amici/colleghi (27%), utilizzando l’aereo (37%) e il treno (32%) per raggiungere la località. La motivazione principale del viaggio era – come facilmente prevedibile, seppur non scontato – l’evento (57%). Il 49% degli intervistati proveniva dall’estero, in particolare Gran Bretagna e Francia (12%), Spagna (9%) e Olanda (6%). La permanenza media si è attestata su 3 notti o più (61%), seguita da “due o più notti” (16%), il che si è tradotto in una capacità interessante, in termini temporali, di generazione di valore sul territorio. Coloro che si sono limitati alla sola giornata sono stati invece pari al 15%. Le strutture ricettive scelte sono state per il 36% alberghiere, per il 47% extra-alberghiere, mentre una piccola parte dei visitatori ha soggiornato presso amici

e parenti (17%). In particolare, hanno riscosso successo gli affitti turistici, che si sono posizionati al 23%. I portali di prenotazione *online* più utilizzati sono stati Booking.com (55%) e Airbnb (26%).

Il livello di soddisfazione della vacanza torinese è stato decisamente apprezzabile. L'88% ha infatti dichiarato di aver avuto un'esperienza positiva e di voler ritornare una seconda volta (90%). Tale impressione è stata ulteriormente confermata dal giudizio globale che ha raggiunto un punteggio di 4,3/5 (in una scala in cui 1 significa giudizio basso e 5 giudizio alto). Valutazioni molto positive collegate sono state date all'offerta culturale di Torino (4,5/5), all'accoglienza dei torinesi (4,4/5), agli uffici del turismo (4,4/5) e ai ristoranti (4,4/5). La città è stata percepita in modo molto positivo: sono emersi aggettivi che la ritraggono come "bella", "elegante", oltre che "friendly", "surprising", "amazing". Da evidenziare, altresì, che oltre il 70% dei turisti ha visitato almeno un museo: ai primi posti, si sono registrati il Museo Egizio (28%), il Museo Nazionale del Cinema (21%), i Musei Reali (14%).

La spesa media giornaliera, che non includeva il costo del biglietto per assistere all'evento musicale, è stata distribuita come segue: per il pernottamento giornaliero a persona il campione si è diviso principalmente in due fasce, ovvero quella 31-50 euro (31%) e 51-100 euro (28%); per ciò che concerne i ristoranti/bar, si è speso al giorno per persona tra i 31 e i 50 euro (29%), mentre il 26% ha dichiarato di spendere tra 21 e 30 euro, seguito dalla fascia 11-20 euro (19%). Per le attrazioni e i servizi turistici si è osservata una concentrazione in due opzioni in particolare: tra 11 e 20 euro (30%) e tra 21 e 30 euro (29%); per quanto riguarda l'intrattenimento, la spesa media si è polarizzata in particolar modo nelle fasce medio-basse. L'ultimo settore economico preso in considerazione è stato il trasporto locale. Poiché l'evento si è tenuto al Pala Olimpico, collegato con navette e l'Eurovillage aveva sede al Parco del Valentino ed era quindi raggiungibile a piedi dal centro cittadino, la spesa è stata contenuta, intorno a meno di 10 euro (59% del campione).

3. Osservazioni, considerazioni e prospettive

Un fattore funzionale alle ricerche per la valutazione dell'impatto socioeconomico degli eventi, inserito nelle indagini turistiche locali grazie all'ormai decennale collaborazione tra Turismo Torino e Provincia e l'Ateneo torinese – Dipartimento di Management prima e, oggi, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne – è l'analisi del *budget* del visitatore, di cui più sopra si sono citate le evidenze. Si tratta di una misurazione, basata sul campione intervistato, di quanto venga speso sul territorio, per cogliere quanto sia rilasciato nel tessuto economico locale, in una logica di valore creato e di ponderazione dell'effetto moltiplicatore degli eventi nell'area che ospita proposte capaci di generare attrattività. Ciò non significa necessariamente fermarsi ad analizzare in modo esclusivo la prospettiva monetaria, ma avere a disposizione i fattori che consentono di stimare, in particolare, il riverbero della cultura e delle sue manifestazioni su base locale. È infatti impossibile comunicare il valore prodotto senza coinvolgere una metrica economica. O, meglio, è importante far comprendere, in chiave economica – in un ragionamento in cui l'economia è intesa etimologicamente, in senso aristotelico, come gestione delle risorse, quale disciplina che fa sì che i beni collettivi servano il bene e il fine comune – che

il patrimonio culturale non è una costosa eredità che necessita di doverosa conservazione – pena la sua irreparabile e irrecuperabile dispersione –, bensì un’insostituibile dote che può originare mezzi non solo per il proprio mantenimento, ma a vantaggio della prosperità locale, sotto forma di nuove disponibilità sociali e territoriali. Valorizzare assume quindi l’accezione di restituire, riconoscere valore, ma anche determinarne di nuovo, con ricaduta sistemica, in una prolungata espansione di risultati condivisi.

Come noto, la valutazione di impatto economico è stima tutt’altro che semplice: vi sono approcci differenti, per ognuno dei quali non mancano critiche (Dwyer e Forsyth 2009; Matheson e Baade, 2003; Porter, 1999). Tuttavia, come sopra rimarcato, occorre rilevare dati funzionali alla comprensione dei risultati del turismo – in particolare quello fondato sul capitale e sull’espressione culturale – nell’accezione suggerita dalla Commissione Europea (2016), in cui competitività e sostenibilità sono legate a doppio filo. Produrre analisi di questo tipo e condurre indagini in tale direzione significa offrire una chiave che può aprire la porta a nuove e ulteriori risorse, poiché rende manifesto, indiscutibile – la logica della misurazione economica, in fin dei conti, consente di smascherare potenziali alibi o opposizioni aprioristiche – quanto la cultura sia foriera di ricadute ampie e durevoli.

