

Forma-canzone, guerre e pratiche di restituzione mediale: immaginari bellici, antimilitarismo e (non) militanze nell'opera di Claudio Baglioni

Luca Bertoloni, Università di Pavia

Song-forms, wars and medial reworking practices: war imaginaries, anti-militarism and (not) militancy in Claudio Baglioni's opera. *The Italian song, as a media device for restitution and re-elaboration on a formal, cultural, and social level, dedicates some space to war. After the Second World War, is privileged a dimension not more choral, but aesthetic, carried on by both by committed songwriters and by those deemed disengaged, as Claudio Baglioni. He activates different modes of media restitution of the war experience, through a mediatizing machine that represents war not as a contextual experience, but universal (filtered by the wars of the twentieth century), and the fruit of guilt of a few, but that many suffer. In songs like *Ninna nanna, nanna ninna* (1974), *Loro sono là* (1978) and, above all, *Requiem* (2003), the Baglionian machine refines its semiotic tools to restore emotionally the war imaginary: that's demonstrates that the song-form, through its triple semiotic status, is configured in the Italian mediascape as a medial-aesthetic element to avoid the presence of wars at a time when they appear distant.*

Keywords: war imaginary, singer-songwriter, Italian song, media, Claudio Baglioni, anti-militarism.

Introduzione

Giovani wannabe,
figli dei fiori del male, guerre lontane, noi
sopravvissuti anche alla fine della storia,
voglio incontrarti ancora al prossimo Big Bang.

Pinguini Tattici Nucleari, *Giovani Wannabe*, 2022

Quella delle “guerre lontane”: così i Pinguini Tattici Nucleari, nel maggio 2022, fanno cenno alla loro generazione, che ha vissuto non solo la pandemia, ma anche la *guerra in Ucraina* (e le sue rielaborazioni medialì, cfr. Milazzo 2022), appunto una *guerra lontana*, definita così forse perché – in qualche modo – se ne vuole scongiurare non tanto la vicinanza spaziale, ma la contiguità.

Non solo amore, dunque: la canzone italiana, dalle sue origini ad oggi, ha sempre parlato (e parla ancora) *anche* di *guerra*, restituendone in qualche modo, grazie al ricorso alle sue specificità medialì e semiotiche (dunque in musica, parole e performance), sia l'esperienza che l'intensità emotiva. Più in generale,

l'*azione di restituzione* di eventi storici¹ nell'ambito della *popular music* si sviluppa principalmente lungo due traiettorie, così sintetizzate – recentemente – dalla musicologa Fiamma Mozzetta (2021, p. 65), sulla scorta di alcune riflessioni già di Van Dijck.

Dove le proprietà mnemoniche della *popular music* sono, da un punto di vista psicologico, legate alla vita privata dei singoli ascoltatori, alla loro emotività e alla loro identità individuale, da un punto di vista sociologico fanno invece riferimento al patrimonio culturale, e quindi a una esperienza più ampia, pubblica e condivisa. In ogni caso [...], la memoria musicale dovrebbe guardare all'autobiografico e al collettivo come a due sfere che si sovrappongono, dipendenti l'una dall'altra.

Anche la guerra, in quanto esperienza storica nella sua accezione più profonda, può dunque essere esplorata – nella sua mediazione canzonettistica (che per la ricerca storica in senso stretto si configura come una forma di *fonte*²), lungo una traiettoria *psicologico-individuale* di carattere *autobiografico*, ed un'altra *culturalista-collettiva*, di carattere *sociologico*. In questo caso, la canzone agisce sia come dispositivo *formale* che *culturale* (Bertoloni 2021c), attivando una serie di pratiche di rielaborazione memoriale che si sono fatte, nel tempo, sempre più *mediali* (Montani 2010), ricorrendo oggi, di norma, alle immagini e alla cultura visuale (Ugenti 2016), pur senza tuttavia disdegnare altri materiali, come appunto quelli canzonettistici, che anzi agiscono come oggetti *ready made* sia a livello *autoritrattistico* (si pensi al loro uso nelle *stories* di Instagram o nei video su TikTok) – e dunque anche *autobiografico* –, che a livello *discorsivo*, partecipando alle narrazioni ecosistemiche del web e dei Social. Non è infatti forse un caso che, nelle prime giornate di guerra in Ucraina (nel febbraio 2022), su TikTok siano tornati in auge – grazie a nuove e molteplici condivisioni – alcuni video legati a *La guerra di Piero* (F. De André, 1964), che già un anno prima era approdata sul Social grazie al suo fortunato *refrain* (“Sparagli Piero, sparagli ora”), ma che con lo scoppio delle nuove ostilità ha occupato uno spazio inedito nella narrazione

¹ Che sarà preferita su un piano metodologico, come espressione, rispetto a quella di *documento*, come si argomenterà nelle pagine successive.

² Su questo versante, i contributi in ambito italiano sono parecchi (in questa sede preme citare almeno Pivato 2002, 2005; Peroni 2005 – quest'ultimo fondamentale non solo su un piano storico, ma soprattutto metodologico).

collettiva legata alla guerra e nella restituzione del sentimento dei giovani utenti del Social, venendo condivisa (e così scoperta e cantata) da molti.

Facendo ricorso ad una metodologia analitica di carattere interdisciplinare, che faccia dialogare tra loro gli strumenti dei *popular music studies* e quelli della critica canzonettistica italiana (soprattutto nella sua declinazione linguistica e verbale: Jachia 1998, Ciabattini 2016, Talanca 2017), con quelli impiegati nei *media studies* (Sibilla 2018, Ortoleva 2022), nella ricerca storico-sociale (Pivato 2002, Peroni 2005) e nella sociosemiotica musicale (Spaziante 2007, 2016), secondo la quale è necessario superare la prospettiva testo-centrica, cercando invece di cogliere il legame che i testi canzonettistici (in tutte le loro forme) intrecciano con i contesti (sia mediali, che sociali e formali) entro cui appaiono, in questa sede si cercherà di offrire un'analisi delle forme di restituzione di ambito bellico presenti nell'opera del cantautore italiano Claudio Baglioni.

La scelta di Baglioni come caso-studio è legata a diverse ragioni: innanzitutto, la sua produzione è diventata oggetto, negli ultimissimi anni, di una significativa riscoperta da parte della critica di settore, che ne ha ri-negoziato lo stigma passato cercando di superare alcuni pregiudizi che, per lungo tempo, hanno influenzato la ricezione dei suoi brani (Bertoloni 2022); venendo considerato per molto tempo un autore di canzoni da “effetto cioccolatino” (Jachia 2018, p. 55), le tematiche sociali affrontate sia nella sua opera che nella sua attività *tout court* sono state tendenzialmente ignorate da buona parte della critica³, che per molto tempo ha considerato soltanto i suoi (molto noti) brani d'amore, senza riuscire a cogliere tutti quegli altri aspetti di maggior pregnanza sociale e collettiva presenti nel suo canzoniere e nella sua produzione, come sono – appunto – le restituzioni di atmosfere belliche. La presente occasione è dunque utile per mettere a fuoco “sfumature, sperimentazioni ed evoluzion[i] individual[i]” (Scrausi 1996, p. 23) che distinguono il caso di Baglioni rispetto a quello di altri colleghi più impegnati e più riconosciuti come tali: è proprio nell'incontro tra istanze autobiografiche ed istanze collettive che gli oggetti canzonettistici possono infatti svelare il loro *carattere culturale*, in un “terreno multiforme nel quale cultura e consumi di

³ Non a caso, non viene mai citato in volumi come Pivato 2002, 2005, anzi, la sua opera potrebbe rientrare in quello che lo storico definisce “pacifismo da salotto, piuttosto generico e lontano dalla protesta delle masse giovanili, che non disturba lo spettatore borghese” (Pivato 2005, p. 254).

massa innescano (in un rapporto circolare di azione e retroazione sociale) la costruzione della mentalità e dell'immaginario" (Carusi 2022, p. 27) su più livelli.

Attraverso l'analisi del caso paradigmatico di Baglioni e delle forme di mediatizzazioni belliche impiegate nel suo canzoniere e nella sua produzione, si potrà inoltre riflettere: 1) su come, a livello sia formale che sociale, la canzone italiana moderna si sia approcciata alla questione della guerra; 2) sulle modalità con cui il contesto culturale e sociale italiano, evolutosi in diacronia, affronti e senta ancora la necessità – a oltre un secolo dall'unità, e soltanto a pochi decenni dalle grandi guerre del Novecento – di ritornare sulla tematica bellica, che assume – in questi termini – carattere non esclusivamente contestuale, ma *universale*; 3) su come l'interesse nei confronti della relazione tra guerre e umanità non sia appannaggio esclusivo dei cantautori ritenuti storicamente *impegnati*, ma anche di altri; 4) su come si possa cantare la guerra in un luogo e in un tempo in cui – almeno apparentemente – la guerra è lontana; 5) sul potere comunicativo e mediale di oggetti così piccoli e insignificanti come quelli canzonettistici (Ortoleva 2022), che tuttavia riescono ancora oggi a rappresentare una forma di catalizzazione sociale e culturale di primo piano, pur in un panorama intermediale come quello di oggi, dominato dalla cultura visuale e dalle immagini.

