



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

## Corso di Laurea Magistrale in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

# La musica letteraria di Murubutu (Alessio Mariani) Un'indagine musico-letteraria

### **Relatore**

Prof. Alberto Zava

### **Correlatori**

Prof. Beniamino Mirisola

Prof.ssa Elena Sbrojavacca

### **Laureanda**

Serena Bognolo

### **Matricola**

838469

### **Anno Accademico**

2017/2018

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	4
 <b>CAPITOLO PRIMO</b>	
ATTRIBUZIONE DI GENERE	7
I.1. Il testo letterario	7
I.2. Il genere letterario	19
I.2.1. Narrazione: novella e <i>storytelling</i>	28
I.3. Il genere musicale	37
I.3.1. Il <i>rap</i> nella musica popolare	43
 <b>CAPITOLO SECONDO</b>	
RAPPORTI TRA LETTERATURA E MUSICA	47
II.1. Analisi generale	47
II.2. L'intertestualità	59
II.2.1. Citazione e allusione	69
II.2.2. L'allusione grafica e sonora	85
 <b>CAPITOLO TERZO</b>	
CRITICA TEMATICA	91
III.1. Un campo della critica letteraria moderna	91
III.2. <i>Leitmotiv</i> , tema, motivo, immagine ricorrente	96

<b>APPENDICE DEI TESTI</b>	101
<b>APPENDICE DELLE IMMAGINI</b>	119
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	123

## INTRODUZIONE

Alessio Mariani nasce il 27 luglio 1975 a Reggio nell'Emilia dove, finiti gli studi, intraprende la carriera di insegnante: attualmente lavora presso il Liceo Matilde di Canossa come docente di storia e filosofia. Sin dalla giovinezza, però, i suoi interessi musicali lo avvicinano all'innovativo ambiente dell'*hip hop*: il primo contatto con questo avviene inizialmente attraverso il *Writing* e la *Breakdance* e successivamente tramite la disciplina dell'*MCing*, in cui l'artista riconosce la propria inclinazione naturale al *rap*. Come nome d'arte adotta lo pseudonimo "Murubutu" che proviene dalla parola *marabutto*: tale espressione è di derivazione araba ed entra «nell'uso corrente europeo [...] per designare i santi musulmani viventi o defunti, detti anche santoni»,<sup>1</sup> a cui è riconosciuta una specifica «*barakah* o virtù benefica».<sup>2</sup> Lo stesso Mariani rivendica la propria scelta spiegando che questo termine è diffuso soprattutto «in alcune regioni dell'Africa sub sahariana [e] designa una figura in grado di guarire i mali fisici e sociali»;<sup>3</sup> per estensione rispetto a tale concetto, si potrebbe affermare che l'autore aspiri a svolgere nell'ambito musicale proprio una funzione analoga a quella del *marabutto*: mentre la missione di quest'ultimo è quella di guarire con i suoi poteri, Alessio Mariani tenta di 'mitigare i mali del mondo' attraverso la

---

<sup>1</sup> CARLO ALFONSO NALLINO, *Marabutto*, in *Enciclopedia Treccani*, 1934, [http://www.treccani.it/enciclopedia/marabutto\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marabutto_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (data di ultima consultazione 21 maggio 2018).

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> ISACCO CIVIDINI, *Intervista a Murubutu*, 11 novembre 2014, <http://www.loudvision.it/intervista-murubutu/> (data di ultima consultazione 21 maggio 2018).

musica. Questa, dunque, in tale prospettiva, non è considerata come una semplice attività ricreativa, bensì acquista un carattere più specificamente impegnato che si concretizza tramite l'adozione di particolari tecniche intertestuali – come l'allusione letteraria – e i riferimenti a tematiche ed eventi fondamentali per la riflessione contemporanea. Il genere musicale risultante da dinamiche di questo tipo potrebbe essere definito “rap-didattico”, espressione coniata dallo stesso Murubutu secondo il quale significa concretamente «utilizzare lo stile del rap e testi con connotazioni culturali che servano a trasmettere contenuti»<sup>4</sup> tangibili. Alla luce di tali osservazioni, si può riconoscere nella concezione d'ispirazione oraziana, riassunta grazie alla famosa massima *miscere utile dulci*, il reale anelito della produzione musicale di Mariani che tenta dunque di unire l'utile – ossia i concetti letterari o d'alto valore culturale – al dilettevole – cioè la musica e in particolare il *rap*: genere da cui i giovani sono particolarmente affascinati e che per tale motivo rende più semplice il loro coinvolgimento. L'intrattenimento, dunque, non è lo scopo principale di tale produzione: effettivamente, il tratto essenziale di quest'ultima, ossia il naturale carattere impegnato, si manifesta sin dagli esordi della carriera musicale di Murubutu che nel 1991 fonda, insieme con altri tre *rappers* della zona, il primo collettivo di Reggio Emilia legato al fenomeno delle *posse*, in notevole espansione nell'Italia di quegli anni: il gruppo che si viene a creare prende così il nome di “Kattiveria Posse” i cui ideali si concretizzano attraverso un «hip hop militante di sinistra extraparlamentare».<sup>5</sup> Tale formazione rimane invariata fino al 1999, l'anno successivo infatti si assiste da una parte all'entrata nel gruppo di nuovi componenti e dall'altra alla perdita di quel connotato dichiaratamente militante che aveva caratterizzato il collettivo sino ad allora: per tale motivo anche il nome subisce un leggero

---

<sup>4</sup> BENEDETTA SALSÌ, *Il professore insegna a tempo di rap*, 4 dicembre 2016, <https://www.ilrestodelcarlino.it/reggio-emilia/spettacoli/murubutu-professore-rap-1.2729881> (data di ultima consultazione 8 giugno 2018).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

cambiamento diventando semplicemente “La Kattiveria” con la soppressione del termine *posse* che esplicitava il riferimento a una specifica tipologia musicale saldamente implicata nella situazione politico-sociale contemporanea.

Nell’arco della sua carriera artistica, Murubutu si dimostra attivamente partecipe all’ambiente *hip hop*: nel 1993 esce la demo *Nati in Kattività*, cinque anni dopo si assiste all’uscita dell’EP *Scellerati nella prassi*, entrambi realizzati con Kattiveria Posse; successivamente – accantonati gli atteggiamenti iniziali di fervore per la situazione socio-politica del Paese – si dedica assieme a La Kattiveria alla produzione di due album concettualmente differenti rispetto ai primi e così escono *Dove vola l’avvoltoio* e *Sillabum delirorum*, rispettivamente nel 2006 e nel 2008. In seguito, l’artista intraprende la carriera da solista e pubblica sotto l’etichetta discografica Irma Records – conosciuta anche come Mandibola Records – quattro album di maggior levatura dal punto di vista culturale e letterario: il primo lavoro, del 2009, è *Il giovane Mariani e altri racconti* e viene dedicato al primogenito, mentre per la figlia esce nel 2013 *La bellissima Giulietta e il suo povero padre grafomane*; successivamente escono *Gli ammutinati del Bouncin’ ovvero mirabolanti avventure di uomini e mari*, del 2014 e due anni dopo *L’uomo che viaggiava nel vento e altri racconti di brezze e correnti*: questi ultimi sono dei *concept album* incentrati l’uno sul tema del mare e l’altro sul tema del vento.

Nella mia analisi prenderò in considerazione esclusivamente la produzione da solista di Murubutu: utilizzerò alcuni brani dei primi lavori per indagare i rapporti tra la letteratura e la musica nell’ambito dell’intertestualità, coinvolgendo anche alcuni componimenti appartenenti agli album più recenti per i quali imposterò infine una concisa indagine tematica nel riconoscimento dei *concepts* dominanti dei lavori.

## CAPITOLO PRIMO

### ATTRIBUZIONE DI GENERE

#### I.1. Il testo letterario

Una delle nozioni su cui si incardina tutta la riflessione letteraria del Novecento è il concetto di “letterarietà”. Nel 1921 Roman Jakobson, esponente russo del circolo linguistico di Praga – le cui tesi saranno pubblicate nel 1929 –, sostenne che «oggetto della scienza della letteratura non è la letteratura ma la letterarietà, vale a dire, ciò che di una data opera fa un’opera letteraria»;<sup>6</sup> conseguentemente a questa affermazione si assisterà alla diffusione delle sue teorie in merito alle cosiddette “funzioni del linguaggio”<sup>7</sup> e dunque del testo letterario. Ebbene, Jakobson distingue sei diverse funzioni del linguaggio: emotiva (legata al mittente), fática (associata al canale), conativa (che coinvolge il destinatario), poetica (che riguarda il messaggio stesso), metalinguistica (legata al codice) e referenziale (per quanto riguarda il contesto). Queste funzioni sono sempre presenti all’interno di un testo, con maggiore o minore partecipazione a seconda della natura di quest’ultimo, ma

---

<sup>6</sup> GIOVANNI BOTTIROLI, *Che cos’è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 38.

<sup>7</sup> In un intervento del 1958 presso l’Università dell’Indiana, intitolato *Linguistica e poetica*, Jakobson si proponeva di rispondere alla domanda «Che cos’è che fa di un messaggio verbale un’opera d’arte?»; secondo lo studioso per rilevare la funzione artistica di un’opera è dunque necessario condurre un’analisi dei fattori costitutivi del processo linguistico, ossia le funzioni linguistiche.

per precisione occorre dire sempre “funzione prevalente”, giacché [...] ogni messaggio realizza in linea di principio tutte e sei le funzioni contemporaneamente; una delle funzioni (o anche più di una funzione) è però di norma chiaramente predominante, ed è quella che qualifica funzionalmente il messaggio come realizzazione specifica di una delle sei funzioni.<sup>8</sup>

Per quanto concerne i testi che verranno analizzati si può senz’altro stimare che la funzione prevalente sia proprio quella poetica, poiché sin dal primo ascolto o lettura si coglie la volontà dell’autore di sottolineare le potenzialità insite nei testi: quando questo accade, significa che il fine della funzione poetica viene concretamente realizzato poiché, in tale situazione, il messaggio si concentra specificamente su se stesso.

Inoltre, sin da una prima lettura dei brani considerati in questo contesto, si può notare che il lessico sia molto ricercato e multiforme, pertanto emerge chiaramente quanto l’esplorazione all’interno del paradigma linguistico da parte dell’autore sia accurata. Infatti, ciò che nell’atto pratico si può leggere è rappresentato dall’asse sintagmatico, in cui le parole stringono rapporti reciproci *in praesentia*: quest’asse, però, altro non è che il risultato di una scelta compiuta all’interno del paradigma linguistico – detto anche asse paradigmatico – e perciò il tipo di relazione che si instaura tra le componenti appartenenti a quest’ultimo è definito *in absentia*. Dunque, la scelta dei vocaboli che effettivamente appaiono nei sintagmi, in realtà sottolinea e rende manifesta la cernita compiuta dall’autore nel paradigma linguistico, o per l’appunto “asse della selezione”, giacché «l’atto linguistico implica la selezione di certe entità linguistiche e la loro combinazione in unità linguistiche

---

<sup>8</sup> GAETANO BERRUTO, MASSIMO CERRUTI, *La linguistica. Un corso introduttivo*, Grugliasco, UTET Università, 2011, p. 24.



maggiormente complesse».<sup>9</sup> Ciò enfatizza l'acutezza dell'indagine linguistica al fine di qualificare il valore connotativo delle parole scelte e questo, a sua volta, marca l'insistenza della funzione poetica nei testi in esame, infatti «Jakobson definisce il poetico in termini squisitamente linguistici, vale a dire in quanto proiezione delle equivalenze dall'asse della selezione sull'asse della contiguità»<sup>10</sup> e «ciò porta a considerare costitutivi del testo poetico i fenomeni di ripetizione e ricorrenza, di simmetria e di parallelismo (la misura metrica, la rima ecc.);<sup>11</sup> è chiaro allora che, essendo i brani in esame costruiti in metrica e che uno dei loro fattori costituenti sia proprio la rima, si possa conseguentemente riconoscere che sia la funzione poetica a prevalere sulle altre.

Si è appena sostenuto, dunque, che tra le sei funzioni individuate da Jakobson, quella poetica sia la predominante nei testi in esame, poiché essa, concentrandosi sul messaggio stesso, attribuisce massima significatività all'opera e così il destinatario di quel messaggio viene direttamente coinvolto nell'interpretazione dei segni testuali e nel riconoscimento del suo senso denotativo che, una volta sciolto, possa rivelare il senso connotativo. Si può allora rammentare il pensiero di Charles Bally, il quale considera la lingua come un sistema di segni espressivi: posizione, questa, estremamente dissimile rispetto a quella del suo maestro, Ferdinand de Saussure, che invece considera la lingua come un sistema privo di qualsiasi connotazione che non sia quella linguistica. Secondo Bally, le parole impiegate all'interno di un testo assumono particolari connotazioni espressive, affettive e soggettive dell'autore le quali si sommano alla normale funzione grammaticale che la parola stessa, di per sé, possiede. Questi effetti stilistici – distinti in “naturali” e “evocativi” nella partizione

---

<sup>9</sup> ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, introduzione e cura di Luigi Heilmann, trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 2002 (Paris 1963), p. 24.

<sup>10</sup> STEFANO AGOSTI, *Significato e senso nel testo poetico*, in *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, a cura di Andrea Marino, premessa di Claudio Scarpato, Milano, Vita e pensiero, 1990, pp. 3-31: 3.

<sup>11</sup> FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2005, p. 99.

compiuta dallo studioso – sottolineano l'interazione tra intenzione dell'autore, che vuole raggiungere un determinato effetto, e codice linguistico stesso. Il valore denotativo della parola è dunque legato al suo referente extralinguistico, mentre quello connotativo si riferisce più che altro a un «alone emotivo o affettivo che accompagna la parola nella percezione dell'ascoltatore (o lettore)».<sup>12</sup> È per tale ragione che un ulteriore aspetto della produzione in analisi coinvolge, oltre a quella poetica, la funzione conativa. L'intento palese dell'autore, infatti, non è semplicemente ludico, ma tende invece a stimolare l'ascoltatore/lettore – ed è proprio questo il fine ultimo della funzione conativa – all'approfondimento di nuove conoscenze. L'artista stesso racconta le sue finalità enfatizzando il valore didattico dei suoi testi:

Ho unito sonorità tipiche dell'hip hop alla volontà di veicolare contenuti culturali, il che andava di pari passo con la mia attività di insegnante. Ho iniziato a rivolgermi al pubblico del rap, in maggioranza ragazzi, con contenuti che respingevano a scuola ma che potevano accogliere attraverso la musica. [...] Il rap didattico [ha] una espressività più classica: flussi di coscienza basati sulla tecnica dell'*egotrip* o sulla comunicazione diretta, invece i *rap-conti* hanno struttura narrativa.<sup>13</sup>

Ritornando ora al concetto iniziale di letterarietà, ribadiamo che, per Jakobson, la funzione fondamentale al riconoscimento di questa nozione è quella poetica: sostanzialmente, si può immaginare che due brani, formalmente differenti ma che espongono esattamente la medesima vicenda, vengano posti dinanzi a uno stesso lettore: quest'ultimo potrà percepire i due testi in maniera molto diversa, sostenendo la natura letteraria dell'uno

---

<sup>12</sup> LOREDANA CHINES, CARLO VARROTTI, *Che cos'è un testo letterario*, Roma, Carocci, 2001, p. 7.

<sup>13</sup> STEFANIA PARMEGGIANI, *Alessio Mariani: "Io, il professore che insegna a tempo di rap"*, 28 novembre 2016, [http://www.repubblica.it/cultura/2016/11/28/news/alessio\\_mariani\\_io\\_il\\_professore\\_che\\_insegna\\_a\\_tempo\\_di\\_rap\\_-153006620/](http://www.repubblica.it/cultura/2016/11/28/news/alessio_mariani_io_il_professore_che_insegna_a_tempo_di_rap_-153006620/) (data di ultima consultazione 15 aprile 2018); i corsivi sono miei.

e quella non necessariamente tale dell'altro; ciò è possibile poiché il messaggio non acquista importanza e letterarietà per il suo contenuto, ma piuttosto per come riesce a descrivere una determinata storia, dunque per la sua forma. L'esempio concreto è la parafrasi di un testo poetico: la sostanza del messaggio è la medesima, giacché il contenuto rimane invariato, ma la sua letterarietà indubbiamente muta; ebbene la poesia è in grado di trasmettere, attraverso la sua forma, il senso connotativo delle parole proprio grazie alla letterarietà implicata nel suo messaggio; la parafrasi del testo poetico, d'altra parte, tralascia il connotativo concentrandosi sul senso denotativo, sottolineando in questo modo la presa concreta del testo al suo referente extraletterario. Per tale motivo si può affermare che la letterarietà sia un concetto arbitrario, poiché percezioni diverse di un testo possono portare a differenti valutazioni per quanto riguarda il suo grado di letterarietà; di conseguenza ci si chiede se la linea di demarcazione, tra ciò che è letterario e ciò che non lo è, possa essere realmente tracciata senza alcuna ambiguità come sembra sostenere il formalismo di cui Jakobson si fa portatore e, pertanto, ci si domanda:

I formalisti russi erano così ingenui da trascurare [...] obiezioni, che chiunque poteva avanzare? È difficile crederlo. In effetti, essi sapevano perfettamente che il criterio di letterarietà è storicamente mobile, e anche soggettivo.<sup>14</sup>

Si consideri inoltre il «fatto che noi leggiamo come letterari testi che in origine non erano affatto tali [...]. La catalogazione di un testo come “letterario” non può prescindere in realtà da ciò che ogni epoca considera (convenzionalmente) tale».<sup>15</sup> A questo proposito si è espresso anche Siegfried Johannes Schmidt, fautore di una teoria empirica della letteratura, il quale «ritiene che la 'letterarietà' non sia una qualità intrinseca a certi testi, bensì una qualità

---

<sup>14</sup> G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., p. 42.

<sup>15</sup> L. CHINES, C. VAROTTI, *Che cos'è un testo letterario*, cit., p. 10.

assegnata a determinati testi in base a convenzioni e valori storico-sociali ed estetico-culturali».<sup>16</sup>

Successivamente, si possono prendere in considerazione anche studi come *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento* (1980) di Stanley Fish, il quale afferma che il testo diventi «letterario solo quando un lettore decide di leggerlo ‘come letterario’, cioè utilizzando le modalità di lettura con cui ci si accosta ai testi letterari»:<sup>17</sup> pertanto, in questa prospettiva, ciò che determina la letterarietà di un'opera è l'utilizzo degli strumenti adatti, quelli critici, all'analisi delle opere letterarie precedentemente riconosciute come tali. È in questa accezione che guarderò ai testi selezionati nel mio lavoro: avvicinandomi a essi attraverso la metodologia critica, questi dovranno rientrare nella classificazione letteraria poiché io stessa, lettrice, ricevente e ascoltatrice, li considero e li studio come letterari usando gli strumenti critici adeguati alla loro analisi. Ebbene, si capisce quanto l'importanza del lettore, entro la critica letteraria, acquisti rilevanza e, conseguentemente, si può affermare che «si studia lo statuto dei testi partendo dalla ricezione»:<sup>18</sup> quest'ultima diventerà così valore portante dell'interpretazione di un testo. Ciò nondimeno, «qualsiasi situazione comunicativa prevede un “mittente” che invia un “messaggio” a un “destinatario”»:<sup>19</sup> se tra il primo e l'ultimo esiste un codice condiviso allora la comunicazione avrà esito positivo, ma bisogna anche considerare i livelli di competenza delle due figure. Infatti

il parlante non è in alcun modo un attore completamente libero nella scelta delle

---

<sup>16</sup> LUCIANO VITACOLONNA, *Teoria della letteratura. Su testo letterario e interpretazione*, aprile 2004, [http://www.theorein.it/letteratura\\_file/letteratura/vitacolonna/articoli/articolo%2001%20su%20testo%20letterario.html](http://www.theorein.it/letteratura_file/letteratura/vitacolonna/articoli/articolo%2001%20su%20testo%20letterario.html) (data di ultima consultazione 14 aprile 2018).

<sup>17</sup> ALBERTO CADIOLI, *La ricezione*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 1998, pp. 39-40.

<sup>18</sup> Ivi, p. 45.

<sup>19</sup> F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 97.

parole: la sua scelta [...] deve essere fatta nell'ambito del patrimonio lessicale che egli stesso e il destinatario del messaggio possiedono in comune.<sup>20</sup>

Se l'autore costruisce il proprio messaggio utilizzando un determinato codice, perché la comunicazione avvenga, anche il destinatario dovrà necessariamente possedere le competenze indispensabili a cogliere il valore comunicativo del testo. In altre parole:

la lingua della letteratura è un codice particolarmente complesso, in cui si incrociano (assumendovi una forte valenza semantica) fattori molteplici: fonologici, metrici, retorici, tematici. Come l'autore costruisce il messaggio utilizzando tale codice, così il lettore è chiamato a possedere delle competenze che gli consentano di cogliere il valore comunicativo di quel codice complesso.<sup>21</sup>

Tuttavia, nulla vieta di avvicinarsi a un'opera attraverso una lettura ingenua, ma non sarà certamente quest'ultima ad attribuirne letterarietà, poiché, come già marcato precedentemente, è necessario l'uso degli strumenti adatti alla critica per conferire al testo un'autorità letteraria: sarà perciò conveniente compiere una lettura più propriamente critica. A tal proposito si ricordano le considerazioni di Damaso Alonso, tra i più illustri rappresentanti della corrente del New Criticism, il quale distingue «tre gradi di conoscenza dell'opera letteraria: l'immediata intuizione ingenua del lettore comune; la lettura appassionata e valutativa del critico; la lettura scientifica ed obiettiva dello stilista».<sup>22</sup>

Un'ulteriore prospettiva di studio è quella fenomenologica. Secondo le teorie di Edmund Husserl i testi, infatti, sono fenomenologia dell'autore e inoltre essi entrano necessariamente a contatto con i lettori, i quali attribuiranno successivamente una

---

<sup>20</sup> R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 24.

<sup>21</sup> L. CHINES, C. VAROTTI, *Che cos'è un testo letterario*, cit., p. 16.

<sup>22</sup> PAOLO ORVIETO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, Firenze, La nuova Italia, 1981, p. 17.

fenomenologia differente allo stesso oggetto: così, ci si addentra nel campo delle teorie della ricezione precedentemente accennate, le quali si concentrano nella “critica della risposta del lettore” grazie agli studi di Stanley Fish e Wolfgang Iser, fino ad arrivare a una vera e propria “estetica della ricezione” teorizzata invece da Hans Robert Jauss. Questo rinnovato approccio di studio sposta il concetto di letterarietà dal piano prettamente formale e strutturale, come teorizzato dai formalisti russi, a quello dell’“orizzonte d’attesa”:

l’interpretazione delle opere [e di conseguenza la letterarietà attribuita a queste] non dovrebbe [perciò] incentrarsi sull’esperienza di un lettore individuale ma sulla storia della ricezione di un’opera e sul suo rapporto con le norme estetiche mutevoli e sugli insiemi di attese che permettono di leggerla in epoche diverse.<sup>23</sup>

L’esempio tradizionale che si porta a sostegno di ciò è il caso di *Madame Bovary* (1856) di Gustave Flaubert: il romanzo non riuscì a ottenere il successo sperato all’epoca della sua edizione, ma viene ad oggi considerato un’opera letteraria a pieno titolo all’interno del sistema; evidentemente ciò che muta nelle due epoche è proprio quell’“orizzonte d’attesa” del pubblico – o per meglio dire dei destinatari di quell’opera, considerando che la parola “pubblico” suggerisce spesso un’accezione più sociologica dei lettori – di cui si è appena trattato: «*Madame Bovary* riuscì a imporre un nuovo orizzonte di attesa al suo pubblico». <sup>24</sup> In quest’ottica, la cornice storica diventa allora un elemento fortemente significativo, poiché

nella interpretazione è il contesto che giuoca un ruolo fondamentale. Il contesto indica due funzioni necessarie ma distinte: un’idea costruita del significato complessivo,

---

<sup>23</sup> JONATHAN CULLER, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, prefazione di Francesco Muzzioli, trad. it. di Gian Paolo Castelli, Roma, Armando, 1999 (Oxford 1997), p. 139.

<sup>24</sup> COSTANZO DI GIROLAMO, *Tendenze attuali delle teorie della letteratura*, in «Quaderns d’Italia», 1, 1996, pp. 53-63: 55.

abbastanza circoscritta da determinare il significato di una parte; ma, allo stesso tempo, quei dati appartenenti all'ambiente che ci aiutano a concepire un'idea esatta del tutto.<sup>25</sup>

Grazie al susseguirsi delle numerose scuole all'interno della teoria letteraria si è «scopert[a] quella che viene chiamata semplicemente la “letterarietà” dei fenomeni non letterari».<sup>26</sup> Questo concetto si rivela estremamente funzionale alla nostra ricerca, poiché si potrebbe affermare che qualsiasi autore di antologie di letteratura escluderebbe dalla raccolta i lavori, le opere, come quelli in analisi in queste pagine: il fine ultimo dell'antologia è infatti quello di inquadrare in una prospettiva generale e generica – nel senso “di genere” – la letteratura, ma giacché i testi esaminati non rappresentano uno *status symbol* di una particolare tendenza poetica o letteraria, questi verrebbero indubbiamente scartati nella cernita dei testi da antologizzare. Ciò nonostante, però, sostengo non si possa escludere *a priori* l'integrazione di un'opera all'interno del sistema letterario sebbene questa non sia fenomeno prettamente tale, poiché in essa è di fatto presente un determinato livello di letterarietà – alla luce delle riflessioni compiute sino a questo momento –, la quale assegna diritto letterario al testo stesso. Può sembrare, questa, un'affermazione tautologica, ma d'altronde chiarisce che l'attribuzione di un senso al testo – e in questo caso si tratta più propriamente di valore letterario – si avvale dell'intelligibilità storica come narrativa letteraria: sostanzialmente

noi che ascoltiamo e leggiamo delle storie siamo bravi a dire se una trama abbia senso [...]. Se gli stessi modelli di quello che ha senso e che vale come storia contraddistinguono sia le narrazioni letterarie che quelle storiche, distinguere tra loro

---

<sup>25</sup> GRAZIELLA SCUDERI, *Educare alla lettura dei testi letterari*, in «Annali della Facoltà di Scienze della Formazione», 3, 2004, pp. 315-321: 316, <http://ojs.unict.it/ojs/index.php/annali-sdf/issue/view/21> (data di ultima consultazione 15 aprile 2018).

<sup>26</sup> J. CULLER, *Teoria della letteratura*, cit., p. 37.

non sembra una questione teorica impellente.<sup>27</sup>

Da questo punto di vista la letterarietà, legata strettamente con l'intelligibilità storica, sarà presente sia in fenomeni non letterari, sia in quelli che lo sono a pieno titolo. Ecco dunque dimostrata la capacità dei fenomeni non letterari di rientrare nella catalogazione letteraria vera e propria. A tal proposito, Roman Jakobson e Pëtr Bogatyrev<sup>28</sup> sottolineano la presenza di un "realismo spontaneo", per cui «la poesia [...] porta pur sempre in sé l'impronta di un genio individuale».<sup>29</sup> La partecipazione di questo genio è una caratteristica peculiare della tradizione letteraria propriamente detta, ma lo stesso "realismo spontaneo" si può rintracciare anche all'interno del genere della "poesia popolare" (usando termini crociani). Secondo i due studiosi, dunque, è il genio individuale che attribuisce letterarietà a un'opera, mentre la coscienza collettiva, quella del folklore e della mitologia, non conferisce lo stesso titolo di letterarietà alle proprie creazioni. Ritenendo che sia l'iniziativa individuale, il genio poetico, a determinare la letterarietà di una narrazione e riconoscendo d'altra parte un'opera del folklore come letteraria all'interno della società, sarà necessario sostenere che l'inconscio della creazione individuale si sia affacciato dapprima alla "comunità", la quale successivamente avrà espresso il proprio consenso e inserito la creazione all'interno della tassonomia stabilita. Supponendo allora che l'opera del genio individuale trovi amplissima diffusione nella comunità, la conclusione sarà che quest'ultima la accolga nel proprio immaginario collettivo e di conseguenza la ritenga patrimonio del folklore, senza necessariamente destituirne letterarietà. Sebbene l'opera si situi all'interno di un fenomeno

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 38.

<sup>28</sup> In un saggio del 1929, tradotto in italiano col titolo *Il folklore come forma di creazione autonoma*, in «Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», III, 1967, pp. 223-238.

<sup>29</sup> SILVIO D'ARCO AVALLE, *Corso di semiologia dei testi letterari. 1971-1972*, Torino, G. Giappichelli editore, 1972, p. 205.



non propriamente letterario, non perderà necessariamente qualità letteraria, in quanto continuerà comunque a rimanere creazione del genio individuale. Di conseguenza, risulta chiaro che un'opera letteraria si costituisca in due istanti: nasce, infatti, grazie a un progetto personale e singolare e solo successivamente raggiunge la piena diffusione, così

anche nel campo del folklore si dovrà postulare l'esistenza di un'iniziativa individuale, che solo in un secondo momento è entrata nel circolo della riproduzione collettiva, degradandosi ad opera popolare dove tutto è semplificato e banalizzato. [...] "Poesia d'arte" e "poesia popolare" non costituiscono più due "categorie" distinte, opposte l'una all'altra, ma un solo momento dominato dalla creazione individuale.<sup>30</sup>

In conclusione, poniamoci apertamente la domanda «Che cos'è la letteratura?»:<sup>31</sup> non riusciremo a distinguere un vero e proprio discriminante tassonomico, sicché, come già sottolineato precedentemente, possiamo affermare che «la letteratura sia qualsiasi cosa una data società considera come letteratura: un insieme di testi che dei giudici culturali riconoscono come appartenenti alla letteratura».<sup>32</sup> Ritorna così il concetto di "comunità" di cui si sono occupati anche Jakobson e Bogatyrev: in tale accezione però, la riflessione si dipana su un piano estremamente soggettivo, poiché le proprietà a cui si dovrebbe fare riferimento per individuare la letterarietà fanno esse stesse riferimento «a criteri mutevoli di [particolari] gruppi sociali»,<sup>33</sup> quelli che costituiscono la comunità. Di conseguenza, l'importanza del contesto extraletterario – quindi sociale, storico e culturale – diventa un fattore imprescindibile nella risposta alla domanda avanzata che di conseguenza muterà in

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Ed è proprio la stessa domanda che dà il titolo al saggio scritto da Jean-Paul Sartre nel 1947 sulla rivista «Les Temps Modernes».

<sup>32</sup> J. CULLER, *Teoria della letteratura*, cit., p. 40.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

«che cosa implica trattare le cose *come* letteratura nella nostra cultura?». <sup>34</sup> Giunge in tal modo la spinta della critica di stampo marxista: Louis Althusser, «rifacendosi alla spiegazione lacaniana della determinazione dell'individuo da parte del sociale», <sup>35</sup> afferma che il soggetto sia il prodotto delle pratiche che organizzano la società. Traslando questo concetto al testo stesso si può giustificare allora il determinismo sociale che il contesto storico esercita su di esso. Si afferma ciò, lungi dal considerare questa posizione come semplice sociologia letteraria, come sottolineato anche da Terry Eagleton che dichiara:

Marxist criticism is not merely a 'sociology of literature', concerned with how novels get published and whether they mention the working class. Its aim is to explain the literary work more fully; and this means a sensitive attention to its forms, styles and meanings. But it also means grasping those forms, styles and meanings as the products of a particular history. <sup>36</sup>

Alla luce di questa sommaria panoramica sul concetto di letterarietà e sulla nozione di testo letterario, ritengo di poter affermare che i testi proposti nella mia analisi possano appartenere allo statuto della letteratura, nonostante il fenomeno di creazione di essi non possa essere riconosciuto come letterario a pieno titolo.

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 41.

<sup>35</sup> Ivi, p. 144.

<sup>36</sup> TERRY EAGLETON, *Marxism and Literary Criticism*, London, Routledge, 2006, p. 2 (*La critica marxista non è solamente una 'sociologia della letteratura', che si interessa di come i romanzi vengono pubblicati e di quale sia la loro diffusione all'interno della classe operaia. Il suo scopo è quello di spiegare più pienamente l'opera letteraria; e questo significa prestare particolare attenzione alle sue forme, stili e significati. Ma significa anche cogliere quelle forme, stili e significati come i prodotti di una particolare storia*; traduzione mia).