Eurovision e, più in generale, gli eventi legati alla musica, quale espressione culturale particolarmente immediata, così come tutte le attività di valorizzazione patrimoniale, ha una capacità di conversione rispetto alla cultura, di far “volgere verso” la stessa e di far cambiare ed evolvere l’immaginario associato alla città che ospita la competizione – percorso già consolidato, per la destinazione torinese, ancor più rafforzato da questa circostanza –. In questo senso, il compito accademico deve esprimere la propria missione anche nell’educazione *alla* e nella crescita *della* cultura, consapevole dell’etimo latino, “coltivando”, quindi, proposte che siano occasioni qualificate sia per il radicamento valoriale, sia per il potenziale attrattivo. Si tratta di opportunità supportate da letture profonde, capaci di gettare luce sul positivo bilanciamento – anche economico – e ritorno di investimenti nella cultura. È fondamentale che tali offerte, anche e soprattutto quelle capaci di generare flussi turistici, abbiano la possibilità di risuonare, di produrre un’onda lunga, un effetto riconoscibile, un riverbero – per rimanere nel contesto sonoro – memorabile.

Si tratta di accendere riflettori sul patrimonio culturale – gli eventi sono magistrali “fari”, per fare ciò – ed è ancor più significativo e archetipico utilizzare un caso torinese quale Eurovision Song Contest 2022 per ricordare la crucialità di tale impegno. A Torino, nel recente passato, è nato un *format* poi diffusosi a Milano, Firenze, Roma, Bruxelles, Londra, in cui la musica viene suonata dai balconi di palazzi storici, realizzando il “vertical stage”. Il riflettore punta verso il musicista o il deejay, lo sguardo sale verso l’alto, verso l’edificio, cioè verso la cultura materiale, costruita, ma lo raggiunge solo grazie al veicolo di quella immateriale: tramite la musica e grazie all’esecuzione. Senza il suono, senza l’arte performativa, molti – se non i più – forse non guarderebbero all’architettura, ma, senza l’architettura, senza quel patrimonio, l’evento, così particolare e attraente da diffondersi in Europa, non sarebbe realizzabile, non avrebbe ragion d’essere: di certo, perderebbe il cuore della propria unicità.

BIBLIOGRAFIA

- Aristotele (2006; IV secolo a.C.), *Politica*, in Zanatta M. (a cura di), *Politica e Costituzione di Atene*, Torino, UTET.
- Bard K. (2018), *Does Winning Eurovision Impact a Country's Economy?*, University of Tennessee, University of Tennessee Honors Thesis Projects.
- Dubin A., Vuletic D., Obregón A. (a cura di) (2022), *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon: From Concert Halls to the Halls of Academia*, Milton Park, Taylor & Francis.
- Commissione Europea (2016), Toolkit ETIS per la gestione sostenibile delle destinazioni, <https://op.europa.eu/it/publication-detail/-/publication/4b90d965-eff8-11e5-8529-01aa75ed71a1/language-it>.
- Unione Europea, TRATTATO SUL FUNZIONAMENTO DELL'UNIONE EUROPEA, <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:12012E/TXT:it:PDF>.
- WTTC – World Travel & Tourism Council (2017), *Travel & Tourism Global Economic Impact & Issues 2017*, London.

DAMIANO CORTESE • PhD in Business and Management, Researcher and Lecturer at Department of Foreign Languages, Literatures and Modern Cultures, University of Turin (IT). He teaches business administration and is author of various scientific publications in top-tier journals and books about business economics, sustainability, responsibility, stakeholder theory. He is member of research groups for the economic impact evaluation of sustainable approaches in European Projects.

E-MAIL • damiano.cortese@unito.it

CRISTINA CERUTTI • passionate about tourism for over 30 years, she worked for an Italian tour operator for five years. Since 1998, she has been working at Turismo Torino e Provincia and particularly involved in data analysis, profiling and identifying new tourism trends and strategies. She has been collaborating for more than 10 years with the University of Turin, thanks to whose support studies and surveys have been carried out on the destination.

E-MAIL • C.Cerutti@turismotorino.org

ZLOÏ MAMBÈT AND THE OTHERS

Contemporary music genres in Eastern Siberia
between mimesis and awareness

Lia ZOLA, Lena SIDOROVA

ABSTRACT • Our paper aims at illustrating some examples of new music trends in contemporary Eastern, Siberia, specifically in Sakha-Yakutia. Siberian music is commonly associated by Western audience to what is normally labelled as “world music” or folk music. This normally includes performers who, dressed in ethnic clothes, use specific instruments such as the jew harp or different techniques, such as throat singing. What is less known, however, is a wide spectrum of other rising genres, entirely produced and executed by native performers. Their main feature is a humorous style that imitates both Western rap singers and Russian ones. At the same time irony also takes on a broader meaning and addresses a social critique towards their own society. Using the categories of mimesis and mimetic faculty as elaborated by Michael Taussig, our paper wishes to explore the relationship between some contemporary performers and their ethnic awareness in Sakha society.

KEYWORDS • indigenous music, Sakha-Yakutia, mimesis, mimicry.

1. From Throat Singing to Indigenous Rap

Global or world music, as it is meant by Western audience, includes folk or popular music of non-Western origins and, more broadly, different genres belonging to diverse world’s cultures (Gillett, 2023). According to this understanding, Siberian music fits well into this category, as it appears to be as the outcome of a number of music genres which pertain to different ethnic groups living in the Siberian area. Among them are, for instance, Tuvan throat singing, the jew harp *khomus*, widespread all over Siberia and in central Asia, and eventually *toyuk* singing from Sakha-Yakutia¹.