Dal punto di vista metodologico, le canzoni in questa sede non saranno considerate esclusivamente come *documenti stratificati* (Peroni 2005, p. 117)⁴, ma come *forme medialità di restituzione dal carattere testimoniale*; la scelta del corpus d'analisi terrà tuttavia conto, in fase iniziale, dei criteri metodologici stabiliti da Marco Peroni, che ha teorizzato una serie di "filtri preziosi" (Peroni 2005, p. 99) per poter selezionare quali canzoni di ambito *popular* si possano studiare da un punto di vista storico:

a) La *funzionalità al progetto di ricerca*, saranno selezionate le canzoni di Baglioni che si occupano, in primis, di restituire le atmosfere belliche; saranno inoltre studiati i contesti specifici entro cui queste canzoni sono apparse e sono state performate dall'autore (in linea con il principio di identità tra autorialità ed esecuzione, che sottostà alle caratteristiche formali e socialmente riconosciute della canzone d'autore, cfr. Talanca 2017);

⁴ In linea con il concetto di *canzone-documento*, già espresso in altre sedi (Bertoloni 2021a).

b) l'equilibrio tra *grado di artisticità* (grazie all'apporto della critica musicale e di settore) e *successo commerciale* dei brani;

c) l'impatto dell'*opinione pubblica* sui brani e sulla produzione del cantautore (in linea con l'idea di "discorsi" centrale nel lavoro di Jacopo Tomatis 2019, p. 25).

Attraverso l'applicazione di questi filtri e il ricorso agli strumenti analitico-metodologici illustrati in precedenza, si potrà osservare come gli immaginari bellici in canzone siano a tutti gli effetti (non solo in Baglioni) una *forma di rielaborazione mediale della guerra e dei suoi eventi*, dei quali la forma-canzone – con le sue caratteristiche formali e contestuali – si presenta, soprattutto in ambito italiano, come medium discorsivo particolarmente importante per poterne restituire le atmosfere su un piano estetico e sociale, e per poterne in qualche modo scongiurare lo scoppio attraverso una testimonianza sociale che invade il piano performativo – individuale e sociale – sia del performer originale che di tutti gli ascoltatori/spettatori, che diventano performer a loro volta durante le esibizioni live o nelle loro re-interpretazioni domestiche.

Forme e formati di restituzione dell'esperienza bellica nella canzone italiana

Il percorso diacronico della canzone italiana (Borgna 1985; Liperi 2017; Castaldo 2018) si è sviluppato, sin dalle sue origini, in chiave *plurale*, sia su un piano strettamente *produttivo e fruitivo* (tanti generi e modelli in dialogo tra loro), che su un piano *concettuale e mediale* (come crocevia intermediale di linguaggi: azione teatrale, performance, melodramma, cabaret, canto popolare, etc.). All'interno di questa pluralità, l'aggettivo *italiana* ha assunto, in prima istanza, un significato prettamente linguistico⁵, andando a individuare sotto il suo ventaglio tutte quelle canzoni scritte *in italiano*⁶: all'interno di queste nuove composizioni, scritte in quella nuova lingua nazionale che avrebbe dovuto "provare a unificare una popolazione divisa ancora [dopo l'unità politica del 1861] in tanti dialetti"

⁵ È il campo della cosiddetta canzone *ancien regime*, che da un punto di vista linguistico risente fortemente degli influssi del melodramma.

⁶ Si tratta della prospettiva epistemologica che ha prevalso nei primi lavori storiografici che hanno effettuato una ricognizione del campo negli anni Ottanta: tale sguardo è superato, oggi, da un approccio più culturalista (Tomatis 2019), su cui si tornerà in seguito.

(Antonelli 2018, p. 150)⁷, si sviluppa da subito un filone *patriottico e politico* (Borgna 1985, pp. 21-26; Pivato 2005) strettamente legato al tessuto sociale di un paese ancora tutto in costruzione, che configura la canzone stessa come medium fortemente *unitario e coesivo*, anche laddove vi è uno scarto di carattere linguistico⁸. Sono molti infatti i brani nella futura lingua nazionale che – nella loro natura fortemente performativa – si pongono come collanti della nazione stessa, accompagnando tutto il passaggio dal Risorgimento alla Grande guerra, e ponendosi al contempo come forme di “testimonianza” (Borgna 1985, p. 39) di quanto stava avvenendo nel paese; questo vale – è necessario ribadirlo – sia per i canti che nascono spontaneamente all’interno del popolo, che per i canti invece “d’autore”, composti e promossi da personalità più o meno di spicco del mondo intellettuale o da professionisti del settore.

Questa nuova natura profondamente sociologica dell’oggetto-canzone fa sì che l’aggettivo *italiana* non vada più interpretato secondo criteri esclusivamente formali (linguistici, o, al massimo, *musicali*, cfr. Fabbri 2008), ma si possa intendere in un’accezione più genericamente *culturale*: come infatti ha osservato Jacopo Tomatis, esiste un’idea di “italianità musicale” che si è “diffusa [proprio] a partire dall’Ottocento” (Tomatis 2019, p. 65), e che arriva, in qualche modo, sino ad oggi, pur con la fatica – da parte sia della critica, che (soprattutto) di un certo tipo di pubblico (cresciuto con uno specifico *costrutto culturale* di canzone italiana) – nel “superare vecchi paradigmi” e nell’accettare “altre estetiche” (Tomatis 2019, p. 605). Nel dibattito su *cosa è stata* e su *cosa non è stata* (e su cosa deve essere e – ovviamente – cosa non deve essere) la canzone italiana, è indubbio che la stessa etichetta si sia configurata (e si configuri tuttora) come *elemento coesivo*: un dispositivo sociale, dunque, che deve *poter unire* il nostro territorio e il nostro popolo – d’altronde, se esiste una canzone che si può definire culturalmente *italiana*, essa deve rimandare, in qualche modo, ad un’idea di italianità *tout court*.

Messo a fuoco questo aspetto in diacronia, non sorprende affatto che una delle prime tematiche affrontate dalla canzone italiana (intesa in entrambe le

⁷ Per un approfondimento della questione si vedano almeno De Mauro 1979; Serianni 2013.

⁸ Come nel caso della canzone napoletana, che resta a lungo il primo vero modello di canzone italiana su un piano culturale (Coletti, Coveri 2017, p. 28; Castaldo 2018; Tomatis 2019).

accezioni) sia proprio la *guerra*: un filone tematico, che nella canzone delle origini si è evoluto in parallelo a quello napoletano (Remoli 2017), e che ha visto svilupparsi al suo interno una serie di brani che ancora oggi fungono da catalizzatori nazionali, venendo riconosciuti come orgogliosamente *italiani*. Tra i tanti, oltre – ovviamente – al *Canto degli italiani* (Pivato 2022, pp. 7-17), si possono segnalare almeno *Addio, mia bella, addio*, cantata “forse per la prima volta dai volontari di Curtatone e Montanara” (Coletti, Coveri 2017, p. 67) durante le Guerre d’Indipendenza, oppure *La leggenda del Piave*, che non solo ha goduto di un successo strepitoso nel 1918, contribuendo a “costruire il mito della Grande Guerra” (Pivato 2005, p. 133), ma ha segnato “il passaggio dalla canzone di tradizione napoletana verso un modello melodico nazionale, in lingua italiana, che resterà canonico per almeno quarant’anni” (Fabbri 2008, p. 70), ossia la cosiddetta canzone *ancien regime* (Coveri 1992; Antonelli 2010) o *pre-Modugno* (Coletti, Coveri 2017). Entrambe le canzoni (e, a dir la verità, anche molte altre), hanno tradotto in musica, parole e performance (La Via 2017) i sentimenti di una nazione e – soprattutto – di un popolo che ha vissuto guerre e battaglie per difendere o allargare i propri confini, contribuendo così a formare e a sedimentare l’identità nazionale stessa.

Il legame tra guerra e canzone italiana sembra dunque configurarsi come *ontologicamente intrinseco* al concetto stesso di canzone italiana, dal momento in cui la stessa Italia si è formata proprio grazie a guerre; questo è tuttavia valido, almeno, fino al 1958, l’anno del *boom economico* e del passaggio dal 78 al 45 giri, che segna – per questa e per molte altre ragioni – una forte cesura nella storia canzonettistica del nostro paese (Jachia 1998; Peroni 2005; Antonelli 2010), non solo di carattere formale, contenutistico e produttivo – anche in sinergia con altri settori dell’industria culturale nazionale (Buzzi 2013) –, ma soprattutto *culturale*, proponendo (e, nello stesso tempo, restituendo) ai nuovi autori e interpreti della nuova canzone, ormai da tempo mediatizzata (Sibilla 2018), l’immagine di una *nuova Italia*, i cui confini sono stabili, e che – per questo – appare come finalmente “senza guerre”. A tale assenza non corrisponde, tuttavia, un relativo disinteresse da parte dei nuovi attori del mondo della canzone per la questione bellica: di contro, sono invece molte le figure che scrivono e cantano ancora di

guerra, in particolare quei nuovi personaggi che si affacciano nel panorama mediale nazionale negli anni Sessanta, e che da lì a poco, con un fortunatissimo neologismo, verranno chiamati *cantautori* (Tomatis 2010). Questi nuovi attori, sull'onda dell'impegno e della militanza politica (tendenzialmente a sinistra), rivoluzioneranno il rapporto tra canzone italiana e guerre, abbandonando (forse definitivamente) la dimensione del canto popolare, che aveva prevalso nella seconda metà dell'Ottocento e nella prima metà del Novecento (si pensi al ruolo di brani come *Il canto degli italiani* oppure *L'inno di Garibaldi* durante le battaglie risorgimentali), a favore di una nuova configurazione estetica dell'oggetto canzonettistico, in sinergia con il carattere industriale della nuova canzone mediatizzata (insomma, trasformando la canzone in *prodotto culturale*, cfr. Colombo, Eugeni 2001).