## I.2. Il genere letterario

La riflessione sui generi della letteratura è strettamente connessa al discorso sulla letterarietà appena affrontato e che si era concluso con il quesito «Che cos'è la letteratura?»; ebbene, la medesima domanda si ripropone anche entro questa riflessione, stavolta però come punto d'esordio per essa, poiché «in modo massiccio da due secoli, ma in modo più sotterraneo già fin da Aristotele, si è pensato che sapere cos'è un genere letterario [...] coincida con il sapere che cos'è la letteratura».<sup>37</sup>

Si può dichiarare che fu Platone, nel terzo libro de *La Repubblica* (387-367 a.C.), il primo a tentare una descrizione dei generi letterari; nel dialogo tra Adimanto e Socrate – dietro al quale si cela lo stesso Platone – il filosofo distingue inizialmente due differenti forme di narrazione: la *diegesis*, che si identifica con la narrazione semplice in cui il poeta parla in prima persona, e la *mimesis*, o imitazione, procedimento per cui l'autore cede la parola ai personaggi. Attraverso queste due categorie, Platone raffina la sua partizione riconoscendo l'esistenza di un

genere *mimetico* o *drammatico* (tragedia e commedia), *espositivo* o *narrativo* (ditirambo, nòmo, poesia lirica) e *misto* (epopea) [...], questa [suddivisione] si basa non su caratteri intrinseci, ma sul variare del rapporto tra letteratura e realtà.<sup>38</sup>

Nonostante la necessità di Platone di distinguere queste diverse modalità di narrazione, si sottolinea tuttavia che tale classificazione non persegua alcun intento normativo-prescrittivo, si nota infatti che «il fine dell'analisi de *La Repubblica* non è estetico, ma politico. [...] Il filosofo non sta facendo teoria letteraria»,<sup>39</sup> ma sta motivando la scelta della

---

<sup>37</sup> JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, trad. it. di Ida Zaffagnini, Parma, Pratiche, 1992 (Paris 1989), p. 8.

<sup>38</sup> CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 235.

<sup>39</sup> ANNA LAZZARI, *Il concetto di genere letterario*, p. 2: il download è reperibile all'indirizzo [http://lazzari.altervista.org/Genere\\_letterario.pdf](http://lazzari.altervista.org/Genere_letterario.pdf) (data di ultima consultazione 13 aprile 2018).

narrazione semplice come buona pratica d'educazione e d'apprendimento all'interno del suo Stato ideale.

Sarà successivamente Aristotele, nella *Poetica* (334-330 a.C.), a ripensare le riflessioni del suo maestro, variandone tuttavia la concezione iniziale di distinzione tra narrazione diegetica e mimetica. Egli, infatti, considera ogni forma poetica – oggi noi diremmo letteraria – come *mimesis*: la peculiarità imprescindibile dell'arte è infatti essere imitazione della natura, sicché la letteratura, essendo essa stessa una forma d'arte, dovrà necessariamente svilupparsi attraverso la forma mimetica. Dunque, «se la *mimesis* è la categoria generale [dell'arte], al suo interno le varie forme [...] si distinguono per tre diversi aspetti: per *con che cosa* si imita [i mezzi], per *cosa* si imita [l'oggetto] e per *come* si imita [il modo]». <sup>40</sup> Di conseguenza, aggiungendo questi nuovi criteri d'analisi «si formano i quattro generi aristotelici: drammatico superiore (la tragedia), drammatico inferiore (la commedia), narrativo superiore (l'epopea), narrativo inferiore (la parodia)». <sup>41</sup> Anche in questo caso tuttavia, come si è già evidenziato pure per *La Repubblica*, «la *Poetica* non pretende ad alcuna normatività, tanto meno a definire dei generi letterari». <sup>42</sup> «È l'autorità del filosofo che potrà, più tardi, far leggere la *Poetica* come una precettistica letteraria» <sup>43</sup> ed è per tal motivo che l'opera verrà innalzata a punto di riferimento da tutte le riflessioni successive sul genere. Questa attitudine all'*ipse dixit* nei confronti di Aristotele, per quanto riguarda la classificazione letteraria, si consolida in età alessandrina, nel momento in cui i filologi irrigidiscono l'elemento normativo con l'intento di creare un canone vero e proprio con cui sistematizzare la grande letteratura. L'atteggiamento palesemente precettistico

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 3.

<sup>41</sup> CAMILLE DUMOULIÈ, *Letteratura e filosofia*, prefazione di Gianni Puglisi, trad. it. di Renato Boccali, Roma, Armando, 2004 (Paris 2002), p. 63.

<sup>42</sup> C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 236.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

persiste nel tempo in maniera tanto salda che, «quando Orazio redasse l'*Ars poetica*, tre secoli dopo la morte di Aristotele, le argomentazioni del filosofo greco avevano ormai acquisito lo status di una verità tramandata»<sup>44</sup> e infatti l'autore «non ha bisogno di argomentare l'esistenza dei generi. L'unica cosa naturale e salutare da farsi [...] è riconoscere le differenze»<sup>45</sup> tra questi. Dopo Aristotele – e alla luce delle sue riflessioni – si comincia a individuare il genere di un'opera in base alle sue proprietà intrinseche per via distintiva; esemplificando si potrebbe asserire che, se un testo reca in sé determinate caratteristiche, allora apparterrà a un dato genere; viceversa, per collocare entro una precisa classe di opere un testo, quest'ultimo dovrà rispettare le prescrizioni contemplate da quella categoria. Ad ogni modo, la potenza del sistema aristotelico si perpetua così a lungo nella storia della teoria letteraria che la sua influenza viene percepita anche da critici moderni e contemporanei, tra cui Northrop Frye il quale sostiene che la teoria dei generi «non si [sia] mai mossa dal punto in cui Aristotele l'ha lasciata»<sup>46</sup> e nondimeno «Gottfried Willems afferma che la storia della teoria dei generi [...] non è nient'altro che la storia dell'aristotelismo nella storia della letteratura».<sup>47</sup> E ancora, Michail Bachtin afferma che la teoria dei generi non abbia «potuto aggiungere quasi nulla di essenziale a ciò che era stato fatto da Aristotele. La sua *Poetica* resta il fondamento incrollabile della teoria dei generi».<sup>48</sup>

Fin da Platone e da Aristotele i tre generi maggiori sono distinti secondo il «modo di imitazione» (o «rappresentazione»), così la poesia lirica è la *persona* del poeta, mentre nella poesia epica (o nel romanzo) il poeta in parte parla come narratore attraverso la propria persona, e in parte fa parlare i personaggi in un discorso diretto

---

<sup>44</sup> RICK ALTMAN, *Film/Genere*, introduzione di Francesco Casetti e Ruggero Eugeni, trad. it. di Antonella Santambrogio, Milano, Vita e Pensiero, 2004 (London 1999), p. 6.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969 (Princeton 1957), p. 22.

<sup>47</sup> J.-M. SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, cit., p. 10.

<sup>48</sup> MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979 (Moskva 1975), p. 450.

(narrativa mista), e infine nel dramma il poeta scompare dietro i suoi personaggi.<sup>49</sup>

Con tale affermazione, comunque, non si intende negare che questa «secca, manichea e retrospettiva contrapposizione del *testo drammatico* al *testo narrativo*»<sup>50</sup> abbia portato ugualmente a una spinta di rinnovamento delle teorie letterarie tra XIX e XX secolo.

Conseguentemente alla teoria classica dei generi si articola la riflessione medievale che sposta il fulcro del discorso dall'ambito formale del rapporto soggetto/oggetto a quello dello stile che riflette il "principio di concordanza" tra argomento ed espressione linguistica. In questo periodo si assiste, inoltre, all'improbabile mescolanza di elementi appartenenti a generi diversi – e fino ad allora considerati addirittura antitetici – con la conseguente creazione di modelli del tutto innovativi, non contemplati dal sistema aristotelico e perciò fortemente dibattuti, soprattutto nel periodo successivo, quello neoclassicista, in cui la riscoperta rinascimentale della *Poetica* porta a una nuova spinta di riadattamento dei generi aristotelici. Nonostante gli sforzi di mantenere separate le diverse forme letterarie – come raccomandava Orazio – e «il rifiuto dei neo-aristotelici di riconoscere generi non descritti da Aristotele, l'affermarsi della tragicommedia»,<sup>51</sup> nell'arco del XVII secolo, dimostra la debolezza di un sistema prettamente prescrittivo e, d'altra parte, l'esigenza di un riferimento descrittivo, ottenuto con metodo deduttivo, che ricavi i generi dall'esistenza delle opere e non in direzione opposta: «Per la prima volta, la teoria dei generi deve adattarsi alla storia, e non viceversa».<sup>52</sup> Si giunge così a un momento in cui la netta demarcazione tra un genere e l'altro viene meno e, per di più, l'eliminazione delle differenze tra i generi letterari diviene tratto essenziale della corrente di questo periodo: il Romanticismo. Friedrich Schlegel nel

---

<sup>49</sup> RENÈ WELLEK, AUSTIN WARREN, *Teoria della letteratura*, trad. it. di Pier Luigi Contessi, Bologna, il Mulino, 1974 (New York 1942), p. 316.

<sup>50</sup> PIER MARIO VESCOVO, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 9.

<sup>51</sup> R. ALTMAN, *Film/Genere*, cit., p. 9.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

suo *Dialogo sulla poesia* (1800) raccomanda l'abolizione di tutte le classificazioni dei generi – nonostante qualche anno prima, nel 1797, «conserva[sse] o ritrova[sse] la ripartizione platonica, ma dandole un nuovo significato»<sup>53</sup> – in virtù di quella *Weltanschauung* che vuole «il poeta canti i suoi sentimenti reali piuttosto che dei sentimenti imitati».<sup>54</sup> Accanto al Romanticismo si sviluppa, alla fine del secolo, il pensiero diametralmente opposto del Positivismo. Le idee di Darwin e Spencer si diffondono anche all'interno della comunità letteraria e da qui nasce la volontà di applicare i modelli scientifici direttamente alla teoria dei generi. Uno tra i maggiori esponenti di questa tendenza è Ferdinand Brunetière che, attraverso la sua opera, dal titolo programmatico, *L'evoluzione dei generi letterari nella storia della letteratura* (1890-1894), vuole attribuire scientificità alle speculazioni sui generi letterari:

Tutti conoscete, quantomeno nell'essenziale, la parola e l'idea di Evoluzione, e la fortuna che hanno incontrato, tale da poter afferrare che, da una ventina d'anni, hanno invaso uno dopo l'altro tutti i campi del sapere e della scienza, per trasformarli e rinnovarli. [...] Se certo è sempre opportuna qualche cautela con le novità e – soprattutto per farle entrare nell'insegnamento – attendere che abbiano della barba sul mento, come dice felicemente Malebranche possiamo essere sicuri, trascorsi ormai venticinque o trent'anni, che la dottrina dell'evoluzione debba aver avuto qualcosa in se stessa che ne giustificasse la fortuna. È possibile [...] che non sia affatto espressione della verità piena e intera; e sono anche pronto a concedere che domani, forse, sarà privata della sua popolarità [...]. Ma nell'attesa, giacché è essa che domina, non vedo che vantaggio ne verrebbe a fingere di ignorarne l'esistenza; e poiché sappiamo quanto ne abbiano già guadagnato la storia naturale generale, la storia, la filosofia –, vorrei, ecco, esaminare se la storia letteraria e la critica non potrebbero altrettanto utilizzarla.

Tale è il mio progetto.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> GÉRARD GENETTE, *Introduzione all'architetto*, trad. it. di Armando Marchi, Parma, Pratiche, 1981 (Paris 1979), p. 33.

<sup>54</sup> Ivi, p. 32.

<sup>55</sup> FERDINAND BRUNETIÈRE, *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura. Lezioni tenute all'Ecole Normale Supérieure*, introduzione e trad. it. di Paolo Bagni, Parma, Pratiche, 1980 (Paris 1890), p. 9.

Con queste parole lo studioso apre la *Lezione inaugurale* del suo libro, «divenuto emblematico, esempio canonico di ciò che sarebbe il positivismo quando si applica agli “studi letterari”». <sup>56</sup>

Sorpassate le tendenze del secolo precedente, il Novecento si apre con un nuovo e deciso rifiuto delle ideologie passate: il neoidealismo crociano segna questo punto di svolta sin dal 1902, anno di pubblicazione del lavoro *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Contro i romantici, Benedetto Croce obietta che l'arte sia «“intuizione pura”, ovvero conoscenza e insieme forma, attività spirituale dell'uomo, “idealizzazione o imitazione idealizzante della natura”: essa dunque “non appartiene al sentimento e alla materia psichica”», <sup>57</sup> concezioni, queste ultime, che si erano fatte portanti nella riflessione romantica la quale considera la lirica come la più alta forma di espressione dell'io interiore e, di conseguenza, necessariamente pregnante di sentimento. La condanna filosofica dei generi letterari propugnata da Croce passa attraverso «un'inattesa combinazione di nichilismo ed estetismo» <sup>58</sup> che porta il filosofo a negare «dignità conoscitiva alla teoria dei generi artistici e letterari» <sup>59</sup> considerandola «frutto di un errore intellettualistico, che vuole dedurre l'espressione dal concetto». <sup>60</sup> Inoltre, Croce sottolinea che «una classificazione delle intuizioni-espressioni è bensì lecita, ma non è filosofica; [...] l'espressione è una specie, che non può fungere a sua volta da genere», <sup>61</sup> utilizzando, così, la stessa terminologia del pensiero evoluzionista; sostanzialmente il rifiuto crociano dei generi si limita al solo valore

---

<sup>56</sup> PAOLO BAGNI, *L'evoluzione della critica dal Rinascimento ai nostri giorni*, in F. BRUNETIÈRE, *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura. Lezioni tenute all'Ecole Normale Supérieure*, cit., p. VII.

<sup>57</sup> FERDINANDO PAPPALARDO, *Teorie dei generi letterari*, Milano, B.A. Graphis, 2009, p. 1.

<sup>58</sup> R. ALTMAN, *Film/Genere*, cit., p. 13.

<sup>59</sup> F. PAPPALARDO, *Teorie dei generi letterari*, cit., p. 112.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> BENEDETTO CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, in ID., *Filosofia dello spirito*, vol. I, Bari, Laterza e figli, 1922, p. 76.



estetico di questi ultimi, infatti Croce non nega la loro funzionalità in quanto categorie storiche utili alle descrizioni e lo dimostra quando scrive che la teoria dei generi letterari e artistici

ha per fondamento una classificazione, per sé presa, legittima e utile: [...] le classificazioni che si fanno delle opere d'arte secondo il loro contenuto o motivo sentimentale [...]. È praticamente utile distribuire secondo queste classi le opere di un poeta nell'edizione che se ne fa [...]; ed è comodo, anzi indispensabile, richiamare con questi nomi le opere e i gruppi di opere nel discorrerne a voce e in iscritto. Ma anche qui è da dichiarare indebito e negare il trapasso da questi concetti classificatori alle leggi estetiche della composizione e ai criteri estetici del giudizio.<sup>62</sup>

Successivamente, attraverso il filtro della critica crociana, si arriva a parlare dei concetti di “tono”, “stile” e “scarto” dell'opera che diventano nozioni chiave della critica letteraria più moderna: la stilistica. «Il carattere soggettivo-oggettivo del linguaggio differenzia più tipi di indagine stilistica [...]. Inscindibile da ogni tipo è tuttavia il concetto di *scarto*, implicito alle connotazioni linguistiche, individuali o del genere».<sup>63</sup> Secondo Leo Spitzer, riconoscere lo “scarto” significa «cogliere una serie di deviazioni (*écarts*) rispetto all'uso linguistico medio dell'epoca»;<sup>64</sup> grazie al *clic* per cui identifichiamo questi indizi si potrà riconoscere l'*etymon* spirituale dell'opera. Si ritiene, inoltre, che lo “scarto” si misuri a seconda del grado di sconvolgimento che un'opera riesce a portare entro il sistema dei generi in cui si situa e questo si ricollega nuovamente alle parole di Croce, per il quale «ogni vera opera d'arte ha violato un genere stabilito, venendo così a scompigliare le idee dei critici»<sup>65</sup> costretti necessariamente a risistemare le classi generiche e talvolta ad

---

<sup>62</sup> ID., *Aesthetica in nuce*, Bari, Laterza, 1969, pp. 39-40.

<sup>63</sup> P. ORVIETO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, cit., p. 3.

<sup>64</sup> *Stilistica*, in *Enciclopedia Treccani*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/stilistica\\_res-f7297084-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/stilistica_res-f7297084-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (data di ultima consultazione 13 aprile 2018).

<sup>65</sup> B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., p. 42.

aggiungerne.

Nell'epoca post-crociana si vede un ulteriore tentativo di rinnovamento della critica letteraria con la pubblicazione di *Teoria della letteratura* (1942) da parte di Renè Wellek e Austin Warren. Questi, proponendo una doppia distinzione tra forma estrinseca e intrinseca dell'opera, cercano di ridisegnare la mappa dei generi, rivalutandone la stessa definizione, per tale motivo gli autori affermano che

Il genere dovrebbe esser concepito [...] come una classificazione di opere letterarie fondata, teoricamente, sia sulla forma esteriore (il metro o la struttura particolare), sia sulla forma interiore (l'atteggiamento, il tono e lo scopo, cioè, in parole povere, il soggetto e il pubblico); e l'una e l'altra cosa possono essere il fondamento apparente [...], ma allora, per completare il diagramma, il problema critico sarà quello di scoprire l'*altra* dimensione.<sup>66</sup>

Ciò significa, oltretutto, riconoscere ai generi qualcosa di più di una semplice funzione classificatoria, poiché «il genere letterario è una “istituzione” [...] ed esiste non come esiste un animale o magari un edificio, [...] ma come esiste una istituzione».<sup>67</sup> Anche Northrop Frye tenta, successivamente, di ricostruire la mappa dei generi nella sua *Anatomia della Critica* (1957), ma non considera «la critica letteraria e le sue categorie come istituzioni, bensì come l'oggetto di un nuovo tentativo scientifico basato su un ampio approccio induttivo».<sup>68</sup> Una reazione alle considerazioni di Frye la si può, invece, ritrovare negli scritti di Tzvetan Todorov,<sup>69</sup> il quale sostiene l'esistenza di generi “storici” differenziati dai generi “teorici”:

---

<sup>66</sup> R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria della letteratura*, cit., p. 322.

<sup>67</sup> Ivi, p. 314.

<sup>68</sup> R. ALTMAN, *Film/Genere*, cit., p. 15.

<sup>69</sup> Mi riferisco soprattutto al primo capitolo de *La letteratura fantastica* (1970) che «fu in un certo senso il processo Scopes per Frye» (R. ALTMAN, *Film/Genere*, cit., p. 15).

«i primi risulterebbero da un'osservazione della realtà letteraria, i secondi da una deduzione di ordine teorico». A loro volta, i generi teorici si suddividono in generi elementari e complessi, gli uni «definiti dalla presenza o l'assenza di una sola caratteristica», gli altri dalla «coesistenza di diverse caratteristiche. Risulta in tal modo evidente che i generi storici costituiscono una parte dei generi teorici complessi», a cui stanno come – nella filosofia aristotelica – l'atto alla potenza.<sup>70</sup>

Nel 1970 Todorov pubblica *La letteratura fantastica*, in cui cerca di individuare quale sia l'elemento costante del genere fantastico, spostando però il punto di vista sul lettore: «Se il lettore esita tra due spiegazioni, una strana, l'altra meravigliosa, di un fenomeno incontrato nel testo, allora siamo in presenza di un testo appartenente al genere fantastico».<sup>71</sup> L'importanza e il peso attribuiti alla figura del lettore sono riconosciuti anche da Eric Donald Hirsch Jr. che, nella sua *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (1967), pone l'accento sul riconoscimento del genere proprio attraverso il processo di lettura, infatti «i particolari di significato compresi da un interprete sono possentemente determinati e costituiti dalle sue aspettative di significato».<sup>72</sup> E con ciò ci si ricollega alla “teoria della ricezione” precedentemente citata e al concetto di “orizzonte d'attesa” esplicitato da Jauss, il quale considera sostanzialmente il discorso letterario come una «strutturazione autotelica di segni»,<sup>73</sup> dunque possiamo dire che «il genere letterario è [...] un particolare tipo di rapporto tra le varie particolarità formali e gli elementi contenutistici»,<sup>74</sup> poiché la comprensione del discorso stesso non passa semplicemente attraverso i suoi elementi linguistici, ma anche tramite le sue norme di coesione, sicché «ciò che lo caratterizza è proprio il nesso tra queste

---

<sup>70</sup> F. PAPPALARDO, *Teorie dei generi letterari*, cit., pp. 11-12.

<sup>71</sup> R. ALTMAN, *Film/Genere*, cit., p. 17.

<sup>72</sup> ERIC DONALD HIRSCH JUNIOR, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, introduzione e trad. it. di Gaetano Prampolini, Bologna, il Mulino, 1973 (New Haven 1967), p. 81.

<sup>73</sup> C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., 259.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

particolarità, in rapporto con i modi di presentazione dei contenuti».<sup>75</sup> La natura semiotica del testo, per concludere, è sottolineata anche dagli studi di Maria Corti:<sup>76</sup> in *Principi della comunicazione letteraria* (1976) ella, infatti, sostiene che il genere letterario sia «*il luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con le altre opere*»<sup>77</sup> poiché «*sintomo di una cultura e dello status sociale che lo produce*».<sup>78</sup>

Volendo riassumere il percorso sul genere appena affrontato,

schematizzando[lo] in modo grossolano, si potrebbe dire che l'atteggiamento normativo è stato dominante fino alla fine del XVIII secolo, che esso è poi stato sostituito dall'atteggiamento essenzialista-evoluzionista, dominante fino alla fine del XIX secolo, e questo ha in seguito ceduto il passo alla ripresa dell'analisi strutturale, sulla scia dei formalisti russi.<sup>79</sup>

Le riflessioni qui riportate non hanno alcuna intenzione di considerarsi esaustive per quanto riguarda l'indagine sui generi letterari. Vogliono però cercare di ripercorrere a grandi linee la loro storia, tracciando una sorta di storiografia delle teorie sui generi letterari in funzione dell'analisi dei testi presi in considerazione dalla mia ricerca.

### **I.2.1. Narrazione: novella e *storytelling***

Quest'ulteriore argomentazione, maggiormente analitica, è sicuramente funzionale al riconoscimento delle peculiarità che si possono attribuire ai testi in esame per cercare di avvicinarli a generi canonici del panorama artistico-letterario attuale.

Nonostante i componimenti in analisi siano canzoni (nel senso moderno del termine)

---

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Vedi anche MARIA CORTI, *I generi letterari in prospettiva semiologica*, in «Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», VI, 1, 1972, pp. 1-18.

<sup>77</sup> EAD., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 156.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>79</sup> J.-M. SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, cit., p. 23.

e presentino perciò una struttura particolare, governata dal ritmo metrico e dal gioco delle rime, sostengo si possano ugualmente inserire nella più ampia categoria generica della narrativa. «Per avere una narrazione è sufficiente che ci sia un narratore, una storia e qualcuno a cui raccontarla»<sup>80</sup> e nel nostro caso la compresenza di questi elementi si direbbe innegabile.

Gérard Genette, uno tra i più autorevoli esponenti della narratologia, rileva una forte ambiguità nella terminologia utilizzata da questa disciplina e cerca, così, di chiarire:

Il primo senso di *racconto* – oggi il più evidente e il più centrale nell’uso comune – designa l’enunciato narrativo, il discorso orale o scritto che assume la relazione d’un avvenimento o di una serie di avvenimenti [...].

Il secondo senso di *racconto*, meno diffuso ma oggi corrente fra analisti e teorici del contenuto narrativo, designa la successione di avvenimenti, reali o fittizi, che formano l’oggetto di questo discorso, e le loro varie relazioni [...].

Il terzo senso di *racconto*, apparentemente il più antico, designa ancora una volta un avvenimento: non più però l’avvenimento narrato, bensì quello consistente nel fatto che qualcuno racconta qualcosa: l’atto di narrare in sé stesso. [...]

Propongo [...] di chiamare *storia* il significato o contenuto narrativo [...], *racconto* propriamente detto il significante, enunciato, discorso o testo narrativo stesso, e *narrazione* l’atto narrativo produttore e, per estensione, l’insieme della situazione reale o fittizia in cui esso si colloca.<sup>81</sup>

Comprensibilmente, però, l’analisi del racconto – facendo riferimento ai termini genettiani – non può prescindere da speculazioni compiute attorno alle altre componenti narratologiche, quali la storia e la narrazione. L’autore stesso rimarca tali considerazioni sostenendo sia evidente che

---

<sup>80</sup> ANDREA BERNARDELLI, *La narrazione*, Bari, Laterza, 1999, p. 7.

<sup>81</sup> G. GENETTE, *Discorso del racconto*, in ID. *Figure III*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1972), pp. 73-75.

uno studio del *racconto* non può fare a meno di tenere conto di un'analisi della *storia* da esso veicolata, così come dei tratti o elementi della *narrazione* – del suo contesto e della sua dinamica – che vengano rispecchiati o riportati nel discorso.<sup>82</sup>

Pensando alla letteratura degli esordi, diffusa essenzialmente attraverso il parlato, si può senz'altro affermare che una tra le principali forme della narrazione sia l'oralità, ma

con l'estendersi dell'uso della scrittura si è stabilito [...] un sempre più stretto legame tra le forme della narrazione e il concetto di letteratura. La letteratura è per definizione una forma di comunicazione scritta in quanto composta di caratteri o lettere, ma alla sua origine si trova un lento e spesso oscuro processo di assorbimento di precedenti tradizioni orali.<sup>83</sup>

Questo perché, sin dalle origini, la narrazione – adottando definitivamente la terminologia proposta da Genette – ha saputo rivelarsi un'imprescindibile esigenza insita nella natura umana. Jerome Bruner, a tal proposito, sostiene che «rappresentiamo la nostra vita (a noi stessi e agli altri) sotto forma di narrazione»<sup>84</sup> la quale risulta, così, «la maniera più naturale e più precoce con cui noi uomini organizziamo la nostra esperienza e le nostre conoscenze [...]: gli esseri umani danno un significato al mondo raccontando storie su di esso».<sup>85</sup> Ed è per questo motivo che la pratica narrativa è da considerarsi uno strumento necessario all'apprendimento:

La narrazione, e con essa il racconto, la conversazione, il dialogo, la discussione, è stata ritenuta senza dubbio, secondo una nota convinzione pedagogica, una modalità da privilegiare per la sua efficacia, quale modalità più spontanea, più naturale e antica. Il narrare esprimerebbe, infatti, forme e *habitus* comunicativi connessi con le esigenze

---

<sup>82</sup> A. BERNARDELLI, *La narrazione*, cit., p. 14.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>84</sup> JEROME BRUNER, *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, trad. it. di Lucia Cornalba, Milano, Feltrinelli, 1997 (Cambridge 1996), p. 53.

<sup>85</sup> A. BERNARDELLI, REMO CESERANI, *Il testo narrativo*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 21.

più semplici ed elementari di acquisizione delle conoscenze e, per tale motivo, accessibili ai più.<sup>86</sup>

Di conseguenza, si può convenire sul fatto che narrare storie sia una sorta di bisogno primordiale: è per tale motivo che, nello spazio letterario della nostra cultura, si assiste a un copioso e vario sviluppo di miti, leggende e fiabe: questi, oltre a essere dispositivi ottimali all'apprendimento, rimangono – coerentemente alla nostra analisi – generi del racconto. Tra tali forme ritroviamo anche quella del romanzo, cioè il «genere di narrazione che si affermerà nel mondo moderno»<sup>87</sup> e che si contrappone al racconto epico del mondo classico. Tuttavia, la definizione di “romanzo” resta piuttosto ambigua, tanto che si sottolineano due tendenze opposte nel genere del romanzo cosiddetto “odierno”,

che la lingua inglese aiuta a distinguere, e cioè il genere del **novel** e quello del **romance** (l'uno narrazione che racconta fatti della vita quotidiana, secondo il **modo mimetico-realistico**, l'altro narrazione che racconta fatti lontani dalla vita quotidiana [...] secondo il **modo**, appunto, *romanzesco*).<sup>88</sup>

Si sostiene, così, che l'autore possa decidere di narrare realisticamente o meno la storia del proprio racconto e dunque quello realistico «non sarebbe altro che un modo tra i molti a sua disposizione»<sup>89</sup> di adesione all'atto narrativo e la scelta di Murubutu è quella di descrivere la quotidianità attraverso la narrazione di storie verosimili; è per queste ragioni che si vogliono considerare i testi in esame all'interno del genere narrativo, avvicinandoli nello specifico non tanto al genere del romanzo, ma piuttosto alla novellistica moderna.

Consultando il vocabolario Treccani, alla voce “novella” si trova:

---

<sup>86</sup> UMBERTO MARGIOTTA, *Teoria della formazione. Ricostruire la pedagogia*, Roma, Carocci, 2015, p. 156.

<sup>87</sup> A. BERNARDELLI, R. CESERANI, *Il testo narrativo*, cit., p. 49.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> FERDINANDO AMIGONI, *Il modo mimetico-realistico*, Bari, Laterza, 2001, p. 26.

Racconto, narrazione; con significato specifico, nella storia della letteratura, breve narrazione, per lo più in prosa, di un fatto in tutto o in parte storico o reale, o anche del tutto immaginario e fantastico (ma comunque presentato con toni realistici), che si propone in genere di intrattenere e interessare gli ascoltatori o i lettori, spesso di sorprenderli, raramente perseguendo anche uno scopo didattico-morale [...]. Anche, il genere letterario a cui si ascrive la novella<sup>90</sup>

Anche Cesare Segre tenta di abbozzarne una «definizione minima» per contrapposizione rispetto ad altri generi simili ad essa:

novella è una narrazione breve, generalmente in prosa (a differenza dal *fabliau*, dal *lai* e dalla *nova*), con personaggi umani (a differenza dalla favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza dalla fiaba) ma generalmente non storici (a differenza dall'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusione moraleggiante (a differenza dall'*exemplum*).<sup>91</sup>

Se guardiamo ai testi in esame, dunque, possiamo effettivamente rintracciare alcune tra le peculiarità individuate da Segre:

- La narrazione è breve, tanto che la sua durata<sup>92</sup> effettiva si compie nell'arco di qualche minuto e, anche graficamente parlando, il testo non occupa più d'un foglio;
- I personaggi che intervengono nelle vicende sono umani: persone che si possono riconoscere nella realtà quotidiana di chiunque;

---

<sup>90</sup> Novella, in *Vocabolario Treccani*, <http://www.treccani.it/vocabolario/novella> (data di ultima consultazione 12 aprile 2018).

<sup>91</sup> C. SEGRE, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, 1, Roma, Salerno, 1989, pp. 47-57: 48.

<sup>92</sup> Anche se Genette sostiene che «Confrontare la “durata” di un racconto a quella della storia che esso narra, è un'operazione più scabrosa per il semplice motivo che nessuno può misurare la durata di un racconto. Quella che, istintivamente, viene definita così può essere esclusivamente, abbiamo detto, il tempo necessario a leggerlo, ma è fin troppo chiaro che i tempi di lettura variano a seconda delle singole esigenze, e, al contrario di quanto avviene al cinema, o anche in musica, in questo caso niente ci permette di fissare una velocità “normale” per l'esecuzione di una lettura» (G. GENETTE, *Discorso del racconto*, cit., p. 135); sottolineo che la durata a cui faccio espressamente riferimento è quella dell'esecuzione del testo nella sua esibizione canora.



- I contenuti sono verosimili, considerando che non si concede grande spazio alle avventure fantastiche e straordinarie, dal momento che il fine dell'autore è quello di narrare episodi di vita quotidiana in cui riconoscersi. Solamente in alcuni casi<sup>93</sup> il contenuto si fa chiaramente storico, ma la tendenza generale è comunque quella di concentrare la narrazione su fatti della normalità;
- Le vicende narrate si concludono, solitamente, attraverso un colpo di scena che ha l'intento di scuotere l'ascoltatore dalla sua consuetudine stimolandolo alla riflessione, ma non hanno alcuna finalità che si possa dire moraleggiante.

Risulta così legittimata la scelta di avvicinare i testi in esame al genere della novella.

Un altro aspetto importante che rafforza la tesi per la quale le canzoni di Murubutu non si discostino in maniera eccessivamente netta dalla novellistica è la dimensione orale dei componimenti e il fatto che questi non necessitino di un lettore vero e proprio, ma esigano piuttosto degli ascoltatori: la novella, infatti, «è il luogo dell'ascoltatore».<sup>94</sup> A tal proposito, Giusi Baldissonne sostiene che il tratto essenziale per questo genere sia proprio l'oralità, ma la studiosa marca anche l'importanza di ulteriori elementi tra cui «il suo prevedere un ascoltatore più che un lettore, il suo disegnarsi e drammatizzarsi in forme che la distinguono nettamente da altri generi letterari, quali il romanzo, a cui spesso viene invece assimilata».<sup>95</sup> Il fattore orale ci riconduce, così, alle teorie sull'importanza della narrazione in merito alla formazione dell'individuo e della società stessa, considerando che «solo la continua ripetizione dei racconti può permettere la sopravvivenza dell'“enciclopedia” di una

---

<sup>93</sup> Le riflessioni interessano non solo il brano *La battaglia di Lepanto (1571)*, ma anche *Gli ammutinati del Bouncin'*: entrambi in *Gli ammutinati del Bouncin' ovvero mirabolanti avventure di uomini e mari*, 2014. I due testi si riferiscono evidentemente a due famose vicende storiche.