¹ Throat singing is a technique used in Tuva, a Sovereign Republic within the Russian Federation: the vocalist produces a two-pitches tone simultaneously: «a booming low-frequency rumble alongside a hovering high-pitched whistle-like tone» (Bergevin *et al*, 2020, <https://doi.org/10.7554/>

What is less known, however, is that in the last 20 years a wide spectrum of siberian music genres ranging from pop to trap to rap, started to gain traction. Among them stands the case of Sakha-Yakutia, where indigenous musicians, mostly under 25 years of age, perform both in Russian and in Sakha and shoot their videoclips both in the countryside and in urban contexts.

In this paper we decided to focus specifically on a couple of bands who deliberately use humor as a means to subvert and ridicule contemporary society (and contemporary rappers too, as we will illustrate later on). We also decided to draw our attention on indigenous performers who normally sing their songs mostly in Sakha or mix Sakha and Russian. Nevertheless the Sakha contemporary music arena at present is literally blossoming with pop singers and different music productions but, for obvious reasons, we will not take them into account.

In the early 2000s hip-hop music all over Russia witnessed an unprecedented diffusion: in Sakha-Yakutia schools and high schools proved to be ideal grounds for the creation of the first rap-based bands, both in rural and in urban contexts. One of these bands was “Street Flame”, whose frontman, a teenager called Gosha Vasil’ev, came from the small village of Maia, 54 km from the capital city Yakutsk. The band would later change its name into “Danketsy” (Unity) and would welcome other members such as Anton Gabyshhev, aka Vantalla, Vasiliĭ Reshetnikov, aka Cycle and Savva Skryabin, aka Nès. In the summer 2003 in Gosha’s place the group wrote most of the tracks featured in Gosha’s debut album, “Min Sakhabyn” (I am Sakha) which also appears to be his title track. The single, repeatedly played by a local Yakutsk radio, turned Gosha, now Jeada, into the best known artist in the Sakha rap arena. The hit, which dealt with Sakha ethnic identity, became increasingly popular among young people belonging to ethnic minorities within the Russian Federation. From that moment on, other musicians followed Jeada’s steps, starting to compose and perform their tracks (Peers, Ventsel and Sidorova, 2020).

At present, Sakha rap music can be considered a distinct music genre with specific features: the lyrics normally refer to epic poems *Olonkho* and to the spiritual dimension of the Sakha people, made of different non-human beings; the songs are often performed using *d’egèrèn*, a folk music genre which consists of a singing technique that often goes together with the imitation of natural sounds and the sound of *khomus*, the jew harp (Il-larionova and Grigoriev, 2018). The main issue tackled by these tracks referred and still refers to social problems affecting Sakha society, specifically to ethnic identity and individual freedom. In Jeada’s case, his songs found fertile ground and represented a source of inspiration for young generations, who at present times are often very concerned about their ethnic identity and ethnic belonging: their sense of ethnicity, if compared to their parents who lived under the Soviet regime, is much more intense. One of the two authors

eLife.50476). *Toyuk* pertains to Sakha-Yakutia, a Sovereign Republic within the Russian Federation and consists of a vocal and poetic improvisation performed in ritual contexts. It is obtained using a throat resonance technique called *Kylyhyakh* (Grigorieva, 2020).

of this article, an indigenous scholar, recalls that during Soviet times, her generation's views about being indigenous and belonging to an ethnic minority was somehow "neutral". Claiming a "neutral ethnic awareness" means stating that Soviet policy was addressed to the creation of a unique identity, the Soviet one, which made all the people living within the Soviet borders equal. However, as Julie Cruikshank and Tatyana Argounova claim «a dizzying array of contradictory Soviet policies categorized, classified, and reclassified all non-Russian Siberian peoples with the objective of incorporating them into the Soviet state as Soviet citizens» (Cruikshank and Argounova, 2000, p. 97). Like many other experiments in social planning, however, the efforts of the Soviet government to create a "melting-pot" didn't prove successful, instead they exacerbated an ethnic self-consciousness: multiple expressions of ethnic identity and activism resulted by the 1990s in new constitutions for "sovereign" republics, among which stands Sakha-Yakutia.

According to Marjorie Balzer and Ulyana Vinokurova, the explosion of ethnic expression came not simply out of a newly created post-Soviet societal void, but as the result of a cumulative series of dynamic interethnic encounters that evolved through the 20th century (Balzer and Vinokurova, 1996).

Issues such ethnic identity, ethnic belonging, as well as the contrast between indigenous people and Slavic ones are still part of the repertoire of a number of rap bands, however, since the 2010s, a new approach on the same issues began to emerge within the music arena: humorous, ironic, exaggerated performances that shed new light on the ongoing phenomenon of indigenous music. This process was also favoured by the social media.

2. Zloï Mambèt, When Fun Meets Identity Claims

This is the case of the group "Zloï Mambèt" and of its frontman Ayaal Adamov: *Zloï* in Russian means evil, whereas *Mambèt* is a derogatory word used to indicate an unlearned person, generally of non Slavic background who lives in rural areas. Ayaal Adamov chose this word as the official name of the band in a sort of "reverse gaze" (Gillespie, 2006) as he comes from the countryside too². In his article, Gillespie takes into account the "reverse gaze", such as the gaze of the photographee upon the photographer. Reversing gazes means overturning perspectives and subverting the relationship between the observers and the observed. Accepting to be gazed back, the photographer must confront the gaze but also the agency of the photographee. In anthropological terms, this refers to power relations, specifically to those power relations that entail a dominated culture and a dominant one and the "tools" that the dominated culture puts into being to subvert power and identity relations (Gillespie, 2006). This view is also reinforced by the issue of mimesis, as we will explore later on.