In questi termini, la forma-canzone non serve più a *far vivere una guerra* (soprattutto di conquista e di confine) a un popolo, o a raccontarne le gesta per scopi genericamente nazionalistici, ma, nella sua nuova natura oggettuale ed industriale (in un panorama mediale che muta proprio in questo decennio – gli anni Sessanta –, e che ricorre sempre di più alle canzoni, cfr. Locatelli, Mosconi 2021), può configurarsi come categoria estetica per aiutare il popolo stesso a *scongiurarne in qualche modo il pericolo*. Una prospettiva dunque sia *pacifista*, che *antimilitarista* (Martellini 2006), che si diffonde lungo traiettorie internazionali tra gli anni Sessanta e Settanta (tra i brani più fortunati, *Blowin' in the wind* è del 1962, e *Imagine* è del 1971), arrivando – sin da subito – anche in Italia, laddove sarà amplificata dall'eco mediale della guerra in Vietnam, di cui la canzone *popular* rappresenterà senza dubbio una forma di mediatizzazione privilegiata ancora prima delle temperie del '68 – infatti il suo slogan “Mettete dei fiori nei vostri cannoni” sarà citato nell'incipit di *Proposta* dai Giganti nel 1967, lo stesso anno in cui Gianni Morandi ha cantato il suo “Stop” allo sterminio dei Viet Cong in *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* (brani che non faranno altro che rinsaldare il pacifismo come forma di restituzione dello spirito giovanile di quegli anni)⁹.

⁹ Per un approfondimento della prospettiva pacifista nella canzone italiana si rimanda a Martellini 2005, pp. 175-182.

Un carattere – quello della nuova canzone – in qualche modo certamente *estetico*, ma mai *musicologico*, nonostante la musica spesso rappresenti un elemento fondante del paesaggio sonoro di epoca bellica¹⁰; a tal proposito, così si esprimeva il musicologo Sergio Miceli (1990, p.45).

La canzone, compresa quella cosiddetta d'autore, non ha diritto di cittadinanza all'interno di una storia della musica o dell'estetica musicale, rientrando semmai in una storia del costume e, attraverso questo, molto raramente e con motivazioni diverse – nessuna delle quali di natura prettamente musicale –, nella storia della cultura.

Questa transizione – da *dimensione sociale* a *dimensione estetica* – risulta tuttavia imperfetta: trattandosi di una forma di “poesia pop-orale” e “popolare” (Antonelli 2018, p. 290), anche la nuova canzone si fa interprete di istanze sociali a più livelli, pur senza un diretto coinvolgimento della dimensione corale e popolare, a tutto detrimento di nuovi *io* (più o meno autoriali) che si fanno interpreti *scrittòri* e *performativi* di tali istanze. La *mediatizzazione della forma-canzone*, da un lato, e la sua nuova *condizione estetica*, dall'altro, hanno così consentito un *nuovo approccio* alla materia bellica, dovuto non solo all'assenza di guerre interne al nostro paese, e dunque ad un bisogno più strettamente intellettuale e poetico¹¹ di rielaborazione di eventi bellici ormai lontani nel tempo (ossia del passato) o nello spazio (come appunto la guerra in Vietnam, oppure l'invasione sovietica della Cecoslovacchia, cantata da Guccini in *Primavera di Praga*, 1970), ma anche – contemporaneamente – come *conseguenza diretta* del successo di tutti quei cantautori impegnati (Santoro 2010, Talanca 2017) che faranno proprio dell'antimilitarismo universale una loro bandiera ideologica (una di quelle che contribuirà all'affermazione della *canzone d'autore* come costruito

¹⁰ Per un'analisi del ruolo delle canzonette come paesaggio sonoro durante la Prima Guerra Mondiale, si rimanda a Pivato 2011, pp. 115-142 (nelle pagine successive, la stessa prospettiva epistemologica è applicata, per esempio, all'epoca fascista).

¹¹ L'aggettivo *poetico* non è impiegato, in questo caso, nell'accezione che caratterizza gli studi di semiotica canzonettistica (come Jachia 1998; Talanca 2017), ma rimanda al concetto di *attesa di poesia*, elaborato negli anni Novanta, secondo il quale i giovani delle generazioni degli anni Settanta e Ottanta, cresciuti a suon di canzone d'autore e di canzonette, avrebbero riposto nei nuovi oggetti canzonettistici un'aspettativa di poesia che una volta era appannaggio della poesia colta, ma che – a partire proprio dalla loro generazione – viene invece colmata grazie alla forma-canzone e alle sue declinazioni (per la questione, si vedano diversi saggi contenuti in Coveri 1996).

culturale, Tomatis 2019). I casi sono molti: dal giovane Fabrizio De André (*La ballata dell'eroe*, 1961; *La guerra di Piero*, 1964; *Girotondo*, 1968) al giovane Francesco Guccini (*La canzone del bambino nel vento* 1966; *Allora il mondo finirà*; *Il 3 dicembre del '39*, 1967)¹², passando per brani diventati vere e proprie icone pacifiste e antimilitariste, come *Generale* (1978) di Francesco De Gregori, o la più recente *Il mio nome è mai più* (1999) di Jovanotti, Piero Pelù e Ligabue, oppure per brani poco noti di autori tradizionalmente riconosciuti impegnati (come *La casa delle farfalle* di Roberto Vecchioni, 2011, o *Follie preferenziali* di Caparezza, 2003).

Senza considerare tenuto il grado di consapevolezza degli autori e degli interpreti¹³, le modalità di restituzione dell'esperienza bellica nella canzone italiana si possono allora ricondurre – per quanto riguarda il testo verbale – a tre differenti tipologie:

- brani che si riferiscono esplicitamente ad una guerra, ricorrendo sul piano verbale a *designatori referenziali rigidi* (Tanca 2020, p. 209), soprattutto di carattere spaziale o sociale¹⁴ (è il caso, per esempio, dei “Viet Cong” del brano di Gianni Morandi – è la prima volta che tale designatore viene utilizzato in canzone [Pivato 2005, p. 253] –, ma anche di molte delle canzoni in voga tra Ottocento e inizio Novecento);
- brani che *non* si riferiscono esplicitamente ad una guerra specifica, assumendo così carattere universale grazie all'uso di *designatori accidentali* (Tanca 2020, p. 209), spesso di ascendenza metaforica, ma utilizzando un lessico bellico (è il caso, per esempio, de *La guerra di Piero* o de *La ballata dell'eroe*, ricchi di designatori accidentali come “la sua terra”, “andare avanti / troppo lontano”, “campo di grano” o “mille papaveri rossi”, impiegati insieme a espressioni strettamente belliche come “Sparagli Piero, sparagli ora”, “per fare la guerra”, “vendere cara la pelle”, o aggettivi come *esangue*);

¹² Entrambi, nel corso della carriera, torneranno in più occasioni sulla tematica bellica e sul pacifismo.

¹³ Secondo un criterio già utilizzato da Stefano Pivato (2005, p. 31), che tuttavia distingue ulteriormente gli oggetti canzonettistici, differenziando le canzoni *storiche* da quelle *politiche* (distinzione tuttavia non necessaria agli scopi che si prefigge questa trattazione).

¹⁴ Per un approfondimento sulla definizione e sull'uso dei designatori in ambito sociale e geografico si rimanda a Turco 2010.

- brani che si riferiscono ad una guerra specifica, ma preferiscono farlo con *disegnatori accidentali* o con un *linguaggio metaforico*, senza dunque ricorrere al campo semantico bellico (“È arrivata la bufera / è arrivato il temporale” recita l’incipit de *La bufera*, brano di Renato Rascel scritto nel 1939 in concomitanza con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, poi pubblicato nel 1955; l’incipit di *Follie preferenziali* di Caparezza, facendo eco alla Prima Guerra del Golfo, recita invece: “Povero Dio tirato in ballo dagli uomini / ma che religioni, sono questioni da economi”); in questa tipologia, è il *contesto di pubblicazione* (o quello di ri-esecuzione) che permette di interpretare – in chiave sincronico-diacronica e referenziale – le intenzioni comunicative dell’autore o dell’interprete.

