



Diacronie
Studi di Storia Contemporanea

53, 1/2023
Popular music e storia

Minima immoralia. Postmoderno e impegno pubblico nella svolta pop di Franco Battiato (1979-1981)

Fabio MILAZZO

Per citare questo articolo:

MILAZZO, Fabio, «*Minima immoralia.* Postmoderno e impegno pubblico nella svolta pop di Franco Battiato (1979-1981)», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea : Popular music e storia: Media, consumi e politica dagli anni Cinquanta agli anni Novanta*, 53, 1/2023, 29/03/2023,

URL: < http://www.studistorici.com/2023/03/29/milazzo_numero_53/ >

Diacronie Studi di Storia Contemporanea → <http://www.diacronie.it>

ISSN 2038-0925

Rivista storica online. Uscita trimestrale.

redazione.diacronie@studistorici.com

Comitato di direzione: Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Maximiliano Fuentes Codera – Tiago Luís Gil – Deborah Paci – Jean-Paul Pellegrinetti – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Wilko Graf Von Hardenberg

Comitato di redazione: Jacopo Bassi – Roberta Biasillo – Luca Bufarale – Alice Ciulla – Federico Creatini – Luca G. Manenti – Andreza Santos Cruz Maynard – Emanuela Miniati – Gabriele Montalbano – Çiğdem Oğuz – Mariangela Palmieri – Fausto Pietrancosta – Elisa Tizzoni – Matteo Tomasoni – Luca Zuccolo



Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 4.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

11/ *Minima immoralia*. Postmoderno e impegno pubblico nella svolta pop di Franco Battiato (1979-1981)

Fabio MILAZZO

ABSTRACT: Nella storia della popular music italiana un posto di rilievo va riconosciuto al percorso di Franco Battiato. L'esperienza del musicista siciliano, nato a Jonia nel 1945 e morto a Milo nel 2021, si caratterizza per aver superato dicotomie e visioni tradizionali consolidate, su tutte la rigida separazione tra generi colti e di largo consumo. È stato soprattutto a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta che la ricerca di Battiato si è concentrata nella rielaborazione di alcuni temi cari alla «svolta postmoderna». Il presente contributo pone la sua attenzione su questa fase di rinnovamento, che raggiunge l'apice con la pubblicazione dell'album *La voce del padrone*, il primo in Italia a vendere oltre un milione di copie. Nello specifico si concentra sugli elementi che la caratterizzano, sul particolare uso del linguaggio e la ridefinizione del gusto di massa, delle identità musicali e le rappresentazioni.

ABSTRACT: In the history of Italian popular music a prominent place must be recognized to Franco Battiato. The experience of the Sicilian musician, born in Jonia in 1945 and died in Milo in 2021, is characterized by having overcome dichotomies and consolidated traditional visions, above all the rigid separation between cultured and widely consumed genres. It was above all between the 1970s and 1980s that Battiato's research concentrated on the reworking of some themes dear to the "postmodern turning point". This contribution focuses its attention on this phase of renewal, which reaches its peak with the publication of the album *La voce del padrone*, the first in Italy to sell over one million copies. Specifically, the article focuses on the elements that characterize it, on the particular use of language and the redefinition of mass taste, musical identities and representations.

Introduzione

Quante squallide figure che attraversano il paese
Com'è misera la vita negli abusi di potere.
Sul ponte sventola bandiera bianca
Sul ponte sventola bandiera bianca.
Franco Battiato, *Bandiera bianca* (1981)

Liberata dal fascismo l'Italia si trovò a dover affrontare un processo di ricostruzione che coinvolse non soltanto le istituzioni politiche e la società civile, ma anche tutti gli aspetti della

vita quotidiana¹. Nel periodo compreso tra la caduta del fascismo e il Sessantotto, in particolare negli anni del «miracolo economico», il Paese attraversò «uno straordinario processo di trasformazione che toccò ogni aspetto della vita quotidiana². La cultura, la famiglia, i divertimenti, i consumi, perfino il linguaggio e le abitudini sessuali», subirono dei mutamenti rilevanti che segnarono i decenni a venire³. La “corsa al divertimento” erose la consolidata contrapposizione tra culture d’élite e culture popolari, generi alti e generi bassi, tanto le classi elevate, quanto i segmenti popolari, si trovarono accomunati dalla medesima propensione allo svago. E fu in tale contesto di rimescolamenti culturali e contese egemoniche non più sancite per principio, che la *popular music*, affermatasi fin dall’Ottocento nella congiuntura delle trasformazioni poste dal sistema di mercato, acquisì un significato centrale, tenendo insieme lo spirito della melodia, tipico della canzone italiana, e il rock, l’impegno politico e i cantautori. Nello specifico l’innesto della musica popolare nella tradizione italiana si configurava nei termini di un’ibridazione dai confini porosi e frastagliati, «che avrebbe stravolto il mercato musicale ma che, al contempo, avrebbe creato una nuova e straordinaria forma di acculturazione per le masse»⁴. Alla luce di ciò, particolarmente azzeccato è il riferimento di Paolo Carusi a Walter Benjamin, e al suo saggio *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* del 1936, nel definire la *popular music* «musica popolare nell’epoca della sua riproducibilità e comunicazione di massa»⁵. Una forma espressiva d’evasione concepita per le masse e i suoi consumi, proprio per questo espressione emblematica della società postindustriale⁶.

La storiografia accademica si è perlopiù disinteressata della *popular music* e solo a partire dagli anni Ottanta si è registrato un cambio di rotta⁷. Da allora ha assunto il valore di fonte storica, cioè

¹ Sull’Italia del dopoguerra vedi: CANDELORO, Giorgio, *Storia dell’Italia moderna. La fondazione della Repubblica e la ricostruzione. Considerazioni finali*, vol.XI, Milano, Feltrinelli, 1986; GINSBORG, Paul, *Storia dell’Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 1989; GAMBINO, Antonio, *Storia del dopoguerra. Dalla Liberazione al potere Dc*, Roma-Bari, Laterza, 1978; WOOLF, Stuart, J. (a cura di), *Italia 1943-1950. La ricostruzione*, Roma-Bari, Laterza, 1974; DI NOLFO, Ennio, *Le paure e le speranze degli italiani (1943-1953)*, Milano, Mondadori, 1986; LANARO, Silvio, *Storia dell’Italia repubblicana. Dalla fine della guerra agli anni novanta*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 3-221; SABBATUCCI, Giovanni, VIDOTTO, Vittorio (a cura di), *Storia d’Italia. La Repubblica 1943-1963*, Vol.V, Roma-Bari, Laterza, 1997; SCOPPOLA, Pietro, *La repubblica dei partiti*, Bologna, Il Mulino, 1991.

² Cfr. CRAINZ, Guido, *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 1996.

³ GINSBORG, Paul, *Storia dell’Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 325.

⁴ CARUSI, Paolo, *Storia, Popular music e immaginario. Un melting pot interdisciplinare*, in Id. e MERLUZZI, Manfredi (a cura di), *La storia dell’Italia contemporanea nella popular music*, Pisa, Pacini, 2021, p.27.

⁵ *Ibidem*, p. 13. Per altre definizioni del genere vedi: GELBART, Matthew, *The Invention of ‘Folk Music’ and ‘Art Music’: Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge-New-York, Cambridge University Press 2007; SORCE KELLER, Marcello, *What Makes Music European: Looking beyond Sound*, Lanham, The Scarecrow Press, 2012.