In 2016 "Zloï Mambèt" released *Moï khoton vseгда svezh* (My cowshed always smells fresh) and the track proved to be a huge success all over Russia. It is a parody of a Russian hit by Russian rap artist Timati who, at his turn, wrote a song devoted to the GQ

² Ayaal comes from the district of Amga, some 200 km from the capital city Yakutsk.

magazine and luxury lifestyle. The videoclip of *Moï khoton vsegda svezh* is filmed in the Sakha countryside; it is all about living in the country, having to do with rural life and handling the cows in the cowshed. The lyrics are in Russian but Sakha words and expressions are inserted here and there, as illustrated below:

REFRAIN (in latin letters)

Nastoyashiï khoton svezh! (Russian, Main Performer)
 Baryta! balbakhynan! sybyllybyt! (Sakha, chorus)
 K khotony lipnet eshio i kèsh (Russian, MP)
 Uonna!Badaran! Emiè! (Sakha, C)
 Aromatom on plenit kyys (Russian-sakha, MP)
 Baryta! Ynakh! Syta! (Sakha, C)
 Hey detka davaï vypim kumys (Russia, MP)
 O'dje, Ynyryk! Minnigès (Sakha, C).
 Moi unty blestyat, v nikh dazhe vypuskayut v Evrope
 Nu, a v Gèlèksi mne govoryat "Idi v zhepu!"
 Moï mambetskiï nabor ey pridetsya po vkusu
 Moya norka chista kak voda iz Buuluusa
 Derebaas, odet s igolochki
 ya noshu vsegda ryukzak na verevochke
 Za shirokimi shtanami, u menya bakky
 A esli budet dozhd', to oleny uu sappyki
 Vsegda kurdzhekh v moem ruke
 Rosselkhozbank moi den'gi vse
 ya zhivu u èbè i moï nos v muke
 ona segodnja budet zharit' bèrèskèè
 Khoton vsegda extrafresh, v neï sena èlbèkh
 Moya korova daet mne otmennyi balbakh

Spasayas' ot komarov ya zazhigaiu tüptè
 a ty daï mne üttè, i na ètom büttè (RussianSakha, MP)

REFRAIN

Nastoyashiï khoton svezh! (Russian, Main Performer)
 Baryta! balbakhynan! sybyllybyt! (Sakha, chorus)
 K khotony lipnet eshio i kèsh (Russian, MP)
 Uonna!Badaran! Emiè! (Sakha, C)
 Aromatom on plenit kyys (Russian-sakha, MP)
 Baryta! Ynakh! Syta! (Sakha, C)
 Hey detka davaï vypim kumys (Russia, MP)
 O'dje, Ynyryk! Minnigès (Sakha, C).

SOLO PERFORMER

ütüö künnüünèn v mir khotonov
 kogda korovy zakhodyat tuda
 beresh kurdzekh i skrebesh balbakh, i net
 nikakikh problem
 Tak mnogo telok, shampanskoe v vozdukh
 i utuu yygyn na zakate dnya
 Ja ne ubranit i ne delayu den'gi, ynakh, ybyyn

REFRAIN

A real fresh cowshed! (Russian, Main Performer)
 Everything is covered in dung! (Sakha, chorus)
 In the cowshed money sticks to the ground
 And dirt, too!
 It attracts girls with its smell
 Everything! Cows! It smells!
 C'mon lady, let's drink kumys
 Oh my! Very! Yummy!
 My boots shine, with these boots they even let
 me into "Evropa" (a club in Yakutsk)
 But in "Galaxy" (another club) they tell me to fXX
 off
 My mambet suit meets her taste
 My fur is clean just like the water from
 Buuluus
 I always wear my small rucksack
 Behind my large trousers I wear pants
 And if it rains then I'll wear rubber boots
 There is always a spade in my hands
 My money is all in Rosselkhozbank
 I live with my grandma and my nose is
 covered in flour, today she will fry pankakes

The cowshed is always extra fresh, there is a lot of hay
 My cow gives me excellent dung and to avoid
 mosquitos I light a fire
 Give me some milk and this is it

REFRAIN

A real fresh cowshed! (Russian, Main Performer)
 Everything is covered in dung! (Sakha, chorus)
 In the cowshed money sticks to the ground
 And dirt, too!
 It attracts girls with its smell
 Everything! Cows! It smells!
 C'mon lady, let's drink kumys
 Oh my! Very! Yummy!

SOLO PERFORMER

Welcome to the world of cowsheds
 when cows get inside
 you take a spade and clear off the cowflow, no problem
 There are so many calves, sparkling wine in
 the air, and I milk cows until sunset
 I am no businessman and I don't make money
 out of it, I just milk cows for myself
 We are sakha boys, we were educated

tol'ko dlya sebya.

My sakha uolattary, my vospitalis' inache
ne MGU i ne GARVARD no JASGA eshio
bashe

Da ya s derevni priekhal, teper'
gorodskoï macho

Dva bileta na El'pis i moï otdykh oplachen!
(Russian-Sakha, MP)

Ja dlya tebya mnogo travy urguom
A nastupit zakat, èygin zhosko korduom
Odinokuyu tebya ya na alaase buoluom
Voz'mu v ruki talakh o do khotona uruom
(Russian-Sakha, MP)

Voz'mu u tebya uut i sdelayu byypakh
A na to chto ostanetsya nezhnii küörchekh
I v temnote khotona svetyatsa tvoi kharakh
Spasibo tebe, moya malyshkha ynakh
(Russian-Sakha, MP)