<sup>94</sup> GIUSI BALDISSONE, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, premessa di Giorgio Bàrberi Squarotti, Firenze, Olschki, 1992, p. 7.

<sup>95</sup> Ivi, p. 8.

cultura».<sup>96</sup> Ho usato il termine “formazione” in maniera specifica, facendo riferimento al significato insito nella parola stessa e cioè “dare forma all’azione” che è lo scopo preminente dell’insegnamento. Colgo allora l’occasione per riflettere brevemente sul carattere didascalico e soprattutto didattico del “novellare” di Murubutu, il cui «intento è fare del rap un mezzo espressivo per trasmettere contenuti di ordine culturale senza perdere l’attenzione verso la cura stilistica. Il risultato è un nuovo sottogenere musicale: il rap didattico».<sup>97</sup> L’artista ama riferirsi ai suoi componimenti adottando il neologismo “rap-conti” e inoltre utilizza il termine “letteraturap” per identificare il proprio genere musicale: ciò rafforza nuovamente l’inserimento delle canzoni all’interno del contesto letterario e corrobora la loro inclusione nella categoria del testo narrativo.

Un ulteriore contributo a questa trattazione proviene da Eleazar Masevič Meletinskij che, nei suoi studi, si è concentrato a fondo sull’analisi della novella: l’autore, ripercorrendo la storia di quest’ultima dai primi esordi sino alla modernità, dimostra – aiutandosi con esempi pratici – che alcuni elementi tipici del genere subiscano dei mutamenti nel passaggio da un’epoca all’altra. Per quanto riguarda tutto periodo successivo al Romanticismo, Meletinskij sottolinea che la potenza e la presenza stessa della novella siano venute rarefacendosi. Ciò accade per motivi del tutto naturali: per definizione, la novella è un tipo di racconto breve, ma se l’esigenza del periodo fosse quella di dar voce e spessore al condizionamento storico-sociale dei personaggi, è chiaro che per poter affrontare un’analisi di questo genere sarà senz’altro richiesto uno spazio più cospicuo rispetto a quello offerto dalla novella. Nonostante quest’ultima rivesta allora un ruolo marginale nel contesto letterario dell’epoca, in questa fase di transizione essa presenta una «attenuazione del

---

<sup>96</sup> A. BERNARDELLI, *La narrazione*, cit., p. 9.

<sup>97</sup> ALESSIO MARIANI, *Murubutu: il mio hip hop ammutinato*, 22 aprile 2014, <http://xl.repubblica.it/brani-musicali/murubutu-il-mio-hip-hop-ammutinato/10701/> (data di ultima consultazione 16 aprile 2018).

principio soggettivo in forma di digressioni liriche [...]. Si accresce la distanza tra autore e personaggi e acquista un ruolo maggiore la narrazione obiettiva da parte dell'autore o del narratore-osservatore».<sup>98</sup> Sono questi gli spostamenti d'asse degli elementi costitutivi del genere secondo l'autore che aggiunge:

La novella torna così a ridursi in dimensione e, in generale, si limita a un accadimento di dimensione non ampia, a un certo "caso", attraverso cui tuttavia sono visibili la reale vita quotidiana e i modelli socialmente condizionati del comportamento umano. Dalla novella, di norma, sparisce il tradizionale elemento avventuroso e l'eccezionale resta entro la vita e il tran tran di tutti i giorni, rischiando questa quotidianità di una luce nuova, scoprendo nelle sue profondità, o in quelle della psicologia generata da questa grigia quotidianità, qualcosa che stupisce.<sup>99</sup>

Questi principi, presi in considerazione dagli studi di Meletinskij, possono essere recuperati anche all'interno dei testi in esame; ogni canzone racconta, infatti, una storia nella banalità dell'ordinario: tutte le narrazioni sono costruite su «un certo caso» – citando nuovamente le parole dello studioso – che rappresenta la consuetudine del quotidiano, quest'ultima però è innalzata a narrazione vera e propria e per tale motivo diventa associabile al contesto letterario.

Grazie a questa sintetica panoramica, dunque, si è potuto capire che, entro il genere del racconto, possiamo distinguere in maniera abbastanza netta le due categorie del romanzo e della novella: il primo meno pertinente all'avvicinamento dei testi in esame, la seconda invece più affine. In questo contesto, però, si può affrontare un'ulteriore riflessione che coinvolga il nuovo modello narrativo dello *storytelling*: una particolare tecnica moderna con cui raccontare storie e che si situa nel cuore della narrativa. L'espressione *storytelling* reca

---

<sup>98</sup> ELEAZAR MOISEVIČ MELETINSKIJ, *Poetica storica della novella*, a cura di Massimo Bonafin, trad. it. di Laura Sestri, Macerata, eum, 2014 (Moskva 1990), pp. 287-288.

<sup>99</sup> Ivi, pp. 288-289.

in sé due significati, l'uno tradizionale e l'altro invece più recente e specifico di determinate attività; per meglio riassumere le diversità tra l'una e l'altra accezione riporto una tabella, stilata da Licia Corbolante,<sup>100</sup> in grado di chiarire le sostanziali divergenze:<sup>101</sup>

<p>1. <i>storytelling</i> <b>tradizionale, generico</b>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>narrazione</b> ordinata di una storia (serie di eventi concatenati, vicende personali, fatti reali o immaginati, incluse favole, miti, leggende)</li> <li>- <b>orale</b> o scritto</li> <li>- intento: <b>intrattenimento</b> in senso ampio (<i>entertain</i>), finalità <b>pedagogiche, condivisione</b> di esperienza e <b>valori comuni</b> a una cultura</li> </ul>	<p>2. <i>storytelling</i> in <b>marketing, impresa</b>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>costruzione</b> di una storia (appositamente selezionata per raggiungere obiettivi precisi: <b>affabulazione</b>)</li> <li>- <b>transmediale</b></li> <li>- intento: creare <b>identificazione</b> [...], quindi influenzare la <b>percezione</b> (motivare, persuadere, creare desiderio [...])</li> </ul>
---	---

In tale contesto di ricerca, sembra logico tenere in considerazione la definizione tradizionale dello *storytelling*, anche se la dimensione transmediale<sup>102</sup> è chiaramente peculiare dei lavori in esame. Essi infatti prendono vita dalla scrittura, si sviluppano attraverso l'oralità, ma si diffondono grazie al *web* e ai *social media*, nella loro dimensione audio-visiva, sfruttando così l'entità digitale nella creazione di un proprio pubblico che, alla luce di ciò, potremmo oggettivamente definire "fandom".

Un ulteriore chiarimento sul termine deriva dalla definizione secondo cui lo *storytelling* individui

<sup>100</sup> LICIA CORBOLANTE, *Storytelling: narrazione e affabulazione*, 9 aprile 2014, <http://blog.terminologiaetc.it/2014/04/09/traduzione-significato-storytelling/> (data di ultima consultazione 17 aprile 2018).

<sup>101</sup> Questa ambiguità di significato è dovuta al fatto che il termine inglese *narrative* non significhi esattamente ciò che vuol dire in italiano. Mentre in italiano il termine designa un genere letterario, in inglese invece descrive un particolare concetto (non esprimibile nella nostra lingua se non attraverso una perifrasi) di "argomentazione costituita da una serie di eventi concatenati per esporre degli obiettivi e diffondere alcuni valori da perseguire". Chiaramente, la *narrative* inglese si caratterizza per la sua componente persuasiva e perciò il suo significato si distanzia notevolmente da quello della nostra "narrativa".

<sup>102</sup> Anche se si dovrebbe parlare più propriamente di crossmedialità; nella definizione che appare nell'Enciclopedia Treccani: «il sistema crossmediale internazionale [è] composto dai nuovi media che vi intrecciano le proprie abilità: quella di fare contenuti e quella di distribuirli su protocollo Internet» (EDOARDO FLEISCHNER, *Che cos'è oggi la crossmedialità?*, in Treccani Magazine, [http://www.treccani.it/magazine/webtv/videos/Int\\_Edoardo\\_Fleischner\\_crossmedialita.html#](http://www.treccani.it/magazine/webtv/videos/Int_Edoardo_Fleischner_crossmedialita.html#), data di ultima consultazione 17 aprile 2018).

gli infiniti sconfinamenti del narrativo fuori di sé [...]. Con lo storytelling, racconto il prodotto che voglio vendere [...]. È possibile in effetti trovare presenze dell'atto di raccontare nei più diversi ambiti dell'esperienza. Ciò accade perché la narrazione sembra avere la facoltà di attribuire un senso alle nostre azioni e alle nostre conoscenze: le ordina, le organizza, le rende più razionali.<sup>103</sup>

Di conseguenza, l'atto di "raccontare storie" non acquista semplicemente valore a livello ludico o di intrattenimento, ma anche a livello pragmatico, poiché amplia i propri confini verso la cognizione del mondo e perciò ci aiuta ad analizzarlo e comprenderlo: in tale prospettiva è evidente lo scopo didattico di questa particolare tecnica. Il nocciolo della teoria dello *storytelling* si sposta così dal modo «in cui le storie sono *fatte* per accentrare l'attenzione sul modo in cui vengono *usate*»<sup>104</sup> e questo comporta un allontanamento della «narrazione da una visione sostanzialmente testuale, per riconoscerla come vera e propria *azione sociale*».<sup>105</sup> Perciò, l'atto di raccontare si rende concreto e tangibile nel contesto storico-sociale d'appartenenza entro cui cercherà di ottenere degli effetti pratici: in tal modo si realizza come vera e propria "azione". Questo atteggiamento è caratteristico anche del genere musicale a cui aderisce lo stesso Murubutu: il *rap*.

### **I.3. Il genere musicale**

In tempi antichi, la separazione tra l'ambito musicale e quello poetico era decisamente meno precisa rispetto a quanto lo sia oggi: effettivamente, l'antica poesia greca è denominata "melica" proprio perché in sé recava le caratteristiche dell'esecuzione canora; se per i generi

---

<sup>103</sup> PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, pp. 23-24.

<sup>104</sup> GUIDO FERRARO, *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma, Carocci, 2015, p. 244.

<sup>105</sup> Ivi, p. 245.

letterari abbiamo incontrato non poche difficoltà nell'individuare una tassonomia definita in cui inserire i testi, il medesimo problema si ripresenta anche per quanto riguarda l'ambito musicale. La catalogazione della musica – esattamente come quella letteraria – infatti, solleva non poche dispute: le difficoltà di creare una classificazione in cui distribuire i componimenti di questa disciplina sono, anzi, ancora maggiori. Indubbio è il fatto che si utilizzino i generi per attribuire un'identità ai brani musicali, tanto che «Non c'è bisogno di recarne la documentazione perché il fatto risulta manifesto».<sup>106</sup> Mentre nella poesia la distinzione di genere – oltre a essere di carattere estrinseco – coinvolge anche l'atto creativo, nella musica siamo portati a considerare i generi come una «forza immanente che determina e configura il significato musicale della composizione»,<sup>107</sup> ma questo comporta grosse ambiguità poiché un genere «risulta sempre derivato da un processo che astrae da un gruppo di opere un certo numero di elementi o qualità considerate ad esse comuni».<sup>108</sup>

Le difficoltà di creazione di una sistematica musicale derivano da una netta rottura, nella storia della musica, tra generi antichi e generi moderni: con lo scorrere del tempo, infatti, le forme antiche vengono meno e subiscono successivamente una reinvenzione in epoca medioevale. Questo porta seguentemente alla creazione di espressioni del tutto innovative le quali, a loro volta, subiscono un'ulteriore evoluzione: tale processo talvolta è così esteso da mutare radicalmente le forme d'origine.

Mentre nessuno dei generi antichi giunge fino ai nostri giorni, alcuni dei nuovi generi medioevali vengono trasmessi nelle età successive, ma con una tale interna trasformazione da perdere qualsiasi valore normativo costante. Può valere come esempio tipico il seguente: la messa gregoriana [...] è connessa con la concezione omofona del canto [...] e quando successivamente si afferma la concezione polifonico-

---

<sup>106</sup> LUIGI RONGA, *I generi nella critica musicale*, in MARIO FUBINI, *Critica e Poesia. Saggi e discorsi di teoria letteraria*, Bari, Laterza, 1966, p. 229.

<sup>107</sup> Ivi, p. 243.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

contrappuntistica già si tratta di due espressioni stilisticamente inconfrontabili. Così nelle età successive, quando la messa acquista nel periodo barocco il carattere concertante e nei tempi moderni quello sinfonico-orchestrale, la continuità del genere viene [...] formalmente spezzata [...]. Nelle messe di Monteverdi, Bach, Beethoven, Stravinskij non è possibile ravvisare altro che il fantasma dell'«evoluzione del genere».<sup>109</sup>

Per quanto riguarda la progressione storica dei generi letterari si può affermare con certezza che ci sia sempre stata una sorta di ripresa, o confronto, con modelli precedenti in nome di una certa continuità di tradizione, che potremmo definire “classicismo”. Nello sviluppo musicale, invece, «non è possibile ritrovare quello spirito d'imitazione che [...] si svolge per le altre arti»,<sup>110</sup> poiché – come sottolineato in precedenza – la musica subisce una forte rottura nella tradizione tra antico e moderno e infatti «nella musica viene a mancare per lunghi secoli la continuità storica delle diverse esperienze».<sup>111</sup> È questa la grande diversità che si riscontra tra la riflessione letteraria e quella musicale: fondamentalmente, si sostiene che, mentre nell'ambito umanistico si è costituita una vera e propria tradizione a cui fare riferimento, nella musica non c'è stata invece una successione – per così dire omogenea – di modelli concreti a cui aderire, poiché «ciascun periodo storico crea i propri generi musicali in senso pragmatico [...]. Così generi e forme sono soggetti ad una mutazione continua perché connessi con lo svolgimento del linguaggio musicale».<sup>112</sup> È appurato che i generi musicali siano associati ai differenti periodi storici di cui fanno parte poiché vengono costituiti quasi esclusivamente sul gusto del pubblico a cui si rivolgono: sicché mutando il gusto, muta con esso anche il linguaggio musicale, a cui però sono connessi i generi stessi

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 231.

<sup>110</sup> Ivi, p. 232.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

che di conseguenza saranno in continuo cambiamento; è questo il concetto a cui fa riferimento Luigi Ronga quando si riferisce al concetto di “evoluzione del genere”.

Ci si domanda, allora, dove porti questa eterna evoluzione e quale sia l’esito effettivo visibile al giorno d’oggi. Tuttora risultano palesi le difficoltà che si incontrano nel tentativo di stilare un inventario definito dei generi e ciò è testimoniato anche dal metodo di classificazione dei brani utilizzato dai recenti programmi di riproduzione musicale: questi, di norma, etichettano le canzoni secondo affinità di composizione o peculiarità stilistico-formali, assegnando così dei *tags* descrittivi che spesso, però, risultano troppo ampi e generici per permettere una precisa catalogazione; tali parametri – che sono effettivamente aleatori – si rivelano perciò incapaci di formare un’incontestabile sistema di catalogazione. Una classificazione generica ampiamente riconosciuta è invece quella attuata da Philip Tagg, il quale sostiene l’esistenza di un «axiomatic triangle consisting of ‘folk’, ‘art’ and ‘popular’ musics». <sup>113</sup> Questa suddivisione è compiuta sulla base di alcuni criteri che l’esperto in materia riassume in una pratica tabella chiarificatrice: <sup>114</sup>

CHARACTERISTIC		Folk music	Art music	Popular music
Produced and transmitted by	primarily professionals		×	×
	primarily amateurs	×		
Mass distribution	usual			×
	unusual	×	×	
Main mode of storage and distribution	oral transmission	×		
	musical notation		×	
	recorded sound			×
Type of society in which the category of music mostly occurs	nomadic or agrarian	×		
	agrarian and industrial		×	
	industrial			×
Main twentieth-century mode of financing production and distribution of the music	independent of monetary economy	×		
	public funding		×	
	‘free’ enterprise			×
Theory and aesthetics	uncommon	×		×
	common		×	
Composer/author	anonymous	×		
	non-anonymous		×	×

Figure 1. Folk music, art music, popular music: an axiomatic triangle. (This model is an abbreviated version of a lengthy discussion in Tagg 1979, pp. 20–7.)

<sup>113</sup> PHILIP TAGG, *Analysing Popular Music: theory, method and practice*, in *Popular Music*, vol. 2, Cambridge University Press, 1982, pp. 37-67: 41 (*un triangolo assiomatico costruito su tre tipi di musica: folcloristica, artistica (alta) e popolare*; traduzione mia).

<sup>114</sup> Ivi, p. 42.



Se guardassimo alle categorie prese in considerazione dallo studioso e svolgessimo un lavoro di comparazione con la musica di Murubutu, si potrebbe indubbiamente includere quest'ultima entro la tipologia della musica popolare poiché:

- La sua produzione è guidata da professionisti del settore: sono molti, infatti, i produttori che appaiono anche nell'indice dei brani. Questa non è una tendenza scontata, poiché non largamente diffusa negli altri generi musicali;
- La distribuzione non si limita in alcun modo a un pubblico di nicchia: l'intento di Murubutu è infatti quello di avvicinarsi a un gran numero di ascoltatori, coinvolgendo anche chi non sia direttamente interessato al suo genere musicale;
- La conservazione non avviene attraverso la notazione musicale – come invece si verifica per la musica colta: quella che Philip Tagg chiama *art music* – poiché la concreta fruizione si realizza, invece, grazie a supporti cd o hard disk in cui vengono archiviati i brani dopo il loro eventuale download digitale;
- La società in cui si diffonde è di tipo industriale;
- Il progetto è economicamente finanziato da libere imprese: queste non sarebbero altro che le etichette indipendenti che si fanno sponsor dei progetti, nel nostro caso l'etichetta della casa discografica è quella di Irma Records;
- I valori estetici che promuove questo tipo di musica non sono rigidamente standardizzati, tanto che la designazione del genere che comunemente viene riconosciuto a Murubutu è quella di “alternative hip-hop”;<sup>115</sup>
- L'autore, chiaramente, non è anonimo – come invece accade spesso nella musica folclorica, la *folk music* definita da Tagg.

---

<sup>115</sup> *Murubutu*, in Wikipedia, <https://it.wikipedia.org/wiki/Murubutu> (data di ultima consultazione 23 aprile 2018).

Grazie al riconoscimento e alla descrizione di tali caratteristiche, abbiamo identificato all'interno dei componimenti in analisi gli stessi elementi classificatori proposti per un adeguato riconoscimento generico. Tuttavia, Tagg sottolinea che questi fattori incidano però sull'impossibilità stessa di analizzare la musica popolare al pari di quella colta proprio a causa delle sue caratteristiche:

The argument is that popular music cannot be analysed using only the traditional tools of musicology. [...] Consideration of these distinguishing marks<sup>116</sup> implies that it is impossible to 'evaluate' popular music along some sort of Platonic ideal scale of aesthetic values and, more practically, that notation should not be the analyst's main source material.<sup>117</sup>

Questa posizione trova consenso anche presso uno studioso come Richard Middleton, il quale ribadisce infatti l'insufficienza di tali categorie legate a contesti troppo specifici:

Per esempio, la musica "seria" è comunemente considerata "complessa", "difficile", di natura "impegnativa; la "popular" music dovrebbe essere quindi definita come "semplice", "facile". Ma molti brani musicali comunemente considerati "seri" (l'*Hallelujah Chorus* di Händel, molti Lieder di Schubert e molte arie verdiane) sono di grande semplicità; per contro, non è assolutamente scontato che i dischi dei Sex Pistols siano "accessibili", la musica di Frank Zappa sia "semplice" o quella di Billy Holiday "facile".<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> L'autore fa riferimento ai parametri distintivi relativi alla tabella precedentemente riportata.

<sup>117</sup> P. TAGG, *Analysing Popular Music: theory, method and practice*, cit., p. 41 (*L'argomentazione è che la musica popolare non possa essere analizzata con l'uso di soli strumenti tradizionali della musicologia. La considerazione di questi elementi distintivi implica che sia impossibile 'valutare' la musica popolare secondo una sorta di scala platonica ideale dei valori estetici e, in maniera più concreta, che la notazione non possa essere la materia principale dell'analista*; traduzione mia).

<sup>118</sup> RICHARD MIDDLETON, *Studiare la popular music*, introduzione di Franco Fabbri, trad. it. di Melinda Mele, Milano, Feltrinelli, 1994 (Maidenhead 1990), p. 20.

Pertanto, si può capire che la definizione sistematica dei generi sia effettivamente complessa non solo in merito all'ambito letterario, ma anche rispetto a quello musicale.

### **I.3.1. Il rap nella musica popolare**

Il concetto di *hip hop* non designa semplicemente un genere musicale, ma piuttosto un intero stile di vita, un concreto approccio al mondo, un'attitudine specifica attraverso cui vedere la realtà; per tale motivo l'*hip hop* è considerato un vero e proprio “movimento culturale”: è proprio questa la definizione che amano attribuire gli adepti di tale stile i quali «si riuniscono in *crew*, dando vita a ciò che gli studiosi definirebbero una sottocultura o una neo-tribù e che loro chiamano semplicemente “la scena hip-hop”». <sup>119</sup> All'interno di questa cultura si situano le varie discipline che l'alimentano; queste, sono tradizionalmente quattro: *MCing* (o più comunemente *rapping*), *DJing* (dove la tecnica più diffusa è quella dello *scratching*), *Writing* (l'arte dei graffiti) e *B-boying* (meglio conosciuto come *breakdance*); complessivamente, si fondono nella singola cultura *hip hop* che si configura come un considerevole *melting pot* avvenuto negli ultimi decenni del secolo scorso in America e che poi si è lentamente diffuso nel nostro continente. In questa analisi ci interesseremo, in particolare, della prima tra le discipline elencate – il *rap* – che coinvolge specificamente l'esecuzione canora: ne verranno definite le origini, si elaborerà una breve panoramica della sua evoluzione e successivamente si tratterà, nello specifico, del contesto italiano – a cui chiaramente appartengono i lavori di Murubutu.

Tra le peculiarità essenziali dell'*hip hop* si trova la commistione di elementi tradizionalmente eterogenei; in questa cultura, in effetti, si fondono pratiche e tecniche derivanti da numerose civiltà, diverse e distanti l'una dall'altra sia in senso fisico, sia in

---

<sup>119</sup> ANTONIO FANELLI, *Contro Canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, prefazione di Alessandro Portelli, Roma, Donzelli, 2017, p. 162.

senso culturale. Il *rap*, infatti, «ha origine nella musica giamaicana e [...] si sviluppa nel Bronx, a New York, negli anni settanta, grazie agli immigrati giamaicani, e viene rielaborato ulteriormente degli afroamericani».<sup>120</sup> Questa «arte del parlare in rima su una base ritmica, nata [...] per le strade dei ghetti neri nelle metropoli nordamericane»<sup>121</sup> comincia a circolare e diffondersi velocemente in ampi strati sociali e soprattutto tra i giovani: «il rap assurge così, in poco tempo, a genere *popular*»,<sup>122</sup> facendo riferimento alla distinzione precedentemente esposta tra musica colta, popolare e folclorica. Agli esordi del genere si riconoscono i *Deejays* delle discoteche nere, accanto ai quali trovano un ruolo specifico quei *rappers* emergenti che, grazie ai toni gioiosi e faceti della loro musica, dilettono i frequentatori dei locali: inizialmente, dunque, il *rap* viene adoperato in contesti decisamente ludici e disimpegnati; successivamente, però, la tendenza cambia e il genere si sposta così verso un fronte più militante, quello del *rap* politicamente attivo. In quegli anni, infatti, il governo «Reagan taglia ogni tipo di sussidio alle classi meno agiate e la vita s'inasprisce; alla povertà e al degrado si assomma, poi l'arrivo del crack [...]. Questa realtà si riflette sul rap nel senso che ne 'radicalizza i contenuti'»: <sup>123</sup> la pretesa del genere diventa quella di assumere in sé una rappresentazione oggettiva del mondo, raccontando anche (e soprattutto) la realtà più problematica e violenta e così si procede verso una «nuova era, meno rap e più hip-hop (vicina, cioè, alla cultura di strada)». <sup>124</sup> Entro tale cornice nasce ciò che viene definito *gangsta rap* che si caratterizza per i suoi contenuti intensamente crudi e così violenti da suscitare forti critiche e polemiche anche da parte dei capi del governo in persona: questo

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 153.

<sup>121</sup> ROSA VISCARDI, *Popular music. Dinamiche della musica leggera dalle comunicazioni di massa alla rivoluzione digitale*, prefazione di Rossella Savarese, Napoli, Ellissi, 2004, p. 402.

<sup>122</sup> A. FANELLI, *Contro Canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, cit., p. 154.

<sup>123</sup> R. VISCARDI, *Popular music. Dinamiche della musica leggera dalle comunicazioni di massa alla rivoluzione digitale*, cit., p. 403.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

porta a una notevole autocensura per conto degli stessi *gangsta rappers*. Superata una simile tendenza, l'evoluzione del genere passa attraverso il cosiddetto “fenomeno delle *posse*” il cui avvio si riconosce convenzionalmente nel '94 con l'affermarsi del Wu-Tang Clan. È in questi anni che il *rap* varca i confini americani arrivando fino alla nostra penisola, dove «sarà al centro di esperienze di auto-organizzazione politica»,<sup>125</sup> come le *posse* – per l'appunto – e i centri sociali, nei quali «la cultura hip-hop [...] trova la sua sede naturale».<sup>126</sup> Così, anche in Italia, grazie ai giovani che si fanno portatori di questa nuova cultura, si afferma quel carattere di appartenenza e riconoscimento che tuttora si ritrova radicato a tale genere musicale, tanto che il *rap* diventa «una componente fondamentale per la creazione delle identità di gruppo»,<sup>127</sup> inserendosi vivacemente nella «peculiare vicenda italiana di pratiche diffuse dal basso, tra antagonismo politico e riscoperta identitaria».<sup>128</sup> La volontà di partecipazione alla situazione politico-culturale italiana da parte del genere musicale è testimoniata anche dal fatto che il *rap* trovi ampia diffusione non semplicemente nei centri sociali, ma anche in contesti differenti ed effettivamente

Altri canali che ne favoriscono l'affermazione sono le radio indipendenti, nate sul finire degli anni Settanta e legate all'area della sinistra extraparlamentare [...]. Il rap nostrano, di conseguenza, mostra una forte consapevolezza politica [...]. In questo clima diventa essenziale l'uso di un linguaggio che rispecchi esattamente la realtà rappresentata. La scelta di cantare in italiano – o meglio, nei mille italiani parlati nella Penisola – indica la precisa volontà, da un lato, di non riprodurre passivamente i rap d'oltreoceano e, dall'altro, di ribadire il legame con le storie raccontate, che, per essere rappresentate in modo vero, hanno bisogno della lingua nella quale vengono vissute.<sup>129</sup>

<sup>125</sup> A. FANELLI, *Contro Canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, cit., p. 158.

<sup>126</sup> R. VISCARDI, *Popular music. Dinamiche della musica leggera dalle comunicazioni di massa alla rivoluzione digitale*, cit., p. 405.

<sup>127</sup> A. FANELLI, *Contro Canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, cit., p. 152.

<sup>128</sup> Ivi, p. 158.

<sup>129</sup> R. VISCARDI, *Popular music. Dinamiche della musica leggera dalle comunicazioni di massa alla rivoluzione digitale*, cit., p. 405.

Ne deriva che l'esigenza tipica del *rap* sia quella di raccontare delle storie e Murubutu, effettivamente, manifesta in maniera palese questa inclinazione allo *storytelling*: la sua musica, di conseguenza, si inserisce perfettamente nelle predisposizioni di questo genere. Inoltre, si sottolinea che l'autore, nella creazione dei brani, adopera varie tecniche di composizione testuale e musicale, tra cui la citazione, l'allusione e anche il diretto riutilizzo (detto "campionamento") di melodie già note; questo è possibile perché «Nel rap e nel raggamuffin tutto può essere riutilizzato: la logica è quella del pastiche, del collage [...] viene privilegiata la frammentazione e la ricomposizione dei frammenti secondo nuove strategie di organizzazione dei testi musicali»;<sup>130</sup> tali osservazioni ci portano a rafforzare l'idea di riconoscimento dei lavori dell'autore in analisi come appartenenti a questo particolare genere musicale.

Non sarebbe, dunque, così inopportuno affermare che alcuni tra i valori portanti del genere – senza alcuna distinzione tra *rap* delle origini e attuale o *rap* americano e italiano – siano la sua enorme versatilità con la sua capacità di adattarsi a contesti molto differenti tra loro, la forte inclinazione alla descrizione della realtà quotidiana e la vivacità con cui è in grado di riferirsi costantemente alla tradizione e alla storia senza però allontanarsi troppo dall'analisi sincronica: «inafferrabile e multiforme, il rap continua a suddividersi in generi e a evolversi. Si traveste e sa diventare pop, jazzy, funky, hardcore, porno, religioso, surrealista, barocco, tragico e grottesco»;<sup>131</sup> sono essenzialmente questi i motivi per cui i cantanti che si avvicinano al genere sono sempre più numerosi e sempre più ampio è anche il pubblico che ne viene coinvolto.

---

<sup>130</sup> GOFFREDO PLASTINO, *Mappa delle voci. Rap, raggamuffin e tradizione in Italia*, Roma, Meltemi, 1996, p. 118.

<sup>131</sup> R. VISCARDI, *Popular music. Dinamiche della musica leggera dalle comunicazioni di massa alla rivoluzione digitale*, cit., p. 404.

## CAPITOLO SECONDO

### RAPPORTI TRA LETTERATURA E MUSICA

#### II.1. Analisi generale

Sin dai tempi dell'antica Grecia, poesia e musica sono state considerate due realtà strettamente connesse: i punti di contatto tra l'una e l'altra disciplina erano talmente estesi da non permettere la netta distinzione tra le due entità che, in questo modo, sembravano formare un *unicum* inscindibile, identificato col nome di “melica”. Successivamente, questo profondo rapporto di interdipendenza tra musica e poesia si viene a perdere: il susseguirsi delle epoche e il mutare delle stesse esperienze artistiche portano inevitabilmente a cambiamenti sostanziali sia dal punto di vista strutturale delle due discipline, sia per quanto riguarda la loro l'analisi. Un'utile descrizione che sintetizza efficacemente le relazioni tra musica e poesia ci viene offerta da questo passo:

Sin dall'antichità più remota poesia e musica sono state trattate come arti sorelle. Potremmo aggiungere che le due sorelle sono cresciute insieme e in gioventù erano inseparabili, ma che una volta raggiunta la maturità hanno sviluppato invece i propri interessi personali senza più frequentarsi, almeno fino ad ora, né a lungo né spesso. E questo comportamento ha una sua giustificazione, perché esse tendono a darsi sui nervi l'una con l'altra e la musica, che aveva paura di avventurarsi fuori da sola fino alla

maturità, ha in ultimo sviluppato un piglio da vera dominatrice.<sup>1</sup>

Dopo un esordio simbiotico, dunque, le due arti acquistano in età più matura la loro indipendenza che si consolida con maggior vigore nel periodo rinascimentale. I residui dei rapporti, ormai perduti, tra le due espressioni sono comunque rintracciabili tuttora grazie all'analisi melo-poetica. A tal proposito, si ripercorrerà velocemente la storia di questa materia, illustrandone i principali studiosi che diedero i contributi fondamentali per la sua nascita e il suo sviluppo. Si sottolinea comunque che lo studio delle relazioni musico-letterarie non comporta semplicemente la partecipazione del dominio melo-poetico, ma coinvolge anche l'ambito della letteratura comparata: questa, secondo la definizione «proposta la prima volta nel 1970 su *Comparative Literature*, [è] “ogni tipo di studio che riguardi almeno due mezzi d'espressione”»;<sup>2</sup> chiaramente, in questo contesto, si farà riferimento agli espedienti della musica e della parola, la quale, per estensione, è considerata letteratura.