⁶ Sul ruolo dei consumi nella costruzione delle identità individuali e collettive, vedi: PARMIGGIANI, Paola, *Consumo e identità nella società contemporanea*, Milano, FrancoAngeli, 1997; SCARPELLINI, Emanuela, *L’Italia dei consumi: dalla Belle époque al nuovo millennio*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

⁷ Per una panoramica sulla situazione vedi: SANTORO, Marco, «Musica di chi? A proposito di storia e “popular music”», in *Contemporanea*, 7, 4/2004, pp. 673-688.

di testimonianza e al contempo di agente di cultura e immaginario⁸. E il rock and roll, la canzone leggera italiana e la canzone d'autore, espressioni diverse della *popular music*, sono così state riconosciute come specchio di un'epoca, delle sue rappresentazioni, gusti e interessi, ma anche come voci narranti di una fase storica e delle sue trasformazioni⁹. Rilanciata da juke-box e programmi televisivi, la "musica popolare" si è presto ritagliata un posto d'eccezione nella società italiana, in parte rilanciandone miti e idiosincrasie, in parte contribuendo all'evoluzione linguistica della nazione. In tutto ciò un ruolo fondamentale è stato svolto dal festival di San Remo¹⁰ che, per quanto spesso ritenuto espressione di una nazione qualunque, identificata in una canzone leggera mediocre, melodiosa e da cartolina, ha contribuito in maniera decisiva alla costruzione di un immaginario e alla fisionomia del genere¹¹. Tale panorama conobbe un momento di svolta con l'avvento della canzone d'autore, in grado di innestare temi e orizzonti impegnati nella tradizione della melodia italiana. La critica nei confronti della morale ufficiale, l'affermazione di ideali civili, l'ostilità verso il consumismo e le ipocrisie della società, accomunarono una schiera di giovani cantanti decisi a svecchiare la canzone italiana, tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Tenco, Lauzi, Bindi, De André, Endrigo, Gaber, sovrapposero i loro linguaggi a una tradizione consolidata, di fatto aprendo orizzonti nuovi in grado di coinvolgere un pubblico sempre più ampio. La canzone politica, che segnò il decennio successivo, per molti versi si inseriva in questa linea espressiva e i vari Guccini, Pietrangeli, De Gregori, cantando ideali di lotta e di rivalsa sociale, si facevano portavoce di tensioni radicate nel Paese¹². Un declino della canzone "impegnata" si registrò a partire dalla fine degli anni Settanta, in coincidenza con le disillusioni generate dal terrorismo e dalle fasi più cruente della stagione di contrapposizione sociale; restava la svolta operata dalla figura del cantautore, in grado di inaugurare nella *popular music* italiana non soltanto un modello di canzone etica, ma anche «un'estetica dell'autenticità di matrice romantica, che valorizza[va] il genio individuale, l'autore e la sua identificazione profonda con il messaggio che veicola[va] attraverso le sue opere»¹³.

⁸ Tra i titoli di questa svolta storiografica segnaliamo: PORTELLI, Alessandro, «L'orsacchiotto e la tigre di carta, il rock and roll arriva in Italia», in *Quaderni storici*, 58, 1985, pp. 135-147; PIVATO, Stefano, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Bologna, Il Mulino 2002; PIVATO, Stefano, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2005; BRUNELLO, Piero, *Storia e canzoni in Italia: il Novecento*, Venezia, Comune di Venezia, 2000; FILIPPA, Marcella, *Popular Song and Musical Cultures*, in FORGACS, David, LUMLEY, Robert (edited by), *Italian cultural studies: an introduction*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1996, pp. 327-343; FRANZINA, Emilio, *Inni e canzoni*, in ISNENGI, Mario (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp.115-162.

⁹ Su tutto ciò e sul valore metodologico della fonte musicale per la storia d'Italia, vedi CARUSI, Paolo, *Viva l'Italia. Narrazioni e rappresentazioni della storia repubblicana nei versi dei cantautori «impegnati»*, Firenze, Le Monnier, 2018.

¹⁰ Vedi su tutto ciò FABRI, Franco, *Il Trentennio: "musica leggera" alla radio italiana, 1928-1958*, in ID., *L'ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale*, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 376-398.

¹¹ Cfr. TOMATIS, Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore 2019, pp. 83-86.

¹² Cfr. PIVATO, Stefano, *La storia leggera*, cit., p. 57.

¹³ TOMATIS, Jacopo, *La storia della canzone come fonte per lo studio della storia culturale (e viceversa)*, in CARUSI,

In tale orizzonte prende posto la figura eclettica di Franco Battiato, protagonista, secondo Valerio Mattioli, di «traiettorie inquiete che suggerivano un'idea di italianità enigmatica e per nulla agiografica», tanto da battezzare «un modo tutto italiano di allargare i confini di quella creatura irrequieta che tuttora chiamiamo musica pop»¹⁴. L'accidentato e contraddittorio percorso del musicista siciliano rappresenterebbe insomma un momento di rottura nelle dinamiche della canzone italiana, tanto da suscitare «un culto ostinato e con qualche punta di fanatismo», da parte di fan adoranti e seguaci devoti. Eppure non bisogna dimenticare che lo straordinario percorso intellettuale e musicale di quest'autore è stato accompagnato anche da una solida, diffusa e consistente diffidenza. In parte sollecitata dal carattere schivo e a tratti spigoloso di Battiato, ma soprattutto correlata alla natura dei testi delle sue canzoni, spesso oscuri, costruiti giustapponendo citazioni colte desunte dall'ermetismo, dalla filosofia, dalla mistica, secondo un metodo affascinante e problematico, evocativo e dagli effetti stranianti, ma anche divertenti. La svolta, almeno in relazione all'esplosione di un successo travolgente, può essere identificata nel periodo compreso tra gli anni 1979 e il 1981, quando il musicista siciliano abbandona un irrequieto percorso «d'avanguardia»¹⁵, battuto per un decennio, e decide di fare il suo fortunato ingresso nel pop tricolore. Il successo nazionalpopolare coincide con la pubblicazione, nel 1981, dell'album *La voce del padrone*, il primo long playing a superare il traguardo del milione di copie vendute in Italia¹⁶, ma è preparato dai due dischi che lo precedono.

Sul piano del dibattito culturale, la fine degli anni Settanta è segnata dall'avvento della stagione postmoderna, una galassia frastagliata e per molti versi contraddittoria, ma

Paolo, MERLUZZI, Manfredi, *Note tricolori*, cit., pp. 41-60, p. 51.

¹⁴ MATTIOLI, Valerio, *Storia segreta della musica italiana*, Milano, Baldini & Castoldi, 2016, p. 13. La figura di Franco Battiato non ha finora suscitato l'interesse degli studi storici, ma è al centro di una molteplicità di pubblicazioni di taglio divulgativo e biografico. Tra queste segnaliamo: GUERRERA, Guido, *Franco Battiato. Un sufi e la sua musica*, Firenze, Shakespeare and company Florentia, 1994; DI MAURO, Enzo, MASOTTI, Roberto, *Fenomenologia di Battiato*, Milano, Auditorium, 1997; CARBONE, Enrico, *Franco Battiato. Evoluzione, evoluzione*, Acireale, Bonanno, 1997; MACALE, Maurizio, *Franco Battiato. Una vita in diagonale*, Foggia, Bastogi, 2001; GRADI, Elisa (a cura di), *Franco Battiato. Prove d'autore*, Milano, Skira, 2010; STORTI, Riccardo, *Fisiognomica di un cantore. Franco Battiato in 100 pagine*, Milano, Aereostella, 2012; MESSINA, Francesco, *Ogni tanto passava una nave. Viaggi e soste con Franco Battiato*, Milano, Bompiani, 2014; JACHIA, Paolo, PAREYSON, Alice, *Franco Battiato. La cura. 27 canzoni commentate, 1971-2015*, Milano, D'Ambrosio, 2016; Roberto, BASSIGNANO, Ernesto, CAPORALE, Piergiuseppe, SALVATORI, Dario, VERONI, Augusto, *Franco Battiato. Le canzoni, il personaggio e la musica*, Roma, Anthropos Piergiuseppe, 1983; JACHIA, Paolo, *E ti vengo a cercare. Franco Battiato sulle tracce di Dio*, Milano, Ancora, 2005, LOVATO, Vanna, *Franco Battiato. 1965-2007, l'interminabile cammino del Musikante*, Roma, Editori Riuniti, 2007, LA POSTA, Annino, *Franco Battiato. Soprattutto il silenzio*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 2010; BATTIATO, Franco, *Temporary Road. (una) Vita di Franco Battiato. Dialogo con Giuseppe Pollicelli*, Milano, La nave di Teseo, 2018; ZUFFANTI, Fabio, *Battiato la voce del padrone. 1945-1982: nascita, ascesa e consacrazione del Fenomeno*, Roma, Arcana, 2018; ID., *Franco Battiato. Tutti i dischi e tutte le canzoni, dal 1965 al 2019*, Roma, Arcana, 2020; ID., *Segnali di vita. La biografia de La voce del padrone di Franco Battiato*, Milano, Baldini & Castoldi, 2021.