Bakky moej kyys, uzhe letit na parket
Eto stil' - soprotivleniya net
I posle nochï tustuu, ona napishet stat'yu
Uchukuruu, ya prochitayu v GQ (Russian-
Sakha, MP)

differently

not in MGU (Moskow State University), not
in Harvard, but in JASGA (Yakut Professional
School)

I come from the countryside but now I'm a city
macho

Two tickets for El'pis (a singer) and my
holidays are paid

I will gather a lot of grass for you
and when sunset comes, I will look for you
All by myself I will find you in the alaas
(plain)

I'll take a branch with me and run after you to
the cowshed

I'll get some milk from you and make
byyrapakh

and with the leftovers I'll make a soft
küörchekh

In the dark cowshed your eyes shine bright

Thank you, my dear cow

My girlfriend's boots fly on the wooden ground

This is style, no conflict

And after a night's battle, she will write an
article that...whoosh whoosh I will read on
GQ

The videoclip uses irony and sarcasm with the intent to mock both more engaged and “serious” rappers who approach social issues³, as seen earlier on, and the perception that city dwellers hold of villagers who live in the countryside. It shows a rural sakha setting characterized by plains (*alaas*), houses and cowsheds which generally punctuate the landscape in many districts. In particular, the way the frontman is dressed clearly recalls not only rural life but also the remains of post-soviet way of life. He wears a specific suit called *telogreïka* (literally: body warmer) made of cotton. During Soviet times, it was worn by factory workers in huge construction sites but also by convicts and those sentenced to jail and, above all, it was a distinctive garment identifying villagers.

³ One of such bands is “Churopchikano Bulls” (The bulls from Churapcha): the group was founded in 2005 in the Churapcha village, the main centre of the region which takes on the same name of the village, about 180km from Yakutsk. In the beginning the group was called M.Ghost, then it changed its name into the actual one, underlying that changing name would also imply changing the style of their songs. “Churopchikano Bulls” use a straightforward language and deal with important social issues. One of their main points is city life and the lives of “bad boys” in urban contexts. Another strong issue is the “sakha” subject: in their songs they advocate the union of all the regions and districts of Sakha Yakutia so that all the Sakha people would reunite.

Ayaal, instead, wears a glamorous pink *telogreika*, a strong symbol of contemporary Russia and its faraway provinces with all the contradictions brought about by the collapse of the Soviet Union.

Although the song there are specific references to Sakha rural culture: Ayaal mentions that he needs to wear undertrousers (*bakky*) and boots (*sappaki*) to enter the cowshed. In doing so, he ridicules urban lifestyle and the language used by city dwellers, which appears to be a mixture of Sakha and Russian words, like *sappaki* (from the Russian word *sapogi*, boots) or *bèrèskè* (from the Russian word *piroški*, pan-fried pancakes). He also refers to specific places in Sakha Yakutia, like the river Buuluus which is known for its crystalline water.

By using an ironic approach, the group introduces another issue, such as the divergence between city dwellers and rural ones, which at its turn reflects the contrast between Russian or Russianized people, who live in cities, and indigenous ones, who live in the outskirts of urban centres or in rural areas. A good point is made by juxtaposing rural food and the status symbols belonging to urban lifestyle: *kumys* (fermented mare's milk), *byyrypakh* (fermented cow's milk), *bèrèskè* (pan-fried pancakes), *küörchekh* (cream made of berries). *Kumys*, *byyrypakh*, *bèrèskè*, *küörchekh*, as well as rural activities like milking cows or swimming in clear waters are considered organic and healthy, in contrast with the issue of spending money in night clubs like the "Evropa" or the "Galaxy" and other venues in the capital city Yakutsk.

At some point of the song, in the middle of the cowshed stands a young man dressed in traditional clothes who holds a cup of *kumys*, and sings: «Welcome to the world of cowsheds! When the cows enter the cowshed, you take a spade and you start to clear off the cowflow, no problem...I am no businessman, I only milk cows for myself»⁴.

These opposing situations also refer to a sort of frontier which for a long time represented ethnic diversity within Sakha-Yakutia: villages were for indigenous peoples, the cities of Russia were places where Russians and russianized Sakha lived and where life standards differed considerably. The city, specifically Yakutsk, was the place of the wealthy, the ones who made it, whereas poor people, mainly from indigenous backgrounds, lived in the outskirts. The results of the 2020 statistics show that 642.708 out of the total amount of people living within Sakha-Yakutia, that is 971.996, reside in big urban centres, whereas the remaining 339.288 live in villages.

Most of the people living in cities like Yakutsk come from rural areas: this means that consistent and permanent flows of internal migration took place and still go on to our days. This phenomenon dates back to the foundation of Yakutsk itself. At the time when it was founded by Russian Cossaks in 1632, Yakutsk was intended to become the ultimate outpost of orthodoxy and "russianeity" in the Far East. Its urban planning was shaped like many other similar areas in Siberia: the city was the place for Russian citizens, where commercial, political activities and wealth, whereas the villages were for the non-Slavic peoples, such as the Sakha or other minorities who led rural lives. These two factors, such

⁴ The videoclip of *Moï khoton vsegda svezh*, with English subtitles, can be watched on <https://www.youtube.com/watch?v=95zh-Cgoutg>.

as the convergence of Russian or Slavic residents in cities and the poverty of indigenous minorities living in rural areas contributed to create a gap both in terms of economic development and of cultural unbalance. Hence the need to migrate to urban centres in order to strive for better life conditions, to upgrade their social position within society. In post-soviet times this gap became less evident but still persistent, as shown by demographic trends.

3. Sakha Country Rap: Girls, Rural Life and Reversing Gazes

The second song we would like to take into account is by a female group of young performers whose name is still unknown (it can be watched on Dzen channel, <https://yandex.ru/video/preview/8462740223353554318>). The track is titled *Sel'skiï Rap Yakutov* (The countryside rap of the Sakha people).