Le modalità attraverso le quali l'ambito letterario e musicale vengono a contatto sono molteplici, sia perché le due arti hanno numerosi elementi in comune (quali ritmo, altezza, timbro, armonia e contrappunto),<sup>3</sup> sia perché la natura di entrambe, aperta ed estremamente versatile, concede loro ampia libertà di esprimersi: in questo modo si espandono le possibilità di relazione. I brani in analisi, essendo canzoni – e dunque mistione di testo scritto e melodia musicale –, vanno necessariamente considerati nell'insieme della “musica vocale” e dunque come «presentazione simultanea di un'opera letteraria e di un'opera musicale»:<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> CALVIN SMITH BROWN, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, trad. it. e cura di Emilia Pantini, Roma, Lithos, 1996 (Athens 1948), pp. 81-82.

<sup>2</sup> ID., *Prefazione alla nuova edizione (1987)*, in ID., *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, cit., p. 16.

<sup>3</sup> La prima parte del lavoro di Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, del 1948, è dedicata proprio all'analisi di questi elementi.

<sup>4</sup> C.S. BROWN, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, cit., p. 81.



per tale motivo si potrebbe ipotizzare di affrontare un'analisi che scinda distintamente questi due elementi. Il rischio, però, sarebbe quello di privare i lavori della loro essenza fondamentale e cioè rappresentare «un tutto unico ed inscindibile»<sup>5</sup> in cui la dimensione letteraria e la dimensione musicale si trovano in perfetta armonia e possiedono, inoltre, capacità equipollenti nella creazione e nell'attribuzione del valore artistico all'opera. Pertanto, si può sostenere che ciascuna delle due componenti,

a piacere, può sempre essere separata dall'altra ed essere esaminata come elemento a sé stante, leggendo solo il testo, oppure sostituendo alle voci gli strumenti [...]. Se in un tale divorzio sia la musica che la poesia perdono qualcosa, è chiaro che le due costituivano una autentica combinazione artistica perché, paradossalmente, in un'opera d'arte l'intero è sempre maggiore della somma delle parti.<sup>6</sup>

Una visione olistica della composizione artistica è dunque fondamentale per il suo corretto apprezzamento, poiché l'insieme degli elementi che la costituiscono sarà sempre qualitativamente superiore a ogni singola parte che la forma. Da ciò consegue tale evidenza: esaminare i brani esclusivamente dal loro punto di vista letterario implica necessariamente una perdita di informazione a livello interpretativo. Infatti, l'apparato musicale non funge semplicemente da “contesto” testuale, ma diventa invece un fattore imprescindibile nella concreta fruizione delle opere, poiché senza di esso la ricezione da parte del pubblico avverrebbe in maniera parziale. In effetti, la letteratura va «a cercare nelle altre arti, e nella musica in particolare, un mezzo per creare una nuova rete di corrispondenze [...] tra l'oggetto narrato, il modo in cui la narrazione è costruita e la sua possibile ricezione».<sup>7</sup> Alla luce di queste considerazioni sarà opportuno allora mettere in evidenza uno specifico

---

<sup>5</sup> L. RONGA, *I generi della critica musicale*, cit., p. 231.

<sup>6</sup> C.S. BROWN, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, cit., p. 81.

<sup>7</sup> ROBERTO RUSSI, *Introduzione*, in *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005, p. 8.

presupposto: i brani presi in esame – che sono riportati in appendice come solo testo – non vanno trattati meramente come testo letterario in sé, ma devono invece essere considerati alla stregua della loro natura di canzoni che, in quanto tali, sono per eccellenza l'insieme autentico e omogeneo di testo letterario e accompagnamento musicale; di conseguenza non sarà concessa l'analisi di una singola componente che non prenda in considerazione, contemporaneamente, anche l'altra.

Ammesso ciò, si apre la trattazione sugli sviluppi degli studi musico-letterari affermando che il primo a gettare le basi per una ricerca specifica in quest'ambito sia Calvin Smith Brown il quale tenta una prima sistematizzazione della materia con la pubblicazione di *Musica e letteratura. Una compartizione delle arti*, nel 1948. Successivamente lo studioso compie un ulteriore approfondimento in «un saggio in cui cerca [...] di contenere i possibili tipi di relazione fra musica e letteratura in quattro categorie»:<sup>8</sup>

- 1) *Combination*: si tratta della “collaborazione” tra letteratura e musica che si riscontra soprattutto nella musica vocale (ed è questa la categoria che interessa maggiormente i testi in esame).
- 2) *Replacement*: «riguarda i tentativi di un'arte di occupare il posto di un'altra utilizzando [...] le stesse procedure oppure cercando di riprodurne le modalità e gli esiti espressivi»;<sup>9</sup> questa sostituzione può muoversi dalla letteratura alla musica ed è il caso della musica a programma, oppure dalla musica alla letteratura in cui si distinguono tre diversi procedimenti: l'*analysis* che si potrebbe definire come “descrizione tecnica”, l'*imitation* cioè l'espressione letteraria delle impressioni nell'ascolto – paragonabile fundamentalmente al procedimento dell'*ekphrasis* – e l'*interpretation* ossia la vera e propria attribuzione di significato a un brano

---

<sup>8</sup> R. RUSSI, *Letteratura e musica*, cit., p. 11.

<sup>9</sup> Ivi, p. 12.

musicale, vicina al concetto di “narratività della musica” che però l’autore non considera nella sua analisi.

- 3) *Influence*: anch’essa, come la categoria precedente, può muoversi sia dalla letteratura alla musica sia in senso contrario e riguarda sostanzialmente l’acquisizione da parte di una delle due arti di forme e strutture dell’altra disciplina.
- 4) *Parallel* o *analogy*: questa categoria racchiude in sé quelli che erano stati precedentemente individuati dallo studioso come «“elementi comuni”, che sarebbero tali soprattutto per la natura squisitamente temporale delle due arti».<sup>10</sup>

In questo primo tentativo di sistematizzazione della materia le composizioni di Murubutu si situano essenzialmente all’interno della “combinazione”, giacché si tratta pur sempre di “musica vocale” e sono inoltre evidenti le influenze reciproche che un mezzo artistico esercita sull’altro. Tuttavia, sebbene le considerazioni di Calvin S. Brown siano state di forte impulso per gli studi successivi in materia, ad oggi risultano inadatte a catalogare le situazioni più moderne caratterizzate da una forte transdisciplinarietà e interdisciplinarietà.

Un ulteriore contributo teorico a questo tipo di studi arriva da Steven Paul Scher che nel 1984, anno di pubblicazione della sua ricerca,<sup>11</sup> mette a punto

uno schema di sistematizzazione della materia a tutt’oggi fra i più convincenti ed efficaci, vuoi per l’estrema semplicità delle categorie selezionate, vuoi per il tono non rigidamente normativo, che permette insieme grande libertà e completezza di metodo.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 13.

<sup>11</sup> *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Schmidt.

<sup>12</sup> R. RUSSI, *Letteratura e musica*, cit., p. 14.

In pratica, egli suddivide le possibili relazioni tra l'esperienza musicale e quella letteraria in tre categorie:

- 1) *Musik und Literatur*, in cui «la simbiosi fra le due arti si realizza in concreto»<sup>13</sup> e in essa dunque confluiscono tutti i fenomeni che Brown aveva catalogato nella “combinazione”. Scher, però, esorta a un allontanamento dalla critica letteraria pura e tradizionale per tentare invece di concentrarsi maggiormente sulla componente musicale.
- 2) *Literatur in der Musik* – in cui si ritrova nuovamente lo schema di Brown – che comprende tutti i casi in cui la musica risente dell'influenza della letteratura: si possono inserire in questa sezione i brani musicali che sembrano possedere una sorta di narratività intrinseca.
- 3) *Musik in der Literatur*: in questo settore si osserva la novità introdotta da Scher rispetto agli studi di Brown, cioè l'individuazione di due meccanismi sfruttati dalla letteratura per riprodurre, in un certo senso, l'esperienza musicale. Si tratta della “musicalità della parola” e della “musica verbalizzata”:<sup>14</sup> la prima tecnica sfrutta la sonorità connaturata nella lingua per rievocare le note musicali nella lettura; la seconda, invece, coincide con il tentativo di descrivere la musica per suscitare nel lettore quello che si potrebbe definire “ascolto immaginato”.

Se da una parte si situa la musicologia che si interessa propriamente di musica e che fa della musica “assoluta” il suo oggetto di indagine, diametralmente opposti a essa si ritrovano gli studi letterari che focalizzano la loro attenzione sulla letteratura e, nello specifico, sulla poesia e sulla prosa. Tra le due discipline, Scher presenta l'ambito musico-

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> In realtà Scher propone due neologismi che non possiedono alcun corrispettivo in italiano, perciò adottato qui la terminologia offerta da Roberto Russi che usa i termini *word music* e *verbal music* traducendoli in italiano in questo modo.

letterario, la cui competenza riguarda sia la musica sia la letteratura e il cui campo d'indagine s'identifica essenzialmente con la musica vocale.

In tale tassonomia, la maggior parte dei brani in esame può collocarsi all'interno della prima categoria proposta dallo studioso: essa ricalca la categoria della "combinazione" di Brown, dunque le motivazioni di tale inserimento rimangono le medesime sottolineate in precedenza. Altri brani, invece, occupano piuttosto la seconda categoria di Scher, infatti alcune tracce sono costituite dal solo elemento musicale; venendo così a mancare l'apparato testuale, la narrativa sarà affidata necessariamente ed esclusivamente alla melodia che, infatti, sembra raccontare di per sé una vicenda legata ai temi portanti dei lavori di Murubutu. Ad esempio, ne *Gli ammutinati del Bouncin' ovvero mirabolanti avventure di uomini e mari* (2014), la traccia dal titolo *Tempesta - Interludio*, pur non contenendo l'elemento testuale, si inserisce organicamente nella struttura complessiva dell'album, il cui tema narrativo è il mare. Quest'ultimo, infatti, sembra essere rappresentato attraverso la musicalità del brano ed è per tale motivo che questa modalità d'espressione viene appunto definita "narratività della musica".

Una terza posizione che tenta di «correggere la visione troppo letterariocentrica»<sup>15</sup> imposta precedentemente da Brown, è quella di Carlo Majer il quale – nel lavoro dal titolo *Per una teoria dei rapporti fra musica e letteratura* (1992) – individua cinque categorie fondamentali per catalogare i rapporti tra le due arti che, anche in questo caso, seguono la bipartizione essenziale secondo il movimento da letteratura a musica e viceversa:

- 1) Collaborazione: ricalca la sezione "combinazione" di Brown, tuttavia la estende accogliendovi altre categorie non considerate dallo studioso: in essa, ad esempio, si inseriscono anche i testi scritti *ad hoc* su melodie preesistenti.

---

<sup>15</sup> R. RUSSI, *Letteratura e musica*, cit., p. 17.

- 2) Citazione: si concentra «su casi abbastanza particolari di presenza testuale di un *medium* ([...] di un genere o di un linguaggio artistico) nell'altro».<sup>16</sup>
- 3) Descrizione: rispecchia la ripartizione di Brown, ma focalizza nuova attenzione sugli elementi paratestuali della musica, come ad esempio il titolo, considerandoli anch'essi una trasposizione di un linguaggio artistico in un altro.
- 4) Derivazione: si interessa del problema delle fonti utilizzate dalle opere catalogate.
- 5) Analogia: ancora una volta prende a riferimento le riflessioni di Brown per quanto riguarda la capacità di un'arte di acquisire gli schemi formali e strutturali dell'altra esprimendoli attraverso i propri mezzi. In questa categoria confluiscono entrambe le tecniche – della *word music* e della *verbal music* – individuate da Scher.

In tale partizione, i brani in esame trovano certamente la loro collocazione all'interno della categoria “collaborazione”, poiché nella maggior parte dei casi i testi sono costruiti successivamente rispetto alla produzione musicale che, dunque, influenza la scrittura a seconda della propria narratività. Il caso emblematico di questa circostanza è rappresentato da *Grecale*, in *L'uomo che viaggiava nel vento e altri racconti di brezze e correnti* (2016): la base musicale della traccia è in realtà un componimento del musicista sudcoreano Yiruma; è chiaro allora che la produzione melodica sia precedente rispetto alla stesura del testo, di conseguenza si può sostenere che la scrittura abbia risentito dell'influenza della musica poiché sarà stata quest'ultima a suggerire un certo tipo di narrazione che in questo caso è il racconto di una ballerina che danza seguendo i movimenti ariosi del *Grecale*. La melodia sembra, dunque, suggerire determinate immagini, che Murubutu traduce nel testo secondo le proprie impressioni. Considerando il medesimo caso, se si marcano le relazioni che l'espedito della scrittura instaura con quello musicale possiamo anche sottolineare

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

l'adesione al settore della "citazione" e, nel momento in cui si cercheranno le fonti letterarie a cui attinge Murubutu nella composizione dei brani, si potrà notare anche il coinvolgimento della "derivazione".

Una prospettiva decisamente più complessa, ma certamente più adeguata – perché maggiormente specifica – a catalogare prodotti artistici più moderni, è quella di Werner Wolf, il cui intento è liberare lo studio melo-poetico dall'assoggettamento della critica letteraria e della musicologia; per raggiungere la sua finalità, l'autore fa ricorso all'introduzione di un concetto innovativo: quello di "intermedialità", «ossia del rapporto di reciproco scambio tra musica e letteratura, due mezzi espressivi e comunicativi (*media*) diversi tra loro, ma capaci di contaminarsi potenziandosi vicendevolmente». <sup>17</sup> Anch'egli dunque, come Majer, ambisce a conferire maggiore autonomia alla nuova disciplina, cercando di esimerla dalla prospettiva fortemente letterariocentrica che la maggior parte degli studi precedenti aveva privilegiato sino ad allora. L'autore, infatti, lamenta che

Traditionally, musico-literary research was carried out by **literary** critics and consequently had a strong literary bias. The most common type of this early research was dedicated to collecting evidence of references to, or occurrences of, music in individual literary works, and to elucidating their uses and functions. <sup>18</sup>

Non sono poche le difficoltà incontrate da Wolf nel suo tentativo di emancipare la disciplina musico-letteraria dal dominio della critica e della musicologia; l'autore espone i suoi principali problemi nell'articolo *(Inter)mediality and the Study of Literature*, pubblicato

---

<sup>17</sup> R. RUSSI, *Letteratura e musica*, cit., pp. 19-20.

<sup>18</sup> WERNER WOLF, *Intermediality. Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, in *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural identity and the Musical Stage*, a cura di Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspdén, Walter Bernhart, Amsterdam, Radopi, 2002, pp. 13-34: p. 14 (*Tradizionalmente, la ricerca musico-letteraria era svolta da critici della letteratura e di conseguenza possedeva un forte pregiudizio letterario. Inizialmente, il metodo più comune in questo campo di ricerca si dedicava alla raccolta di prove per quanto riguarda i riferimenti a, o occorrenze di, musica in singole opere letterarie, e alla spiegazione dei loro usi e funzioni*; traduzione mia).

nel 2011 sulla rivista «CLCWeb: Comparative Literature and Culture»,<sup>19</sup> in cui ribadisce e sintetizza i concetti portanti della sua ricerca. L'indipendenza della melo-poetica, con il suo conseguente allontanamento dalla zona di confine interdisciplinare che non le consentiva sufficiente pragmatismo, viene sostenuta dall'autore grazie anche all'«acquisizione del concetto di *medium*, inteso come un mezzo di comunicazione o espressione caratterizzato dall'uso di uno o più sistemi semiotici, e sempre nella doppia accezione di sistema (la musica, la letteratura) e prodotto (un romanzo, una sinfonia)». <sup>20</sup> L'aggettivo "intermediale", in questo modo, diventa accessibile alle esperienze artistiche più disparate e scioglie così il suo vincolo all'esclusivo contesto musico-letterario. Pertanto, l'"intermedialità" si accosta alla nozione di "intertestualità" – di cui si tratterà successivamente –, ma con una differenza sostanziale: mentre quest'ultima riconosce le relazioni tra il testo e un altro sistema testuale di riferimento, la prima invece prevede la partecipazione di almeno due *media* differenti. Per tale motivo il dominio intermediale si rivela estremamente conforme all'analisi musico-letteraria, giacché marca l'importanza del ruolo che investe la vicendevole influenza tra musica e letteratura nella «reciproca attribuzione di senso, a seconda del tipo di rapporti che unisce le due arti». <sup>21</sup> Nonostante Wolf abbia adottato nella sua indagine l'innovativo concetto di "intermedialità", la sua classificazione mantiene ugualmente la tripartizione proposta da Scher: nell'analisi delle sezioni che conseguono dal riconoscimento dell'"intermedialità in senso stretto", infatti, si ritrovano le medesime relazioni di "letteratura nella musica", "musica nella letteratura" e "musica e letteratura". Tenterò ora di sintetizzare sommariamente l'organizzazione proposta da Wolf, dichiarando comunque che la terminologia utilizzata dallo studioso verrà tradotta in italiano per questioni di chiarezza;

---

<sup>19</sup> Il download è disponibile a questo link: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/> (data di ultima consultazione 8 maggio 2018).

<sup>20</sup> R. RUSSI, *Letteratura e musica*, cit., p. 20.

<sup>21</sup> *Ibidem*.



cionondimeno si cercherà di mantenere quanta più fedeltà possibile rispetto alle definizioni originali. All’apice della struttura si trova l’“intermedialità in senso ampio” (*intermediality*), da cui discendono: da una parte l’“intermedialità esterna” o “diretta” (*extracompositional*) che si articola a sua volta in “transmedialità” (*transmediality*) – la quale indaga il fenomeno della narratività, ma anche della variazione nella musica e nella letteratura – e “trasposizione” (*transposition*) – che riguarda invece i casi di riadattamento di un’opera da un genere all’altro, ad esempio una novella che viene ri-arrangiata in forma di opera lirica. Dall’altra parte, invece, si trova l’“intermedialità in senso stretto”, “interna” o “indiretta” (*intercompositional*) che può caratterizzarsi per l’uso di un solo sistema semiotico e in questo caso si parla di “riferimento intermediale” (*intermedial reference*), oppure può coinvolgere sistemi semiotici diversi e si tratta allora di “plurimedialità” (*plurimediality*). I “riferimenti intermediali” possono poi essere “impliciti” (*implicit reference*) – espressi attraverso l’“imitazione intermediale” (*intermedial imitation*), quando la relazione tra i *media* è di tipo mimetico – o “espliciti” (*explicit reference*) – ed è il caso della “tematizzazione” (*thematization*) «in cui la musica, come *medium* secondo, funge da significato o da referente per i significanti del testo letterario, cioè il *medium* principale». <sup>22</sup> Anche la “plurimedialità”, d’altro canto, subisce un’ulteriore bipartizione in: “fusione intermediale” (*intermedial fusion*) e “combinazione intermediale” (*indermedial combination*).

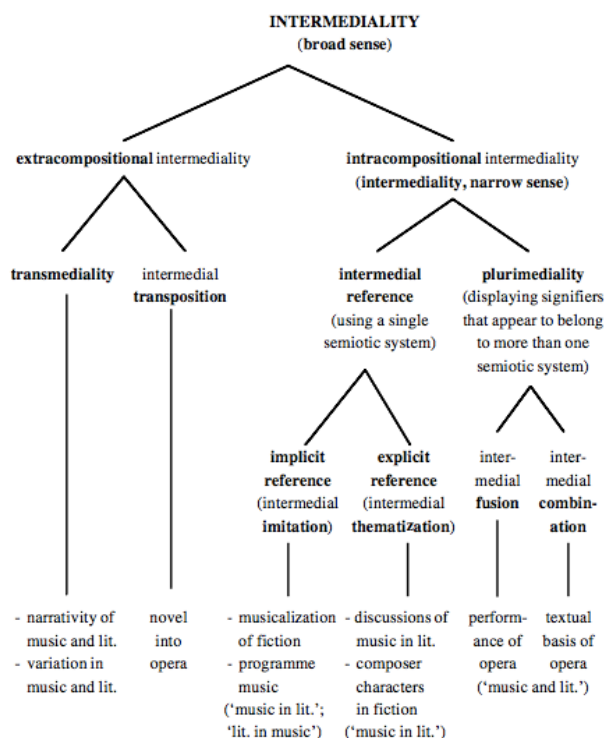
Tale catalogazione risulta estremamente funzionale alla sistematizzazione della maggior parte delle opere, poiché riesce a includere nelle categorie individuate anche casi particolari o di confine. La complessità di questa tassonomia, derivata dall’introduzione del concetto chiave di “intermedialità”, può essere efficacemente chiarita grazie a questa rappresentazione analitica proposta dallo stesso studioso: <sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> R. RUSSI, *Letteratura e musica*, cit., p. 24.

<sup>23</sup> W. WOLF, *Intermediality. Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General*

Figure 1: System of intermedial relations illustrated with musico-literary examples



Per quanto riguarda i brani di Murubutu, potremmo auspicare il loro inserimento all'interno della "transmedialità" e poiché, relativamente alle tracce in cui l'elemento testuale viene a mancare, è già accertato il riferimento alla "narratività della musica", allora le motivazioni che sospingono e sostengono questa scelta di collocamento saranno le stesse osservate in merito alla categoria della "collaborazione" di Majer. Facendo poi riferimento ad alcuni casi particolari della produzione di Murubutu, si potrebbe coinvolgere anche il settore della "trasposizione", giacché talvolta il lavoro dell'autore si concretizza nella resa musicale di opere letterarie. In *Martino e il ciliegio*<sup>24</sup>, ad esempio, l'autore svolge e mette in musica una sintesi del libro biografico *Un contadino nella metropoli* (2006) di Prospero Gallinari.

*Typology of Intermediality*, in *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural identity and the Musical Stage*, cit., p. 28.

<sup>24</sup> In *La bellissima Giulietta e il suo povero padre grafomane* (2013).

Grazie a questa rassegna sommaria sugli sviluppi degli studi musico-letterari, abbiamo già potuto riconoscere quali siano le relazioni principali tra l'elemento scritto e quello musicale nei lavori in esame. Tuttavia, lo stretto rapporto tra musica e letteratura non si limita semplicemente alla realizzazione di canzoni propriamente dette, in cui le due realtà si ritrovano necessariamente congiunte, ma si estende in maniera più approfondita anche al riconoscimento delle finalità implicate nella creazione dei componimenti stessi. La volontà dell'autore, infatti, è quella di sollecitare gli ascoltatori ad acquisire nuove conoscenze e questo intento è perseguito attraverso l'uso di riferimenti più o meno espliciti ad altre opere precedenti, non solo letterarie, ma anche musicali – com'è stato sottolineato nel caso di *Grecale*. Sarà interessante, allora, indagare circa queste modalità di riferimento, tuttavia per poter esporre alcune delucidazioni in merito sarà necessario introdurre il concetto di “intertestualità”.

## II.2. L'intertestualità

L'introduzione di tale termine nell'ambito della teoria letteraria si deve alla semiologa Julia Kristeva: «nel 1967 [...] la psicanalista e critica letteraria francese [...] pubblica sulla rivista *Critique* un saggio intitolato [...] *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*»,<sup>25</sup> in cui assegna una precisa denominazione a un meccanismo che in realtà esiste e viene adoperato consapevolmente sin dagli esordi della letteratura tanto che viene descritto anche da autori antichi:

Già il poeta greco **Bacchilide** (516 – 451 a.C.) esprime chiaramente la coscienza

---

<sup>25</sup> A. BERNARDELLI, *Il concetto di intertestualità*, in *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi, 2010, pp. 9-62: p. 10.

del carattere necessario e sostanziale dell'intertestualità: «L'uno dall'altro apprende. Così per il passato e così ancora. Non è certo cosa facile di parole mai dette trovare le porte».<sup>26</sup>

Nel periodo classico l'emulazione si rivela una pratica non solo ampiamente impiegata, ma anche espressamente dichiarata: un'opera, infatti, acquisisce maggiore autorevolezza se al suo interno contiene riferimenti – espliciti o meno – ai testi della tradizione. Di conseguenza il richiamo alle opere del passato diventa una prerogativa ineludibile del testo letterario: la *conditio sine qua non* perché quest'ultimo sia considerato tale è dunque quella di istituire delle relazioni con altri testi stabilendo con essi un vero e proprio dialogo. Questo rapporto dialettico che si viene a instaurare può essere sviluppato dalle opere attraverso punti di vista differenti: da una parte si può ravvisare una sorta di sentimento di ammirazione nei confronti del modello, dall'altra invece si può manifestare attraverso un desiderio di competizione con l'archetipo stesso. Inoltre, la citazione e l'allusione letteraria non sono semplicemente virtuosismi compiuti dall'autore di un testo per rendere evidente la ricchezza del proprio bagaglio culturale, ma sono anche tecniche che possono essere sfruttate per istituire una relazione di complicità tra scrittore e lettore: il primo ammicca, infatti, al secondo proprio attraverso i riferimenti implicati nel testo che, riconosciuti in quanto tali, consentono di apprezzare appieno la finezza della ricerca compiuta dall'autore. La presenza di questi costanti rinvii ad altri componimenti è consentita da una precisa peculiarità della letteratura, quella di esistere come vero e proprio «sistema in sé concluso e strutturato»:<sup>27</sup> per questa sua natura, ogni testo che entra a farne parte deve necessariamente stringere delle relazioni con le altre componenti del sistema stesso.

---

<sup>26</sup> MARINA POLACCO, *L'intertestualità*, Roma-Bari, GLF Laterza, 1998, p. 12.

<sup>27</sup> A. BERNARDELLI, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci, 2013, p. 21.

L'intertestualità diviene così una caratteristica imprescindibile della letteratura ed è proprio attraverso le citazioni e le allusioni che si esplicita concretamente, sicché qualsiasi testo non potrà sottrarsi in alcun modo da tali meccanismi:

Ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come “*doppio*”.<sup>28</sup>

Con questa affermazione la Kristeva intende innanzitutto fornire una prima definizione specifica del concetto di “intertestualità” e inoltre sottolinea che uno dei valori peculiari del linguaggio letterario sia la sua ambiguità: la parola, infatti funziona «come insieme di elementi semici in dialogo o come un insieme di elementi ambivalenti»;<sup>29</sup> da ciò si definisce il campo di lavoro della semiotica, ossia l'indagine sui «modi di congiunzione delle parole [...] nello spazio dialogico dei testi».<sup>30</sup> Questa sorta di dialogo mascherato nel testo comporta sia la presenza di diverse ideologie all'interno della parola – ed è sostanzialmente il concetto bachtiniano di “plurivocità” o “polifonia” – sia la fusione di diversi testi dal loro punto di vista materiale, fonetico e grafico. Nello specifico, il dialogo

non è soltanto un linguaggio assunto dal soggetto, ma è una *scrittura* nella quale si legge l'altro [...]. Così il dialogismo bachtiniano designa la scrittura ad un tempo come soggettività e comunicatività, o per meglio dire, come *intertestualità*; di fronte a tale dialogismo, la nozione di “persona-soggetto della scrittura” comincia a sfumare per cedere il posto ad un'altra, a quella dell’“ambivalenza della scrittura”.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> JULIA KRISTEVA, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, trad. it. di Piero Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978 (Paris 1969), p. 121.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> EAD., *La parola, il dialogo e il romanzo*, trad. it. di Giuseppe Mininni (Paris 1969), in *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, a cura di Augusto Ponzio, Bari, Dedalo, 1977, p. 111.

Riferendosi a quest'ultima, la Kristeva si propone di rimarcare che la specificità del testo poetico sia proprio quella di essere “doppio”: sostenendo ciò, la studiosa intende suggerire che, tra le righe del testo, «si nascondono gli elementi di un altro discorso, di un'altra parola o espressione che ne sono l'elemento formativo e creativo».<sup>32</sup> Per scoprire questi elementi celati nel testo e rivelare il senso complessivo dell'opera, indagandone i collegamenti intertestuali, è necessario l'intervento del ricevente, poiché quest'ultimo possiede la capacità di sciogliere quelle ambivalenze nascoste – letteralmente – tra le righe: tale posizione può essere ricondotta a un nucleo di «teorie in cui il senso testuale è il risultato del rapporto ermeneutico tra *testo* e *lettore*»,<sup>33</sup> in quest'ottica l'importanza della funzione del lettore, dunque, si accresce a tal punto da portare alla vera e propria “morte dell'autore”. Questa nozione, che rimarrà «al centro dell'attenzione di buona parte della tradizione critico-letteraria di stampo strutturalista e post-strutturalista»,<sup>34</sup> è presentata da Roland Barthes in un saggio<sup>35</sup> contenuto nella raccolta del 1988 intitolata *Il brusio della lingua*. Secondo lo studioso, attraverso la lettura – o meglio una forma di lettura creativa – si può compiere una vera e propria riscrittura dell'opera. Tale operazione permetterebbe di identificare ogni «sbocco del testo su altri testi, altri codici, altri segni»<sup>36</sup> ed è per tale motivo che l'intertestualità diventa un valore portante nell'analisi testuale: il lettore, infatti, può individuare il senso del testo solo grazie al riconoscimento delle connessioni intertestuali in esso implicate. Un altro sostenitore di questo punto di vista è Michael Riffaterre, secondo cui «l'intertexto è la percezione, da parte del lettore, di rapporti fra un'opera e altre opere

---

<sup>32</sup> A. BERNARDELLI, *Che cos'è l'intertestualità*, cit., p. 13.

<sup>33</sup> ID., *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000, p. 13.

<sup>34</sup> ID., *Che cos'è l'intertestualità*, cit., p. 16.

<sup>35</sup> Del 1968, il cui titolo è proprio *La morte dell'autore*.

<sup>36</sup> ROLAND BARTHES, *Analisi testuale di un racconto di Edgar Allan Poe*, in ID. *L'avventura semiologica*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1991 (Paris 1985), p. 184.

che l'hanno preceduta o seguita»;<sup>37</sup> l'ineluttabilità dell'elemento intertestuale entro un lavoro artistico spinge a considerare tale caratteristica come vero e proprio fondamento del valore letterario, tanto che l'autore arriva a «identificare in questa prospettiva l'intertestualità con la letterarietà stessa»,<sup>38</sup> sostenendo infatti che questa sia

il meccanismo proprio della lettura letteraria. Essa [l'intertestualità] soltanto, in effetti, produce la significanza, mentre la lettura lineare, comune ai testi letterari e non letterari, non produce che il senso.<sup>39</sup>

In una diversa prospettiva, però, questa condizione è difficile da accettare, in particolare se si ritiene che il riferimento ad altri testi o opere possa minare in qualche modo l'originalità stessa della creazione artistica o letteraria. La conseguenza di tale pensiero è una ferma inversione d'atteggiamento nei confronti dell'intertestualità: se nell'antichità questa era appositamente palesata per conferire letterarietà alla propria opera, ora invece si può assistere a un netto rifiuto di fare riferimento ai modelli precedenti. Questo atteggiamento è stato definito da Harold Bloom come “angoscia dell'influenza”, dal titolo della sua opera *The Anxiety of influence* del 1973; l'autore, infatti, sostiene che «la creazione poetica nasce sempre dal confronto e dalla negazione dei propri modelli»;<sup>40</sup> dunque, se la letteratura, in quanto sistema, necessita che le sue componenti stringano reciprocamente dei rapporti, questa relazione che le parti instaurano potrà essere di imitazione – come succede, ad esempio, per il Neoclassicismo –, di confronto – quando un testo sembra gareggiare col proprio modello – oppure di rifiuto – come si può vedere, ad esempio, per quanto riguarda

---

<sup>37</sup> G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997 (Paris 1982), p. 4.

<sup>38</sup> Ivi, p. 5.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> M. POLACCO, *L'intertestualità*, cit., p. 10.

la metrica libera in poesia. Ciascuno di questi atteggiamenti rappresenta, comunque, un determinato tipo di rapporto con i modelli di riferimento del sistema: pure la negazione di essi, dunque, è ugualmente una tipologia di relazione ed è proprio ciò che Bloom sostiene nel suo volume.

La definizione della nozione di intertestualità, come si è potuto osservare finora, risulta davvero complessa e articolata: «l'imprecisione di questo concetto ha tuttavia dato luogo a estrapolazioni diverse»,<sup>41</sup> per tale motivo numerosi studiosi se ne sono serviti per «darne una ridefinizione, a partire sempre da un generico nucleo di senso, vale a dire dall'affermazione secondo cui "ogni testo è fatto di altri testi"». <sup>42</sup> Uno tra i più recenti sviluppi «del concetto di intertestualità è legato invece alla sua caratterizzazione come uno dei principali dispositivi formali utilizzati dalla letteratura *postmoderna*»:<sup>43</sup> per quest'ambito di ricerca si possono segnalare le indagini di Linda Hutcheon. La studiosa non solo individua nell'intertestualità il fenomeno peculiare di questo periodo culturale, ma riporta anche – e nuovamente – all'attenzione lo stesso elemento che già la Kristeva aveva marcato come preminente nella ricerca intertestuale: quello dell'ambivalenza, del doppio. Secondo la Hutcheon, infatti, «il carattere distintivo del postmodernismo sta in questa specie di estesa e "ammiccante" dedizione alla doppiezza e alla duplicità»:<sup>44</sup> quest'ultima «dall'interno del testo letterario, si rispecchia e si riversa sul sistema dei valori propri ad una intera cultura». <sup>45</sup> In questa prospettiva l'intertestualità non semplicemente conferisce un valore letterario alle opere, ma è anche in grado di estendere la loro «operatività al terreno della politica»:<sup>46</sup> i continui

---

<sup>41</sup> ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, JOSEPH COURTÈS, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Firenze, La casa Usher, 1986 (Paris 1979), p. 182.