¹⁵ BOCCADORO, Carlo, *Battiato. Cafè Table Musik*, Milano, La Nave di Teseo+ 2022, p. 10.

¹⁶ Cfr. PULCINI Franco, *Franco Battiato. Tecnica mista su tappeto. Conversazioni autobiografiche con Franco Pulcini*, Torino, EDT, 1992 p. 39.

contraddistinta da alcuni tratti caratteristici¹⁷. Il termine «postmoderno» compare per la prima volta in «Antología de la Poesía Española Hispanoamericana», saggio di critica letteraria di Federico de Onís, datato 1934, in cui viene utilizzato per indicare una corrente poeti¹⁸ contrapposta al modernismo letterario spagnolo. Nello stesso periodo lo storico Arnold Toynbee, in «A Study of History», definisce postmodernismo l'imperialismo di fine Ottocento, caratterizzato dalle dinamiche globali che coinvolgono gli stati nazionali. Successivamente, negli anni Quaranta e Cinquanta, il termine fa la sua comparsa soprattutto nell'ambito letterario angloamericano, per descrivere una presa di distanza rispetto alle istanze più marcatamente teleologiche della modernità. Negli anni Sessanta, in America, con *postmodernist fiction* si raggruppano le opere di romanzieri, come Pynchon, Vonnegut, che non si riconoscono più in alcune caratteristiche tipiche del canone moderno, in particolare la centralità dei protagonisti, l'autoreferenzialità degli stessi, il formalismo e l'unità della narrazione¹⁹. Il dibattito coinvolge anche le arti e l'architettura²⁰, ma conosce un momento di svolta alla fine degli anni Settanta in coincidenza con l'addensarsi della discussione nell'ambito filosofico²¹.

Rispetto a ciò, la svolta pop di Battiato alla fine degli anni Settanta può essere letta proprio alla luce di alcuni tratti tipici del postmoderno, in particolare una certa ambivalenza dei codici linguistici e la diffidenza verso le grandi narrazioni della politica. Secondo tali istanze, il progresso uscirebbe definitivamente dall'ambito collettivo e politico e si trasferirebbe nella dimensione etica della responsabilità individuale²². Il declino del pensiero sistematico provocherebbe inoltre la difficoltà di reperire criteri di giudizio validi universalmente, da qui il ripiegamento sulla dimensione intima e un certo abbandono dell'impegno pubblico²³. In Italia uno scenario postpolitico era in parte già in atto come effetto della stagione dei terrorismi e delle sue pulsioni autodistruttive. Emblematiche in tal senso le parole di Walter Tobagi: «speranze e illusioni si restringono a un "orizzonte tragico", si trasformano in spinta di "distruzione" e "autodistruzione", che poi significa sparare al "nemico" o iniettarsi una dose di eroina»²⁴. La canzone d'autore reagì al disincanto dando sempre più spazio alla sfera privata e al ripiegamento

¹⁷ Per una lettura della categoria dal punto di vista storiografico, vedi: SPAGNOLO, Carlo, *Il postmoderno come categoria storiografica. Osservazioni sul passaggio all'età del debito*, in GROßBÖLTING, Thomas, LIVI, Massimiliano, SPAGNOLO, Carlo (a cura di), *L'avvio della società liquida? Il passaggio degli anni Settanta come tema per la storiografia tedesca e italiana*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 19-53.

¹⁸ Cfr. KÖHLER, Michael, «Postmodernismo»: un panorama storico- concettuale, in *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 109-122.

¹⁹ Cfr. CARRAVETTA, Peter, SPEDICATO, Paolo (a cura di), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani 1984.

²⁰ Cfr. HASSAN, Ihab, «The Question of Postmodernism», in *Performing Arts Journal*, 6, 1/1981, pp. 30-37.

²¹ Sul dibattito filosofico, vedi: D'AGOSTINI, Franca, *Analitici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, Milano, Raffaello Cortina, 1997.

²² Cfr. SPAGNOLO, Carlo, *Il postmoderno come categoria storiografica*, cit., p.21.

²³ Cfr. GERVASONI, Marco, *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, Venezia, Marsilio, 2010, pp.175-177.

²⁴ Cfr. CRAINZ, Guido, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donzelli 2003, p. 537.

intestino. In questo insieme variegato di autori, per tematiche e poetiche, si inserivano Paolo Conte, Angelo Branduardi, Ivano Fossati, solo per citare qualche nome. Per alcuni versi anche la svolta musicale di Franco Battiato del 1979, si configura come una produzione «disimpegnata», tipica di una generazione di cantautori che ha ormai rinunciato ai grandi temi del dibattito pubblico²⁵. Ma, pur avendo in comune con altri autori una prospettiva post-ideologica, quello del musicista siciliano non può essere liquidato semplicemente come il percorso tipico di una stagione di distacchi e disinteresse rispetto ai temi al centro dell'agenda politica e del dibattito pubblico. Piuttosto, ciò che rende particolarmente interessante la “piega” musicale intrapresa a partire dal 1979 è la rielaborazione, e in parte l'acquisizione, di alcuni aspetti teorici propri della «condizione postmoderna» e il loro utilizzo nella *popular music*. In linea con tutto questo, nella produzione dell'artista siciliano non si registra un ripiegamento sui temi della sfera privata – come quelli cantati, e in seguito ripudiati, nella primissima fase del suo percorso²⁶ –, né l'assenza di riferimenti all'ambito culturale o alla dimensione pubblica, ma un loro utilizzo critico e spesso ironico, in linea con quella presa di distanza dalla omologazione delle esperienze e dall'unicità dei principi fondativi, tipici del postmoderno²⁷.

Per dare credito a tale ipotesi, analizzeremo la presenza di alcuni dei tratti tipici del postmoderno nelle canzoni dei tre album che segnano la svolta della fine degli anni Settanta²⁸: «L'era del cinghiale bianco» (1979), «Patriots» (1980) e «La voce del padrone» (1981). Sempre in relazione a ciò cercheremo di rispondere ad alcuni interrogativi: come vengono trattati, se ci sono, i temi al centro del dibattito pubblico? Quale registro espressivo viene utilizzato? Quali costruzioni di senso ne derivano? Che ruolo hanno il linguaggio e l'ironia in tutto ciò? In quali termini, al di là dei testi, il musicista siciliano descrive il proprio percorso? Cercheremo infine di contestualizzare in quali forme Battiato inauguri, all'interno della canzone d'autore, un percorso musicale inedito e al contempo pienamente calato nel contesto culturale dell'epoca.

²⁵ CARUSI, Paolo, *Viva l'Italia. Narrazioni e rappresentazioni della storia repubblicana nei versi dei cantautori «impegnati»*, Firenze, Le Monnier, 2018, p. 10.

²⁶ Cfr. CAPORALE Piergiuseppe, «Intervista esclusiva a Franco Battiato. Il predatore dell'arca», in *Ciao 2001*, 52, 29 dicembre 1982, pp. 32-35, p. 35.

²⁷ Cfr. CHIURAZZI, Gaetano, *Il postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 12-13.

²⁸ Va precisato che alcune canzoni del periodo giovanile e, in parte, anche alcune composizioni presenti negli album degli anni Settanta, mantengono non soltanto la “forma canzone”, ma anche una struttura pop; vanno però contestualizzate in parte alla luce della ricerca giovanile di una propria identità musicale, in parte in relazione a un percorso sperimentale dai tratti frastagliati e comunque dotato di carattere propri.

1. La condizione postmoderna

Al principio degli anni Settanta, in un contesto di rivendicazioni sociali e politiche generali, la canzone cosiddetta «impegnata» aveva ormai raggiunto un'attenzione e una visibilità rilevante²⁹. Il perdurare della stagione di partecipazione e mobilitazione collettiva, tipico dell'esperienza sessantottina³⁰, favorì infatti il successo dei cantautori che proponevano testi vicini alla sensibilità dei contestatori. Canzoni che in misura diversa criticavano l'ordine e le gerarchie tradizionali, le disuguaglianze perduranti nella tanto celebrata Italia del boom economico, gli orrori della guerra e dei totalitarismi³¹.