Oltre al piano verbale, si possono distinguere tre ulteriori forme di mediatizzazione sul piano musicale e performativo – da intendersi tuttavia nell’intreccio con la dimensione verbale:

- brani in cui musica e performance rievocano direttamente l’atmosfera della guerra, o attraverso accordi in minore e interpretazioni sommesse o drammatiche (è il caso, per esempio de *La ballata dell’eroe* o de *La guerra di Piero*), o attraverso arrangiamenti enfatici e performance corali (talvolta anche soliste) che esaltano la stessa guerra come strumento di coesione nazionale (è il caso de *La leggenda del Piave* e dei molti canti risorgimentali);
- brani in cui musica e performance agiscono “per contrasto rispetto alle immagini” (Piovani 2005, p. 19) contenute nei testi verbali (d’altronde anche “la canzone, seppur in modo diverso [rispetto, per esempio, al cinema], opera per immagini”, Peroni 2005, p. 52¹⁵), dunque evocando la guerra tramite un contrappunto: rimanendo all’interno della produzione del giovane De André, è il caso di *Girotondo*, dove una performance corale da parte di un gruppo di bambini si staglia su una

¹⁵ La stessa questione è approfondita in Bertoloni 2020.

musica ad andamento di filastrocca che agisce proprio come *contrappunto* rispetto alle immagini drammatiche evocate dal testo (“La guerra è dappertutto, marcondirondero / la terra è tutta un lutto, chi la consolerà?”);

- brani in cui musica e performance sono apparentemente scollate dal contesto, dunque non rimandano né ad un’atmosfera bellica in senso stretto, né – in qualche modo – ad un’operazione contrappuntistica: è il caso, per esempio, di *C’era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, la cui atmosfera da canzone “alla Gianni Morandi” ha fatto sì che non venisse neanche riconosciuta – per molto tempo – come canzone realmente di protesta, facendola rientrare nel cosiddetto “pacifismo da salotto” (Pivato 2005, p. 254).

In tutti e sei questi modelli di mediatizzazione bellica, in cui la forma-canzone agisce nel suo statuto formale e discorsivo, si possono individuare entrambe le dimensioni proposte dalla Mozzetta (2021), le quali tuttavia vengono successivamente ri-negoziare da pratiche (apparentemente) extratestuali, a seconda del momento e del modo in cui la canzone viene rappresentata, e a seconda del grado di rilocalizzazione mediale che subisce: così *Addio, mia bella, addio*, eseguita nel Festival di Sanremo 2011, non è più solo un canto risorgimentale, ma, nella sua nuova veste (musicale e performativa), diventa un surrogato di italianità da offrire pronto al pubblico dello show della Rai; allo stesso tempo, *La guerra di Piero* su TikTok non è più soltanto una riflessione antimilitarista e pacifista di un cantautore storico, ma nella sua parcellizzazione audiovisiva diventa un simpatico refrain ri-mediato da utenti che potrebbero non averne neanche compreso gli intenti pacifisti originali. Tali pratiche di riconfigurazione sembrano essere proprie non solo di tutti gli oggetti canzonettistici, ma nello specifico di quelli *italiani* che si occupano di guerra: così è accaduto infatti già nel 1918 con *La leggenda del Piave*, come spiega Stefano Pivato (2005, p. 131).

Per anni la retorica nazionalista ha consegnato alla memoria collettiva l'immagine del fante che intona *La leggenda del Piave* o *La canzone del Grappa*. Un'immagine per nulla rispondente al vero e che, per l'appunto, appartiene "al mondo del dopo": vale a dire alle liturgie e alle celebrazioni nazionali che il fascismo prima e la Repubblica poi costruiscono attorno al mito della Grande Guerra.

Una forma di riconfigurazione in questo caso non mediale, ma *sociale*, che sembra caratterizzare le restituzioni belliche in canzone impiegate nel nostro paese da molto tempo, e che caratterizzerà anche i brani dei cantautori, dalla loro pubblicazione alle successive re-interpretazioni o esibizioni in contesti differenti. L'analisi condotta nelle prossime pagine terrà conto, dunque, non solo del carattere testuale della produzione di Baglioni, ma anche di tutte le riconfigurazioni sociali e medialità che hanno vissuto i suoi brani, per poterne cogliere le modalità relazionali con le quali si propongono come forme di restituzione dell'esperienza bellica all'interno dell'opera del cantautore, nella canzone d'autore e in tutta la canzone italiana *tout court*.

Guerre e (non) militanze nell'opera di Claudio Baglioni

Il primo momento della produzione di Baglioni in cui si fa cenno, seppur in modo indiretto, alla guerra, è *Questo piccolo grande amore* (1972), il suo secondo album, nonché concept che contiene il singolo che lo porterà al successo¹⁶. Già nel brano incipitario – *In viaggio* –, tagliato dalla versione definitiva del disco dalla RCA¹⁷ perché considerato troppo politicizzato (e in quel periodo "in Italia di cantautori impegnati ce n'erano già troppi", Tonon 2008, p. 33), la guerra sembra stagliarsi sullo sfondo – pur in assenza di designatori bellici rigidi – di uno scenario di devastazione sociale, in cui è necessario che l'essere umano si unisca ad altri suoi simili (evidente l'eco delle proteste di piazza, che influenza buona parte della canzone d'autore del periodo – De André ha già pubblicato *La buona*

¹⁶ Per un'analisi completa del disco, si rimanda a Bertoloni, Fedele, Santamaria 2022.

¹⁷ Per un approfondimento sulle questioni filologiche del brano e sulle sue varianti, si veda la ricostruzione di Manlio Fierro in Bertoloni, Fedele, Santamaria 2022, pp. 39-45.

novella, 1971, allegoria implicita del '68, ma non ancora *Storia di un impiegato*, 1973¹⁸).

Ci hanno preso i soldi, le case e quel po' che avevamo...
ci hanno dato da respirare l'aria che sa di fumo
e tu, amico, che sei per loro solo un povero scemo
scendi per strada e fagli vedere che sei un uomo, sei un uomo.

Nella versione dello stesso brano del 1985, totalmente rivoluzionata nel testo, l'elemento bellico entra in modo più esplicito, pur in una connotazione collettiva di pacifismo.

Ci han promesso nuova vita e nuova pace
ma domani copriranno questa voce,
di nuovo in viaggio per saper che c'è laggiù
sulla strada altri con noi, sempre più, sempre di più.

Il plurale del primo verso (“ci han promesso”) si presenta come un *topos* della (futura) mediatizzazione baglioniana della guerra: il *tono giudicante* nei confronti di quelli che sono ritenuti – seppur implicitamente – *colpevoli delle ostilità*, ossia la classe politica, con le sue scelte e le sue azioni. In linea con questa caratterizzazione (se ne parlerà più nel dettaglio in seguito), Baglioni metterà in musica – nel 1974 – le parole di *Ninna nanna de la guerra*, poesia in romanesco scritta dal poeta romano Trilussa tre mesi dopo lo scoppio della Prima Guerra Mondiale in Europa, nel 1914, che non a caso sono translitterate dal cantautore così.

de la gente che se scanna
per un matto che comanna
e a vantaggio pure d'una fede
per un Dio che nun se vede
ma che serve da riparo
al re macellaro che
sa bene che

¹⁸ Per un approfondimento sull'opera di De André si rimanda almeno a Così, Ivaldi 2011.

la guerra è un gran giro de quattrini
che prepara le risorse
pè li ladri delle borse.

Anche in questo caso, sono focalizzati i *colpevoli* della guerra: potenti, re e politici, che non si curano del popolo e delle sue sofferenze.

Tornando al disco del 1972, possiamo notare che la mediatizzazione bellica si configura esclusivamente in una *vena antimilitarista* (più ancora che pacifista), poiché è al *servizio militare* che viene data la colpa (un'altra colpevolezza) della fine della storia d'amore vissuta dai due protagonisti; un antimilitarismo che tuttavia molta critica ha ritenuto "flebile" (Bertoloni 2022, p. 23), proprio perché, in modo diretto ed esplicito, di guerra non si parla mai. Infatti, nel disco non appaiono neanche parole del lessico militare, fatta eccezione per "licenza" (in *Porta Portese* e *Cartolina rosa*), "divisa" (in *Porta Portese*), "cartolina rosa" (nell'omonimo brano) e "soldato" (in *Quanto ti voglio*), quest'ultima messa in bocca alla madre, che – nell'inscenare una sorta di scontro generazionale – sembra anzi quasi orgogliosamente felice nel definire così (un soldato) il figlio; neanche l'eponima hit, che in realtà è ambientata proprio nel periodo del servizio militare, e che si configura come un ricordo dell'esperienza amorosa prima del trasferimento in caserma¹⁹, vi fa minimamente cenno, privilegiando invece – in linea con le politiche della RCA – lessico e vicende amorose.

Con il 1974 la guerra invece entra per la prima volta in modo diretto nella produzione del cantautore romano, permettendo così ad un autore da "sempre sintonizzato sull'intimistico-adolescenziale, avvinto al sentimento delle piccole cose e dei piccoli grandi amori, insomma, con il cuore in mano" (Berselli 1999, p. 140), di virare verso una tematica che nel decennio precedente aveva coinvolto molti colleghi ormai riconosciuti dal pubblico come cantautori²⁰. L'occasione – a

¹⁹ Come risulterà dalla versione intermediale reboot del progetto *Q.P.G.A.* (2009), nel quale verrà recuperato anche il brano *Sissignore*, tagliato dal disco del 1972 e dedicato alla vita in caserma, nel quale – pur con una marcata patina di letterarietà posticcia – appaiono diversi designatori estratti dal campo semantico militare, come *commilitoni*, *divise*, *battaglione*, *berretto*, *compagnia*, *caporalmaggiore* e altri ancora.