<sup>42</sup> A. BERNARDELLI, *Che cos'è l'intertestualità*, cit., p. 13.

<sup>43</sup> ID., *Intertestualità*, cit., p. 24.

<sup>44</sup> R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 129.

<sup>45</sup> A. BERNARDELLI, *Intertestualità*, cit., p. 24.

<sup>46</sup> R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 129.



riferimenti ad altri testi, infatti, sono, secondo la studiosa, in stretta relazione con l'uso dell'ironia e della parodia e questi due meccanismi divengono estremamente importanti poiché possiedono la capacità di palesare alcune ideologie o principi talmente implicati all'interno di una cultura da risultare connaturati ad essa.<sup>47</sup>

Una prospettiva ancora differente è quella offerta da Gérard Genette che, riprendendo le riflessioni del formalismo russo<sup>48</sup> per inserirsi poi nello strutturalismo, sposta la sua ricerca verso il campo della "transtestualità". Egli, infatti, sottolinea che l'oggetto della poetica non sia semplicemente il singolo testo, ma

L'*architest*o o, se preferiamo, l'*architestualità* del testo [...], cioè l'insieme delle categorie generali o trascendenti [...] cui appartiene ogni singolo testo. Oggi direi piuttosto che tale oggetto è, più ampiamente, la *transtestualità*, o trascendenza testuale del testo, da me già sommariamente definita come «tutto ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi».<sup>49</sup>

Il concetto di intertestualità viene così ridefinito attraverso una diversa denominazione la quale accoglierà in sé cinque categorie o modi di relazione che i testi possono attuare: d'altronde il paragrafo di apertura del suo lavoro si intitola proprio *Cinque tipi di transtestualità, fra cui l'ipertestualità*. La ripartizione proposta dallo studioso segue un «ordine crescente d'astrazione, d'implicitazione e di globalità»,<sup>50</sup> presentandosi, di conseguenza, in tal modo:

---

<sup>47</sup> La Hutcheon allude a entità quali il capitalismo, la concezione patriarcale della società e l'umanesimo liberale (cfr. LINDA HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, London-New York, Routledge, 1989).

<sup>48</sup> Si fa riferimento, in particolare, agli studi di Jurij Tynjanov per quanto riguarda la teoria dell'evoluzione del sistema della letteratura; si sostiene infatti che la relazione esistente tra questo sistema «e il discorso sociale che ne è il motore (il *costume* nella terminologia di Tynjanov) è [...] mediata dal ruolo fondamentale del linguaggio in quanto specchio dei cambiamenti culturali. [...] A questa idea evolutiva del sistema letterario si lega buona parte della *narratologia* francese» (A. BERNARDELLI, *Che cos'è l'intertestualità*, cit., pp. 20-21).

<sup>49</sup> G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, cit., p. 3.

<sup>50</sup> Ivi, p. 4.

- 1) “Intertestualità”: consiste nella «relazione di copresenza fra due o più testi [...] e come avviene nella maggior parte dei casi, come la presenza effettiva di un testo in un altro».<sup>51</sup> Questa, poi, può manifestarsi grazie a tre diversi meccanismi: la “citazione”, il “plagio” e l’“allusione”.
- 2) Per questo tipo di transtestualità non viene offerta alcuna denominazione precisa, ma si tratta comunque della relazione che il testo intrattiene col suo “paratesto”, cioè l’insieme di “peritesto” – tutto ciò che si dispone «intorno al testo, nello spazio del volume stesso, come il titolo o la prefazione»<sup>52</sup> ed elementi di questo genere – ed “epitesto” – ossia ciò che si trova sempre «intorno al testo, ma a distanza più rispettosa [...], tutti i messaggi che si trovano, almeno originariamente, all’esterno del libro»,<sup>53</sup> come per esempio le interviste, le conversazioni, ma anche le corrispondenze private.
- 3) “Metatestualità”: con questo termine ci si riferisce, sostanzialmente, al commento di un testo; in tal caso non è necessario che il commento citi esplicitamente l’opera a cui si riferisce e perciò questa categoria si differenzia dall’“intertestualità”;
- 4) “Ipertestualità”: è la relazione che sussiste tra un testo e un altro a esso precedente, il primo dei quali è definito “ipertesto”, mentre il secondo “ipotesto”. Il rapporto che instaura l’“ipertesto” nei confronti dell’“ipotesto” è di derivazione la quale «può essere d’ordine descrittivo o intellettuale».<sup>54</sup> Tuttavia, questa categoria è diversa sia dall’“intertestualità” sia dalla “metatestualità”, poiché l’“ipertesto”

---

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> G. GENETTE, *Introduzione*, in *Soglie*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi 1989 (Paris 1987), p. 6.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>54</sup> *Id.*, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, cit., p. 8.

«potrebbe non parlare affatto [dell’ipotesto] ma non potrebbe esistere così com’è senza»<sup>55</sup> di esso.

- 5) “Architestualità”: si può definire come una dichiarazione, da parte del testo, di appartenenza tassonomica a un genere o forma letteraria; è «articolata tutt’al più da una menzione paratestuale»,<sup>56</sup> ciò avviene, ad esempio, attraverso la scelta di intitolare un’opera “Saggi” o “Versi”, ma anche grazie ad alcune indicazioni in copertina come “Racconto” o “Romanzo” e altre simili.

Nella classificazione proposta da Genette, dunque, le categorie più confacenti al nostro ambito d’indagine saranno, da una parte, quella dell’“intertestualità” – poiché si rintracceranno nei testi in analisi i riferimenti espliciti, quali le citazioni dirette, o impliciti, come le allusioni, ad altri testi – e dall’altra quella dell’“ipertestualità”<sup>57</sup> – poiché, come vedremo successivamente, in alcuni casi il riferimento ad altre opere, precedenti rispetto ai brani in esame, presuppone questo tipo di relazione. Inoltre, sarà interessante individuare il secondo tipo di rapporto transtestuale che mette in relazione la produzione musicale col suo paratesto che in questo caso è rappresentato dalla copertina dell’album.

Certamente, la panoramica qui presentata non prende in considerazione la totalità degli studi in materia intertestuale – né possiede questa pretesa –, ma vuole invece sottolineare la funzionalità di alcuni di essi per quanto concerne l’analisi dei testi di Murubutu. A tale proposito, per sintetizzare al meglio questo percorso descrittivo sugli studi dedicati

---

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>57</sup> Il termine, in questo contesto, si riferisce esclusivamente alla nozione individuata da Genette; tuttavia, per maggiore chiarezza, si sottolinea che nell’era digitale questa denominazione abbia subito una forte ridefinizione rispetto al concetto proposto dallo studioso: lo slittamento semantico, dunque, viene a identificare la nozione di “ipertesto” come un «documento elettronico contenente un insieme di informazioni di natura per lo più testuale e grafica, ma anche integrabili con inserti musicali e filmati» (*Ipertesto*, in *Vocabolario Treccani*, <http://www.treccani.it/vocabolario/ipertesto>, data di ultima consultazione 16 maggio 2017).

all'intertestualità, ripropongo l'ipotesi elaborata da Andrea Bernardelli di suddividere tale materia in «tre ampie “famiglie” di teorie».<sup>58</sup>

- 1) Un'intertestualità “paragrammatica”, che contempla le teorie derivate dalle considerazioni di Saussure – si richiamano, allora, il pensiero della Kristeva e quello di Riffaterre – e che si sviluppano più recentemente «nelle applicazioni delle teorie psicanalitiche alla letteratura».<sup>59</sup>
- 2) Un'intertestualità “dialogica”, che prende origine dal pensiero bachtiniano – ci si riferisce ancora una volta alla Kristeva, ma anche a Barthes e inoltre a Segre – e che presuppone l'intertestualità come una modalità di mettere in relazione dialogica non semplicemente diversi codici o linguaggi, ma anche differenti ideologie e culture – ed è questo il caso della Hutcheon.
- 3) Un'intertestualità “formale-evolutiva”, proveniente dalle considerazioni di Tynjanov per quanto riguarda il formalismo russo e da quelle di Mukarovskij appartenente invece alla scuola di Praga. Questo tipo di intertestualità guarda alla letteratura come un sistema in continua evoluzione a causa della costante ricerca di un equilibrio per le sue componenti – in tal caso, dunque, si prendono a riferimento «alcuni esponenti della semiotica “filologica” italiana»<sup>60</sup> come ad esempio Segre e la Corti, ma anche (e soprattutto) la linea narratologica di cui Genette si fa portatore.

---

<sup>58</sup> A. BERNARDELLI, *Intertestualità*, cit., p. 24.

<sup>59</sup> Ivi, p. 25.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

### II.2.1. Citazione e allusione

I fenomeni intertestuali che si possono adottare per mettere in relazione un testo con un altro – in maniera più o meno consapevole – sono numerosi, tuttavia per una prima catalogazione è sufficiente suddividerli in due macro-categorie a seconda dell'estensione della loro presenza nell'opera: possiamo infatti discernere alcuni casi che si limitano a una ristretta porzione testuale e si tratta allora di «tutti i procedimenti e i dispositivi di tipo retorico e discorsivo a carattere puntuale»,<sup>61</sup> oppure fenomeni che coinvolgono il testo nella sua totalità. A quest'ultima categoria appartengono la trasposizione, ma anche la continuazione o ancora la parodia e il *pastiche*; alla prima invece appartengono ad esempio gli stereotipi culturali e i *clichés*, ma anche la citazione e l'allusione: di queste ultime si interesserà, nello specifico, la nostra analisi.

La premessa fondamentale è la seguente: l'essenza dei processi intertestuali è la ripetizione, poiché essa è la modalità più intuitiva per connettere due testi. Riportare una parola o una frase significa sostanzialmente “citare”, perciò si può identificare la citazione come il dispositivo fondamentale dell'intertestualità, tanto che «elle apparaît comme la *relation interdiscursive primitive*».<sup>62</sup> Citare, in ogni caso, non può considerarsi una semplice ripetizione, poiché tra l'uno e l'altro procedimento esiste una fondamentale differenza: nella citazione infatti «non è possibile introdurre alcuna *variazione* nell'enunciato ripetuto».<sup>63</sup> Cionondimeno si sottolinea che

La ripetizione implica la nozione della *memoria formale* e del ritorno dell'*identico*; la citazione implica la nozione della *reminiscenza intenzionale* e il ritorno del *diverso*, di ciò che appartiene ad altro testo e come tale è segnalato e chiamato per

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 27.

<sup>62</sup> ANTOINE COMPAGNON, *La seconde main. Ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 54.

<sup>63</sup> A. BERNARDELLI, *Intertestualità*, cit., p. 28.

nome.<sup>64</sup>

Per tale motivo si può considerare la ripetizione come un procedimento di tipo “connotativo” e “unitivo”, poiché concatena due testi a seconda della loro somiglianza; la citazione, invece, si può definire “denotativa” e “duplicativa” giacché detiene la capacità di rivendicare la propria appartenenza a un testo diverso rispetto a quello di riferimento. Nonostante ciò, si ritiene ugualmente che la citazione sia un caso particolare di ripetizione, anche se è necessario sia più specifica di quest’ultima, poiché «non ci può essere citazione senza ripetizione, [ma] ci può essere ripetizione senza citazione».<sup>65</sup> Potremmo, così, tentare di definire – in termini prettamente linguistico-semantiche – il tipo di rapporto che lega ripetizione e citazione: quest’ultima potrà considerarsi una sorta di iponimo della prima – che, di conseguenza, ne costituirà l’iperonimo. La mera reiterazione non può essere considerata la condizione necessaria e sufficiente a descrivere il procedimento citazionale che perciò si potrebbe definire più propriamente un «caso di ripetizione transfrastica e di relazione interdiscorsiva».<sup>66</sup> Secondo tale puntualizzazione, la citazione non potrà essere coinvolta negli interessi della retorica – che studia la parola in quanto tale –, poiché necessita di un intervento più profondo, a livello interpretativo e non solo formale. Essa, infatti, chiama direttamente in causa – si potrebbe dire “per nome” – un altro testo a cui fa riferimento e dunque, per apprezzare appieno la sua reale funzione, si deve svolgere «*un passaggio dal piano retorico a quello ermeneutico*».<sup>67</sup> Effettivamente, in sé, «la replica meccanica dell’enunciato non direbbe granché al lettore se non coinvolgesse direttamente il

---

<sup>64</sup> ANGELO JACOMUZZI, *La citazione come procedimento letterario. Appunti e considerazioni*, in ID., *La citazione come procedimento letterario e altri saggi*, prefazione di Giorgio Bàrberi Squarotti, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2005, pp. 1-14: 6.

<sup>65</sup> Ivi, p. 4.

<sup>66</sup> Ivi, p. 2.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

piano dei rapporti tra i due autori»,<sup>68</sup> dunque la relazione tra «*un énoncé répété et une énonciation répétante*»<sup>69</sup> sottolinea l'intenzionalità di un'alterità testuale e in tal modo si potrebbe

definire [...] la citazione letteraria come *la segnalazione da parte di un testo di una o più parti o della tonalità di un altro testo, istituita per il tramite della ripetizione verbale*. Si determinano così tre livelli del testo:

1° – *il testo citato*: le parole d'altri o il già detto;

2° – *il testo citante*: la segnalazione delle parole d'altri o del già detto;

3° – *la totalità del testo*: che agisce su entrambi i livelli e determina i suoi significati a seconda dei rapporti che instaura tra di essi.<sup>70</sup>

È per tale motivo che la retorica risulta insufficiente e inadatta per questo tipo di studio poiché, per poter analizzare il terzo livello appena individuato, è chiaro sia necessario svolgere una vera e propria ricerca intertestuale che possa cogliere il senso complessivo dell'opera.

Un'ulteriore caratteristica peculiare della citazione è il fatto che «l'enunciato ripetuto non può essere assimilato o integrato al testo che lo accoglie»,<sup>71</sup> infatti un elemento cardine per il riconoscimento di una citazione è il suo fattore grafico: l'enunciato riportato è introdotto dalle «virgolette» le quali sembrano rivendicare l'appartenenza di quest'ultimo a un'altra opera. Queste, inoltre, svolgono la precisa funzione di dichiarare l'esatta letterarietà del testo citato e ciò conduce a una particolare assunzione di responsabilità da parte del testo citante: sostanzialmente l'autore, introducendo la citazione tra le virgolette, dichiara di impegnarsi a mantenere una «*riproduzione precisa e fedele di singole espressioni o enunciati*

---

<sup>68</sup> A. BERNARDELLI, *Che cos'è l'intertestualità*, cit., p. 33.

<sup>69</sup> A. COMPAGNON, *La seconde main. Ou le travail de la citation*, cit., p. 56.

<sup>70</sup> A. JACOMUZZI, *La citazione come procedimento letterario. Appunti e considerazioni*, cit., p. 5.

<sup>71</sup> A. BERNARDELLI, *Che cos'è l'intertestualità*, cit., p. 29.

*ricavati dall'opera di un altro autore*»,<sup>72</sup> mentre la «responsabilità di quanto detto tra virgolette compete [...] interamente all'autore citato. [...] A quest'ultimo va dunque ascritta la responsabilità del contenuto».<sup>73</sup>

Un'ulteriore pratica di ripetizione, assimilabile anch'essa entro la categoria dei fenomeni puntuali del testo, è l'allusione la quale in realtà non è un «procedimento [...] particolare della letteratura, ma [...] comune a tutte le arti».<sup>74</sup> Effettivamente, questo dispositivo non si ritrova solamente nell'ambito letterario, ma anche in quello musicale e artistico-figurativo:

innumerevoli sono infatti i pezzi, anche composti da musicisti grandi, che consistono di variazioni a un motivo dedotto da un classico, familiare a ogni ascoltatore. [...] Nelle arti figurative salta forse ancor meglio agli occhi quella che è caratteristica dell'allusione e la distingue da ogni riproduzione o imitazione povera di spirito: la presenza del moderno in contrasto con l'antico o dentro l'antico, e quindi una certa tensione che dà movimento all'opera senza spezzarne l'unità. Ma insomma è tale e quale anche in letteratura.<sup>75</sup>

Ricompare dunque il concetto di “variazione” precedentemente citato e di conseguenza si può capire quale sia la prima distinzione necessaria tra la citazione e l'allusione: mentre la prima, per sua natura, non consente alcun cambiamento dell'enunciato citato, la seconda, invece, si cela nel testo proprio attraverso una variazione rispetto all'opera di riferimento. In questo modo ritorna preminente la figura del lettore, poiché l'allusione «agisce sulla base di una complicità culturale o di informazione tra chi allude e chi ascolta».<sup>76</sup> Sostanzialmente, è necessaria l'esistenza di un patrimonio comune tra autore e lettore –

---

<sup>72</sup> ID., *Intertestualità*, cit., p. 29.

<sup>73</sup> ID., *Che cos'è l'intertestualità*, cit., p. 34.

<sup>74</sup> GIORGIO PASQUALI, *Pagine stravaganti*, vol. 2, Firenze, Sansoni, 1968, p. 276.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> A. BERNARDELLI, *Che cos'è l'intertestualità*, cit., p. 35.



ascoltatore nel nostro caso – perché sia colto il riferimento che completa al meglio il senso del prodotto. Si distinguono per tal motivo tre categorie differenti di fenomeni intertestuali di questo genere e infatti

Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono.<sup>77</sup>

Gli elementi distintivi fondamentali sono dunque la consapevolezza e l'intenzionalità da parte dell'autore nell'uso di un testo altro per la scrittura del proprio. Nella reminiscenza lo scrittore compie una sorta di citazione inconscia che viene riconosciuta solamente dal lettore. D'altro canto, l'imitazione avviene in maniera del tutto consapevole, tuttavia l'autore può avere intenzioni differenti nell'uso di questo dispositivo: se la volontà è quella di non far riconoscere al lettore l'imitazione si parla di plagio, altrimenti ci si trova nel caso in cui la ripresa sia compiuta perché il lettore riconosca palesamente il riferimento all'opera citata e si tratta allora di una sorta di «dichiarazione di poetica in cui si faccia menzione di un modello precursore».<sup>78</sup> Anche l'allusione vera e propria è caratterizzata dalla totale consapevolezza dell'autore, ma in questa circostanza il calco di riferimento non è palesato, bensì nascosto all'interno dell'opera in nome di una «*complicità selettiva*»<sup>79</sup> che permetta solo ad alcuni lettori il riconoscimento di tale allusione. Il ricevente, dunque, potrà accorgersi «come per illuminazione improvvisa»<sup>80</sup> del richiamo a un'altra opera e potrà cogliere quest'ultimo grazie al proprio retaggio letterario e culturale: ciò puntualizza infatti che le allusioni necessitano della condivisione tra autore e fruitore della stessa «memoria letteraria»

---

<sup>77</sup> G. PASQUALI, *Pagine stravaganti*, cit., p. 275.

<sup>78</sup> A. BERNARDELLI, *Intertestualità*, cit., p. 39.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> GIOVANNI NENCIONI, *Agnizioni di letteratura*, in «Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», I, 2, 1967, pp. 191-198: 191.

e per tale motivo queste epifanie sono definite da Giovanni Nencioni “agnizioni di letteratura”. In sostanza, si sfrutta un termine scenico per sottolineare «il modo gratuito con cui questi incontri-riconoscimenti avvengono e l’emozione da cui sono accompagnati».<sup>81</sup> Perciò l’allusione non consta semplicemente di un tentativo di richiamo alla memoria di conoscenze pregresse, ma consiste anche di una componente più emotiva ed è quest’ultima che permette il reale apprezzamento del congegno allusivo giacché si ritiene, in effetti, che l’«allusione è il mezzo, l’evocazione è il fine».<sup>82</sup>

In un tentativo di definizione più approfondita, si marcano due aspetti fondamentali dell’allusione che la contraddistinguono nettamente dalla citazione: la mancanza del fattore grafico delle virgolette e l’assenza dell’obbligo di fedeltà di trascrizione. L’allusione letteraria, difatti, solitamente è «amalgamata e nascosta nel testo ospite»<sup>83</sup> e di norma è soggetta anche a «variazioni e trasformazioni significative, cioè che comportino una qualche forma di scarto rispetto»<sup>84</sup> all’opera citata. Si ribadisce che tale procedimento sia utilizzato con consapevolezza da parte dell’autore e che, nonostante si trovi celato nel testo, possieda ugualmente una forte volontà di palesarsi al lettore: lo scrittore, dunque, non utilizza l’allusione come semplice riempitivo all’interno della sua creazione, ma la sfrutta invece per attribuire all’opera un senso particolare. Il meccanismo allusivo, perciò, non può essere accostato a una mancanza di autenticità, poiché «un testo, per quanto ricco di originalità, è sempre dentro una “tradizione”»<sup>85</sup> e dunque il riferimento a quest’ultima sembra decisamente inevitabile. È stato già evidenziato quale sia l’elemento fondamentale e imprescindibile di ogni sistema, ovvero i legami che le componenti di quest’ultimo

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 192.

<sup>82</sup> G. PASQUALI, *Pagine stravaganti*, cit., p. 276.

<sup>83</sup> A. BERNARDELLI, *Che cos’è l’intertestualità*, cit., p. 34.

<sup>84</sup> Ivi, pp. 34-35.

<sup>85</sup> G. NENCIONI, *Agnizioni di letteratura*, cit., p. 192.

instaurano vicendevolmente; nella letteratura tali relazioni vengono manifestate attraverso i fenomeni intertestuali, di conseguenza – considerando il sistema letterario in quanto tale – è necessario sostenere l’esistenza dell’intertestualità sin dalla nascita della letteratura stessa, pertanto si rende evidente il fatto che il «costume di alludere è in sé molto più antico dell’età ellenistica».<sup>86</sup>

Riferendoci fondamentalmente alla suddivisione transtestuale proposta da Genette, in tale orientamento sia la citazione sia l’allusione fanno parte della categoria denominata dallo studioso “intertestualità”. Si deve rammentare, però, che i brani in analisi nascono da una dimensione scritta – quella privata, dell’autore –, ma vivono attraverso altri mezzi, quelli dell’oralità in cui effettivamente trovano diffusione e sviluppo. Il concreto riconoscimento di una citazione letteraria – secondo la definizione che è appena stata proposta – sembra perciò impossibile, in quanto lo slittamento dalla dimensione scritta a quella orale causa necessariamente la perdita del fattore grafico il quale era stato marcato come il principale elemento caratteristico del dispositivo. In un secondo momento, comunque, è possibile che i brani in analisi riacquistino la loro forma scritta, ma questa sarà il risultato di una semplice trascrizione testuale del brano musicale che – per la maggior parte dei casi, se non per la totalità – non si ritiene vincolata a un uso specifico di particolari segnali grafici, quali le virgolette per introdurre una citazione.<sup>87</sup> Di conseguenza, per quanto riguarda i

---

<sup>86</sup> G. PASQUALI, *Pagine stravaganti*, cit., p. 282.

<sup>87</sup> È interessante notare che l’adozione delle virgolette sia invece percepita come obbligatoria per quanto riguarda il discorso diretto o riportato: in tutte le canzoni, infatti, chi trascrive sembra prestare particolare attenzione nella distinzione tra le parole del cantautore e le parole pronunciate dai personaggi, come se la diversificazione tra una “voce” e l’altra fosse d’estrema importanza per l’interpretazione critica del testo. Ad ogni modo, anche il discorso diretto riportato può essere considerato una forma di citazione, poiché presenta alcune «analogie con il procedimento della citazione letterale [...]». L’elemento comune consiste nel fatto che le forme del discorso riportato sono indirizzate, come la citazione, a sancire e autenticare la riproduzione fedele di un segmento discorsivo. Le virgolette stanno in questo caso a indicare che quanto riportato deve essere ritenuto dal lettore la riproduzione letterale del discorso orale o della parola del personaggio a cui è attribuita» (A. BERNARDELLI, *Che cos’è l’intertestualità*, cit., p. 30). Pertanto, ritengo che l’uso delle virgolette in questo caso sia giustificato dal fatto che il riconoscimento di una “parola d’altri” sia del tutto evidente e dunque la sua segnalazione è percepita come necessaria, mentre spesso i riferimenti ai testi non vengono colti e perciò non sono messi in luce attraverso l’uso dell’elemento grafico.

componenti in esame, il fenomeno intertestuale prediletto non sarà la citazione, bensì l'allusione letteraria. Benché questa si celi all'interno del testo, è ugualmente riconoscibile grazie ai parallelismi che si instaurano tra la narrazione della canzone e le opere a cui essa si riferisce, tuttavia non è obbligata – per sua natura – a palesarsi esplicitamente attraverso l'uso delle virgolette che abbiamo sottolineato come elemento di riconoscimento intertestuale mancante nei testi sottoposti ad esame. Ci si accinge, allora, a un'analisi maggiormente dettagliata dei componenti di Murubutu. Considerando i soli lavori da solista, in ognuno di essi è possibile riconoscere due brani in cui si manifesta apertamente l'intertestualità nella forma dell'allusione.

In *Il giovane Mariani e altri racconti* (2009) si trovano due esempi lampanti di allusione letteraria:

- nel brano *Tornava l'albatros* si racconta l'esperienza di un albatros di ritorno alla sua terra precedentemente abbandonata per migrare verso luoghi più caldi. L'uccello però, arrivato alla sua «isla», non riesce più a riconoscere quei luoghi tanto cari, poiché sono stati invasi da epidemie come il colera, ma anche – e soprattutto – da un male assai più grave, quello della guerra civile, descritta come «uno strano colera: variante più arguta» che miete numerose vittime, ancor più della stessa malattia. Tale vicenda – che si potrebbe ricollegare al *topos* dei *Nostoi* per l'evidente ripresa del tema del ritorno verso i luoghi amati, con il conseguente ripudio di essi poiché riconosciuti come radicalmente cambiati dal tempo e dall'uomo – richiama alla memoria *L'amore ai tempi del colera* (1985) di Gabriel García Márquez. In chiusura del romanzo, infatti, Florentino Ariza e Fermina Daza – i due protagonisti – percorrono in battello il fiume Magdalena: tale itinerario aveva incantato Florentino nella giovinezza, ma a distanza di cinquant'anni il paesaggio che si presenta agli occhi degli osservatori è totalmente diverso rispetto a quello ameno dei loro ricordi. Mentre

i cacciatori minacciano costantemente la florida fauna di quei luoghi esotici e la fertile foresta pluviale di Cartagena de Indias viene ferita dal disboscamento, gli uomini periscono nei villaggi ormai devastati dall'epidemia colerica. Attraverso questo elemento si palesa nuovamente la connessione tra il romanzo e la canzone in analisi, poiché il paesaggio descritto da Murubutu al ritorno dell'albatros ricalca esattamente quello appena presentato.

Si sottolinea, inoltre, il riferimento a un'ulteriore opera di Márquez, *L'autunno del patriarca* (1975): effettivamente, la canzone racconta la guerra civile di un'isola indefinita la cui posizione si potrebbe individuare nell'arcipelago delle Antille – un verso descrive infatti alcune navi in partenza per la Martinica, un'isola di quel territorio – e questo elemento richiama la vicenda del romanzo di Márquez che, d'altro canto, descrive la triste sorte di un vecchio dittatore di un imprecisato stato dei Caraibi. Questi aveva conquistato il potere approfittando della situazione caotica che proprio le guerre civili avevano seminato nel Paese, successivamente aveva imposto con ferocia il suo dominio, ma dopo un tentativo di avvelenamento – che vede la morte del suo sosia – si ritira nella solitudine del suo palazzo.

- La traccia *Memorie di un povero naso*, ambientata a Parigi, racconta le sensazioni, gli odori e i profumi colti grazie al naso del protagonista. La narrazione si sviluppa attraverso la voce del proprietario del naso che ricorda le relative esperienze olfattive percepite proprio grazie a quella specifica – e perciò fondamentale – parte del corpo. La strofa iniziale sembra descrivere l'inseguimento del naso da parte del protagonista, perciò il riferimento intertestuale sembra chiaro: si allude infatti all'opera di Nikolaj Vasil'evič Gogol' dal titolo *Il naso* (1835). Il racconto espone la vicenda dell'assessore di Collegio Kovalèv che un giorno si sveglia senza il suo naso. Questo, infatti, fugge dal viso dell'uomo e, vagando per la città, riesce addirittura a fingersi un consigliere di Stato, infine viene fermato da un

gendarme mentre sta tentando di espatriare, così, in conclusione, viene restituito al legittimo proprietario.

Sottolineo, inoltre, il rinvio esplicito a *La nausea* (1938) di Jean-Paul Sartre tramite il verso «qualcuno ne ebbe nausea, sì, ma non Sartre» che può considerarsi un riferimento coerentemente inserito nell'ambito dell'intertestualità.

Anche in *La bellissima Giulietta e il suo povero padre grafomane* (2013) possiamo rintracciare due casi emblematici dell'arte allusiva sfruttata da Murubutu:

- nel brano *Le stesse pietre*, la Seconda Guerra Mondiale viene descritta in maniera estremamente realistica attraverso l'esperienza militante di Aldo, un soldato che viene mandato sul fronte balcanico dove avrà la fortuna di assistere alla fine del conflitto.<sup>88</sup> La vicenda ricalca in maniera lampante la storia raccontata in *Centomila gavette di ghiaccio* (1963) di Giulio Bedeschi, soprattutto per quanto riguarda la prima parte di tale romanzo autobiografico. Questa, infatti, racconta l'esperienza di un soldato dell'undicesimo Reggimento fanteria nella divisione Casale durante la campagna italiana di Grecia: Italo Serri – pseudonimo dietro cui si cela lo stesso autore – viene inviato nel marzo del 1941 sul fronte balcanico tra Grecia e Albania dove assisterà al termine della guerra. Successivamente, verrà trasferito presso l'artiglieria della divisione Julia la quale si rese famosa sia per l'impegno in tale campagna, sia per la sentita partecipazione alla successiva campagna di Russia, alla quale l'Italia contribuisce attraverso l'adesione all'operazione Barbarossa proposta dai tedeschi. Nel testo della canzone i riferimenti espliciti a tale vicenda

---

<sup>88</sup> Il personale approccio al testo mi ha suggerito questa interpretazione che in realtà non può considerarsi del tutto univoca; la canzone, infatti, si chiude con questi versi: «e se prima Patria era un gran richiamo, un'aria chiara, / ora niente altro che un ricordo in calo, una speranza rara. / Così che un colpo d'arma risuonò fino alla piana: / “Guarda mamma sto arrivando!” Aldo sta tornando a casa». Una differente e possibile rilettura del testo, dunque, potrebbe far intendere – diversamente dalla mia interpretazione – che il personaggio muoia in battaglia. Inoltre, si sottolinea per l'espressione «un colpo d'arma risuonò fino alla piana» la probabile allusione al verso «shot rings out in the Memphis sky» (U2, *Pride (In the Name of Love)*, in *The Unforgettable Fire*, Ireland, Island Records, 1984) che tradotto in italiano sarebbe “uno sparo risuona nel cielo di Memphis”, perciò si ipotizza il riferimento di Murubutu a tale canzone.

si possono identificare nel periodo «fuori il paesaggio, in marzo, declinava fino ad indicare il mare / [...] soldati a truppe, a ciurme, vomitate in terra d'Albania / [...] gomito a gomito, verso le linee del Golico», ma anche nei versi «dopo mesi e mesi tra i cieli gelidi sotto i fuochi accesi / sotto i tiri tesi dai fucili fieri di Albanesi e Greci». Inoltre, a mio parere, il richiamo al romanzo di Bedeschi si esplicita anche attraverso la scelta del nome Aldo, poiché uno tra i personaggi del libro è il sottotenente Perbellini che in realtà incarna la persona di Aldo Corbellini, compagno di guerra dell'autore.