Nate sulla scia di esperienze quali quelle del «Cantacronache», le canzoni proposte da questi giovani volevano raccontare il Paese da una prospettiva critica e anticonformista, denunciando, protestando e riconsegnando alla memoria collettiva fatti e momenti di storia sociale e politica³². Ritraevano un'immagine diversa dell'Italia, lontana da quella sfavillante e spensierata proposta, per esempio, dalla canzone leggera in voga negli anni del “miracolo economico”. Se questa ultima aveva la sua roccaforte in quella «fortezza dell'autentica tradizione della canzone melodica italiana»³³ che era il festival di Sanremo, l'esperienza dei Cantacronache trovò spazio dapprima nei salotti buoni della borghesia torinese, poi tra i convegni, le manifestazioni di partito, i circoli ricreativi³⁴. Era in questa galassia frastagliata di autori che provavano non soltanto a guardare al reale in modo diverso e meno disincantato, ma anche a partecipare attivamente al suo cambiamento, che maturò l'esperienza dei cantautori, per molti versi un'invenzione tipicamente italiana³⁵. Non a caso il termine comparve per la prima volta sulla rivista «Il Musicchiere», il 17

²⁹ Sulla problematicità della nozione di «canzone impegnata», cfr.: CARUSI, Paolo, *Viva l'Italia. Narrazioni e rappresentazioni della storia repubblicana nei versi dei cantautori «impegnati»*, Firenze, Le Monnier, 2018, pp. 11-12.

³⁰ Cfr. FLORES, Marcello, GOZZINI, Giovanni, 1968. *Un anno spartiacque*, Bologna, Il Mulino, 2018, pp.7-9.

³¹ Cfr. CARUSI, Paolo, *Viva l'Italia*, cit., pp. 26-28.

³² Cfr. FERRARI, Chiara, «Cantacronache 1958-1962. Politica e protesta in musica», in *Storicamente*, 9, 2013, URL: < https://storicamente.org/ferrari_cantacronache > [consultato il 10 gennaio 2023]. Vedi inoltre COCCOLUTO, Salvatore, *Il tempo della musica ribelle. Da Cantacronache ai grandi cantautori italiani*, Viterbo, Stampa Alternativa 2012.

³³ AGOSTINI, Roberto, *Sanremo effects: The festival and the Italian Canzone (1950s-1960s)*, in FABBRI, Franco, PLASTINO, Goffredo, *Made in Italy. Studies in Popular Music*, New York, Routledge 2013, pp. 28-40, p. 31 [traduzione dall'originale inglese]. Vedi anche il lavoro di Paolo Jachia e Francesco Paracchini: *Evviva Sanremo. Il festival della canzone italiana tra storia e pregiudizio*, Genova, Editrice Zona, 2018.

³⁴ Cfr. FERRARI, Chiara, *Cantacronache 1958-1962*, cit.

³⁵ Cfr. CARRERA, Alessandro, «I cantautori in Italia e il loro pubblico», in *Musica/Realtà*, 2, 1980, p. 133. La bibliografia sui cantautori è sterminata e non è possibile renderne conto esaurientemente. Di seguito indicheremo dunque soltanto alcuni titoli indicativi: TALANCA, Paolo, *Il canone dei cantautori italiani. La letteratura della canzone d'autore e le scuole delle età*, Lanciano, Carabba, 2017; BORGNA, Gianni, *Storia della canzone italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1985; JACHIA, Paolo, *La canzone d'autore italiana (1958-1997). Avventure della parola cantata*, Milano, Feltrinelli, 1998; ANTONELLINI, Michele, *Non solo canzonette. Temi e protagonisti della canzone d'autore italiana*, Foggia, Bastogi, 2002; BONANNO, Mario, *33 giri. Guida ai cantautori italiani. Gli anni Settanta*, Milano, PaginaUno, 2018; ID., *33 giri. Guida ai cantautori italiani. Gli anni Ottanta*, Milano,

settembre 1960, in un articolo dal titolo «Chi sono i cantautori», ma fu un'intuizione della dirigenza della RCA a farne una categoria commerciale³⁶. Il rapido successo della galassia fu poi favorito dall'aver proposto una diversa visione politica e sociale dell'Italia, che molto aveva a che fare con le idee di contestazione, di rottura e protesta nei confronti di un sistema ritenuto ingiusto e reazionario.

L'uccisione di Aldo Moro segnò la vita della Repubblica, tanto da spingere diversi commentatori a scrivere che nulla sarebbe più stato come prima³⁷. Ma, contrariamente alle previsioni più fosche, «non vi furono mutamenti radicali nei rapporti tra Stato e società». Giunse però al suo termine il percorso del movimento di protesta che aveva investito la società italiana fin dal 1968³⁸, in parte fagocitato dalle istanze ancora più radicali del terrorismo, in parte per un fisiologico venir meno delle iniziali spinte al cambiamento. L'assenza di mediazione politica dei partiti di sinistra e dei sindacati fece il resto, favorendo l'abbandono degli obiettivi collettivi e l'affermazione di una fase di «riflusso»³⁹. Una disoccupazione giovanile sempre più marcata, insieme alla diffusione del precariato, facevano temere «una nuova ondata di collera generazionale»⁴⁰, il risultato invece fu una più generale presa di distanza rispetto alla politica delle grandi organizzazioni parlamentari, ritenuta non in grado di soddisfare le istanze di rinnovamento presenti nella società, ma anche dei movimenti rivoluzionari, a cui venivano addebitati il clima di violenze e morte che si respirava nella società.

La disillusione e il disincanto produssero un certo sconforto nei confronti degli ideali di emancipazione e delle possibilità di cambiamento politico⁴¹, ma anche, più in profondità, un mutamento degli orizzonti culturali. La riscoperta della dimensione privata accelerò un ripensamento dei sistemi di pensiero, come il marxismo, all'insegna di una maggiore centralità del soggetto e degli a-priori culturali che lo determinano. Ma soprattutto la stagione di «riflusso» incentivò una profonda messa in discussione della razionalità illuminista, esemplarmente tratteggiata nei suoi ideali di progresso ed emancipazione nel testo di Kant: *Risposta alla domanda: "Che cos'è l'Illuminismo?"*⁴² L'idea della storia come un percorso graduale e inevitabile di

PaginaUno, 2019; GENTILE, Enzo, *Guida critica ai cantautori italiani*, Milano, Gammalibri, 1979; MONTI, Giangilberto, DI PIETRO, Veronica, *Dizionario dei cantautori*, Milano, Garzanti, 2003.

³⁶ Sulla questione vedi: MICOCCI, Vincenzo, *Vincenzo, io ti ammazzerò. La storia dell'uomo che inventò i cantautori*, Roma, Coniglio editore, 2009; MELIS, Ennio, *Storia della RCA: La Grande Pentola*, Genova, Editrice ZONA, 2022.

³⁷ GINSBORG, Paul, *Storia dell'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 538.

³⁸ Cfr. CRAINZ, Guido, *Il paese mancato*, cit., p. 541.

³⁹ *Ibidem*, pp. 558-559. Vedi inoltre DE LUNA, Giovanni, *Le ragioni di un decennio 1968-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 135-139.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 556.

⁴¹ Cfr. DE LUNA, Giovanni, *Le ragioni di un decennio 1968-1979*, cit., p. 131.