²⁰ La "colpa" dello stigma di Baglioni e della sua esclusione dalla categoria dei cantautori (Santoro 2010, p. 188) – come è stato dimostrato in altre sedi (Bertoloni 2022) – potrebbe proprio risiedere nel successo di *Questo piccolo grande amore* (e, chiaramente, nella sua configurazione fortemente a-politica): da questo momento, Baglioni è un cantante "da baci Perugia" (Jachia 2018, p.46), sia per il pubblico che per la critica musicale.

cui si è già fatto cenno – è *Ninna nanna, nanna ninna* (1974), primo brano di Baglioni in romanesco, nel cui titolo viene impiegato per la prima volta un chiasmo (mutuato proprio dall'incipit trilussiano), destinato a diventare – tra gli anni Ottanta e Novanta – un suo marchio stilistico distintivo sul piano linguistico (Bertoloni 2021b).

L'approccio alla materia verbale originale è sostanzialmente molto rispettoso: escludendo una significativa riduzione di versi e di segmenti testuali (in linea con il paradigma temporale della forma-canzone, Ortoleva 2022, p. 322), le varianti sono infatti poche, e risultano principalmente dovute a ragioni ritmiche (“rivedremo li sovrani” > “rivedremo *ancora* li sovrani”), ad un tentativo di attualizzazione diacronica (“tra le spade e li fucili” > “tra le bombe e li fucili”), e ad un addolcimento dei toni più aspri (per esempio, viene eliminato il verso “quer covo d’assassini che c’insanguina la terra”)²¹. Interessante il caso del verso “pe quer popolo cojone”, che viene edulcorato per censura (Jachia 2018, p. 29) nella forma “popolo frescone” (parola sempre colloquiale, dal romanesco *fregnone*) nella versione in studio; dal live del 1982 in avanti viene ripristinata la forma originale trilussana *cojone* (che sarà censurata solo in contesti particolari, come il concerto in Vaticano del 2016), questo perché ormai – dal 1978 – le parolacce entrano nei singoli diffusi in radio (Antonelli 2010, p. 255), risultando dunque accettate dalla maggior parte del pubblico. Come è già stato osservato, il testo della versione di Baglioni appare “meno legato alle contingenze storiche, [poiché è] privo di riferimenti precisi, assumendo così valore universale” (Borgna; Seriani 1994, p. 124), come si nota anche solo osservandone il titolo, che da *Ninna nanna de la guerra* diventa *Ninna nanna, nanna ninna* (anche se questa evoluzione tematica sembra in contrasto con la scelta del mantenimento della forma dialettale); si inaugura così un'altra specificità baglioniana alla mediatizzazione bellica: la scelta di non riferirsi in modo diretto ad *una guerra*, ma alla *guerra come entità negativa*. Per questa ragione, i disegnatori rigidi scarseggiano, a favore di un tono invece profondamente giudicante, in cui vengono utilizzati referenti diversi per riferirsi alla guerra stessa, definita prima dalla perifrasi “tante ‘nfamie e tanti guai”, poi metonimicamente da verbi

²¹ È necessario inoltre segnalare come gli stessi tratti del romanesco (come il rotacismo o le assimilazioni) risultino più o meno marcati a seconda dell'interpretazione del brano che si consideri.

fortemente fisici come “scanna” e “ammazza” (la colpa, ovviamente è del “matto che comanna”).

Nel brano di Baglioni viene tuttavia introdotto un ritornello, che crea una discrasia sul piano performativo rispetto a quello verbale – nel quale si ripete, in accumulo, “ninna nanna / ninna nanna, ah” : il brano, in tutte le sue versioni, non si presenta mai infatti come una vera ninna nanna, ma assume, nell’edizione incisa in *E tu* (quella originale), i contorni di un disperato canto drammatico, ipoteticamente messo in bocca al popolo (quel “popolo cojone / risparmiato dar cannone” evocato nel verso finale) – la cui drammaticità è resa dall’intensità della voce del giovane Baglioni –, e, in quelle interpretate dal vivo, il carattere di un canto corale di protesta contro la guerra in tutte le sue forme, declamato da un popolo che guerre, in qualche modo, non ne sta vivendo nel suo territorio. Non è allora un caso che, durante la sua esecuzione nel concerto in Vaticano del dicembre 2016 (nel quale la canzone viene riproposta dopo anni in cui era stata scartata dal repertorio live), il pubblico si alza in piedi durante le note del ritornello, accompagnando il coro (che è presente sul palco con Baglioni) e il cantautore nel canto, e battendo le mani, contravvenendo le convenzioni della location; e non è neanche un caso che, durante la tournée *Dodici Note solo*, a partire dalla data del 27 febbraio 2022 a Prato (la seconda dopo alcuni giorni di pausa per positività al Covid del cantautore, nonché la diciassettesima del tour), a metà della scaletta viene eseguita *Ninna nanna, nanna ninna* (spiegando che la scelta è dovuta “ai tempi che viviamo”²²): il pubblico risponde – ancora una volta – in modo corale, alzandosi in piedi e cantando, contravvenendo alle regole della location (i teatri lirici), peraltro più volte ricordate dallo stesso cantautore nel corso della serata (così avverrà anche nelle serate successive della tournée). Una risposta corale, quella del pubblico, che si salda alla struttura del brano rappresentandone una propaggine extratestuale che ne influenza profondamente il testo stesso: non sarebbe la stessa canzone se un elemento corale (sul palco o sulla platea) non intervenisse partecipando al ritornello. *Ninna nanna, nanna ninna*

²² Anche in questa presentazione, il cantautore non ricorre a designatori rigidi espliciti; per la citazione diretta si fa riferimento a <https://www.doremifasol.org/news/2022/02/28/claudio-baglioni-scaletta-prato-27-02-2022> (ultimo accesso: 18 ottobre 2022).

allora non è solo una traduzione in musica e performance del testo di Trillusa, nel quale l'elemento musicale era già presente a livello metatestuale²³, ma una mediatizzazione bellica di carattere specifico, in cui pubblico e cantautore uniscono voci e corpi per urlare un “no” collettivo ai conflitti, restituendo così, in qualche modo e a seconda del contesto in cui il brano viene eseguito, lo stato d'animo di momenti differenti (in particolare, nel caso del tour del 2022, l'agitazione per lo scoppio delle ostilità tra Russia e Ucraina).

Bisognerà attendere il 1978 per poter ritrovare una nuova forma di mediatizzazione bellica di questa caratura: dopo che la storia contemporanea entra nel canzoniere di Baglioni attraverso designatori rigidi con *Solo*, album del 1977 (*Gagarin*, omaggio al pilota russo che per primo ha volato nel cosmo nel 1961, sedici anni prima, è realizzata parafrasando il testo di *Sono Gagarin, il figlio della terra*, poesia del grande poeta e scrittore russo Evgenij Evtusenko) in cui si fa cenno sporadicamente anche alla guerra (in *Gesù, caro fratello* – un altro brano in romanesco – gli uomini ritraggono Gesù “cor fucile / o cor nome tuo pe' ammazzà la gente”, nonostante la sua venuta sia stata “come ‘n giorno de pace [...] / finita la guera” – ritorna dunque il topos della colpevolezza umana), è con il brano *Loro sono là* (contenuto in *E tu come stai?*, 1978) che Baglioni affina definitivamente la sua macchina mediatizzante degli eventi bellici. Si riporta il testo della prima e della terza strofa.

Il gelo galoppava sui campi
 le luci delle case mischiate a stelle
 due olive nere gli occhi di lei.
 E lo baciò con l'anima sulle labbra,
 lontano un'eco di spari
 gli disse cose che lui non capì mai.

[...]

I rami che graffiavano i vetri
 sotto la gonna calde le cosce bianche
 ed il fucile lasciato giù.
 Un berrettino blu,

²³ Nell'incipit della poesia (mantenuto anche nella canzone) infatti la ninna nanna diegetica serve agli adulti per far addormentare un bambino, e non renderlo così, visivamente, partecipe del dramma della guerra.

la miseria e la speranza,
per la guerra fu abbastanza,
li sorprese e li portò via,
li portò via.