- In *Martino e il ciliegio*, invece, Murubutu riassume – sfruttando la tecnica dello *storytelling* – la vita di Martino, un bambino cresciuto nella Reggio Emilia degli anni Cinquanta e dunque in un clima politico piuttosto turbolento nella realtà italiana. Ricordando alcuni eventi, organizzazioni e progetti caratteristici di quel periodo, l'autore tenta, infatti, di sintetizzare tale situazione cantando così: «nella terra in cui la cultura della Resistenza è ancora viva: / i racconti dei partigiani, i fratelli Cervi, l'R-60, / la Resistenza tradita, i risvolti del piano Marshall» e ancora «va a Milano, ottiene un contratto: il contatto con i centri operai. / Prima tra i gruppi dei pari, poi dei compari, / poi tra i gruppi dei compagni dei vari gruppi extraparlamentari; / i vari gruppi rivali, i fasci, gli spari: / i compagni non vogliono stare calmi / qui c'è chi vuole passare alle armi. / le prime diffide, la cosiddetta “svolta di Pecorile”, / le prime rapine, i gruppi studio della Sit-Siemens; / lo S.I.M. vive di sfide: lo stato è nemico da abbattere». Nel testo, dunque, si manifestano numerosi riferimenti di questo genere, non solo in relazione alla reale scena storico-politica italiana, ma anche rispetto a eventi particolari della vita di Martino – mi riferisco ad esempio ai versi «Martino è evaso ed è stato scoperto: / ora è un militante, latitante esperto, / certo, Superclan nel gergo» – e grazie soprattutto a questi ultimi si può cogliere l'allusione alla specifica figura di Prospero Gallinari. Effettivamente la canzone si ispira proprio al libro dell'ormai defunto ex

brigatista, presentandosi dunque come una vera e propria trasposizione di *Un contadino nella metropoli* (2006).

Un'ultima riflessione va affrontata per quanto riguarda il verso «là sopra legge di tutto: Conrad, Fröbel, Spinoza» attraverso cui si realizza un'ulteriore relazione intertestuale tra la canzone e le opere dei filosofi citati.

In *Gli ammutinati del Bouncin' ovvero mirabolanti avventure di uomini e mari* (2014) si possono mettere in evidenza due particolari canzoni in cui si colgono alcune potenziali allusioni letterarie:

- nel brano *Diario di bordo* – che si sviluppa attraverso la voce del protagonista – il capitano di una nave sventurata e destinata al naufragio racconta in prima persona di aver scritto un diario di bordo in cui ha annotato tutte le avversità incontrate nel viaggio: talvolta il capitano narra eventi storici effettivamente accaduti, come quando rievoca la vicenda del «galeone spagnolo: Señora del Rosario» effettivamente affondato nel 1622 a causa di un uragano, altre volte i riferimenti sono di carattere mitologico e fantastico come quando riporta il suo incontro con «le isole-pesce,<sup>89</sup> indigeni senza testa con un solo occhio nel petto» o ancora quando sostiene di aver «visto in fondo all'oceano riflesse / le immagini magiche di quelle dorsali subacquee / alla base del mito che l'Antartide sia Atlantide». Per quanto riguarda questa traccia musicale, l'allusione al testo letterario è resa esplicita dallo stesso Murubutu che, nella premessa al testo,<sup>90</sup> scrive di essersi liberamente ispirato a un racconto di Luis Sepúlveda: il brano in questione è *L'ultima sventura del capitano Valdemar do Alenteixo*.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Si tratta di quei mostri marini meglio conosciuti come “balena-isola” o, con un termine più specifico, “aspidochelone”.

<sup>90</sup> Reperibile nel blog del cantante all'indirizzo: <http://murubutu.blogspot.com/2014/06/liberamenteispirato-al-racconto-di.html> (data di ultima consultazione 6 giugno 2018).

<sup>91</sup> LUIS SEPÚLVEDA, *L'ultima sventura del capitano Valdemar do Alenteixo*, in *Tutti i racconti*, a cura di Bruno Arpaia, trad. it. di Ilde Carmignani, Parma, Ugo Guanda, 2012, pp. 286-306.



- Nella traccia *Storia di Laura*, invece, viene raccontato il dramma adolescenziale di Laura, ragazza rimasta orfana della madre che stringe, di conseguenza, uno stretto e unico rapporto con il padre il quale non riesce ad accettare la relazione della figlia con un soldato della marina militare. Nonostante le imposizioni del padre, Laura decide di fuggire con l'uomo di cui si innamora, ma presto si accorge che quest'ultimo è un impostore e perciò è costretta a tornare a casa. La ragazza, rimasta incinta, viene rinnegata dal padre e nel disperato tentativo di recuperare i rapporti ormai sovvertiti, decide di abortire illegalmente, ma questa scelta la porterà inconsapevolmente alla morte. Murubutu dichiara di ispirarsi per la stesura di questo brano a *La luna e i falò* (1950) di Cesare Pavese. Nella tragicità della storia si possono riconoscere alcuni elementi che possono avvicinare questo brano al romanzo: *in primis* la condizione esistenziale espressa nella canzone ricorda le riflessioni di Pavese affrontate attraverso il peculiare neorealismo che lo contraddistingue; il particolare rapporto che Laura instaura con il padre, poi, sembra richiamare alla memoria la vicenda personale di Anguilla – il protagonista del romanzo di Pavese – il quale lega in maniera talmente profonda con il falegname Nuto che quest'ultimo diventa per il ragazzo una vera e propria figura paterna; a questa tematica si unisce un ulteriore parallelismo, quello del ritorno a casa con la conseguente delusione per le nuove circostanze: come i ricordi di Anguilla sono stati demoliti e portati via dalla guerra, anche le memorie di Laura vengono completamente sconvolte e cancellate a causa dell'errore che il padre non sa perdonarle. Tale condizione, inoltre, ricollega entrambi i testi ad alcuni importanti concetti espressi da Ernesto de Martino in *Il mondo magico* (1948), quelli di “presenza” e “crisi della presenza”:

Tutto accade come se una presenza fragile, non garantita, labile, non resistesse allo *choc* determinato da un particolare contenuto emozionante, non trovasse l'energia sufficiente per mantenersi presente ad esso, ricomprendendolo, riconoscendolo e padroneggiandolo in una rete di rapporti definiti. In tal guisa il contenuto è perduto come

contenuto di una coscienza presente. La presenza tende a restare polarizzata in un certo contenuto, non riesce ad andare oltre di esso, e perciò scompare e abdica come presenza. Crolla la distinzione fra presenza e mondo che si fa presente: il soggetto, in luogo di udire o di vedere lo stormir delle foglie, diventa un albero le cui foglie sono agitate dal vento, in luogo di udire la parola diventa la parola che ode, ecc.<sup>92</sup>

Dunque, all'interno di *Storia di Laura*, si può identificare lo «choc determinato da un particolare contenuto emozionante» – riprendendo le parole di de Martino – con la decisione della protagonista di abbandonare la normale vita per inseguire quel vano amore che infine si rivela un fallimento. Per questo motivo la ragazza non riesce a perdonarsi e superare la tragica situazione e infatti torna «più morta che viva, a testa china». Turbata dagli eventi, Laura perde i «rapporti definiti» – che in questo caso sono rappresentati dal legame con il padre – che le avrebbero permesso di padroneggiare il trauma. Seguentemente, come nell'analisi sostenuta dallo stesso de Martino, la ragazza «diventa la parola che ode» – le accuse e i rimproveri – e di conseguenza sceglie tragicamente di abortire nel tentativo di ripristinare la presenza del padre. Il tema dell'aborto, oltretutto, rappresenta anch'esso un ulteriore legame con il romanzo di Pavese, poiché in quest'ultimo il personaggio di Silvia muore per la medesima causa.

Da ultimo, anche in *L'uomo che viaggiava nel vento e altri racconti di brezze e correnti* (2016) l'allusione letteraria è nuovamente presente ed evidentemente identificabile:

- nella canzone *La bella creola*, ambientata in Argentina – lo si deduce dai numerosi riferimenti espliciti a luoghi specifici di questa terra, come «Santa Rosa», «Rio de la Plata», il «mercato di San Fernando» –, si racconta la storia di Pampero, un ragazzo «cresciuto senza alfabeto fra il terreno e una nube, / [...] figlio del Rio Negro e una bella india Mapuche» il

---

<sup>92</sup> ERNESTO DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948, p. 93.

quale si innamora di una ragazza, «la bella creola», da cui rimane affascinato per l'aspetto misterioso che dissimula la sua provenienza. L'incontro tra i due è casuale e fulmineo, Murubutu lo descrive in tal modo: «il contatto fra natura e cultura nel lampo di un attimo»; Pampero infatti è analfabeta e si occupa essenzialmente di allevamento: sopravvive vendendo «lana al peso della piana della Patagonia», ma l'amata decide di introdurlo alla cultura attraverso i libri, la scrittura, ma anche i viaggi poiché «in lei lui vide la grazia di un mondo colto e profondo / per come piegava il collo spiegando il senso del cosmo. / Lei forse vide il suo cuore duro, puro e ricolmo: / voleva farne un uomo nuovo, un uomo colto del nuovo mondo». La narrazione della magica esperienza degli innamorati diventa una vera e propria lode alla cultura e alla letteratura e, nonostante la sorte degli amanti sia quella di prendere strade differenti, la vicenda si conclude ugualmente in maniera molto positiva attraverso una dedica che diventa una sintesi dell'intero componimento: «grazie di tutto il tuo amore, nostra Signora istruzione». L'allusione che soggiace al testo di Murubutu si riferisce al recente romanzo di Miguel Bonnefoy, *Il meraviglioso viaggio di Octavio* (2015) che racconta l'amore tra Dona Venezuela che porta il nome del proprio Paese – si marca dunque l'analogia nella scelta di Murubutu del nome del personaggio che «di quel vento portava fiero lo stesso nome: Pampero» – e Don Octavio che sbarca al porto di La Guaira il 20 agosto 1908. Il protagonista non sa né leggere né scrivere, ma dopo aver conosciuto casualmente Venezuela, con cui stringe da subito un rapporto speciale, si avvicina alla cultura grazie agli insegnamenti della ragazza. La vita di Octavio cambia radicalmente: lascia la banda di ladri di cui faceva parte e, costretto a fuggire, visita i luoghi magici e incantati di quella terra tanto dura quanto affascinante.

Sottolineo, inoltre, il chiaro parallelismo tra il verso «e lui si mise a temprare le mine come spade sopra una mola» e l'osservazione espressa da Octavio in merito alla letteratura, che a suo parere «doveva tenere una penna come si tiene una spada».<sup>93</sup>

- Nell'episodio raccontato in *Grecale* vengono descritte le vicissitudini di Giulia, una bambina cieca con una fortissima passione per la danza. La protagonista, crescendo, affronta innumerevoli difficoltà che ostacolano il suo sogno di arrivare a ballare alla Scala di Milano: nonostante la sua invalidità, però, non rinuncia mai ad allenarsi e migliorarsi per realizzare la sua aspirazione. Il messaggio ricco di ottimismo che Murubutu intende consegnare agli ascoltatori è un incoraggiamento a non abbattersi mai di fronte alle difficoltà. Per questo brano, l'elemento intertestuale è rivelato dallo stesso autore che durante un'intervista afferma: «Grecale [...] è una storia vera che ho letto in un libro di auto-aiuto che si intitola come la frase che chiude la canzone: “I Ciechi Sognano Il Buio”»;<sup>94</sup> il libro in questione è scritto da Mauro Marcantoni e, in realtà, si intitola *I ciechi non sognano il buio. Vivere con successo la cecità* (2008).

Inoltre, come si è già evidenziato in precedenza, rimarco che la melodia su cui si sviluppa il testo della canzone è una diretta citazione di un brano di Yiruma dal titolo *River flows in you*, presente nell'album *First Love* (2001).

---

<sup>93</sup> MIGUEL BONNEFOY, *Il meraviglioso mondo di Octavio*, trad. it. di Francesca Bononi, Roma, 66thand2nd, 2015, p. 50.

<sup>94</sup> CARMELO LEONE, *Zoom in #8: Murubutu presenta “L'uomo che viaggiava nel vento”*, 31 ottobre 2016, <https://www.lacasadelrap.com/approfondimenti/zoom-in/2016/10/31/zoom-in-8-murubutu-uomo-che-viaggiava-nel-vento/> (data di ultima consultazione 29 maggio 2018).

### II.2.2. L'allusione grafica e sonora

L'arte allusiva non è una caratteristica esclusiva del campo letterario – o musico-letterario per estensione in questo contesto –, ma entra anche nel dominio di due differenti ambiti, quello grafico e quello sonoro.

Ciò che definisco “allusione grafica” si manifesta visivamente già da un primo approccio agli album di Murubutu: osservandone le copertine, si coglie immediatamente che queste ricalchino esattamente l'impostazione iconografica di una famosa collana edita da Arnoldo Mondadori Editore: si tratta degli *Oscar Mondadori*, facendo riferimento nello specifico alle sotto-collane *Classici* e *Scrittori del Novecento*. Senza approfondire i dettagli della storia dell'illustrazione editoriale nel caso di Mondadori – che ha apportato, soprattutto negli ultimi anni, ampie modifiche per quanto riguarda l'impaginazione e le scelte grafiche di broccatura – potremmo ugualmente affermare che quando si pensa agli *Oscar Classici*, la copertina che si configura alla mente per antonomasia sia quella strutturata in tal modo: sullo sfondo si trova la riproduzione di un quadro – tra i romanzi più famosi solitamente troviamo dei ritratti, ma non mancano comunque dipinti di tipo paesaggistico, nature morte o quadri in cui compaiono più personaggi. In primo piano invece, nella parte superiore o inferiore della copertina a seconda dell'immagine che fa da sfondo, si trova un riquadro – che definirò “etichetta informativa” per rendere più agevole l'argomentazione – bianco per *Scrittori del Novecento* e nero per i *Classici*: è questo il luogo in cui vengono specificati l'autore, il titolo dell'opera ed eventuali sottotitoli o saggi inclusi nel libro. Sotto a tali elementi, sempre all'interno dell'“etichetta”, si trovano il logo e il nome della collana della casa editrice – per *Scrittori del Novecento* queste informazioni vengono poste al di fuori del riquadro, ai piedi della broccatura. Murubutu emula perfettamente questa disposizione grafica attraverso cui esplicita il proprio riferimento a un preciso modello che si potrebbe definire in maniera

generica “di ispirazione classica”. Come i libri, anche gli album presentano sullo sfondo un quadro e sopra a questo, in primo piano, si trova l’“etichetta informativa” con il nome dell’autore, il titolo e l’eventuale sottotitolo dell’album. In essa, analogamente alle scelte Mondadori, vengono inseriti anche il logo de La Kattiveria – che rappresenta la testa di un avvoltoio<sup>95</sup> – e il nome del collettivo stesso. È interessante notare che, quando gli *Oscar* subiscono qualche cambiamento di carattere grafico, anche gli album si adeguino alle nuove scelte di stile; poco fa si sottolineava – per i libri – la distinzione tra le due sotto-collane attraverso la diversità dell’“etichetta informativa”: nera con scritte e contorni bianchi per i *Classici* e di colore bianco con scritte e bordi neri per *Scrittori del Novecento*. Questa variazione viene attuata anche per quanto riguarda le copertine degli album: guardando *a posteriori* l’intero lavoro musicale di Murubutu, si può notare che la produzione più recente si contraddistingue dalla precedente proprio attraverso l’elemento grafico. *Il giovane Mariani e altri racconti*, del 2009, presenta infatti il riquadro nero, mentre i tre lavori successivi – che dal punto di vista cronologico si potrebbero definire più moderni, similmente a *Scrittori del Novecento* rispetto ai *Classici* – adottano la diversificazione proposta dalla casa editrice utilizzando l’etichetta bianca. Inoltre, si sottolinea un’ulteriore corrispondenza: analogamente ai *Classici* a cui fa riferimento, *Il giovane Mariani e altri racconti* riporta internamente all’“etichetta informativa” anche la dicitura “La Kattiveria Classici”, mentre nei tre lavori successivi – in maniera affine a *Scrittori del Novecento* che sposta il nome della collana al di fuori del riquadro – si sopprime questo elemento informativo mantenendo solamente il logo del collettivo. Per tale fenomeno, si ipotizzano perciò due differenti interpretazioni: da una parte è possibile che l’autore si sia ispirato

---

<sup>95</sup> La decisione di rappresentare questo particolare animale è legata alla pubblicazione, nel 2006, dell’album *Dove vola l’avvoltoio*, il primo de La Kattiveria. Si sottolinea, inoltre, che il titolo di questo palesi un’ulteriore allusione, quella che si riferisce al brano *Dove vola l’avvoltoio?*, scritto da Italo Calvino per i Canteronache – gruppo torinese degli anni Cinquanta.

maggiormente ai classici per gli album anteriori e ai moderni per i lavori più recenti e che, per tale motivo, voglia rendere evidente questo tipo di riferimento; dall'altra si potrebbe supporre che l'autore stesso voglia distinguere la propria produzione allo scopo di sottolineare la "chiave di volta" nei propri lavori, considerando gli ultimi sensibilmente differenti rispetto ai primi.

Un simile atteggiamento, comunque, rende ancora più evidente il riferimento al modello Mondadori e si potrebbe sostenere che la decisione di riferirsi alla specifica casa editrice sia motivata da più fattori. Da una parte il richiamo alla collana dei *Classici* palesa l'amore per la tradizione e un certo tipo di letteratura che Murubutu prende a riferimento; dall'altra si potrebbe riconoscere il desiderio dell'autore di raggiungere un elevato grado di diffusione dell'opera; gli *Oscar*, infatti, sin dal 1965 con la pubblicazione di *Addio alle armi* di Ernest Hemingway, hanno trovato amplissima circolazione tra i lettori grazie soprattutto al loro formato tascabile e alla grande tiratura offerta dalla casa editrice. Si può identificare così il vero intento che si prefigge il cantautore, quello di raggiungere un vasto pubblico di ascoltatori che possano arricchire le proprie conoscenze grazie ai numerosi riferimenti intertestuali presenti nelle opere; per tale motivo queste ultime potrebbero essere classificate entro un tipo di produzione di carattere divulgativo-didascalico: lo scopo prettamente didattico è reso evidente dall'uso stesso del termine "rap-didattico" per autodefinire il genere dei propri lavori da parte di Murubutu.

Nell'espressione grafica acquista valore e significato dal punto di vista allusivo – e più generalmente intertestuale – anche la selezione specifica delle immagini per la copertina; si considera che quest'ultima eserciti un ruolo d'estrema importanza, poiché costituisce effettivamente «la prima manifestazione del libro che venga offerta alla percezione del

lettore»,<sup>96</sup> chiaramente in questo contesto tale discorso verrà traslato in termini di cd e ascoltatori, piuttosto che libri e lettori. La brossura, appartiene alla categoria di elementi editoriali che Genette aveva raggruppato sotto il nome di “peritesto” e, svolgendo anch’essa una funzione di tipo esplicativo, viene coerentemente determinata in base al contenuto del testo stesso – o meglio, dell’album – perché possa illustrarlo e chiarirlo al meglio sin da un primo approccio all’opera; ciò implica che, anche nei lavori di Murubutu, si instauri quel particolare tipo di relazione tra il testo e il suo “paratesto”: si tratta della seconda categoria di “transtestualità” riconosciuta dallo stesso Genette nei suoi studi. In tali circostanze, la configurazione grafico-artistica costituisce indubbiamente un elemento essenziale all’interpretazione dell’album e perciò viene realizzata con grande accuratezza. Si considerino gli ultimi due lavori del cantante: il *layout* discografico è interamente affidato a Julian Cittadino, un giovane illustratore torinese conosciuto con lo pseudonimo Capitan Artiglio. L’artista attraverso i suoi disegni realizza una concreta sintesi dei lavori musicali di Murubutu e così gli elaborati conclusi si presentano in tal modo:

- nella copertina de *Gli ammutinati del Bouncin’ ovvero mirabolanti avventure di uomini e mari* appare un veliero in balia dei violenti flutti<sup>97</sup> agitati da un’incombente tempesta; in questa rappresentazione si può indentificare la vicenda a cui si ispira l’album stesso, ossia l’ammutinamento del Bountty del 1789. In tale circostanza, i marinai della nave della marina inglese decisero di abbandonare il capitano e gli ufficiali in segno di protesta contro le terribili condizioni della vita a bordo, accusando inoltre l’insufficienza delle risorse mediche che causò la morte di un membro dell’equipaggio. L’episodio entra a far parte

---

<sup>96</sup> G. GENETTE, *Soglie*, cit., p. 28.

<sup>97</sup> In tale contesto, mi sembra opportuno sottolineare un’ulteriore allusione dal punto di vista artistico-pittorico; l’illustrazione di Capitan Artiglio ricorda infatti il famoso dipinto, conosciuto come *La grande onda*, realizzato dall’artista giapponese Hokusai attorno al 1830 (cfr. KATSUSHIKA HOKUSAI, *La grande onda di Kanagawa*, Museo di Hakone, xilografia, cm 25,7 x 37,9).



dell'ambito letterario grazie a un racconto di Jules Verne dal titolo *I ribelli del Bounty*, del 1879; è proprio a questo autore che Murubutu fa esplicito riferimento nel brano incipitario dell'album. La traccia *Introduzione*, infatti, è la diretta ripresa di alcune battute del film *20.000 leghe sotto i mari*, tratto dall'omonimo romanzo di Verne del 1870.

- Ne *L'uomo che viaggiava nel vento e altri racconti di brezze e correnti* è rappresentato l'autentico emblema della vicenda a cui si ispira l'album<sup>98</sup> e che, per di più, si configura precisamente come l'esatta resa grafica del titolo stesso di quest'ultimo: un uomo a bordo di un macchinario – riconosciuto come l'ornitottero di Leonardo da Vinci – che vola sospinto dal soffio di una figura che emerge dalle nuvole evidentemente identificabile con Eolo, il dio dei venti.

Per quanto riguarda l'"allusione sonora", invece, si marca un importante elemento di connessione tra un brano e l'altro all'interno di *Il giovane Mariani e altri racconti* e *La bellissima Giulietta e il suo povero padre grafomane*. Ogni traccia di questi album, infatti, si ripropone in qualità di racconto:<sup>99</sup> questa interpretazione non si palesa solamente attraverso il titolo – in cui si può leggere "e altri racconti"<sup>100</sup> –, ma ci viene suggerita anche da un particolare elemento acustico poiché, nel passaggio da una canzone all'altra, si percepisce il rumore di pagine sfogliate e questo determina una chiara corrispondenza tra il supporto librario e quello musicale, come se procedendo nell'ascolto delle tracce in realtà si proseguisse metaforicamente con la lettura dei brani. Questo espediente, dunque, rimarca nuovamente il parallelismo tra cd e libri non appena individuato anche nel caso dell'allusione

---

<sup>98</sup> Dedicato esplicitamente ad Angelo D'Arrigo, il deltaplanista italiano scomparso nel 2006.

<sup>99</sup> Nondimeno, anche le tracce de *Gli ammutinati del Bouncin' ovvero mirabolanti avventure di uomini e mari* e *L'uomo che viaggiava nel vento e altri racconti di brezze e correnti* sono definite "rap-conti", ma in questi due *concept album* l'elemento principe si sposta dalla narrazione in sé ai temi del mare – per il primo – e del vento – per il secondo – che diventano essi stessi il fulcro della produzione narrativa e musicale.

<sup>100</sup> Attraverso questa indicazione, inoltre, si può individuare l'ulteriore relazione transtestuale catalogata da Genette con il termine "architestualità": grazie a tale dichiarazione paratestuale presentata nel titolo, l'opera esplicita la propria appartenenza tassonomica a un archetipo.

grafica alle collane di Mondadori. Inoltre, ne *La bellissima Giulietta e il suo povero padre grafomane*, la traccia introduttiva è costituita dalla citazione di alcune battute desunte dal film *Inkheart - La leggenda di cuore d'inchiostro* (2008), tratto a sua volta dal romanzo di Cornelia Funke dal titolo *Cuore d'inchiostro* (2003) – e inserito nella *Trilogia del mondo d'inchiostro*. Questa scelta intertestuale permette di identificare un ulteriore ed emblematico elemento: Murubutu sembra voler dichiarare i propri intenti lasciando parlare la citazione al posto suo; l'autore – che non casualmente definisce le proprie canzoni “rap-conti” – esercita il ruolo di vero e proprio cantastorie e, analogamente al personaggio del romanzo della Funke, leggendo ad alta voce i brani, ossia cantandoli a tutti gli effetti, tenta di dar vita ai personaggi di cui essi parlano.

## CAPITOLO TERZO

### CRITICA TEMATICA

#### III.1. Un campo della critica letteraria moderna

Il Novecento segna un punto di svolta nell'ambito della critica letteraria che in questo periodo si concentra su questioni prettamente metodologiche: attraverso una risistemazione dell'impianto euristico della disciplina si tenta una sorta di "rifondazione" di essa. Lo scopo della ricerca moderna è quello di «offrire una *spiegazione*, il più possibile esauriente, dei fatti letterari»<sup>1</sup> e così, entro tale dibattito, acquistano maggiore rilevanza tre particolari correnti, ovvero la critica formale e strutturalista, quella marxista e infine la critica psicanalitica. In realtà, nessuno fra i tre orientamenti riuscirà mai a prevaricare definitivamente e totalmente gli altri, ma piuttosto questi si alterneranno a seconda delle tendenze principali dettate dai cambiamenti che avvengono naturalmente in ogni periodo storico-culturale.

Nel panorama dell'epoca, si potrebbe distinguere una critica antica, di stampo universitario e metodo positivista, alla quale si contrappone invece una critica più moderna che Barthes – nei suoi *Essais Critiques* (1964) – chiama "dell'interpretazione" e «i cui

---

<sup>1</sup> F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994, p. 79.

rappresentanti, notevolmente differenti gli uni dagli altri, [...] hanno questo in comune, che il loro approccio all'opera può essere collegato [...] a una delle grandi ideologie del momento»,<sup>2</sup> perciò questo tipo di critica può anche essere definita “ideologica”. Tali indirizzi concettuali sono però numerosi e quindi il dibattito più concreto e impegnativo di quegli anni non avviene tra il dominio antico della critica e quello moderno, bensì all'interno della critica moderna stessa; questa infatti non riesce a costituire un singolo fronte compatto e omogeneo, poiché in essa coesistono linee di pensiero estremamente differenti tra loro: si tratta «delle correnti esistenzialista, marxista, psicanalitica e fenomenologica» le quali confluiscono in un unico ed eterogeneo gruppo della critica letteraria che prende il nome di *Nouvelle Critique* – considerando che si forma proprio nel circolo intellettuale francese. Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty sono i principali rappresentanti della corrente esistenzialista che intende la creazione artistica come una particolare manifestazione di un soggetto il quale, essendo immerso in un preciso contesto storico e sociale, risente necessariamente dell'influenza di quest'ultimo e di conseguenza rappresenta tali influssi all'interno del proprio lavoro letterario. D'altro canto, Lucien Goldmann è il maggior esponente della corrente marxista la quale sostiene che l'opera «non è espressione d'un soggetto, ma riflette, tramite un soggetto, una “visione del mondo”, più o meno trasparente».<sup>3</sup> La corrente psicanalitica, invece, è interessata «alla personalità dell'autore e agli aspetti psicologici dell'opera letteraria»;<sup>4</sup> tale indirizzo critico «aveva già mosso i primi passi nell'Ottocento positivista; ma nuova è l'impostazione assunta dopo l'avvento della psicanalisi».<sup>5</sup> Il fondatore di questa disciplina è Sigmund Freud che tenta di istituire un metodo inedito per lo studio delle malattie mentali. Nella sua elaborazione teorica introduce

---

<sup>2</sup> P. ORVIETO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, cit., p. 110.

<sup>3</sup> Ivi, p. 112.

<sup>4</sup> F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., 1994, p. 143.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

gli innovativi concetti di “coscienza”, “inconscio” e “preconscio” e successivamente di “Io”, “Es” e “Super-Io”: cercando di decodificare le relazioni che questi intrattengono vicendevolmente, l’analista dovrebbe riportare alla luce il “rimosso” dal paziente; il fatto che questa disciplina esiga un lavoro d’analisi e di decifrazione sottolinea la natura della psicanalisi in quanto metodo interpretativo e perciò legittimamente affine alla critica letteraria: «Freud chiamò “psicologia del profondo” questa estensione della psicoanalisi»<sup>6</sup> ad ambiti differenti da quelli di propria specifica competenza. La critica che entra a far parte di tale dominio, inoltre, si può suddividere ulteriormente in critica psicanalitica “pura” e critica “tematica”. Per la prima, l’analisi dell’opera combacia con l’analisi del suo scrittore: attraverso il riconoscimento delle “immagini ricorrenti” è possibile ricostruire la realtà dell’autore, poiché è nell’inconscio di quest’ultimo che si trova l’effettiva spiegazione dell’opera stessa. In tale prospettiva Gaston Bachelard – «il cui ruolo fu propriamente quello di un precursore»<sup>7</sup> della critica fenomenologica – individua nei lavori letterari «una rete di immagini nascoste che costituirebbero il vero nucleo primordiale generativo delle immagini esplicite. Ogni immagine primordiale è riconducibile a quattro archetipi collettivi»<sup>8</sup> che sono sostanzialmente i quattro elementi della tradizione ellenica: Fuoco, Aria, Terra e Acqua. Nel pensiero di Bachelard sembra evidente l’influenza di Carl Gustav Jung il quale introduce la nozione di “inconscio collettivo” da cui sarebbe possibile ricavare «un repertorio di immagini ancestrali presenti da sempre nell’uomo [...], queste immagini arcaiche e primigenie sono denominate da Jung “archetipi”»;<sup>9</sup> l’immaginario collettivo permette perciò di individuare gli elementi archetipici che erano stati messi in evidenza anche dallo stesso

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 145.

<sup>7</sup> *Nouvelle critique*, in *Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/nouvelle-critique/> (data di ultima consultazione 13 giugno 2018).

<sup>8</sup> P. ORVIETO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, cit., p. 113.

<sup>9</sup> F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., 1994, p. 154.

Bachelard il quale tenta di darne una spiegazione sia in chiave psicanalitica – per quanto riguarda l'autore – sia in chiave interpretativa – se si guarda invece all'opera in sé. Anche Charles Mauron dedica particolare attenzione allo studio delle immagini ricorrenti in un'opera, ma nella sua ricerca “psicocritica” si assiste a un cambio di prospettiva, poiché «non si tratta di indagare singole immagini pregnanti, ma il sistema di relazioni delle immagini, la rete delle metafore ossessive che sono effettivamente sottese al testo»<sup>10</sup> nel tentativo di ricostruire la struttura personale dell'autore. Il critico non considera semplicemente le immagini nella loro singolarità – identificandole esclusivamente secondo il grado di ricorsività –, ma guarda a esse in quanto parte di un vero e proprio sistema di relazioni. Da ciò consegue che lo studioso non concentri l'analisi su una sola opera, ma estenda la propria ricerca verso la totalità del lavoro letterario dell'autore allo scopo di distinguere il “mito personale” di quest'ultimo: il riconoscimento di tale elemento specifico è essenziale all'interpretazione dell'opera. Per quanto riguarda la critica tematica, invece, si sottolinea che questa si contraddistingua nettamente dalla critica psicanalitica *tout court* per la particolare accezione che gli esponenti di questa corrente attribuiscono al concetto di tema; questo termine infatti

assume un significato ben più esteso e pregnante di quello tradizionale (componente del contenuto): «è un principio concreto di organizzazione, uno schema o un oggetto fissi attorno a cui tenderà a costituirsi e dispiegarsi un mondo»; è una rete di immagini ossessive ed incoscienti.<sup>11</sup>

Georges Poulet – rappresentante di questo dominio della critica – sostiene che l'individuazione della rete tematica si possa raggiungere attraverso una sorta di

---

<sup>10</sup> P. ORVIETO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, cit., p. 114.