⁴² Cfr. KANT, Immanuel, *Risposta alla domanda: "Che cos'è l'Illuminismo?"* (1784), in *Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto*, Torino, Utet, 1965, pp. 141-149. Se la crisi sia culturale o politico-economica rappresenta un interrogativo ancora aperto per la storiografia. Vedi SPAGNOLO, Carlo, *Il postmoderno come*

accumulazione di sapere e progresso, già ridimensionato dalle avanguardie di inizio Novecento, adesso si carica di nuovi significati, intrecciando la sempre più diffusa diffidenza verso le pretese di una Modernità identificata nel suo insieme come un progetto irreversibile, lineare e progressivo di emancipazione, garantito dall'azione critica e illuminatrice della ragione⁴³. Tale clima di sospetto, in Italia, è emblematicamente rappresentato dalla pubblicazione di un testo che segnerà il dibattito culturale per diverso tempo: *La crisi della ragione*, curato da Aldo Giorgio Gargani⁴⁴. In esso viene tratteggiata la crisi nel suo doppio aspetto di smarrimento della razionalità dei sistemi sociali e di messa in questione del modello di ragione sottostante alle rappresentazioni della scienza e del sapere tradizionali⁴⁵. «Inevitabile il disincanto, in un presente sempre più “incomprensibile” per quella generazione e per quella cultura»⁴⁶, riassume efficacemente Guido Crainz. Anche in Italia, dunque, per ragioni in parte legate alle vicende nazionali, gli anni Settanta scivolavano verso un punto di rottura di un equilibrio che sul piano internazionale si era configurato come «quel compromesso keynesiano tra Stato e mercato che, all'ombra degli accordi di Bretton Woods, aveva caratterizzato la cosiddetta “età dell'oro” delle liberaldemocrazie occidentali, dal varo del Piano Marshall fino all'incirca al 1971»⁴⁷. La rottura riguardava, su un piano statale, il precario equilibrio, fino allora in atto, tra Europa occidentale e Stati Uniti, mentre sul versante ideologico, la dialettica tra socialismo e liberaldemocrazia, che aveva caratterizzato il Novecento. Il risultato di una molteplicità di tensioni, tra cui il pericolo del conflitto termonucleare e la contrapposizione generazionale esplosa nelle piazze, fu il trasferimento sul piano individuale di alcune contraddizioni che laceravano il «capitalismo tecno-nichilista»⁴⁸. In particolare, con la transizione da un sistema centrato sulla produzione, a uno che prevedeva l'emancipazione dell'individuo attraverso la personalizzazione dei consumi e la trasformazione degli stili di vita, entrava in crisi uno dei nodi fondanti «tutta la vicenda moderna», vale a dire il rapporto tra “libertà” e “verità”⁴⁹. Se fino ad allora la libertà riguardava la dimensione sociale e politica, quindi “storica”, regolando la possibilità di raggiungere l'emancipazione dai vincoli ideologici, religiosi, sociali e politici, grazie a un accorto uso della ragione che puntava alla ricerca della verità, adesso ciò che collassava era proprio l'idea della comprensione unitaria della realtà. E con essa le narrazioni ideologiche con una pretesa

categoria storiografica, cit., pp. 20-21.

⁴³ Cfr. CHIURAZZI, Gaetano, *Il postmoderno*, cit., pp. 6-7.

⁴⁴ Cfr. GARGANI, Aldo Giorgio, *La crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Torino, Einaudi, 1979.

⁴⁵ Cfr. BATTISTA, Pierluigi, *Cultura e ideologie*, in SABBATUCCI, Giovanni, VIDOTTO, Vittorio, (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. 6, *L'Italia contemporanea dal 1963 ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 440-539.

⁴⁶ Cfr. CRAINZ, Guido, *Il paese mancato*, cit., p. 559.

⁴⁷ SPAGNOLO, Carlo, *Il postmoderno come categoria storiografica*, cit., p. 19.

⁴⁸ Sul «capitalismo tecno-nichilista» cfr. MAGATTI, Mauro, *Libertà immaginaria. Le illusioni del capitalismo tecno-nichilista*, Milano, Feltrinelli, 2009, pp. 93-148.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 15.

universalistica, accomunate da una profonda fiducia nella storia e nel suo progresso⁵⁰. Sintetizza bene il senso di smarrimento che ne deriva, Fredric Jameson: «la condizione “disperata” della vita nel tardo capitalismo è quella di progettare l’illusione che le cose stanno ancora accadendo, che gli eventi ancora esistono, che ci sono ancora storie da raccontare [...]»⁵¹.

Sulle caratteristiche della transizione in atto nel «capitalismo tecno-nichilista» o, secondo un’altra definizione, nella «società postfordista»⁵², si è soffermato il filosofo francese Jean-François Lyotard, in un libro a cui dobbiamo la generalizzazione del concetto di “postmoderno”: *La conditione postmoderne. Rapport sur le savoir*⁵³. Il volume, pubblicato nel 1979 e tradotto in italiano nel 1981, delinea i tratti di una società che non crede più alle grandi narrazioni, per questo si configura come un rapporto sul sapere, in un momento in cui questo sta cambiando per via delle condizioni stesse della sua trasmissibilità, che sono ormai quelle dell’informatizzazione⁵⁴. Si fa strada una società sempre più complessa, segnata dall’«incredulità nei confronti delle metanarrazioni»⁵⁵. Ammesso che il moderno coincida con un «modo» di pensare, il postmoderno è un modo «diverso» di approcciare la realtà, in cui si rinuncia all’universalizzazione a favore dell’incompletezza e della differenza⁵⁶.

Sul piano musicale ciò si rifletté in una generale crisi del pop e del folk, soggetti a profonde tensioni interne, in parte riflesso della situazione economica in atto che condusse alla chiusura di diverse case discografiche ed etichette indipendenti⁵⁷. Ma furono la canzone d’autore e quella politica a mostrare in maniera più evidente, a partire dal 1976, la distanza rispetto all’universo ideologico che agitava le piazze. Un evento emblematico in tal senso fu la contestazione a Francesco De Gregori, avvenuta il 2 aprile 1976, al Palalido di Milano, da parte di un gruppo di autonomi. Le accuse che venivano mosse al cantautore di sinistra di non cantare gratis, o di avere un tenore di vita lontano da quello dei proletari, erano indicative dello scollamento in atto tra canzone “impegnata” e militanza politica. Le violenze della Festa del proletariato giovanile di Parco Lambro, sempre del 1976, fra il 26 e il 29 giugno⁵⁸, ratificavano così, paradigmaticamente, una crisi da tempo in atto, figlia di contraddizioni e dialettiche irrisolte su cui quotidiani e giornali si dilungarono per settimane, sancendo come fece «L’Espresso» sulla copertina dell’11

⁵⁰ Cfr. CHIURAZZI, Gaetano, *Il postmoderno*, cit., p. 8.

⁵¹ MAGATTI, Mauro, *Libertà immaginaria*, cit., p. 196.

⁵² SPAGNOLO, Carlo, *Il postmoderno come categoria storiografica*, cit., p.21.

⁵³ Cfr. LYOTARD, Jean-François, *La conditione postmoderna. Rapporto sul sapere* [ed. or.: 1979], Milano, Feltrinelli, 1981.

⁵⁴ DE MATTEIS, Carlo (a cura di), *Il Postmoderno in Italia. Uno sguardo interdisciplinare*, L’Aquila, Portofranco, 2020.

⁵⁵ Cfr. LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁷ TOMATIS, Jacopo, *op. cit.*, p. 497.

⁵⁸ Cfr. DE LUNA, Giovanni, *Le ragioni di un decennio 1968-1979*, cit., pp. 124-125.

luglio, la fine del pop⁵⁹. Come scrisse Gianni Borgna eloquentemente: «la ricerca della felicità si trasformò in esibizione tragica della propria impotenza»⁶⁰. La rabbia, le violenze gratuite, i saccheggi perpetrati dai collettivi autonomi, avevano perso il valore rivoluzionario che ne avevano giustificato, presso diversi segmenti della società, la messa in atto fino a qualche tempo prima. Adesso se ne coglieva soprattutto l'aspetto decadente di una «impossibilità di vivere»⁶¹ di stampo nichilista. La crisi e il disincanto nei confronti delle possibilità di emancipazione dell'impegno pubblico, al pari della fuga nella sfera privata, erano le conseguenze di questo mutamento di orizzonti.

In realtà, già da qualche tempo, tra i cantautori si discuteva problematicamente del binomio tra canzone e protesta e del ruolo di intellettuali di sinistra dei cantautori, «spesso cogliendo lucidamente i limiti e le contraddizioni»⁶² di ciò. Gaber, Guccini, ma non soltanto, evidenziavano nei testi, ma anche nelle frequenti interviste, dubbi e riflessioni che si affiancavano a quelli dei movimenti, contribuendo a quel riflusso che caratterizzò la fase storica, emblematicamente descritto da Edoardo Bennato, nel 1980: «[...] ma che politica, che cultura, sono solo canzonette»⁶³.