In questa porzione si può osservare come il brano si muova in bilico tra la descrizione di una storia d'amore e il racconto di una guerra, seppur generica; la scrittura appare come fortemente *cinematografica*, in linea con uno stile di scrittura verbale che Baglioni inaugura negli anni Settanta, per poi affinarlo nei due decenni successivi (Bertoloni 2020): l'incipit è un campo lungo, in cui si inquadrano i campi congelati descritti attraverso una personificazione del gelo²⁴, resa particolarmente dinamica dalla scelta del verbo *galoppare*, che dà l'idea del procedere rumoroso, per altro in forte contrasto con la melodia e l'atmosfera musicale del brano, che sembra quasi una ninna nanna. L'atmosfera notturna è invece evocata nella perifrasi del secondo verso, a cui segue uno zoom in primissimo piano sugli occhi della protagonista femminile, anch'essi descritti metaforicamente attraverso un colore (il nero) che prefigura la crudeltà della guerra. Queste descrizioni sono condensate quasi tutte in blocchi nominali, secondo un'usanza della canzone degli anni Settanta (e, prima, del Novecento poetico italiano, dai crepuscolari agli ermetici, cfr. Antonelli 2010): è infatti proprio grazie ad un blocco nominale che compare la guerra, che però rimane – ancora una volta – *sullo sfondo*, venendo soltanto evocata attraverso la metonimia (quasi un correlativo oggettivo) degli spari, che non arrivano direttamente all'orecchio dei protagonisti, ma appunto attraverso la loro eco (evidente il carattere sinestetico di questi versi). La guerra, nominata esplicitamente attraverso il designatore rigido solo due volte in tutto il brano, in realtà non è mai descritta direttamente, ma appunto solo *evocata* attraverso sineddoche (“il fucile lasciato giù”, “il berrettino blu”); anche la morte finale dei due non è descritta, ma viene edulcorata dal verso dell'ultima strofa (riportata qua sopra).

Il ritornello frapposto tra le due strofe è invece formato da una serie di verbi introdotti da un imperativo in cui il narratore si rivolge direttamente allo

²⁴ Potrebbe trattarsi di un riferimento – seppur implicito e molto velato – a quell'est Europa così presente nella biografia baglioniana, e a cui si fa cenno esplicitamente in brani come *Ragazze dell'est* (1981) o *Dagli il via* (1990), cfr. Jachia 2018; Bertoloni 2021b; Bertoloni, Fedele, Santamaria 2022.

spettatore rompendo la parete finzionale, come se ci si trovasse realmente di fronte ad un'immagine filmica (“Guardateli / si cercano / si sfiorano / si abbracciano”); dopo la morte annunciata, una nuova serie di verbi mostra i due innamorati ancora vivi in una sorta di paradiso “e loro ancora là / che giocano / tra gli alberi / inseguono / le nuvole / sotto cieli diversi / il tempo va via / e loro sono là”): a fare da collante tra la vita terrena e l’aldilà è proprio il sintagma titolare “e loro sono là” (che svolge funzione di epifora in clausola), in cui il deittico *là* diventa chiaro per l’ascoltatore nella sua metamorfosi referenziale (nel primo ritornello indica campo di battaglia, nel secondo invece il paradiso). Il messaggio di fondo è forte nella sua semplicità: l’amore vince sulla guerra, e anzi sopravvive alla caducità del tempo bellico. Baglioni questa volta non parla esplicitamente di colpe, anche se privi di colpa sono i due protagonisti, che non solo subiscono il dramma bellico, ma diventano il cuore pulsante di tutto il brano, la cui melodia – che si alza come un grido disperato nel ritornello – ricrea ancora una volta l’andamento drammatico dell’uomo che alza il suo lamento verso qualcuno – forse una divinità – che lo può ascoltare per fermare i conflitti armati. L’individualità dei due protagonisti – pur mai nominati (andando quindi a rappresentare categorie umane universali) – translittera la vicenda, grazie al deittico avverbiale, su un piano collettivo e universale più ampio, decontestualizzato dalla referenzialità fisica della situazione descritta: l’essere umano baglioniano, anche in un contesto come quello bellico, riesce in qualche modo a “sfidare il destino, non accettandolo [e] andando oltre” (Jachia 2018, p. 60).

Sarà tuttavia all’insegna di un marcato autobiografismo referenziale, da un lato, e da un afflato sociale non referenziale, dall’altro che Baglioni si metterà alla scrittura dei suoi cinque album degli anni Ottanta e Novanta: si pensi ai riferimenti toponomastici presenti negli intermezzi di *Strada facendo* (1981), oppure all’assenza dei toponimi romani ne *La vita è adesso* (1985), in cui si descrive la vita di borgata della capitale (Ciabattoni 2016). Le vicende storiche e sociali di interesse nazionale (e internazionale) entrano dunque in Baglioni in punta di piedi, in brani e album che possono esseri considerati “specchio di un’epoca”, ma in cui si possono anche trovare tracce “più o meno consapevoli

[...] dell'uso pubblico della storia (Pivato 2005, p. 31): per questo in *Avrai* (1982) il cantautore augura a suo figlio appena nato di avere, un giorno, “una radio per sentire che / la guerra è finita” (verso peraltro impiegato sui Social nel 2022 dai fan del cantautore, proprio in risposta alla crisi ucraina), in *Uomini persi* (1985) riflette su quei “pazzi strangolati da cravatte / che dentro la ventiquattrore portano la guerra”, e in *Un treno per dove* (1985) e ne *In un mondo nuovo* (2020) si immagina un luogo in cui “i soldati tornano alle case / e s'accovacciano coi figli / a colorare un cielo un po' più largo di futuro”, e “un mondo senza atrocità / di teste senza tirannia”. Una storia che, per potersi dispiegare, *non ha* dunque *bisogno delle guerre*. Questa nuova concezione al contempo sia pubblica che intimista della storia sarà al centro di *Sono io. L'uomo della storia accanto*, disco del 2003 troppo spesso sottovalutato come disimpegnato (Talanca 2017, Jachia 2018), in cui invece non solo emerge una concezione della storia simile a quella di altri cantautori come quelli citati da Pivato (2005, p. 31), ma in cui appare forse l'esempio migliore di macchina mediatizzante di carattere canzonettistico sperimentata in tutto il suo canzoniere: *Requiem*.

Un esempio prototipico di mediatizzazione bellica nella canzone moderna: Requiem (2003)

La concezione della storia di Baglioni, secondo Jachia (2018, pp. 146-150), non è dissimile da quella di Francesco De Gregori: una storia che, per usare le parole di Paolo Prodi (1999, p. 30), è soltanto “un punto di intersezioni delle storie particolari tra di loro [...], perché l'uomo esiste nella sua complessità così nella vita quotidiana dell'oggi, come nella storia”. *Io e storia, singolo e umano* (in senso collettivo) sono proprio i protagonisti di *Sono io. L'uomo della storia accanto* (2003), vagliati dalla lente di un *io* (il suo autore) che della realtà storica si fa interprete e narratore, cercando di cogliere sia gli aspetti più contraddittori e ineffabili, che il contrasto tra ciò che è reale e ciò che non lo è (o che non dovrebbe esserlo). L'approccio di Baglioni non dà alcuna soluzione a questa discrasia: l'unica possibilità per conoscere (e per combattere) la storia è uscire da

essa, tentando altre strade (tema di alcuni brani di *Io sono qui*, 1995, e soprattutto di *Viaggiatore sulla coda del tempo*, 1999).

Rispetto agli album degli anni Novanta, il respiro autobiografico esplicito e referenziale viene messo da parte, poiché il cantautore smette di riflettere esclusivamente su sé stesso, ma pone il suo *io* proprio al centro della *grande storia*: una storia fatta da *tanti io*, per scrivere la “sua storia” (così recita, con un sottile gioco pronominale, il bridge della titletrack, *Sono io*: “tutti quanti noi / siamo tanti io / con un prima e un poi / sono storia anch’io”²⁵). Dopo aver parlato del suo *io* per molto tempo, ora è necessario lasciare nuovamente spazio agli *altri io*, come i migranti di una Lampedusa mai referenzialmente citata, ma evocata in brani come *Di là dal ponte*, contenuto in questo disco (“Questa è un’altra storia / di chi aspetta sulla riva / davanti al fiume della memoria / o chiuso al buio di una stiva / in un mare di speranza / con un tozzo di illusione / quando si scambia la maggioranza / con la povera ragione”), o nella più esplicita *Isole del sud* (del disco successivo, *Con Voi*, del 2013: “C’è uno / che guarda avanti / ma com’è duro stare in tanti / sulla barca del futuro”). All’interno di questa grande e piccola storia, Baglioni dedica un brano di oltre sei minuti alla guerra: *Requiem*.

In quest’occasione la mediatizzazione bellica di Baglioni raggiunge il suo apice espressivo, riuscendo a conciliare maggiormente le tre componenti semiotiche della forma-canzone (parole, musica e performance) senza soluzione di continuità in un brano che, nonostante l’elevato minutaggio, presenta un testo in realtà molto breve, che si staglia in modo molto originale – senza alcun ritornello verbale²⁶ – su un tessuto melodico molto aperto, in cui le note procedono lentamente, insieme alle parole, uscendo quasi a fatica (non nell’esecuzione, che invece appare come molto solenne – quasi operistica –, ma nell’evolversi delle catene sintagmatiche). Rispetto ai brani precedenti, questa volta i designatori rigidi di carattere bellico abbondano (tra i tanti, *guerra, bombe, mine, tombe, trombe*); di conseguenza, la guerra stessa non è più sullo sfondo, ma diventa (co)protagonista assoluta di tutto il brano: non solo del testo, ma anche dell’arrangiamento, della melodia e dell’interpretazione.

²⁵ Questo approccio sarà ripreso nel suo ultimo disco (ad oggi) di inediti, che non a caso si intitola *In questa storia, che è la mia* (2020).

²⁶ Secondo un’usanza che Baglioni inaugura negli anni Ottanta (cfr. Bertoloni 2021b).