Both the group and the song bear many similarities with “Zloï Mambèt” but in the case of this second band, the frontman are a couple of girls who rap almost entirely in Sakha, adding some Russian words but mispronouncing them: just like “Zloï Mambèt”’s case, the band mocks city dwellers who, at their turn, mock villagers because of their mispronunciation of Russian words. Just like *Moï khoton vsegda svezh* the performers describe living in the countryside:

ORIGINAL VERSION (Sakha, latin letters)	TRANSLATION
Kha, èmie ulè duo? Otton ulèliir buollakhyt dii	Ha, what’s this, work again? There’s no escape, you have to work.
Ülè dièn dol buo! Ok, ytyr syl’d’ar buotta Kètès, biligin takhsyam! Budil’nigym tyakhaata Saŋa küin saŋalanna, Küülèidii barbyt kihi Khotommor min syl’d’an baran Tiipsin min suunan baran, Paastanaan bistrèn baran «От dushu» suunna turan, Oo, d’è min saïŋanan abyran! Bakkybyn ularytan baran, Chippacchi an’yynan baran, Ytyryk yppyn baaian baran Tahynaagŷ kuruussaŋa syl’d’an baran Uopsaynan iti kuurussa Èlbèkhtik abyrachchi Alŋaska duk gynan olbuorga symyyttachchi Mèènè kyra bökhputiün-sakhpytyn khomuïachchi Onu maama syanalaabakka Takhsan kyrbachchi- sordochchuu	“Happiness is in labor” [quoting a common Soviet slogan]. Oh, there goes my dog, Wait, I’ll be out in a moment! The alarm clock rang, a new day has begun, I’d like to go for a walk, but after I go to khoton, after I brush my teeth, after I apply toothpaste, after I take a good shower, after I change the bakky, after I pull them up well, After I tie up the dog, After I check on the chicken hen. Actually, this chicken is our savior, Sometimes she lays eggs, And she picks up trash in the yard, but Mom doesn’t appreciate it, She gets mad and scolds her: “Here comes that chicken again,” – she shouts. Poor chicken!

«UU, d'è bu kuruussa èmiè kèlbit!» dien
 khahyytachchy
 Èt-chi, èrèidèègi dien
 Mar'yanağa èriièbin,
 Ol èrèn turbuta buoluo dièn
 Olus èrènèbin
 Allo, khaïa, bratan, ,
 Turduñ duo?
 -Allo, aa, turan buo,
 Baaryn turbutum
 Bu ynakhtarbar syld'abyn
 Aïu-aïa «U menya uzhe nervy bolit»
 khahan törüügün duu khaïdygyyn duu?
 Biligin süüstèèn kèhhièm.
 Īe-Īe, hai-bar, hai. Chè, buollun!
 Mìn dèrièbinè kyyhabyn
 A tak bèiem Mar'yanabyn
 Oskuolabyn бүтэрэн magaziny ahar
 Магазины mech талаакхын
 D'ijinèn oloğum miène traktor

kurduk borostuoï
 Ol da buollar esli che Mar'yana sin-biir
 kurutuoi
 Khotonjo süürèn kiirèbin
 Sytyttan iirèbin
 D'èèbèlènèn, uönnènèn n'irèbin min
 miinèbin
 Azaryk dièn baara диэн soroğor
 syllaaaaan ylaachchy
 N'irèiim min doğorum dièn
 Yryabyn yllaachchym
 Ol da buollar kini èmiè kyra
 syhyllaachchy
 Byatyn süörèn baran
 Èmèn kiirèn barachchy
 D'è, èrè doğottoor
 ya-haa, kesh, kesh, kesh,
 Mağahyuntan ylabyn yes, yes,
 Skrr, skrr-ppa!
 Khoton - oonn'uu buolbatakh
 Kini èmiè minnigès syttaakh
 Taptal, uut, balbaakh
 Miiigin d'oluur anallaakh!
 Khanna sùtè syryttygyt?
 Toğo billèrbèkkit
 Èriibèkkit
 suruïbakkyt?
 Тугу да гына сылдьарбыный
 Бйыппаккыт?
 Saatar maspyn kèlèñjit sahaannaan da
 bièrbèkkit!

I'm calling Mariana, maybe she's already
 woken up,
 I really hope so:
 Well, have you gotten up yet?
 - I've been up for a while,
 I'm busy with my "guys" [referring to cows].
 - Oy-ye-yey, you make my nerves hurt [in
 Russian, parodying the accent],
 [addressing the cow]
 Well, when will you finally give birth to a
 calf?
 Or you'll get one right between the eyes!
 Eh, eh, eh, hey, hey! Oh well, never mind!
 I'm a country girl,
 And my name is Maryana,
 My dream is that as soon as I finish school,
 I'll open a store!
 Actually, my life is as simple as a tractor,
 But keep in mind, I'm Mariana – still cool!
 I run into the khoton,
 The smell drives me crazy!
 I play, tease, and hug my calf,

I sometimes kiss the calf named Azyryk,
 And sing a song about
 The calf being my friend!
 But sometimes he misbehaves,
 Untying the rope and starting to suckle.
 Well, what's up,
 friends! Cash, cash!
 I take on credit at the store, on credit!
 Skrr-r, skrr-r-ppa!
 Khoton is serious business,
 There's a delicious smell here,
 Love, milk, and manure!
 All to make me happy!
 Where are you all wandering? Why don't you
 reach out, call, or text?
 Aren't you wondering why I'm busy all the
 time?
 At least come and help stack the firewood!
 Ah, come here! Let's start up our old car and
 head out on a long journey!
 Turns out, there's no car. Then, let's ride on a
 horse!
 To amuse and entertain our loved ones and
 villagers: who are those riding?
 It's us! Us! Us!
 Cool, right?