2. «Quei programmi demenziali con tribune elettorali»

Ma come si pose il percorso di Franco Battiato rispetto a tutto ciò? Alla fine degli anni Settanta, il cantante siciliano, era considerato un musicista eccentrico e inclassificabile, seguito da una agguerrita, ma non numerosa, schiera di seguaci alla ricerca di contaminazioni musicali diverse⁶⁴. Dopo un esordio incerto come autore disimpegnato, collocabile nella consolidata tradizione del melodismo italiano, si mosse verso gli ambienti dell'avanguardia e dell'underground sperimentale, per poi avvicinarsi a Stockhausen e lasciarsi affascinare dalle suggestioni della composizione classica. Fu proprio il compositore tedesco a suggerire a Battiato, fiero autodidatta, di dedicarsi allo studio della «notazione tradizionale»⁶⁵. Un percorso fino ad allora caratterizzato dall'aver «attraversato molti luoghi differenti»⁶⁶, contraddistinto da un metodo particolare che assemblava i suoni più diversi, tratti anche dalla vita quotidiana, in ardite costruzioni apparentemente prive di senso. In tale solco il «ritorno» alla «musica leggera» del 1979 si

⁵⁹ TOMATIS, Jacopo, *op. cit.*, p. 515.

⁶⁰ BORGNA, Gianni, *I giovani, in Dal '68 a oggi come siamo e come eravamo*, Bari, Laterza 1980, p. 414.

⁶¹ *Ibidem*, p. 421.

⁶² TOMATIS, Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, cit, p. 501.

⁶³ BENNATO, Edoardo, *Sono solo canzonette*, in ID., *Sono solo canzonette*, Ricordi, 1980.

⁶⁴ Sul rapporto non sempre disteso con il pubblico di Battiato, vedi Cfr. BASCIANO, Fabrizio, *Battiato '70. Tra popular music e avanguardia colta*, Falconara Marittima, Crac edizioni, 2015, p. 145.

⁶⁵ PULCINI, Franco, *Franco Battiato*, cit., p. 25.

⁶⁶ BOCCADORO, Carlo, *Battiato. Cafè Table Musik*, Milano, La Nave di Teseo, 2022, p. 9.

contraddistingue ancora per la «ricerca di forme espressive» nuove, «sintesi di tutte le sue passate esperienze veicolate tramite un mezzo di grande accessibilità quale è la canzone»⁶⁷.

La svolta verso la canzone popolare avvenne dopo «L'Egitto prima delle sabbie», composizione interamente per pianoforte, eseguita da Antonio Ballista, che vinse il premio di composizione internazionale dedicato proprio a Stockhausen. «Sembrava che ormai Franco Battiato avesse ripudiato il mondo della “musica leggera”⁶⁸, salvo annunciare sorprendentemente: «La vera musica classica del nostro tempo è il pop»⁶⁹. Il mutamento coincise con la pubblicazione dell'album «L'era del cinghiale bianco», del 1979, per l'etichetta Emi. Come sostenuto dal compositore Raul Lovisoni: «Il cambio di direzione di Franco fu da una parte un desiderio di apertura nei confronti del pubblico, dopo anni di avanguardia dura e pura, dall'altra fu anche sicuramente un bisogno economico». Stessa lettura quella offerta da Francesco Messina, autore tra l'altro di una lunga nota presente accanto ai testi dell'album: «Con i suoi ultimi album Franco si era spinto in territori estremi, lontanissimo da quella che avrebbe potuto essere una musica che gli avrebbe garantito guadagni sufficienti a vivere»⁷⁰. Per Battiato, comunque, si trattava di una vera e propria discontinuità: «Per me era solo una sfida, un cercare un linguaggio nuovo, nuove forme di comunicazione, nuove aperture musicali»⁷¹. L'album, registrato nello studio milanese di Alberto Radius, era una rincorsa tra suggestioni arabe e siciliane, rimandi alla tradizione esoterica e soprattutto riferimenti alla conoscenza spirituale. Sul piano compositivo, dopo alcuni tentativi, Battiato e la sua squadra, tra cui figuravano Giusto Pio, Francesco Messina, e Antonio Ballista, si convinsero che il disco avrebbe guadagnato forza dalle forme ritmiche e così le aggiunsero, sostituendo la prima versione orchestrata alla maniera classica. Gli apporti di Tullio De Piscopo e Julius Farmer fornirono così nuova energia al disco e il risultato fu un'inedita combinazione di canzoni pop, elementi desunti dalla musica classica, melodie orecchiabili e accattivanti, suoni orientali. Il tono della voce era quasi ieratico, sacerdotale e la contaminazione con i motivetti risultava a tratti disorientante. I sette brani, per una durata di mezz'ora circa, promossi con un tour e un 45 giri, ottennero una buona accoglienza, ma non il successo.

Pur mantenendo un approccio colto e lirico, Battiato evitava di centrare la propria poetica sui grandi temi del dibattito pubblico, ma non per questo abdicava al ruolo di intellettuale e a una precisa dimensione etica: «credo che sia indispensabile che nei dischi ci sia la mia visione del mondo»⁷². Il cambio di rotta risultava evidente se affiancato alla primissima produzione musicale di Battiato, al tempo in cui, a Milano, conobbe Ombretta Colli e Giorgio Gaber. Al Cab64 Battiato

⁶⁷ RINETTI, Riccardo, «Battiato. Il ritorno del cinghiale bianco», in *Ciao 2001*, 48, 25 novembre 1979, pp. 44-45.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 44.

⁶⁹ MACALE, Maurizio, *Franco Battiato*, cit., p.23.

⁷⁰ ZUFFANTI, Fabio, *Battiato. La voce del padrone*, cit., pp. 228-229.

⁷¹ SILVESTRO, Carlo, «Intervista con Franco Battiato», in *King*, 1991, cit. in LA POSTA, Annino, *Franco Battiato*, cit., p. 78.

⁷² RINETTI Riccardo, «Battiato. Il ritorno del cinghiale bianco», cit., p. 45.

guadagnò una certa visibilità e Gaber lo fece debuttare in televisione, con la canzone «La torre», che uscì per la Saar su etichetta Jolly, insieme a «Le reazioni». Entrambi i brani si collocavano nell'ambito del beat di protesta, «un po' ingenuo ma perfettamente al passo coi tempi»⁷³. Abbastanza emblematici di tale visione alcuni versi, proprio de «La torre», in cui Battiato celebra un disincantato ritiro dal mondo come forma di protesta nei confronti di una società ritenuta ingiusta, ipocrita e distante.

Non ho bisogno degli altri come fai tu
Io vivo bene da solo, anzi di più
Guarda intorno a te, forse capirai
Che c'è sbagliato tutto intorno a noi
Come una torre le mura io alzerò
Più forte di una roccia diventerò
Come un'isola che nessuno mai
Potrà raggiungere, non sarò con voi
La gente ride ma è falsa, è come te
Io non mi fido degli altri e sai perché?
Ho sofferto già troppe volte ormai⁷⁴

La protesta non si tramutava in consapevolezza politica, né in propositi di rivendicazioni sociali, ma si limitava a descrivere una stanca e rinunciataria chiusura solipsistica.

Rispetto a tale postura *L'era del Cinghiale bianco* si configurava come il primo esperimento dell'impegno mistico e dell'esoterismo criptato del musicista siciliano. In linea con un orizzonte culturale segnato, anche sul piano religioso, dalla differenza e dal pluralismo, Battiato rilanciava il proprio bisogno di «sacro»: «Secondo gli studiosi di esoterismo – spiegava in un'intervista pubblicata su «Ciao 2001» nel 1979 –, nella tradizione celtica e in quella primitiva il Cinghiale Bianco rappresentava il potere spirituale mentre l'Orsa Maggiore raffigurava il potere temporale»⁷⁵. In linea con la «cultura della crisi»⁷⁶ diffusa nella società, che faceva scrivere a Massimo Cacciari di un «soggetto irreversibilmente sradicato» e di una «universale assolutizzazione della mancanza di radici»⁷⁷, Battiato era convinto che il frangente storico fosse quello del «Kali-Yuga, [...] il ciclo più basso dell'universo»⁷⁸. A esso, però, non contrapponeva un

⁷³ LA POSTA, Annino, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴ BATTIATO, Franco, *La torre*, in ID., *La torre/Le reazioni*, Jolly, 1967.

⁷⁵ RINETTI, Riccardo, *op. cit.*, p. 45

⁷⁶ GERVASONI, Marco, *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 171.

⁷⁷ CACCIARI, Massimo, *Icone della legge*, Milano, Adelphi, 1985, p. 5.