Il testo infatti è costruito su un'antitesi acustica tra il paesaggio sonoro della guerra (esplosioni e bombe) e la musica (che per altro, nell'accezione bandistica-militare, appartiene al medesimo paesaggio sonoro), resa sia sul piano performativo che su quello del testo: l'incisione si apre proprio con rumori di bombe che esplodono; nell'arrangiamento poi imperano quegli strumenti impiegati nelle bande militari, come fiati, archi e ottoni, in linea con l'idea di riprodurre in canzone il paesaggio sonoro del contesto bellico. La voce nel brano allora non è solo istanza enunciativa primaria, ma diventa "uno strumento fra gli altri" (Talanca 2017, p. 283), andando a saldarsi con la musica e soprattutto con il testo, in cui i rumori della guerra sono ripresi sia in alcune lemmizzazioni sintagmatiche ("lassù rullano sorde bombe / come squassi / mentre quaggiù / le mine sono mute tombe / sotti i passi e giù"), che in un tessuto fortemente allitterante – le allitterazioni riguardano soprattutto le consonanti *s* e *u*, impiegate per rievocare gli scoppi delle bombe – e a tratti onomatopeico, come si può notare dalla scelta della parole-rima in attrazione panoramica (e anche metaforica) tra loro (*bombe, trombe, tombe*). L'elemento musicale viene ulteriormente lemmizzato nel testo verbale in altre occasioni, sia nel titolo *requiem* (con riferimento alla preghiera in musica per i defunti), ripreso anche sul finale ("sulla scia di un lungo requiem"), che nel riferimento ad una specifica nota musicale – il *la* –, che consente un ulteriore gioco polisemico con l'avverbio di luogo già utilizzato come deittico a-referenziale in *Loro sono là*²⁷ – appunto, *là* ("e allora fatti avanti / mettiti là / non siamo così tanti ma / se accordi un là / ci diamo un avvio"), per poi emergere prepotentemente nel finale come strumento per coprire – fisicamente e metaforicamente – gli orrori della guerra²⁸.

E allora suona forte
più di così,
di più e più che puoi,
più forte della morte che è
fuori di qui
e dentro di noi,

²⁷ Dal brano degli anni Settanta torna anche la presenza del gelo ("e il gelo tutto in giorno va / come una spia").

²⁸ Dunque ri-configurando un'intuizione già di Trilussa.

più in alto, sì,
di tutto quanto poi,
che qui è la musica
che mai morì.

Mancano tuttavia designatori rigidi di carattere spaziale, ancora una volta: non si capisce *di che guerra* sta parlando Baglioni, anche se le molte tracce lasciate qua e là fanno pensare alle grandi guerre che hanno devastato il Novecento europeo, lasciando strascichi anche in chi non le ha vissute (la morte, infatti, non è solo “fuori di qui”, ma è anche “dentro di noi”) – laddove le stesse *bombe* possono comprendere, sotto il loro ventaglio semantico, sia la Prima che la Seconda Guerra Mondiale (che non a caso sono presenti ancora con forza nella “memoria collettiva degli italiani”, anche in coloro che non le hanno vissute in prima persona, Pivato 2005, p. 133). Il tono giudicante è ancora una volta presente, seppur sporadicamente, in versi come “trascina follia / sopra il pavé”, o nella contrapposizione tra un “lassù” dove “rullano sorde bombe”, ed un “quaggiù” in cui “le mine sono mute tombe”, che non si presentano solo come deittici spaziali, ma sociologici: *lassù* c’è chi dà gli ordini (appunti, i colpevoli), e *quaggiù* c’è chi li subisce (in linea con alcuni concetti già espressi in *Uomini persi*, 1985). La dimensione di drammaticità corale, già osservata come topos in *Ninna nanna, nanna ninna*, si esplicita maggiormente in questa occasione non tanto nella performance e nell’interpretazione (Baglioni eseguirà molto raramente – e mai in tour – il brano, recuperato recentemente – non a caso – per il concerto in Vaticano del 2016 insieme a *Ninna nanna, nanna ninna* e a *Isole del sud*), ma nella relazione tra testo e musica: il brano si presenta infatti come un “lamento” di un’umanità sofferente, una “supplica”²⁹ che, per diventare in qualche modo efficace, deve essere: 1) *corale*: “non siamo così in tanti”, dice il cantautore, ma grazie al medium musicale, suonando lo stesso accordo (“se accordi un *la*” – non a caso la nota scelta è quella del diapason, che permette di accordare gli strumenti a corde, tra cui la chitarra, dunque di entrare in qualche modo in sintonia), la supplica può “avviarsi” anche tra uomini che si sentono – nel contesto bellico – “sperduti”; 2) *forte*, per superare gli orrori bellici e il dramma della morte, poiché la musica è l’unica cosa “che mai morì”, e va dunque suonata forte, con note alte

²⁹ Si tratta di citazioni tratte dal testo.

e solenni, cantate con coraggio, e con strumenti potenti, come trombe, fiati e ottoni.

La guerra di *Requiem* non è allora una guerra referenziale, ma una *guerra totale*, definitiva: forse la “guerra per finir tutte le guerre” evocata nella gamification de *L'ultimo omino* (1995)³⁰, o forse una *guerra che porterà alla fine del mondo* – rievocando così il topos degli scenari post-apocalittici che ricorrevano, per esempio, in molti brani a sfondo bellico degli anni Sessanta e Settanta, come quelli del giovane Guccini. Il brano allora, in sintonia con la poetica del disco, si configura non soltanto come un “pezzo contro la guerra, ma [come brano] sulla fierezza di essere uomo e musicista” (Tonon 2008, p. 134), richiamando con forza il valore sociale della musica, come il cantautore stesso farà esplicitamente in altre occasioni, come la serata inaugurale del primo Festival di Sanremo da lui diretto (nel 2017), o in occasione del lockdown del 2020 (“le canzoni sono musica da fanteria”, dirà in diretta su Rai uno nel febbraio 2017, cfr. Tomatis 2019, p. 13; “Noi siamo un po’ come, in un esercito ideale, i trombettieri, coloro che suonano la carica, poi ci sono i soldati veri e propri, che fanno la guerra ogni giorno”, dirà invece riferendosi agli infermieri in un video-messaggio pubblicato sul suo profilo Facebook nell’aprile 2020)³¹.

La macchina mediatizzante di *Requiem*, pur ricorrendo ad alcuni stilemi delle mediazioni belliche italiane di stampo tradizionale (come il “riferimento ai pericoli delle truppe esposte al fronte, e il pensiero commosso verso i compagni caduti sul campo di battaglia”, Pivato 2005, p. 250), riesce a ri-negoziare quelle strategie di restituzione bellica a livello mediale e canzonettistico già sperimentate dal cantautore negli anni precedenti, ma qua affinate maggiormente in una costruzione sincretica dal grande spessore estetico, che restituisce – nella sincretisi complessa di musica, parole e performance – l’atmosfera di tutte le grandi guerre.

Conclusioni

Al termine di questa rassegna analitica, dopo aver messo a fuoco le sfumature con cui il cantautore si approccia alla questione bellica attraverso la

³⁰ Dove è impiegata la metafora del combattimento (Bertoloni 2020).

³¹ Per alcuni cenni sull’impiego del lessico bellico nella comunicazione durante la pandemia da Covid-19, si rimanda almeno al breve compendio in Antonelli 2020 (in particolare pp. 20-22).

forma-canzone, si può osservare come la sua modalità mediatizzante condivida il carattere sociale che si è osservato per i cantautori più impegnati, e in generale per le altre mediatizzazioni belliche attive nel nostro paese, questo nonostante egli sia stato a lungo considerato un cantautore disimpegnato; tale modalità è impiegata da Baglioni evitando tendenzialmente di realizzare brani dal “forte valore documentario” (Pivato 2002, p. 31), dunque senza ricorrere a designatori rigidi, ma privilegiando *designatori accidentali*. È anzi forse questa una delle ragioni per cui la sua produzione è stata ritenuta “minore” (Borgna, Serianni 1994, p. 117) rispetto a quella di altri colleghi cantautori, da parte di critici che potrebbero aver confuso una specifica scelta stilistica con la volontà di non esporsi in modo diretto e concreto³². La guerra è dunque un leitmotiv baglioniano, seppur non sia la tematica prevalente della sua produzione; lo stesso ritorno – ciclico e ritmico – sulla questione bellica conferma da un lato la sua *attualità* presso il cantautorato contemporaneo³³ – interesse che si intensifica in concomitanza con l’esplosione di nuove ostilità in qualche modo contigue al territorio europeo (*Requiem*, per esempio, è incisa in contemporanea alla Seconda Guerra del Golfo) –, e dall’altro la necessità di intraprendere una forma tendenzialmente *universalizzante*, che i cantautori contemporanei sembrano privilegiare proprio dalla fine degli anni Settanta, quando iniziano a lasciarsi (seppur gradatamente) alle spalle l’equazione tra pacifismo e impegno politico militante a sinistra (Santoro 2010).