<sup>11</sup> Ivi, p. 115.

annullamento della propria persona nei confronti del testo; sostanzialmente, il critico deve entrare completamente nell'opera per potersi immedesimare con essa dall'interno, in modo da «ripercorrere ed analizzare il processo di “emersione” delle coscienze (di singoli autori o di un'epoca)». <sup>12</sup> Anche Jean-Pierre Richard intraprende un percorso di ricerca simile: il suo intento è quello di arrivare a una lettura profonda del lavoro artistico attraverso il riconoscimento della “parentela segreta” che i “temi ossessivi” e gli “oggetti-feticcio” <sup>13</sup> instaurano vicendevolmente entro esso. Secondo lo studioso, la critica tematica deve perseguire il fine di identificare questo tipo di relazioni tra gli elementi maggiormente ricorrenti nel testo per ricostruire le strutture mentali dell'autore in analisi. In tale contesto, un'ulteriore prospettiva viene offerta da Jean Starobinski il “critico di confine” <sup>14</sup> che concentra i propri studi sull'interpretazioni delle immagini nel tentativo di «ricondurle alla “tradizione iconologica”, non solo letteraria ma anche pittorica»; <sup>15</sup> lo studioso deve quindi compiere un'indagine allo scopo di individuare il tema più insistente all'interno dell'opera ed è per tale motivo che i lavori di Starobinski vengono assimilati al campo della critica psicanalitica, nonostante lo stesso autore ne prenda le distanze, giacché «rimprovera alla psicanalisi applicata alla letteratura di compiere un percorso a ritroso verso gli “antecedenti” dell'opera, e in tal modo di trovare forse delle cause, ma di perdere di vista l'opera». <sup>16</sup>

Gli sviluppi della critica moderna portano a numerosi risvolti nel panorama delle teorie letterarie contemporanee – che nel nuovo mondo “globale”, soprattutto attraverso i *Cultural Studies*, accolgono anche interpretazioni della letteratura dal punto di vista politico e

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Temi e oggetti sono individuati nel lavoro letterario grazie alla loro ricorrenza, «ma anche in base all'importanza nevralgica, strategica nell'economia dell'opera; segnalare i temi significa scoprire le stesse radici, embrionali, carnali, del sistema immaginario dello scrittore» (P. ORVIETO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, cit., p. 116).

<sup>14</sup> Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., 1994, pp. 191-201.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

culturale –, ma «negli ultimi anni, anche in Italia si è assistito a un vivace ritorno della critica tematica»;<sup>17</sup> perciò la mia analisi rivolgerà l'interesse essenzialmente a quest'ambito, gettando le basi per una sintetica indagine tematica che possa individuare – a vari livelli dell'opera – le immagini ricorrenti nei lavori di Murubutu, considerando però solamente gli ultimi due: *Gli ammutinati del Bouncin' ovvero mirabolanti avventure di uomini e mari* (2014) e *L'uomo che viaggiava nel tempo e altri racconti di brezze e correnti* (2016).

### III.2. *Leitmotiv*, tema, motivo, immagine ricorrente

Nel concreto approccio all'analisi tematica ci si imbatte sin da subito in una prima difficoltà, quella di definire inequivocabilmente l'oggetto dell'indagine stessa: il “tema”; ossia «lo strumento operativo indispensabile ma riluttante a una definizione»,<sup>18</sup> tanto che, per identificarlo, vengono spesso usate espressioni perifrastiche del tipo “nucleo ispiratore” o “motivo dominante”. Anche Remo Ceserani, disegnando una sommaria panoramica della disciplina nella contemporaneità, afferma che si possano constatare

alcune grosse difficoltà teoriche non del tutto risolte, a cominciare dalla definizione stessa di tema (per non dire dell'intricata, disperante questione della differenza tra tema e motivo),<sup>19</sup> e che ci sia purtroppo negli studi in questo settore una notevole confusione terminologica, con proposte disparate che vanno da *tema* a *topos* ad *archetipo* a *immagine* a *simbolo* a *mito*.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> R. CESERANI, *Il punto sulla critica tematica*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», 58, XX, 2008, pp. 25-33: 26.

<sup>18</sup> SERGIO ZATTI, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», 52-53, XVIII, 2006, pp. 5-22: 6.

<sup>19</sup> Sull'argomento si veda C. SEGRE, *Tema/Motivo*, in *Enciclopedia*, vol. 14, Torino, Einaudi, 1981, pp. 3-23.

<sup>20</sup> R. CESERANI, *Il punto sulla critica tematica*, cit., p. 27.



Inoltre, si potrebbe prendere in considerazione anche il concetto junghiano di “inconscio collettivo” e a questa trafilata si potrebbe aggiungere un’ulteriore variante: il *Leitmotiv*, ossia un motivo musicale ricorrente. La personale scelta di includere questo termine nella riflessione pertinente al tema è motivata dal fatto che i testi in esame non sono considerati esclusivamente dal punto di vista letterario, ma anche – e soprattutto – nella loro dimensione musicale e perciò l’uso specifico di tale espressione si dimostra particolarmente adeguato nella nostra analisi. Wilhelm Richard Wagner chiama questo tipo di espediente «*Grundthema*, tema fondamentale»: <sup>21</sup> una simile denominazione manifesta chiaramente la precisa connessione tra il *Leitmotiv* e la critica tematica, campo che accoglie senza particolare distinzione ogni dispositivo tra quelli appena elencati – a prescindere dalla definizione specifica che si dia di essi. È possibile, infatti, rilevare una peculiare caratteristica che li accomuna: la ricorsività; è questa la proprietà intrinseca ed essenziale a tutti i termini proposti, tra cui scelgo di adottare per semplicità argomentativa l’espressione “tema” di cui – alla luce di tali considerazioni – si potrebbe abbozzare un’inconfutabile definizione affermando che questo sia un «principio concreto di organizzazione di un testo fondato sul suo carattere iterativo». <sup>22</sup> La ricorsività, la ridondanza, la ripetizione e la reiterazione giocano da sempre un ruolo estremamente rilevante nel mantenimento del ricordo dal punto di vista narrativo e letterario: la funzione ausiliaria di questi meccanismi si rinvigorisce maggiormente grazie alle immagini che si trovano nell’opera e che, ripresentandosi ciclicamente, ne costituiscono il vero e proprio tema che dal «punto di vista mnemotecnico [...] rappresenta nella sua concretezza antropologica lo strumento più efficace [...] con cui la memoria letteraria combatte la sua battaglia contro l’oblio». <sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> *Leitmotiv*, in *Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/leitmotiv> (data di ultima consultazione 13 giugno 2018).

<sup>22</sup> S. ZATTI, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*, cit., p. 10.

<sup>23</sup> Ivi, p. 13.

Effettivamente, la “memoria materiale”, ben più solida dell’astratta “memoria formale”, si costituisce proprio grazie ai contenuti tangibili – quelli visivi – ed è in tale prospettiva che «va registrato il nesso tra critica tematica e memoria, intesa come memoria materiale».<sup>24</sup>

Guardando agli ultimi due lavori di Murubutu, non v’è dubbio che le immagini ricorrenti – quelle essenziali dal punto di vista dell’«immaginazione materiale»<sup>25</sup> – possano essere individuate sin da un primo approccio ad essi, giacché l’elemento tematico è reso immediatamente manifesto grazie alle scelte grafiche attuate nelle copertine degli album. L’illustrazione, in effetti, esprime di per sé una dichiarazione d’intenti, poiché rappresenta una sommaria anticipazione di ciò che l’osservatore – che diventerà successivamente lettore e poi ascoltatore – potrà identificare nell’opera. Si è detto, però, che il fine ultimo della critica tematica non sia quello di riconoscere semplicemente i temi dominanti dei componimenti, bensì tentare di ricostruire la rete di relazioni che le immagini ricorrenti instaurano vicendevolmente. Per far ciò, non si può considerare l’opera letteraria esclusivamente dal punto di vista testuale, ma bisogna osservarla invece nella sua totalità cercando di mettere in relazione i livelli che la costituiscono. Nel caso specifico di Murubutu, la ricorsività tematica si può individuare – tramite l’evoluzione del ruolo del ricevente – su piani differenti del prodotto artistico:

- Piano dell’osservazione: il ricevente è un semplice osservatore che, a livello grafico, attraverso l’illustrazione della copertina, coglie il primo riferimento a un ipotetico tema;
- Piano della lettura: il destinatario dell’opera diventa lettore e così il tema si manifesta a livello testuale attraverso i singoli titoli delle canzoni;

---

<sup>24</sup> HARALD WEINRICH, *Memoria letteraria e critica tematica*, in *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, a cura di Ugo M. Olivieri, Torino, Bollati-Boringhieri, 2003, pp. 73-82: 75.

<sup>25</sup> Cfr. GASTON BACHELARD, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, trad. it. di Marta Cohen Hemsì, Como, Red, 1987 (Paris 1942).

- Piano dell'interpretazione: il lettore diventa ascoltatore che, procedendo verso la dimensione musico-letteraria, verifica l'effettiva presenza delle immagini ricorrenti e, attraverso l'interpretazione, attribuisce un concreto significato al concetto cardine dell'intero lavoro.

Di conseguenza, coinvolgendo complessivamente i livelli dell'opera, l'analisi tematica non solo sarà in grado di individuarne il tema principale, ma potrà anche ricostituire quella rete di relazioni tra le immagini ricorrenti grazie alla quale il lavoro artistico acquista un reale significato.

In effetti, trasferendo tali considerazioni dal piano teoretico all'analisi concreta dei lavori di Alessio Mariani, si potrebbe sostenere che già la copertina<sup>26</sup> de *Gli ammutinati del Bouncin' ovvero mirabolanti avventure di uomini e mari* offra un indizio approssimativo per quanto riguarda il tema, poiché l'illustrazione orienta immediatamente l'osservatore a considerare il mare<sup>27</sup> come l'elemento fondamentale del lavoro. La conferma di tale ipotesi giunge quando ci si sposta dal livello grafico al livello testuale: scorrendo i titoli delle canzoni si può intuire che ognuno di essi si ricollegli effettivamente al motivo marino che in questo modo si converte da semplice presupposizione a elemento tematico concreto; in tale prospettiva, i titoli accuratamente selezionati dall'autore, come *Diario di bordo*, *Isola verde*, *Sull'Atlantico*, *Marco gioca sott'acqua*, *Le sirene* o ancora *I marinai tornano tardi e Mari infiniti*, diventano vere e proprie esplicazioni del tema dominante. Inoltre, nel passaggio successivo da lettore a interprete, il ricevente può cogliere – ascoltando interamente l'album – il concreto *fil rouge* che lega saldamente le narrazioni dei testi. Si può

---

<sup>26</sup> Considerata nella sua totalità, giacché unisce elementi di natura differente: quello grafico, ossia l'immagine e quello testuale, cioè il titolo dell'album.

<sup>27</sup> Per un approfondimento sul tema letterario del mare si veda CRISTIANO SPILA, *Mare*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceresani, Massimo Domenichelli, Pino Fasano, Torino, UTET, 2007, vol. II, pp. 1407-1422; inoltre, per un'evidente connessione logica, tale tema si ricollega all'elemento archetipico dell'acqua, perciò si veda anche CAROLINE PATEY, *Acqua*, in *Dizionario dei temi letterari*, cit., vol. I, pp. 12-15.

affrontare il medesimo discorso per quanto riguarda *L'uomo che viaggiava nel vento e altri racconti di brezze e correnti*: anche in questo caso il primo avvicinamento all'opera avviene attraverso l'elemento grafico che si presenta come chiaro indicatore del motivo centrale dell'album, cioè il vento.<sup>28</sup> Procedendo successivamente verso il piano della lettura si nota che i titoli delle canzoni siano anch'essi delle precise manifestazioni del tema portante: talvolta l'autore sceglie di intitolare i componimenti utilizzando semplicemente il nome di un vento, come avviene nel caso di *Grecale*, *Scirocco*, *Bora* e *Levante*; d'altra parte, alcuni titoli contengono un essenziale – ma esplicito – riferimento a particolari brezze, come si può notare per *Mara e il Maestrone* o *Linee di Libeccio*; la questione si diversifica, invece, nel caso di *Isobarre*, poiché nell'uso di questa espressione l'autore compie un gioco di parole tra la nozione di “isobare” – alludendo alla meteorologia che si ricollega opportunamente al tema del vento – e il termine “barre”, tecnicismo musicale che significa sostanzialmente “versi del testo rap”. Anche nel brano *Il re dei venti* il riferimento al tema viene rivelato grazie a un elemento differente, quello mitologico che si manifesta tramite il richiamo a Eolo che oltretutto rimanda all'immagine della copertina; infine i titoli della canzone d'esordio, *Anemos* e de *L'ultimo soffio*, la traccia conclusiva dell'album, sono evidentemente correlati alla tematica del vento. Successivamente, procedendo verso il livello interpretativo, si può nuovamente notare che le narrazioni siano attraversate da un concetto universale: il vento.

Considerato, dunque, che i *concepts* di entrambi gli album si registrano a diversi livelli di composizione e interpretazione dell'opera, si può affermare che le immagini ricorrenti caratteristiche di tali lavori acquistino particolare significanza dal punto di vista critico nella prospettiva di una specifica analisi tematica.

---

<sup>28</sup> Cfr. ENRICO CARINI, *Vento*, in *Dizionario dei temi letterari*, cit., vol. III, pp. 2589-2594.

## APPENDICE DEI TESTI

Da *Il giovane Mariani e altri racconti* (2009)

### **Tornava l'albatros** (traccia 3)

Tornava l'albatros dopo un inverno eterno,  
immerso da un pezzo nel riflesso immenso e terso dell'oceano.  
Tornava allora nell'ora del cielo viola d'aurora,  
dopo un inverno denso trascorso dentro la noia d'oro d'Europa.  
Solo allora, planando dai piani alti, tra i raggi caldi,  
tra i canti degli altri, scorgeva i suoi caldi e cari Caraibi:  
vide le fronde dei manghi, le foglie dei mandorli,  
le onde del porto infrangersi di colpo sulle frotte dei granchi bianchi.  
Aveva l'occhio dei grandi falchi e planando guardava  
mentre la piana esalava l'aroma dolce delle guayabas;  
nessun'altra spiaggia chiara chiamava un'altrettanta alba,  
qua niente equiparava il panorama della Plaza tra le luci della baia.  
In quel momento il cielo era argento e smalto, intenso e caldo,  
poi magenta e arancio e in fondo solo un accento di bianco.  
E lui contento e stanco, ma ancora attento e scaltro,  
trovava il compenso dei suoi viaggi nei villaggi di menta e calicanto:  
ricalibrando vista e udito rivide il suo nido,  
si rivide più piccolo nello stesso sito da cui era partito;  
poi s'appoggiava stranito ad un cippo in granito sbiadito,  
fradicio in ogni piuma di spuma di salnitro.  
Forse su, su nel vuoto l'aria sembra la stessa,  
ma qui giù, sopra il suolo, qua la terra si è persa:  
c'è una terra diversa, poi, poi, poi...  
Forse su, su nel vuoto l'aria sembra la stessa,  
ma qui giù, sopra il suolo, qua la terra si è persa:

c'è una terra diversa, poi, poi, poi...  
Ma qualcosa differiva e, no, non era nel clima...  
Qualcosa non capiva rispetto alla prima stima:  
lui cercava la vita, la città attiva, città antica,  
trovò solo una corte e qui la morte regina.  
Tra le case, le piane e i palazzi in rovina  
guardò il viale per la cattedrale, strade per la capitale,  
stanze delle varie case, stalle, aie, scale,  
tra le gabbie di iguane, in ogni nave per la Martinica.  
Cercò la vita e trovò l'isola deserta,  
più a sud, più a sud sempre l'isola deserta:  
solo corpi riversi sotto a posti diversi, divelti,  
l'odore di camelie soffocate della fogna aperta.  
Questa sua terra di uomini fieri,  
resistenti per millenni a bucanieri ed inglesi,  
si chiese: «Quale male può portare tanto morte per tutto?  
Quale male sa contare e spinge il carro al crepuscolo?»  
Vide i lutti tra le tende di juta,  
Pensò fosse il colera a riempire ogni buca...  
Uno strano colera: variante più arguta  
che colpiva alla schiena con un colpo di grazia alla nuca.  
Forse su, su nel vuoto l'aria sembra la stessa,  
ma qui giù, sopra il suolo, qua la terra si è persa:  
c'è una terra diversa, poi, poi, poi...  
Forse su, su nel vuoto l'aria sembra la stessa,  
ma qui giù, sopra il suolo, qua la terra si è persa:  
c'è una terra diversa, poi, poi, poi...  
L'albatros, sì, cominciava a capire:  
non gli rimase che patire e partire;  
il vento tossiva, lui pensava che infine  
peggior male di una terra è la sua guerra civile.  
L'albatros, sì, cominciava a capire

Non gli rimase che patire e partire  
Il vento tossiva lui pensava che in fine  
Peggior male di una terra è la sua guerra civile

**Memorie di un povero naso** (traccia 4)

E io che ti inseguivo tra i brividi  
e tra i vicoli tipici,  
tra i crini sottili,  
i rivoli stretti e i cunicoli,  
tra i legni dei letti, i camini e i merletti,  
sotto le tegole di tutti i tetti,  
i fili elettrici e i comignoli  
Tu mi sfuggivi tra i filari di viti,  
tra i pini e gli ulivi,  
tra i fiori dei fichi e dei primi iris.  
Fuggivi qui nella Parigi dei miti e degli odori più fini  
Dove confondi Champs-Èlysées e Campi Elisi.  
Forse eri in cerca di nuovi lidi, di nuovi nidi,  
di climi più affini ai tuoi profili infiniti.  
Tu, profumo raro, vecchio bene tra i nuovi mali,  
in grado, è vero, di dare nuova vita alle mie vecchie nari.  
Povero me, io pensavo tra me e me,  
respiro fra te e me, morivo per niente.  
Dimmi, dimmi: chi non soffre tra sé e sé?  
E chi non crede alle storie e non piange?  
Lo chiedano a me.  
A chi? A chi? A me, me.  
Strani casi che scrissi in varie frasi a te, eclissi  
dei miei mali dagli abissi dei miei vasi.  
Queste vecchie nari, come vecchie madri,  
da sempre in viaggio come vecchie navi,  
fendendo l'aria qui con becchi ed ali

mi hanno dato più il mondo che occhi, orecchie e mani.  
Nient'orchi, vecchi e maghi o pratiche magiche:  
io chiesi di te alle piante più classiche,  
ma non ottenni che gli sbadigli dei gigli e tigli  
e il parere unanime delle lacrime del salice.  
Tra le nuvole cariche tu guardavi all'Italia,  
sotto il velo dell'alba intrecciavi cielo e paglia;  
poi in un momento arrossivi nel vento  
evidenziando ad un tempo le traiettorie degli insetti nell'aria.  
Ricomparve un istante,  
scivolavi tra le tante carte e i marmi d'arte,  
apparivi tra Rue Montpellier, Montparnasse,  
poi sparivi tra le dalie sui balconi di Montmartre.  
Dicevi: «non ho partner, non ho parte».  
Qualcuno ne ebbe nausea, sì, ma non Sartre:  
tu sei l'odore, amore, dolore di 'sto mendicante,  
tu mi perdonerai se a volte perdo sangue.  
Povero me, io pensavo tra me e me,  
respiro fra te e me, morivo per niente.  
Dimmi, dimmi: chi non soffre tra sé e sé?  
E chi non crede alle storie e non piange?  
Lo chiedano a me.  
A chi? A chi? A me, me.  
Strani casi che scrissi in varie frasi a te, eclissi  
dei miei mali dagli abissi dei miei vasi.  
Ora mi sveglio tra i vicoli,  
tra 'sti spasmi e miasmi mortiferi:  
il tanfo divora il corpo dei miei sogni effimeri,  
so che il mio aspetto delude ché ho bisogno di cure.  
Nessuno parla con me,  
nemmeno il guardiano del Louvre che chiude;  
morivo lasciando un foglio segnato in nota:



parlava di una foglia d'avorio screziata in ocre  
e tu svanivi nel tempo  
e io morivo contento  
del mio senso intenso  
E chi non crede più al vento?  
Lo chiedano a me, me.  
Lo chiedano a me, me.  
Lo chiedano a me, me.  
Chi non crede alle storie e non piange?  
Lo chiedano a me

Da *La bellissima Giulietta e il suo povero padre grafomane* (2013)

### **Introduzione** (traccia 1)

«Dall'alba dei tempi i cantastorie hanno incantato il pubblico con le loro parole, ma c'è un dono ancora più straordinario: ci sono persone che se leggono ad alta voce riescono a portare alla vita i personaggi. Fuori dai libri. Nel mondo reale».

### **Le stesse pietre** (traccia 5)

Le stesse pietre e lo stesso sangue.  
Le stesse pietre lo stesso sangue.  
Le stesse pietre e lo stesso sangue.  
Le stesse pietre lo stesso sangue.  
Aldo partì al mattino e sul viso nessun sorriso:  
nessun avviso, nessun rinvio e all'improvviso l'addio al suo nido.  
Il fronte voleva forze e rinforzi pronti dove il conflitto è vivo;  
la fronte sugli occhi smorti di chi è in arrivo verso il confino.  
Così salì su un treno, stanco, che intanto iniziò a marciare:  
il volto franco e ancora calmo, caldo dei baci della madre,  
il corpo maschio, saldo, a ogni sobbalzo si lasciava andare,  
fuori il paesaggio, in marzo, declinava fino ad indicare il mare.

Poi fuori a flussi, a flutti, ogni vagone aprì la pancia e via:  
soldati a truppe, a ciurme vomitate in terra d'Albania.  
Vedendo tante vite al fine il cielo allineò le nubi a monito;  
gomito a gomito, verso le linee del Golico.  
Fra quei monti alti i lampi bianchi facevan già paura:  
erano gli ampi lanci fatti dagli altri dietro ogni radura.  
«La montagna, sappi Aldo, ai fatti è solo roccia dura e pura  
che porta morte ai tanti fanti infranti e nega loro sepoltura».  
Le stesse pietre e lo stesso sangue.  
Le stesse pietre lo stesso sangue.  
Quegli stessi piedi sulle stesse pietre,  
se non resti in piedi non rivedi babbo e mamma.  
Le stesse pietre e lo stesso sangue.  
Le stesse pietre lo stesso sangue.  
Quegli stessi piedi, quelle stesse gambe,  
sulle stesse pietre con lo stesso sangue.  
E per la prima volta Aldo vide quelle terre interne,  
vide granate come gemme splendere fra le contraeree,  
sentì le saette e il vento flettere le tende fra le vette  
e le vedette spegnersi come fiammelle di sete, freddo e febbre.  
Prima un bagliore, un suono, poi voli via per sempre:  
le bocche di fuoco per un uomo morto sono scie eterne;  
vide la morte fra le tende, in cerca fra le carni aperte,  
tra pezzi d'ossa, pelle e bende intrise, divise in grigio e verde.  
Un'altra alba abbaglia e scalda cauta di un nuovo calore  
e la mitraglia calda scalpita sopra a ogni costone;  
qui ogni fossa che per tutti è solo pietra, fango e terra cava  
per i soldati è un salto al salvo, casa, sudario e bara.  
E il tempo passa e niente cambia, niente calma,  
niente scalda la vana speranza, niente campa.  
Nella stessa landa bianca marciano le stesse scarpe  
di chi prende e perde le stesse pietre, sporche dello stesso sangue.

Le stesse pietre e lo stesso sangue.  
Le stesse pietre lo stesso sangue.  
Quegli stessi piedi sulle stesse pietre,  
se non resti in piedi non rivedi babbo e mamma.  
Le stesse pietre e lo stesso sangue.  
Le stesse pietre lo stesso sangue.  
Quegli stessi piedi, quelle stesse gambe,  
sulle stesse pietre con lo stesso sangue.  
Dopo mesi e mesi tra i cieli gelidi i fuochi accesi,  
sotto i tiri tesi dai fucili fieri di Albanesi e Greci,  
Aldo e altri rimasti in piedi sono fantasmi ciechi:  
corpi bianchi e scarni, affranti e stanchi, esausti fra le nevi;  
e se prima Patria era un gran richiamo, un'aura chiara,  
ora niente altro che un ricordo in calo, una speranza rara.  
Così che un colpo d'arma risuonò fino alla piana:  
«Guarda mamma, sto arrivando» Aldo sta tornando a casa.  
Le stesse pietre e lo stesso sangue.  
Le stesse pietre lo stesso sangue.  
Quegli stessi piedi sulle stesse pietre,  
se non resti in piedi non rivedi babbo e mamma.  
Le stesse pietre e lo stesso sangue.  
Le stesse pietre lo stesso sangue.  
Quegli stessi piedi, quelle stesse gambe,  
sulle stesse pietre con lo stesso sangue.

### **Martino e il ciliegio** (traccia 8)

E Martino che da bimbo s'era fatto guerriero,  
guardò il cielo che da azzurro s'era fatto nero.  
Il sole rischiara l'aria, un'alba bianca incanta la terra nativa,  
la madre lo chiama «Martino svegliati», sono le cinque della mattina.  
Ora che sono in cinque in famiglia si stringe la cinghia in cucina,  
poi fuori scalzi nei campi, fra i tralci di uva spina

Martino china la schiena fra i vari agri, nel segno della sua vita.  
Quando nacque, suo padre piantò un ciliegio nella cascina  
tramandatisi da avi a padri: la dura vita contadina,  
ora che sono passati da affittuari a mezzadri non è più come prima.  
È la Reggio degli anni Cinquanta: campagna e officina,  
è ancora attiva la prospettiva della prima cooperativa.  
Qui vive Martino, la sua esistenza ora è pura essenza  
nella terra in cui la cultura della Resistenza è ancora viva:  
i racconti dei partigiani, i fratelli Cervi, l'R-60,  
la Resistenza tradita, i risvolti del piano Marshall.  
La storia d'Italia narrata dai vecchi lo incanta,  
ma in realtà questi vecchi di anni non ne hanno più di quaranta.  
Le lotte per il pane, la fame, le lotte operaie senza fine,  
le lotte delle officine Reggiane;  
la sua gente ha schiena buona e buona coscienza critica:  
ogni bambino come Martino cresce a pane e a lotta politica.  
Come un brivido. Senti un brivido. Come un brivido.  
Martino è libero, davvero libero: mai.  
Come un brivido. Senti un brivido. Come un brivido.  
Martino è libero, davvero libero: mai.  
Martino sale in cima al ciliegio dopo il lavoro e la scuola,  
là sopra legge di tutto: Conrad, Fröbel, Spinoza.  
Ora le lotte degli anni di piombo lo investono come bora,  
spingono la foga del suo mondo verso una boa nuova e allora  
lo ha detto ai suoi: la stalla, l'aratro gli stanno stretti,  
ora che ha nuovi concetti ha bisogno di nuovi contesti.  
Saluta in fretta gli affetti più stretti, i compagni più cari,  
va a Milano, ottiene un contratto: il contatto coi centri operai.  
Prima tra i gruppi dei pari, poi dei compari,  
poi tra i gruppi dei compagni dei vari gruppi extraparlamentari;  
i vari gruppi rivali, i fasci, gli spari:  
i compagni non vogliono stare calmi,

qui c'è chi vuole passare alle armi.  
Le prime diffide, la cosiddetta "svolta di Pecorile",  
le prime rapine, i gruppi studio della Sit-Siemens;  
lo S.I.M. vive di sfide: lo stato è nemico da abbattere,  
Martino combatte finché non s'imbatte nelle sbarre dal carcere.  
Dal gabbio scrive due righe a casa, lì a casa lo piangono,  
anche là è cambiato: tanto solo il ciliegio è un incanto.  
I suoi vecchi si sono trasferiti a San Candido e intanto  
dove c'erano le cascine ora c'è un camposanto in marmo bianco.  
Come un brivido. Senti un brivido. Come un brivido.  
Martino è libero, davvero libero: mai.  
Come un brivido. Senti un brivido. Come un brivido.  
Martino è libero, davvero libero: mai.  
Martino è evaso ed è stato scoperto:  
ora è un militante, latitante esperto,  
certo, Superclan nel gergo.  
Sa di lottare per il giusto, se il modo è giusto ha il dubbio,  
ma non c'è dubbio che il senso del giusto  
è nel senso del gruppo, giusto?  
Martino in azione si espone,  
viene colpito all'addome laddove  
sente prima il rumore,  
poi il bruciore del piombo nel cuore.  
La vista s'incrina tra i lampi, rivede i suoi campi e la cascina,  
tra i tanti sente ancora sua madre: «Martino svegliati è mattina!»  
L'umore di brina si fonde all'odore di sangue e sudore,  
poi le sirene, un bagliore: Martino muore in poche ore.  
Sono poche persone a seguire il feretro: la famiglia, il pastore,  
sui volti di alcuni non è per la morte il dolore maggiore.  
La sua campagna si contorce mentre ne vede passare il corpo,  
sembra pensare «Io ti ho cresciuto forte e tu torni da morto?!»  
Là dove è sepolto ogni tomba si scalda d'un sole accanito

e là Martino riposa protetto all'ombra del suo ciliegio fiorito.

Come un brivido. Sentì un brivido. Come un brivido.

Martino è libero, davvero libero: mai.

Come un brivido. Sentì un brivido. Come un brivido.

Martino è libero, davvero libero: mai.

Da *Gli ammutinati del Bouncin' ovvero mirabolanti avventure di uomini e mari* (2014)

### **Introduzione** (traccia 1)

«Voi amate il mare capitano?»

«Oh, sì: l'amo. Il mare è tutto, copre i sette decimi del globo, il suo respiro è puro, è salutare.

È un deserto immenso in cui l'uomo mai è solo perché accanto tutto un mondo brulica. Il mare è veicolo d'una vita prodigiosa: è amore e moto. È, come un vostro poeta ha detto, "l'infinito vivente"».

### **Diario di bordo** (traccia 2)

E ora avvicinati un poco:

racconto storie raccolte tra mari immani, mari immani.

Ancora un po', ancora un poco:

racconto storie di navi tra i vari fari, vari fari.

Prendo fiato, ho poco fiato, perdo fiato...

Qua ho qualcosa conficcato su un lato del costato.

Parlo in fretta, sento freddo...

Qua ho una freccia che pulsa dentro il petto:

è fatta in pelle di guanaco.

Ho visto pance di navi piene di poveri cristi in posti mai visti,

trafitti dai cippi invocavano tristi i loro feticci sconfitti

e lì, fu sopra gli abissi, è lì che scrissi solo il mio diario,

io tratto in salvo dalle stive di un galeone spagnolo: Señora del Rosario.

Fui salvato da una grossa galera che batteva bandiera nera

e la polena a forma di sirena fendeva l'acqua costiera

e quando issava una nuova vela o fissava una nuova meta,  
muoveva saccheggiando i galeoni carichi di moneta coniata a Zacatecas.  
Vissi con loro per anni e ho visto tagliare gole su gole,  
ho visto piogge impetuose portare il terrore scagliate da mani furiose,  
ho sentito le frecce ad altezza testa, le brezze del vento dell'Ovest  
e gli effetti della schiena a pezzi per le carezze del gatto a nove code.  
Senti il vento dell'Est che più forte non c'è  
che più forte qui ti porta al limite!  
Senti il tempo in un flash che ti porta oltre te  
e apre spazi che ti sfondano l'iride!  
La luna erosa dal tempo  
e tinse il mare d'argento  
e cinse il mare ed il vento:  
un effetto, un riflesso di un mondo sommerso.  
Era una ciurma di senza patria, di paria senza illusioni,  
di pazzi asserviti a un pazzo: il capitano dei mari minori.  
Ad un suo solo cenno fra i tuoni saltavano sui pennoni  
e rampavano fieri sugli alighieri e sulle troniere dei cannoni  
e rispondevano a chi diceva: «Là c'è qualcosa che brilla tra i fuochi!»  
«L'unica cosa che brilla a Est sono le forche degli spagnoli!»  
«Ma siamo acqua salmastra e putredine oceanica!»  
«E se Dio ci ha dimenticato...» «Il demonio ci darà venti migliori!»  
Con loro ho visto il mare bagnare la sabbia di storia,  
navi trainate da stormi di ottarde nel cielo basso della Patagonia,  
navi sfondate a bombardeappare le falle coi corpi  
poi incagliate fra i bracci dei ghiacci: enormi nei porti vuoti della Nuova Scozia.  
Ho visto il mare in tempesta abissare di colpo uno stretto,  
le isole-pesce, indigeni senza testa con un solo occhio nel petto.  
Ho visto in fondo all'oceano riflesse le immagini magiche  
delle dorsali subacquee alla base del mito che l'Antartide sia Atlantide.  
Dopo una vita simile chi è che riuscì a sopravvivere?  
Chi uccidendo riuscì a resistere o io che sapevo scrivere?

Rovescio rime oltre il limite in questo diario che affonda  
sotto l'ombra dell'onda, il cielo per sudario e il mare come tomba!  
Senti il vento dell'Est che più forte non c'è  
che più forte qui ti porta al limite!  
Senti il tempo in un flash che ti porta oltre te  
e apre spazi che ti sfondan l'iride!  
La luna erosa dal tempo  
e tinse il mare d'argento  
e cinse il mare ed il vento:  
un effetto, un riflesso di un mondo sommerso.  
Murubutu, Murubutu!  
Senti il vento in un check, a cento nodi col rap,  
i cento porti del rap e cento mondi, cento mondi.  
Murubutu, Murubutu!  
Testo il flusso nel jack, testo e busso già al check,  
teste fuse dal rap e cento modi, cento mondi.  
Senti il vento dell'Est che più forte non c'è  
che più forte qui ti porta al limite!  
Senti il tempo in un flash che ti porta oltre te  
e apre spazi che ti sfondan l'iride!  
La luna erosa dal tempo  
e tinse il mare d'argento  
e cinse il mare ed il vento:  
un effetto, un riflesso di un mondo sommerso.