⁷⁸ RINETTI Riccardo, *op. cit.*, p. 45.

nichilistico ripiegamento nella dimensione privata, ma un impegno pubblico attraverso la canzone che – sosteneva – «mi sembra il mezzo più congeniale per esprimere certe cose»⁷⁹.

L'ombra della mia identità
Mentre sedevo al cinema oppure in un bar
Ma spero che ritorni presto l'era Del cinghiale bianco
Spero che ritorni presto l'era Del cinghiale bianco⁸⁰.

L'orizzonte culturale, segnato dal pessimismo e dal disincanto, emergeva anche nelle rappresentazioni letterarie, come il romanzo di Roberto Calasso, *La rovina di Kasch*, che raccontava la leggenda della rovina di un regno africano dove il re veniva ucciso quando gli astri raggiungevano certe posizioni celesti e, attraverso ciò, il collasso della politica e la fine di un certo ordine⁸¹. Il clima di «regressione di futuro, di regressione iper-realista», secondo Battiato era presente anche nella canzone che dava il titolo all'album, ma a esso contrapponeva «l'Era del Cinghiale Bianco» perché rappresentava «una situazione superiore ai piaceri della vita», poiché apparteneva «ad una zona spirituale in cui non esiste il concetto di "invisibile"». Questa «in sintesi la canzone» e «tutte le altre comprese nel disco» giravano «intorno a questo desiderio di oriente occidentalizzato»⁸².

L'auspicio del musicista siciliano di un ritorno del "sacro" si poneva in alternativa alla crisi religiosa in atto e alla secolarizzazione⁸³, con le inchieste che mostravano come «la grande maggioranza» degli italiani rifiutasse «da un lato l'ideale di una religione "vera", depositaria della verità», dall'altra l'esistenza stessa di «una sola verità di cui la religione sarebbe depositaria»⁸⁴. Al contempo, però, lo stesso impegno di Battiato si inquadrava nella crisi dei «grandi racconti» descritti da Lyotard, ovvero dei progetti totali, come il cristianesimo, che si autolegittimavano in virtù della loro pretesa universalità. Cos'era infatti la proposta di Battiato se non una delle tante possibili narrazioni religiose del contemporaneo «supermercato del sacro»⁸⁵? Lo stesso al centro di alcuni versi sferzanti e ironici di *Magic Shop*, altro brano iconico dell'album.

[...]

E giorni di digiuno e di silenzio

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ BATTIATO, Franco, *L'era del cinghiale bianco*, in ID., *L'era del cinghiale bianco*, Emi, 1979.

⁸¹ CALASSO, Roberto, *La rovina di Kasch*, Milano, Adelphi, 1983.

⁸² RINETTI, Riccardo, *op. cit.*, p. 45.

⁸³ Sulla secolarizzazione in Italia e nell'Europa contemporanea, vedi: MICCOLI, Giovanni, *Fra mito della cristianità e secolarizzazione. Studi sul rapporto chiesa-società nell'età contemporanea*, Casale Monferrato, Marietti, 1985; MENOZZI, Daniele, *La Chiesa cattolica e la secolarizzazione*, Torino, Einaudi, 1993; RÈMOND, René, *La secolarizzazione. Religione e società nell'Europa contemporanea*, Roma-Bari, Laterza 2003.

⁸⁴ GARELLI, Franco, *Religione e chiesa in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 67.

⁸⁵ BATTIATO, Franco, *Magic Shop*, in *L'era del cinghiale bianco*, Emi, 1979.

Per fare i cori nelle messe tipo Amanda Lear
Vuoi vedere che l'Età dell'Oro
Era appena l'ombra di Wall Street?
La falce non fa più pensare al grano
Il grano invece fa pensare ai soldi
[...]
I Mantra e gli Hare Hare a mille lire
L'Esoterismo di René Guénon
Una Signora vende corpi astrali
I Budda vanno sopra i comodini
[...]
Supermercati coi reparti sacri
Che vendono gli incensi di Dior
Rubriche aperte sui peli del Papa

I riferimenti alle contraddizioni di un certo atteggiamento religioso che mescolava «sacro e profano»⁸⁶, si affiancavano a quelli sulla finanziarizzazione dell'economia tardo-capitalista, ma anche sulla società dei consumi che ormai investiva e fagocitava pure la spiritualità. L'ironia, a tratti cinica, il disincanto, ma anche la polemica etica, erano ancora più evidenti nell'album seguente, *Patriots*, del 1980, e in particolare nei versi di *Up Patriots to arms*. La canzone, già dal titolo, mescola l'invito alla sollevazione, «una chiamata alle armi contro l'imbecillità»⁸⁷, l'ha definita Aldo Nove, con il sarcasmo per le logiche che lo guidano, evocate nel brano.

L'ayatollah Khomeini per molti è santità
abbocchi sempre all'amo
le barricate in piazza le fai per conto della borghesia
che crea falsi miti di progresso
Chi vi credete che noi siam, per i capelli che portiam,
noi siamo delle lucciole che stanno nelle tenebre.

In questo caso a essere oggetto delle invettive del musicista siciliano erano non soltanto le illusioni prodotte dalle contraddittorie rivoluzioni teocratiche, pure su alcuni intellettuali⁸⁸, ma anche «i falsi miti di progresso». In particolare la critica a quest'ultimo aspetto si configurava

⁸⁶ Cfr. JACHIA, Paolo, *Battiato. Voglio vederti danzare. Gli album e le canzoni (1979-2019)*, Milano, Ancora, 2022, p. 23.

⁸⁷ NOVE, Aldo, *Franco Battiato*, Milano, Sperling & Kupfer, 2020, p. 125.

⁸⁸ Sul fascino generato dalla “rivoluzione” iraniana su Michel Foucault, vedi: PAOLELLA, Francesco, «Rivoluzione e spiritualità in Iran secondo Michel Foucault», in *Intersezioni, Rivista di storia delle idee*, 1/2009, pp. 31-46.

come tipica della stagione postmoderna che, come abbiamo visto, diffidava delle teleologie e dalle utopie generate dalle grandi narrazioni metafisiche, sino a teorizzare «una dicotomia irreversibile tra la razionalità individuale, ambivalente e indeterminata, e l'idea collettivamente determinata di progresso»⁸⁹. Quest'ultimo usciva così dall'ambito politico, per trasferire il destino del futuro alla responsabilità individuale. E l'etica singolare prendeva il posto precedentemente occupato dalle utopie universali, maschere dietro cui si nascondevano strumentali interessi di classe e dialettiche tra poteri legate alle grandi trasformazioni del capitalismo⁹⁰. Evidente in tal senso il riferimento alla borghesia e alle sollevazioni popolari e giovanili, di cui ancora al principio degli anni Ottanta si sentivano gli echi. Con un metodo che mescolava in maniera ardita, e a tratti apparentemente insensata, registri discorsivi e suggestioni diverse, l'invito rivolto ai "patrioti" era allora tanto un'evocazione della stupidità del fanatismo, quanto un possibile «buon inizio per cominciare a fare delle cose nuove, per tentare dei cambiamenti»⁹¹.

Rispetto all'album precedente, in *Patriots* Battiato abbandonava in parte le melodie e i riferimenti mediorientali e virava sulle atmosfere mitteleuropee. I suoni erano anche più orecchiabili e si percepiva una tensione ironica tra spunti elitari e modaioli, atmosfere caustiche e giocose. Non mancavano brani suggestivi, come *Prospettiva Nevski*, in cui fra i balletti di Nijinsky, Stravinsky, il gelo, le Guardie Rosse, l'università, gli amori, Battiato indicava la propria ricerca di un senso: «E il mio maestro mi insegnò com'è difficile trovare l'alba dentro all'imbrunire». L'accelerazione sulla rivoluzione interiore, in parte effetto del rapporto sempre più intenso con la dottrina di Gurdjieff, mediato attraverso gli insegnamenti di Henri Thomasson⁹², il maestro evocato nel passaggio, mostravano che Battiato non aveva abbandonato la propria tensione verso la ricerca, semmai l'aveva riconfigurata attraverso «la canzonetta, con i suoi tre minuti» che dovevano «racchiudere un'opera completa»⁹³.