La forma-canzone e i suoi dispositivi narrativi (come i concerti) risultano dunque fondamentali ancora oggi per poter raccontare la guerra, e soprattutto per provare non tanto a combatterla, ma a respingerla. Come infatti ha osservato Stefano Pivato (2002, p. 26),

in un periodo di progressiva perdita della memoria storica non è forse azzardato ipotizzare che certi cantautori e certe canzoni abbiano esercitato ed esercitino, almeno per alcune fasce di pubblico, la stessa funzione che prima dell’avvento della tecnologia musicale hanno esercitato certe figure di cantastorie.

³² Sono in realtà tante le vicende realmente cantate in *Oltre* (1990), come la protesta di Piazza Tienammen, la tragedia dell’*Italicus* o il dramma di Chernobyl, tutte citate con referenti reali nel disco (cfr. Bertoloni 2021b, Jachia 2018).

³³ Anche se, nel caso di Baglioni – è necessario precisarlo – si tratta comunque di un cantautore di vecchia scuola.

E come un cantastorie Baglioni, nel luglio 2022, apre il suo concerto in occasione della settecentoventottesima Padronanza celestiniana a L'Aquila con *Pace* (1990), brano che in realtà non parla di guerra, ma del percorso catartico vissuto dal suo io (Bertoloni 2021), e che eppure – in questa occasione – grazie all'aggiunta di un ritornello finale (eseguito ovviamente insieme al coro) – che recita i versi “Pace a noi / e pace a tutti voi” (evidente l'eco evangelico e cristiano³⁴) – assume carattere fortemente pacifista. Non solo canzoni, in cui i cantautori dimostrano di aver “letto, tratto ispirazione o, più semplicemente, citato la storia del Novecento” (Pivato 2002, p. 19) devastato da guerre: è nell'azione del canto – sia da parte degli esecutori, che degli ascoltatori (che possono diventare esecutori a loro volta) – che il carattere di restituzione dell'esperienza bellica della *popular music* si fa maggiormente pregnante. Gli attori della musica popolare oggi, infatti, in quanto fanteria, non riescono a scendere a combattere in prima persona durante i conflitti, ma possono appunto *suonare la loro musica* dalle *retrovie*, chiedendo agli uomini di unirsi “fianco a fianco” (*Fianco a fianco*, 2003), per lottare per “un mondo con meno ingiustizie / capace di un gesto / di pace e amicizia” (*Per incanto e per amore*, 2003).

Riferimenti bibliografici

- Antonelli, G., 2010, *Ma cosa vuoi che sia una canzone: mezzo secolo di italiano cantato*, Il Mulino, Bologna.
- 2020, *L'influenza delle parole*, Solferini, Milano.
- Berselli, E., 1999, *Canzoni. Storie dell'Italia leggera*, Il Mulino, Bologna.
- Bertoloni, L., 2020, “Possibilità intermediali della forma-canzone tra cinema, scrittura, performance e new media. Il caso di Claudio Baglioni”, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», 18, pp. 117-129.
- 2021a, “Per una riflessione intorno al valore documentario della forma-canzone nell'attuale mediascape. L'Italia che canta in pandemia”, in «AIDAinformazioni», 39, 1-2, pp. 63-88.
- 2021b, *La lingua di Oltre*, in Autori vari, *Trent'anni di Oltre. Oltre per Claudio Baglioni, Oltre per i fan*, Santelli, Milano, pp. 19-38.

³⁴ Sulle tracce cristiane nell'opera di Baglioni si rimanda a Pedrinelli 2007; Jachia 2018.

- 2021c, “Forma-canzone e audiovisivo: compilation soundtrack nel cinema di Nanni Moretti”, in «L’avventura. International Journal of Film and Media Landscapes», 7, 12, pp. 241-256
 - 2022, *Giudizi, pregiudizi e svolte: per una rivalutazione di Questo piccolo grande amore*, in Bertoloni, L.; Fedele, I.; Santamaria, C., *Cinquant’anni di Questo piccolo grande amore: una storia lunga mezzo secolo*, Santelli, Milano, pp. 17-30.
- Bertoloni, L.; Fedele, I.; Santamaria, C., 2022, *Cinquant’anni di Questo piccolo grande amore: una storia lunga mezzo secolo*, Santelli, Milano.
- Borgna, G., 1985, *Storia della canzone italiana*, Laterza, Roma-Bari.
- Borgna, G.; Serianni, L. (a cura di), 1994, *La lingua cantata: l’italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Garamond, Roma.
- Buzzi M., 2013, *La canzone pop e il cinema italiano: gli anni del boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino.
- Carusi, P., 2022, *Storia, popular music e immaginario. Un melting pot interdisciplinare*, in Carusi, P; Merluzzi, M. (a cura di), *Note tricolori. La storia dell’Italia contemporanea nella popular music*, Pacini, Ospedaletto, pp. 13-27.
- Castaldo, G., 2018, *Il romanzo della canzone italiana*, Einaudi, Torino.
- Ciabattoni, F., 2016, *La citazione è sintomo d’amore: cantautori italiani e memoria letteraria*, Carocci, Roma.
- Coletti, V.; Coveri, L., 2017, *Da san Francesco al rap: l’italiano in musica*, Gedi, Roma.
- Colombo, F.; Eugeni, R., 2001, *Il prodotto culturale: teorie, tecniche di analisi, case histories*, Carocci, Roma.
- Cosi, C.; Ivaldi, F., 2011, *Fabrizio De André: cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma.
- Coveri, L., 1992, *Dallo scritto al cantato: l’italiano della canzonetta*, in Accademia della Crusca (a cura di), *Gli italiani scritti*, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 153-180.
- (a cura di), 1996, *Parole e musica. Lingua e poesia nella canzone d’autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Interlinea, Novara.
- De Mauro, T., 1970, *Storia linguistica dell’Italia unita*, Laterza, Roma-Bari.
- Fabbri, F., 2008, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino.
- Jachia, P., 1998, *La canzone d’autore italiana 1958-1997: avventure della parola cantata*, Feltrinelli, Milano.
- 2018, *Claudio Baglioni, un cantastorie dei giorni nostri (1967-2018)*, Frilli, Genova.
- La Via, S., 2017, *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma.

Forma-canzone, guerre e pratiche di rielaborazione mediale: immaginari bellici, antimilitarismo e (non) militanze nell'opera di Claudio Baglioni

- Liperi, F., 2017, *Storia della canzone italiana*, RAI-Eri, Roma.
- Locatelli, M.; Mosconi, E., (a cura di), 2021, *Italian pop: popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Mimesis, Milano-Udine.
- Martellini, A., 2006, *Fiori nei cannoni. Nonviolenza e antimilitarismo nell'Italia del Novecento*, Donzelli, Roma.
- Miceli, S., 1990, *Valenze semiologiche della canzone nel cinema*, in Bassetti, S. (a cura di), *Sapore di sala. Cinema e cantautori*, La casa Usher, Firenze.
- Milazzo, G., 2022, "Inside the Screen. L'agenda intermediale sulla Guerra in Ucraina", in «Comunicazione politica», 2, pp. 285-292.
- Montani, P., 2010, *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari.
- Mozzetta, F., 2021, *Il passato nella popular music*, in Carusi, P; Merluzzi, M. (a cura di), *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, Pacini, Ospedaletto, pp. 61-74.
- Ortoleva, P., 2022, *Il secolo dei media: stili, dinamiche, paradossi*, Il Saggiatore, Milano.
- Pedrinelli, A., 2007, *Quel gancio in mezzo al cielo: Claudio Baglioni, canzoni fra l'uomo e Dio*, Ancora, Milano.
- Peroni, M., 2005, *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Mondadori, Milano.
- Piovani, N., 2005, *Concerto fotogramma*, Bur, Milano.
- Pivato, S., 2002, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Il Mulino, Bologna.
- 2005, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Laterza, Roma-Bari.
- 2011, *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro nel Novecento*, Il Mulino, Bologna.
- Prodi, P., 1999, *Introduzione allo studio della storia moderna*, Bologna, Il Mulino.
- Tanca, M., 2020, *Geografia e fiction. Opera, film, canzone, fumetto*, Angeli, Milano.
- Tonon, C., 2008, *Claudio Baglioni l'Incantatore*, Alberti, Verbania.
- Remoli, M., 2017, *Breve storia della canzone napoletana*, Homo Scrivens, Napoli.
- Santoro, M., 2010, *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Il Mulino, Bologna.
- Scrausi, Accademia degli (a cura di), 1996, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni Ottanta e Novanta*, Rizzoli, Milano.
- Serianni, L., 2013, *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna.
- Sibilla, G., 2018, *I linguaggi della musica pop*, Giunti, Milano.
- Spaziantè, L., 2007, *Sociosemiotica del pop: identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma.

- 2016, *Icone pop: identità e apparenze tra semiotica e musica*, Mondadori, Milano.
- Talanca, P., 2017, *Il canone dei cantautori italiani: la letteratura della canzone d'autore e le scuole dell'età*, Carabba, Lanciano.
- Tomatis, J., 2010, ““Vorrei trovar parole nuove”. Il neologismo “cantautore” e l’ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta”, in «Jaspm Journal», 1, 2, pp. 1-23
- 2019, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano.
- Turco, A., 2010, *Configurazioni della territorialità*, Angeli, Milano.
- Ugenti, E., 2016, *Immagini nella rete: ecosistemi mediali e cultura visuale*, Mimesis, Milano-Udine.