A, kèl, kèl! Èrgè massynabytyn
 Suiürdèmmiit, uhun Сүүрдэммит, айаҕа
 turunnubut
 Ol èrèn massynabyt suokh èbit
 aĭaaas appytyn miinèbit buo!
 D’onu-sèrgèni kullèrèrèri,
 Kòrui-nary èjièkhè bèlèkhtèeri:
 Kimnèèkh bu turunnularyi?
 Bihi, bihi, bihi!
 Hey! Chuokkaĭ dii da?
 -Khaïdakh èrè baryta tabyllan khaalla
 di?
 -Nuuuu.

Just like the previous song, the point of view of the singers is again reversed as they introduce themselves as simple village girls who just take care of their cows and dream of opening a shop on their own in the countryside. This is to say that what they express is the result of the point of view that city dwellers hold of villagers, but at the same time the performers reinforce that view and its associated stereotype by mocking them.

4. Mimesis, Power and Ethnicity

On the one hand these artists seem to replicate a well established model of Western rappers: the way they move, they dress and the rythm of their songs inevitably recalls worldwide famous rap artists. On the other, if we read through the lyrics, what emerges is a clear reference to their homeland, the subsistence activities which are practiced in Sakha-Yakutia, the situation of rural areas and, above all, the self awareness of being Sakha.

Michael Taussig, in *Mimesis and Alterity* (1993), offers a new perspective on the idea of mimetic faculty: in Taussig’s view, it is understood as the historically determined capacity to produce and recognize similarities: mimesis as the capacity to copy, draw on the power of the other, and become the other (1993)⁵. Taussig develops the notions of “first” and “second” contact in order to historicize the mimetic faculty as a political framework that traces imitation between different groups, and its labor in empowering some and disempowering others (Taussig, 1993). Whereas “first” contact refers to the initial mimetically mediated cultural misrecognition between differentially empowered groups (for instance indigenous people and Europeans), “second” or “reverse” contact refers to the

⁵ The issue of mimetic faculty as the capacity to draw on the power of the other had been previously raised by Theodor Adorno: his discussion of mimetic behavior poses that «imitation might designate the production of a thinglike copy, but on the other hand, it might also refer to the activity of a subject which models *itself* according to a given prototype» (Adorno, 1891, Spariosu, 1984, p. 34). The manner in which mimesis is viewed as a correlative behavior in which a subject actively engages in “making *oneself* similar to an Other” dissociates mimesis from its definition as merely imitation.

unsettling recognition that the culture and technology of one group has been imitated by another in creating new practices. And of course, all this mimicking and the recognition that this mimicking entails power, moves in situations of domination and exploitation (Romberg, 2016). It doesn't mean melting with the other but incorporate, appropriate the other's power and the other's images and reframe them in many different ways.

Other authors too have stressed that mimesis not always takes the forms of a rigid and static hierarchy between the colonizer and the colonized but can also take on a more complex set of connotations that enrich the theorization of postcolonial subjectivities and turn into a «creative repackaging of the givens of dominated existence in exchange for survival» (Chow, 2006, p. 141)⁶. In other words there is more than mere copying, more than mere survival; at stake are above all power relations in terms of responses and reactions: this has much to do with the notion of “second” contact advocated by Taussig, where in cross cultural encounters the underprivileged group creatively repackages mimetic faculty for its own ends. Taussig's case study and those who have been previously reported bear many similarities with Sakha-Yakutia. Siberia became a part of Russia at incredible speed: from the very first expedition to the Urals in 1483 to the foundation of the city of Yakutsk in 1632 only 120 years passed. Unlike British territories in North America, Siberia was not a colony based on concrete borders separating the colonizers from the colonized, but was integrated into the Russian Empire, it became a part of its expanding process.

Nevertheless, the aim of Russia's expansion was not genocide or the enslavement of the Siberian peoples but to impose a tribute on them and include new lands in the Russian Empire assimilating and gradually, albeit with many controversies, Russifying the peoples of Siberia (Richards, 2014). Three centuries of domination under the Tsarist Empire first and seventy under the Soviet Union, led to consequences that burst out when the Soviet Union collapsed.

As already mentioned earlier on in this paper, one of the consequences of post-Soviet ethnic policy was a growing sense of ethnic awareness, as the newly formed Sakha Republic (Yakutia) entered the post-Soviet period with a position of inequality towards Moscow. In the case of Sakha Yakutia, a sort of cultural and spiritual revival began before the Gorbachev era, but it was only in the late 1980s that a number of intellectuals embarked upon extensive research taking into account archive sources, pre revolutionary ethnographic material, historical and linguistic data but above all *Olonkho* epic poems in order to “trace back” the original form of Sakha culture⁷. If at present time it is by no means possible to determine which was the “original form” of the Sakha culture, on the other attempts made by the above mentioned scholars combine elements stemming from different

⁶ Among the others, see for instance the analysis of cargo cults led by Peter Worsley (1957), James Clifford (1989) and, more recently, Holger Jeber (2010).

⁷ The post-Soviet arena, in terms of ethnic awareness, brought new strenght to a series of events that had already occurred in the past 40 years of Sakha history: in 1935 the Institute for Language and Culture was created, in the 1940s the academic interest for *Olonkho* production intensified and, last but not least folklore studies flourished.

traditions, such as Orthodox Christianity, Turkic cosmology and animism. Shamanism, in particular, lay at the centre of the Sakha debate on its origins: this has meant, up to our days, not only the return of effective shamans on the Sakha religious arena, but also the re-establishment of elements belonging to the spiritual and material culture of the Sakha before Soviet times (Zola, 2012).