### **Storia di Laura** (traccia 11)

Fu così, guardando lei, che il mare si arrestò.  
Ora non sente niente, più niente, neanche le onde che fermò.  
Il signor padre strinse il nodo della cravatta,  
lustrò ogni placca d'oro di ogni medaglia sulla giacca:  
sulla tasca bianca il noto logo della croce di Malta.  
La divisa della marina gli garantiva un'aura sacra,



Laura, bambina, lo guardava: ammirava come una statua.  
Per lei il padre era l'unico dio: il suo super io,  
dopo che la madre era morta quando lei era nata,  
lei non aveva che lui, lui non aveva che lei: nessun'altra.  
Lui, alto ammiraglio al capo di una grande fregata,  
quando col palmo caldo le accarezzava la guancia  
diceva: «Sapessi quanto la ho amata,  
sapessi... Aveva i tuoi occhi, le tue ciglia,  
le tue labbra vermiglie da fata».  
Nella vita del padre: solo la figlia e la nave.  
Il resto: valori da immolare alla morale militare; c'è che  
in certi uomini di mare le frontiere si delineano e creano:  
il suo cuore era un eremo, una scogliera a picco sull'oceano.  
Fu così, guardando lei, che il mare si arrestò.  
Ora non sente niente, più niente, neanche le onde che fermò.  
Fu così, guardando lei, che il mare si arrestò.  
Ora non sente niente, più niente, niente, più niente.  
Ma Laura crebbe bella come una dea pagana,  
portava vestiti di organza e fiandra, profumava di mandorla amara.  
Suo padre la voleva al meglio, specchio su terre e mari:  
l'unica figlia, suo riflesso perfetto, inarrivabile ai mortali;  
perciò chiunque fosse che osasse corteggiarla  
veniva smarrito a due mani come le mosche nell'aria,  
per lei nessuno era all'altezza di suo padre  
e per suo padre nessuno era all'altezza della sua Laura.  
Ma un giorno di brina, nel clima di una prima mattina  
Laura si presentò al braccio di un adone in divisa della marina:  
un ufficiale con occhi d'acqua che promise amore,  
aveva il bel fare e l'eleganza delle uose nuove.  
Laura gli disse di sì: sognava una nuova vita.  
Quando il padre glielo impedì al mattino era già sparita.  
Dopo un mese tornò sconfitta, negli occhi una scritta:

per quanto bello, l'amore di quello era tutto una finta.  
Tornò più morta che viva, a testa china, stessa vita,  
non aveva più lo sguardo d'incanto di Laura bambina.  
Passata da una vita da bimba a una vita da vinta:  
nessuno capì come sarebbe finita, tutti capirono che era incinta.  
Il padre non volle sentire ragione: «Ora trova un padre al bastardo!  
Lo crescerai sola, in casa, lontana da ogni sguardo!  
Sarà il frutto amaro del disonore, la mala erba in casa e tu:  
la bandiera a mezz'asta di un cargo al largo!»  
Lo udirono spaccare ogni specchio, parlare del male,  
l'uomo era vecchio: non sapeva dominarsi né comandare.  
Lo videro incamminarsi e rinnegare il mare,  
Malediva sé stesso, la figlia, invocava il nome della madre.  
La ragazza non disse nulla, fuggì verso l'imbrunire,  
tornò dopo un giorno col mondo stravolto nell'iride:  
era andata da una mezzana, una mezza levatrice,  
Laura si era fatta ripulire così come si suole dire.  
Lei non disse niente e nessuno fece domande,  
camminava lento, guardava distante le speranze.  
Stava in piedi poco tempo poi a stento sulle gambe  
e poi si mise a letto e lo riempì nel mezzo di sangue.  
Il padre si chiuse in un silenzio d'onore: niente parole  
e lei chiusa non volle parlare neppure al dottore.  
Aprì la bocca solo verso le ultime ore del sole,  
quando morì chiamava solo: «Papà, papà» a bassa voce.  
Fu così, guardando lei, che il mare si arrestò.  
Ora non sente niente, più niente.  
Fu così, guardando lei, che il mare si arrestò.  
Ora non sente niente, più niente, niente, più niente.

Da *L'uomo che viaggiava nel vento e altri racconti di brezze e correnti* (2016)

### **La bella creola** (traccia 2)

E la intravide in un giorno nato col cielo ebbro di viola  
nel baccano del mercato del pueblo di Santa Rosa.  
Soppesava con la mano lei riso nero e manioca,  
lui vendeva lana al peso della piana della Patagonia.  
Da quale terra venisse la bella creola...  
Nessuno avrebbe detto mai!  
Vestiva di trina fine, una ricca vestina tremula  
e con colori di oleandro, dell'orchidea e del mais;  
lui che era figlio di un'altra cifra, si è vero, di un altro clima,  
spazzato senza sosta da una forza fitta ed assidua  
e di quel vento portava fiero lo stesso nome: Pampero  
che correva sul sentiero della Pampa argentina.  
Cresciuto senza alfabeto fra il terreno e una nube,  
era figlio del Rio Negro e di una bella india Mapuche,  
era cresciuto a pane e vento, amante intenso, a parte il tempo:  
una creatura forte e mite e felice senza saperlo.  
Ma in lei lui vide la grazia di un mondo colto e profondo  
per come piegava il collo spiegando il senso del cosmo.  
Lei forse vide il suo cuore duro, puro e ricolmo:  
voleva farne un uomo nuovo, un uomo colto del nuovo mondo.  
E fu l'incontro distratto, nato per strade in un tratto:  
il contatto fra natura e cultura nel lampo di un attimo;  
quando lui le porse il braccio e lei lo prese di scatto  
fu l'impatto fra il vento freddo, il ghiaccio, il caldo e il vapore acqueo.  
«Tu non sai cos'è: se stai con me un altro mondo si aprirà,  
non sai dov'è la luce che è sulla via.  
Tu non sai cos'è: se stai con me un altro mondo si aprirà,  
saprai com'è lo studio e la fantasia».  
«Vieni con me dai, io conosco la strada,  
quella che il sole rischiara, là oltre il Rio de la Plata»,

così lui vide un mondo mai visto, ora vicino distinto,  
fatto di canti e battaglie, lava e capanna, malve d'ibisco.  
Corse al passaggio ogni tratto, ogni paesaggio incontrato nel viaggio,  
ogni villaggio incastrato fra i campi di grano e tabacco;  
il culto del Cristo mulatto, le case col tetto di fango,  
l'odore del mango marcio nel mercato di San Fernando.  
«Vieni con me: ti insegnerò a chiudere il mondo nei fogli»  
e lui si mise a temprare le mine come spade sopra una mola.  
Ora che vedeva sgorgare il mondo da un flusso d'inchiostro  
e lei lo ascoltava capire come se fossero una persona sola:  
vedeva i concetti eletti nei secoli uscire dai libri,  
lo scrosciare di un mondo che nasceva dai nomi e dai titoli  
e imparava la storia dei forti, dei vinti, dei mondi già estinti,  
molti conflitti, morti, feriti, i moti per un mondo di liberi.  
E i suoi occhi erano vivi e la sua voce melodia  
per un flusso continuo e assiduo come un'antica sorgiva,  
ma non si stupì quando un giorno la vide andarsene via  
diretta verso i luoghi ignoti, fra i boschi di Tacarigua.  
Pampero tornò alla sua terra con nuovi occhi e ragione:  
lui il pastore diventato grande scrittore del tempo,  
con nuovi suoni e parole i suoi fogli splendevano al sole;  
una dedica alla bella creola vibrava nel vento:  
«Grazie di tutto il tuo amore, nostra Signora istruzione!»  
«Tu non sai cos'è: se stai con me un altro mondo si aprirà,  
non sai dov'è la luce che è sulla via.  
Tu non sai cos'è: se stai con me un altro mondo si aprirà,  
saprai com'è lo studio e la fantasia.  
Tu non sai cos'è: se stai con me un altro mondo si aprirà,  
non sai dov'è la luce che è sulla via.  
Tu non sai cos'è: se stai con me un altro mondo si aprirà,  
saprai com'è lo studio e la fantasia».

### **Grecale** (traccia 3)

E Giulia ascolta fuori il vento, balla con le foglie  
e sembra un'onda, cambia senso e scuote le magnolie  
e porta in grembo brezza fresca unita a sogni e polvere  
e c'è chi dice certe cose lei non riesca a coglierle.  
Giulia si alza prova i passi, danza in pochi metri,  
la pelle bianca che ricama gli occhi mansueti  
ed ogni goccia di pioggia sui vetri  
l'ammira mentre appoggia la punta dei piedi.  
Lei da bimba ballerina quasi come le altre,  
sembra quasi che improvvisi mentre impara l'arte:  
stesse scarpe bianche, guance calde...  
Sente un buio che si espande mentre lei diventa grande.  
A volte cade, si fa male, sente in sala le risate,  
sente il vento fra gli spazi che non trova più.  
E Giulia si alza, danza e tace, cerca pace,  
tiene l'aria nel torace e poi riprova un battement tendu.  
I giudizi più ingiusti, i pietismi, gli insulti.  
I giudizi più insulsi, i buonismi di tutti.  
E Giulia danza nella sala fino a distruggersi:  
sogna il palco della Scala, fino a distruggerli.  
Poi un soffio d'aria a tratti la raggiunse fra i suoi nastri sussurandole:  
«Dai, dai, dai! Fidati di te, riuscirai, riuscirai e ce la fai!  
Danza come il vento, danza come il vento,  
dai un nome al vento con il quale danzerai.  
Segui il vento a tempo, quattro sensi a tempo,  
quanta grazia ha il vento quando danza tu l'avrai!»  
Raggio dentro il temporale, s'alza il vento di Grecale.  
L'aria in senso circolare danza del suo vorticare.  
Poi piano piano il buio scende, non le resta scelta:  
la luce opaca che si spegne diventando tenebra.  
E non c'è più il suo stile fra le altre ballerine,

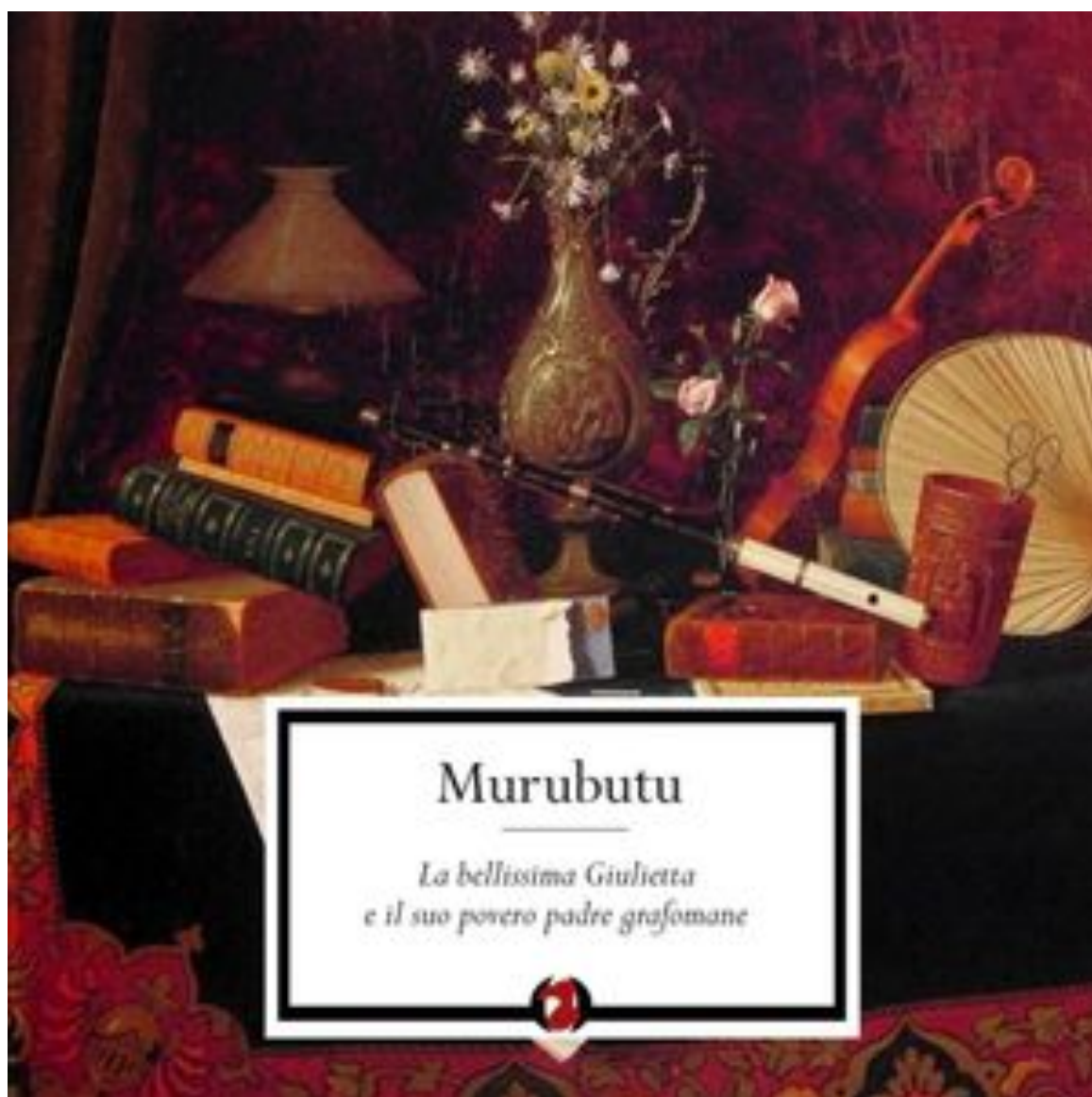
le sue scarpe appese al chiodo come due suicide.  
Mentre piange da tempo soffia il vento sopra il vetro,  
sembra quasi sussurrarle fra le gocce che  
ti stai facendo più male tu sola ogni ora  
di quant te ne ha fatta 'sta sorte che ti odia.  
Giulia si alza tra i cocci dei sogni distrutti:  
la danza è oltre gli occhi, è nel corpo e nei flussi;  
questa sera sarà l'arte qua a darle i suoi frutti  
quando ballerà con le altre di fronte a tutto e tutti.  
Giulia stupisce quando danza nel buio  
mentre balla sopra il palco lascia il pubblico muto:  
mossi i drappi di damasco, il sipario ormai chiuso...  
Prima un battito solo, poi l'applauso è un diluvio.  
Giulia rincasa sente il vento e il profumo,  
s'addormenta, sogna i lumi, poi l'applauso diffuso,  
sente i fiori sopra il palco, ogni applauso futuro  
e non è vero sai che i ciechi sognano il buio.  
Poi un soffio d'aria a tratti la raggiunse fra i suoi nastri sussurandole:  
«Dai, dai, dai! Fidati di te, riuscirai, riuscirai e ce la fai!  
Danza come il vento, danza come il vento,  
dai un nome al vento con il quale danzerai.  
Segui il vento a tempo, quattro sensi a tempo,  
quanta grazia ha il vento quando danza tu l'avrai!»  
Raggio dentro il temporale, s'alza il vento di Grecale.  
L'aria in senso circolare danza del suo vorticare.  
Raggio dentro il temporale, s'alza il vento di Grecale.  
L'aria in senso circolare danza del suo vorticare.

## APPENDICE DELLE IMMAGINI

Copertina de *Il giovane Mariani e altri racconti* (2009)



Copertina de *La bellissima Giulietta e il suo povero padre grafomane* (2013)





Copertina de *Gli ammutinati del Bouncin' ovvero mirabolanti avventure di uomini e mari*

(2014)



Murubutu

*Gli ammutinati del Bouncin'*  
ovvero mirabolanti avventure  
di uomini e mari.



Copertina de *L'uomo che viaggiava nel vento e altri racconti di brezze e correnti* (2016)



## **BIBLIOGRAFIA**



## BIBLIOGRAFIA GENERALE

### IN VOLUME

AGOSTI, STEFANO, *Significato e senso nel testo poetico*, in *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, a cura di Andrea Marino, premessa di Claudio Scarpati, Milano, Vita e pensiero, 1990.

AMIGONI, FERDINANDO, *Il modo mimetico-realistico*, Bari, Laterza, 2001.

AVALLE, D'ARCO SILVIO, *Corso di semiologia dei testi letterari. 1971-1972*, Torino, G. Giappichelli editore, 1972.

BACHELARD, GASTON, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, trad. it. di Marta Cohen Hemsì, Como, Red, 1987 (Paris 1942).

BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979 (Moskva 1975).

BALDISSONE, GIUSI, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, premessa di Giorgio Bàrberi Squarotti, Firenze, Olschki, 1992.

BARTHES, ROLAND, *Analisi testuale di un racconto di Edgar Allan Poe*, in ID. *L'avventura semiologica*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1991 (Paris 1985).

BERNARDELLI, ANDREA, *La narrazione*, Bari, Laterza, 1999.

BERNARDELLI, ANDREA, *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000.

BERNARDELLI, ANDREA, *Il concetto di intertestualità*, in *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi, 2010.

BERNARDELLI, ANDREA, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci, 2013.

BERNARDELLI, ANDREA – CESERANI, REMO, *Il testo narrativo*, Bologna, il Mulino, 2005.

BERRUTO, GAETANO – CERRUTI, MASSIMO, *La linguistica. Un corso introduttivo*, Grugliasco, UTET Università, 2011.

BOTTIROLI, GIOVANNI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.

BRIOSCHI, FRANCO – DI GIROLAMO, COSTANZO – FUSILLO, MASSIMO, *Introduzione alla letteratura*, Roma, Carocci, 2003.

BRUNETIÈRE, FERDINAND, *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura. Lezioni tenute all'Ecole Normale Supérieure*, introduzione di Paolo Bagni, Parma, Pratiche, 1980, (Paris 1890).

CADIOLI, ALBERTO, *La ricezione*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 1998.

CHINES, LOREDANA – VARROTTI, CARLO, *Che cos'è un testo letterario*, Roma, Carocci, 2001.

CESERANI, REMO, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

CESERANI, REMO, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, GLF, 1999.

CESERANI, REMO – DOMENICHELLI, MARIO – FASANO, PINO, *Dizionario dei temi letterari*, voll. 3, Torino, UTET, 2007.

COMPAGNON, ANTOINE, *La seconde main. Ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

CORTI, MARIA, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.

CROCE, BENEDETTO, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, in ID. *Filosofia dello spirito*, vol. I, 1922, Bari, Laterza.

CROCE, BENEDETTO, *Aesthetica in nuce*, Bari, Laterza, 1969.

CULLER, JONATHAN, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, prefazione di Francesco Muzzioli, trad. it. di Gian Paolo Castelli, Roma, Armando, 1999 (Oxford 1997).

DUMOULIÈ, CAMILLE, *Letteratura e filosofia*, prefazione di Gianni Puglisi, trad. it. di Renato Boccali, Roma, Armando, 2004, (Paris 2002).

EAGLETON, TERRY, *Marxism and Literary Criticism*, London, Routledge, 2006.

FRYE, NORTHROP, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969, (Princeton 1957).

GENETTE, GÉRARD, *Discorso del racconto*, in ID. *Figure III*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, (Paris 1972).

GENETTE, GÉRARD, *Introduzione all'architetto*, trad. it. di Armando Marchi, Parma, Pratiche, 1981 (Paris 1979).

GENETTE, GÉRARD, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997 (Paris 1982).

GENETTE, GÉRARD, *Soglie*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi 1989 (Paris 1987).

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN – COURTÉS, JOSEPH, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Firenze, La casa Usher, 1986 (Paris 1979).

HIRSCH, ENRIC DONALD JUNIOR, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna,

introduzione e trad. it. di Gaetano Prampolini, il Mulino, 1973.

JACOMUZZI, ANGELO, *La citazione come procedimento letterario. Appunti e considerazioni*, in  
ID. *La citazione come procedimento letterario e altri saggi*, prefazione di Giorgio Bàrberi  
Squarotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.

JAKOBSON, ROMAN, *Saggi di linguistica generale*, introduzione e cura di Luigi Heilmann, trad.  
it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 2002 (Paris 1963).

KRISTEVA, JULIA, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, trad. it. di Piero Ricci, Milano,  
Feltrinelli, 1978 (Paris 1969).

KRISTEVA, JULIA, *La parola, il dialogo e il romanzo*, trad. it. di Giuseppe Mininni (Paris 1969),  
in *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, a cura di Augusto Ponzio,  
Bari, Dedalo, 1977.

MARFÈ, LUIGI, *Introduzione alle teorie narrative. Gli autori e i testi*, Bologna, Archetipolibri,  
2011.

MELETINSKIJ, ELEAZAR MOISEVIČ, *Poetica storica della novella*, a cura di Massimo Bonafin,  
trad. it. di Laura Sestri, Macerata, eum, 2014, (Moskva 1990).

MUZZIOLI, FRANCESCO, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, La Nuova Italia Scientifica,  
1994.



- MUZZIOLI, FRANCESCO, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2005.
- ORVIETO, PAOLO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, Firenze, La nuova Italia, 1981.
- PAPPALARDO, FERDINANDO, *Teorie dei generi letterari*, Milano, B. A. Graphis, 2009.
- PASQUALI, GIORGIO, *Pagine stravaganti*, vol. 2, Firenze, Sansoni, 1968.
- POLACCO, MARINA, *L'intertestualità*, Roma-Bari, GLF Laterza, 1998.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE, *Che cos'è un genere letterario*, trad. it. di Ida Zaffagnini, Parma, Pratiche, 1992 (Paris 1989).
- SEGRE, CESARE, *Tema/Motivo*, in *Enciclopedia*, vol. 14, Torino, Einaudi, 1981.
- SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- SEGRE, CESARE, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, 1, Roma, Salerno, 1989.
- TODOROV, TZVETAN, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1995 (Paris 1970).
- VESCOVO, PIER MARIO, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015.

ZATTI, SERGIO, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», 52-53, XVIII, 2006.

WEINRICH, HARALD, *Memoria letteraria e critica tematica*, in *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, a cura di Ugo M. Olivieri, Torino, Bollati-Boringhieri, 2003.

WELLEK, RENÈ – WARREN, AUSTIN, *Teoria della letteratura*, trad. it. di Pier Luigi Contessi, Bologna, il Mulino, 1974, (New York 1942).

#### IN RIVISTA

CESERANI, REMO, *Il punto sulla critica tematica*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», 58, XX, 2008.

CORTI, MARIA, *I generi letterari in prospettiva semiologica*, in «Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», VI, 1, 1972.

DI GIROLAMO, COSTANZO, *Tendenze attuali delle teorie della letteratura*, in «Quaderns d'Italià», 1, 1996.

JAKOBSON, ROMAN – BOGATYRĚV, PĚTR, *Il folclore come forma di creazione autonoma*, in «Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», III, 1967.

NENCIONI, GIOVANNI, *Agnizioni di letteratura*, in «Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», I, 2, 1967.

SCUDERI, GRAZIELLA, *Educare alla lettura dei testi letterari*, in «Annali della Facoltà di Scienze della Formazione», 3, 2004.

#### SITOGRAFIA

—, *Ipertesto*, in Vocabolario Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/ipertesto>.

—, *Leitmotiv*, in *Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/leitmotiv>.

—, *Nouvelle critique*, in *Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/nouvelle-critique/>.

—, *Novella*, in Vocabolario Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/novella>.

—, *Stilistica*, in *Enciclopedia Treccani*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/stilistica\\_res-f7297084-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/stilistica_res-f7297084-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

VITACOLONNA, LUCIANO, *Teoria della letteratura. Su testo letterario e interpretazione*,  
aprile 2004,  
[http://www.theorein.it/letteratura\\_file/letteratura/vitacolonna/articoli/articolo%2001%20su%20testo%20letterario.html](http://www.theorein.it/letteratura_file/letteratura/vitacolonna/articoli/articolo%2001%20su%20testo%20letterario.html).

## **BIBLIOGRAFIA CRITICA SULLA CANZONE E SUGLI AUTORI**

### **PRESI IN ESAME**

#### **OPERE**

ALTMAN, RICK, *Film/Genere*, introduzione di Francesco Casetti e Ruggero Eugeni, trad. it. di Antonella Santambrogio, Milano, Vita e Pensiero, 2004 (London 1999).

BROWN, CALVIN SMITH, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, trad. it. e cura di Emilia Pantini, Roma, Lithos, 1996 (Athens 1948).

BRUNER, JEROME, *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, trad. it. di Lucia Cornalba, Milano, Feltrinelli, 1997 (Cambridge 1996).

DE MARTINO, ERNESTO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948.

FANELLI, ANTONIO, *Contro Canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, prefazione di Alessandro Portelli, Roma, Donzelli, 2017.

FAVARO, ROBERTO, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Lucca, Ricordi LIM, 2003.

FERRARO, GUIDO, *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma, Carocci, 2015.

GIOVANNETTI, PAOLO, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.

HUTCHEON, LINDA, *The Politics of Postmodernism*, London-New York, Routledge, 1989.

MAYER, CARLO, *Per una teoria dei rapporti fra musica e letteratura*, in «Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne», vol. 2, Ravenna, Longo, 1992.

MARGIOTTA, UMBERTO, *Teoria della formazione. Ricostruire la pedagogia*, Roma, Carocci, 2015.

MEYER, LEONARD B., *Emozione e significato nella musica*, trad. it. di Claudio Morelli, Bologna, il Mulino, 1992 (Chicago and London 1956).

MIDDLETON, RICHARD, *Studiare la popular music*, introduzione di Franco Fabbri, trad. it. di Melinda Mele, Milano, Feltrinelli 1994 (Maidenhead 1990).

PLASTINO, GOFFREDO, *Mappa delle voci. Rap, raggamuffin e tradizione in Italia*, Roma, Meltemi, 1996.

RONGA, LUIGI, *I generi nella critica musicale*, in FUBINI, MARIO, *Critica e Poesia. Saggi e discorsi di teoria letteraria*, Bari, Laterza, 1966.

RUSSI, ROBERTO, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.

SCHER, STEVEN PAUL (a cura di), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Schmidt, 1994.

TAGG, PHILIP, *Analysing Popular Music: theory, method and practice*, in *Popular Music*, vol. 2, Cambridge University Press, 1982.

VISCARDI, ROSA, *Popular music. Dinamiche della musica leggera dalle comunicazioni di massa alla rivoluzione digitale*, prefazione di Rossella Savarese, Napoli, Ellissi, 2004.

WOLF, WERNER, *Intermediality. Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, in *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural identity and the Musical Stage*, a cura di Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart, Amsterdam, Radopi, 2002.

## SITOGRAFIA

—, *Murubutu*, in Wikipedia, <https://it.wikipedia.org/wiki/Murubutu>.

CIVIDINI, ISACCO, *Intervista a Murubutu*, 11 novembre 2014, <http://www.loudvision.it/intervista-murubutu/>.

CORBOLANTE, LICIA, *Storytelling: narrazione e affabulazione*, 9 aprile 2014, <http://blog.terminologiaetc.it/2014/04/09/traduzione-significato-storytelling/>.

FLEISCHNER, EDOARDO, *Che cos'è oggi la crossmedialità?*, in Treccani Magazine,  
[http://www.treccani.it/magazine/webtv//videos/Int\\_Edoardo\\_Fleischner\\_crossmedialita.html#](http://www.treccani.it/magazine/webtv//videos/Int_Edoardo_Fleischner_crossmedialita.html#).

LAZZARI, ANNA, *Il concetto di genere letterario*,  
[http://lazzari.altervista.org/Genere\\_letterario.pdf](http://lazzari.altervista.org/Genere_letterario.pdf).

LEONE, CARMELO, *Zoom in #8: Murubutu presenta "L'uomo che viaggiava nel vento"*, 31  
ottobre 2016, <https://www.lacasadelrap.com/approfondimenti/zoom-in/2016/10/31/zoom-in-8-murubutu-uomo-che-viaggiava-nel-vento/>.

MARIANI, ALESSIO, *Diario di bordo*, in *i testi di murubutu* (blog), 15 giugno 2014,  
<http://murubutu.blogspot.com/2014/06/liberamenteispirato-al-racconto-di.html>.

MARIANI, ALESSIO, *Murubutu: il mio hip hop ammutinato*, 22 aprile 2014,  
<http://xl.repubblica.it/brani-musicali/murubutu-il-mio-hip-hop-ammutinato/10701/>.

NALLINO, CARLO ALFONSO, *Marabutto*, in *Enciclopedia Treccani*, 1934,  
[http://www.treccani.it/enciclopedia/marabutto\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marabutto_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

PARMEGGIANI, STEFANIA, *Alessio Mariani: "Io, il professore che insegna a tempo di rap"*,  
28 novembre 2016,  
[http://www.repubblica.it/cultura/2016/11/28/news/alessio\\_mariani\\_io\\_il\\_professore\\_ch\\_e\\_insegna\\_a\\_tempo\\_di\\_rap\\_-153006620/](http://www.repubblica.it/cultura/2016/11/28/news/alessio_mariani_io_il_professore_ch_e_insegna_a_tempo_di_rap_-153006620/).

SALSI, BENEDETTA, *Il professore insegna a tempo di rap*, 4 dicembre 2016,  
<https://www.ilrestodelcarlino.it/reggio-emilia/spettacoli/murubutu-professore-rap-1.2729881>.

WOLF, WERNER, *(Inter)mediality and the Study of Literature*, in *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/>.



## OPERE DI MURUBUTU PRESE IN ESAME

MARIANI, ALESSIO, *Il giovane Mariani e altri racconti*, Italia, Irma Records, 2009, CD.

MARIANI, ALESSIO, *La bellissima Giulietta e il suo povero padre grafomane*, Italia, Irma Records, 2013, CD.

MARIANI, ALESSIO, *Gli ammutinati del Bouncin' ovvero mirabolanti avventure di uomini e mari*, Italia, Irma Records, 2014, CD.

MARIANI, ALESSIO, *L'uomo che viaggiava nel vento e altri racconti di brezze e correnti*, Italia, Irma Records, 2016, CD.

## RIFERIMENTI ARTISTICI NEI TESTI PRESI IN ESAME

### EDIZIONI CONSULTATE DELLE OPERE

BEDESCHI, GIULIO, *Centomila gavette di ghiaccio*, Milano, Mursia, 1964.

BONNEFOY, MIGUEL, *Il meraviglioso mondo di Octavio*, trad. it. di Francesca Bononi, Roma, 66thand2nd, 2015.

FUNKE, CORNELIA, *Cuore d'inchiostro*, trad. it. di Roberta Magnaghi, Milano, Mondadori, 2005.

GALLINARI, PROSPERO, *Un contadino nella metropoli*, Milano, Bompiani, 2008.

GOGOL', NIKOLAJ VASIL'EVIČ, *Il naso*, in *Racconti di Pietroburgo*, a cura di Francesco Mariano, Milano, Mondadori, 2013.

MARCANTONI, MAURO, *I ciechi non sognano il buio. Vivere con successo la cecità*, Milano, Franco Angeli, 2008.

MÁRQUEZ, GABRIEL GARCÍA, *L'amore ai tempi del colera*, trad. it. di Angelo Morino, introduzione di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 2010.

MÁRQUEZ, GABRIEL GARCÍA, *L'autunno del patriarca*, trad. it. di Enrico Cicogna, Milano, Mondadori, 2010.

PAVESE, CESARE, *La luna e i falò*, introduzione di Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 2014.

SARTRE, JEAN-PAUL, *La nausea*, trad. it. di Bruno Fonzi, Torino, Einaudi, 2014.

SEPÚLVEDA, LUIS, *L'ultima sventura del capitano Valdemar do Alenteixo*, in *Tutti i racconti*, a cura di Bruno Arpaia, trad. it. di Ilde Carmignani, Parma, Ugo Guanda, 2012.

VERNE, JULES, *I ribelli del Bounty*, trad. it. di Elda Volterrani, Trieste, E. Elle, 1994.

VERNE, JULES, *Ventimila leghe sotto i mari*, trad. it. di Stefano Valenti, Milano, Feltrinelli, 2018.

## CANZONI

YIRUMA, *River flows in you*, in *First Love*, U.S.A., Universal Music Group, 2001, CD.

U2, *Pride (In the Name of Love)*, in *The Unforgettable Fire*, Ireland, Island Records, 1984, CD.

## FILM

*20.000 leghe sotto i mari*, regia di Richard Fleisher, U.S.A., Walt Disney Production, 1954.

*Inkheart - La leggenda di cuore d'inchiostro*, regia di Iain Softley, U.S.A., New Line Cinema, 2008.

## DIPINTI

HOKUSAI, KATSUSHIKA, *La grande onda di Kanagawa*, Museo di Hakone, xilografia, cm 25,7 x 37,9.