Nevertheless, if this is to be read in a mimetic perspective, taking the other's form does not imply being like the other but "yield into, and become Other" (Taussig, 1993, p. 28).

To this extent, different music genres by indigenous performers represent only one of the many examples of this growing self-awareness: as we stated earlier on, the settings, the moves, the movements of the performers appear to be inspired to a precise Western model, making clear, however, that reproducing a Western music style does not mean to mimic the West but, as Ayyal Adamov stated in an interview⁸ "it means to be there", to appropriate their power and reframe them in many different ways. The example of this branch of Sakha contemporary music, to say it with René Girard (1983) is a mode according to which collective imaginations continuously craft themselves but also reflect on themselves, on their past and on the infinite possible ways their identity can be negotiated where at stake is the very notion of representation and re-framing across cultural contexts.

REFERENCES

- Adorno, Theodor (1891), *Transparencies on Film*, in "New German Critique", n. 24 (5), pp. 199-25.
- Balzer, Marjorie M., Vinokurova, Ulyana A. (1996), *Nationalism. Interethnic Relations and Federalism*, in "Europe-Asia Studies", n. 48 (1), pp. 101-120.
- Bergevin, Christopher, Narayan, Chandan, Williams, Chandan, Mhathre, Natasha, Steeves, Jennifer KE, Bernstein, Joshua, Story, Brad (2020), *Overtone focusing in biphonic tuvan throat singing*, in "eLife", n. 9, <https://doi.org/10.7554/eLife.50476>.
- Clifford, James (1989), *The Predicament of Culture. Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, MA, Cambridge University Press.
- Cruikshank, Julie, Argounova Tatyana (2000), *Reinscribing Meaning: Memory and Indigenous Identity in Sakha Republic (Yakutia)*, in "Arctic Anthropology", n. 1, pp. 96-119.
- Chow, Rey (2006), *Sacrifice, Mimesis, and the Theorizing of Victimhood (A Speculative Essay)*, in "Representations", n. 94 (1), pp. 131-149.
- Emel'yanov, Nikolaĭ V., Illarionov, Vasilii V. (1997), *Yakutsky Epos Olonkho*, Yakutsk, Bichik.
- Gillespie, Alex (2006), *Tourist Photography and the Reverse Gaze*, in "Ethos", n. 34 (3), pp. 343-366.
- Gillet, Charlie (2023), *Global Music*, in *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/global-music>.

⁸ The interview, in Russian, can be watched at <https://yandex.ru/video/preview/15502561514670765317>

- Girard, René (1983), *Things Hidden since the Foundation of the World*, Stanford, Stanford University Press.
- Grigorieva, Viktoriya G. (2020), *Toyuk “Den’ velikoï Pobedy” v ispolnenii U.G. Nokhsorova*, in “Tradicionnaya Kul’tura”, n. 2, pp. 11-19.
- Illarionova, Tuyara, Grigor’ev, Maksim G. (2018), *Stil’ napeva «D’zègèren» Khristofora Maksimova kak kul’turnoe nasledie*, in “Mir Nauki, Kul’tury, Obrazovaniya”, n. 6 (73), pp.467-469.
- Jeber, Holger (2010), *After the Cult. Perception of other and self in West New Britain (Papua New Guinea)*, New York, Berghahn.
- Peers, Eleanor, Venstel, Aimar, Sidorova, Lena (2020), *Voices of the Forest, Voices of the Streets: Popular Music and Modernist Transformation in Sakha (Yakutia)*, in Timo Koivurova, Else Grete Broderstad, Dorothée Cambou, Dalee Dorrough, Florian Stammler (Eds), *Routledge Handbook of Indigenous People in the Arctic*, London, Routledge, pp. 76-91.
- Romberg, Raquel (2016), *The Magic of Mimesis: A Historically Infomed Anthropology of Sympathetic Magic and Contact*, in “Material Religions”, [http:// materialreligions.blogspot.co.il/2016/03/the-magic-of-mimesis-historically.html](http://materialreligions.blogspot.co.il/2016/03/the-magic-of-mimesis-historically.html).
- Spariosu, Michai (ed) (1984), *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, Philadelphia, John Benjamin’s Publishing Company.
- Taussig, Michael (1993), *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*, New York, London, Routledge.
- Zola, Lia (212), *The Revival of Shamanism, Shamans, and Contemporary Art: the case of the Sakha Republic (Yakutia)*, in “Shaman: Journal of the International Society for Academic Research on Shamanism”, n. 1-2, pp. 157-174.

LIA ZOLA • is Associate Professor in Cultural Anthropology at the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures, University of Torino. Her research interests embrace environmental anthropology, Siberian shamanism in contemporary perspectives, local cultures and Al-pine anthropology, with a focus on old and new production of folk knowledge. She has recently started to investigate the relationship between humans and non-humans. Her most recent publications include: *Cunning as... a wolf. Multispecies Relations between humans and wolves in Eastern Siberia*, “Lagoonscapes”, 2021; *Bee-coming: Skills, Practices and Volatile Know-How in the Alps*, 2023 (forth-coming).

E-MAIL • lia.zola@unito.it

LENA SIDOROVA • is Reader in Cultural Studies at the Institute of Cultures of the People of the North-East within the Russian Federation, NEFU (North-Eastern Federal University named after M.K. Ammosov), Yakutsk, Russian Federation.

E-MAIL • lenasida@mail.ru

«QuadRi»
Quaderni di RiCOGNIZIONI
ISSN 2420-7969

è una collana di

RiCOGNIZIONI
Rivista di lingue, letterature e culture moderne
ISSN: 2384-8987

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
ricognizioni.lingue@unito.it

© 2023

Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne
Università di Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>