Patriots era un album di congiunzione e conteneva molti degli elementi che sarebbero riapparsi in seguito, come l'uso delle lingue – inglese, francese, tedesco, arabo – e le citazioni decontestualizzate. Entrambi rappresentavano elementi di una consapevole strategia, ma non costituivano l'unica novità. Se infatti nei lavori degli anni Settanta, pur nella frammentarietà di esperienze autoconcluse, era possibile rintracciare un metodo di lavoro che aveva nell'assemblaggio dei suoni più disparati, nella rottura dell'unità di senso e nell'ironia pensosa, alcuni degli elementi di uno sperimentalismo postmoderno, in parte inconsapevole, ma

⁸⁹ SPAGNOLO, Carlo, *Il postmoderno come categoria storiografica*, cit., p. 21.

⁹⁰ Cfr. FERGUSON, Niall, "What crisis? The 1970s and the Skock of the global", in FERGUSON, Niall, MAIER, Charles S., MANELA, Erez, SARGENT, Daniel J., *The Shock of the Global: The 1970's in Perspective*, Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University Press, 2010, pp. 1-21.

⁹¹ BALLANTI, Federico, «Franco Battiato. In treno tra Carducci e Einstein», in *Ciao 2001*, 51, 21 dicembre 1980, pp. 43-44, p. 44.

⁹² ZUFFANTI, Fabio, *Battiato. La voce del padrone*, cit., p. 213.

⁹³ SILVESTRO, Carlo, «Intervista», *Frigidaire*, 1985, cit in LA POSTA, Annino, *op. cit.*, p. 78.

sicuramente in linea con il contesto culturale, con la svolta del 1979 si registrava un'accelerazione su questa strada. Nello specifico era il linguaggio a essere fatto oggetto di un attento lavoro di decostruzione e ricomposizione con suoni da new wave in cui la componente ritmica aveva adesso un ruolo centrale⁹⁴. Emblematico in tal senso il testo di «Frammenti», in cui è saltata l'unità causale tra le strofe.

Le vecchie con le scope rincorrono i ragazzi cattivi per la strada
I telegrafi del posto mandano segnali incomprensibili
La donzelletta vien dalla campagna in sul calar del sole
Che gran comodità le segretarie che parlano più lingue
E che felicità ci dà l'insegna luminosa quando siamo in cerca di benzina
Deve sentirsi imbarazzato un vigile nella divisa il primo giorno di lavoro
Me ne andavo una mattina a spigolare quando vidi una barca in mezzo al mare
I cipressi che a Bolgheri alti e schietti vanno da San Guido in duplice filar
Hanno veduto una cavalla storna riportare colui che non ritorna
La donna schiuse senza resistenza gli occhi abituati a prendere collirio⁹⁵.

Collage ermetici in cui reminiscenze dell'infanzia, citazioni letterarie e poetiche, spunti legati alla vita quotidiana e traiettorie inquiete, interagivano in costruzioni apparentemente casuali, in cui era la comunicazione stessa a essere messa in discussione. La rottura dell'unità causale rilanciava il tema di una soggettività non più padrona di sé stessa, schizofrenica nel senso riconosciuto da Lacan che aveva discusso proprio di frammentazione e collasso della catena significativa⁹⁶. Non è un caso che lo psicoanalista francese, insieme ad altri autori centrali della riflessione postmoderna, sia stato tra le letture che più avevano impegnato Battiato. Più tardi, convinto di aver trovato la propria via nella mistica, avrebbe rimpianto il tempo perso nel tentativo di decifrare la scrittura di Lacan e di Heidegger⁹⁷, definiti sprezzantemente autori inutili⁹⁸. Battiato, programmaticamente, adesso sceglieva di cantare il proprio mondo «con il loro linguaggio, usando la cornice della canzonetta»⁹⁹. Così, in *Patriots*, oltre a riferimenti a René Guénon e D'Annunzio, facevano la loro comparsa intere parti di testo estrapolate da *Statue d'acqua*, di Fleur Jaeggy, autrice di libri in cui il cantante siciliano sosteneva di rintracciare

⁹⁴ TOMATIS, Jacopo, *op. cit.*, p. 528.

⁹⁵ BATTIATO, Franco, *Frammenti*, in *Patriots*, Emi, 1980.

⁹⁶ Su questa fase della riflessione lacaniana vedi: CIMA, Giole P., *Il seminario perpetuo: il tardo e l'ultimo Lacan*, Nocera Inf., Orthotes, 2022. Vedi inoltre MILAZZO, Fabio, *Senso e godimento. La follisofia di Jacques Lacan*, Giulianova, Galaad edizioni, 2017, pp. 43-51.

⁹⁷ Cfr. BATTIATO, Franco, *I suoi libri preferiti*, intervista disponibile all'URL: < <http://digilander.libero.it/beatnick/suoni3.htm> > [consultato il 18 settembre 2022].

⁹⁸ Cfr. BATTIATO, Franco, *Mi reincarno nel mio prossimo film*, intervista di V. Gandus disponibile all'URL: < <http://archivio.panorama.it/Mi-reincarno-nel-mio-prossimo-film> > [consultato il 18 settembre 2022].

⁹⁹ SILVESTRO, Carlo, *op. cit.*, p.79.

«bagliori di verità»¹⁰⁰. Anche in questo caso, però, la ricerca si accompagnava all'ironia e così «l'uso dei testi» era volutamente «demenziale»¹⁰¹, secondo le meccaniche di una nuova canzone d'autore, disimpegnata, ironica e consapevole dell'ambivalenza dei codici linguistici: «È un divertimento, lo considero tale; mi diverto con un distacco ben preciso. Però si possono fare delle cose di un certo interesse in questo modo»¹⁰².

Proprio un disco divertito e al tempo stesso complesso, era quello che veniva licenziato l'anno dopo: *La voce del Padrone* (1981). Trainato da *Centro di gravità permanente*, una canzone «semplice come una filastrocca per bambini», ma dai «molteplici livelli di lettura»¹⁰³, l'album superava il milione di copie vendute¹⁰⁴ e Battiato assumeva definitivamente il volto di eccentrico cantautore nazionalpopolare.

Il brano era in parte indicativo di una stagione di «illusioni e disillusioni» che aveva coinvolto la «cultura di sinistra», spingendo una parte della canzone d'autore verso lo «spaesamento»¹⁰⁵. Ma se Vasco Rossi cantava di una «generazione di sconvolti che non han più santi né eroi»¹⁰⁶, dando voce a uno smarrimento generale, Battiato contrapponeva l'opzione etica e la ricerca esistenziale di «un centro di gravità permanente / Che non mi faccia mai cambiare idea sulle cose sulla gente»¹⁰⁷. Come illustrava il cantante siciliano: «Trovare un centro è sempre stato l'obiettivo di tutte le scuole mistiche»¹⁰⁸. Nello specifico «il concetto di “centro di gravità permanente” è alla base della scuola di Gurdjieff [...] È quel grado di conoscenza che ti porta a una tua verità personale e che, come conseguenza, si riflette all'esterno in una proiezione di giustizia e precisione [...] si tratta di un'idea di unità portata alle estreme conseguenze, contro la frammentarietà dell'essere (minuscolo) e per l'Essere Uno (maiuscolo)»¹⁰⁹. L'opzione di Battiato faceva fino in fondo i conti con la «frammentarietà dell'essere» tipica della condizione postmoderna¹¹⁰ e a essa contrapponeva l'emancipazione della ricerca personale, in parte esterna alle coordinate della cultura occidentale, di cui era riconosciuta e assunta la crisi. La stessa che coinvolgeva una politica incapace di far fronte alle sfide poste dalle tensioni tra la società dei produttori e quella dei consumatori, la dissoluzione dell'identità di classe, ma non del bisogno di autorealizzazione individuale e liberazione personale. Indicativi del diniego verso la politica i versi di «Bandiera bianca»: «Per fortuna il mio razzismo non mi fa guardare/ Quei programmi

¹⁰⁰ MACALE, Maurizio, *Franco Battiato*, cit., p. 32.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ JACHIA, Paolo, *Battiato. Voglio vederti danzare*, cit., p. 61.

¹⁰⁴ PULCINI, Franco, *Franco Battiato*, cit., p. 38.

¹⁰⁵ Cfr.: CRAINZ, Guido, *Il paese mancato*, cit., p. 559.

¹⁰⁶ ROSSI, Vasco, *Siamo solo noi*, in ID., *Siamo solo noi*, Targa, 1981.

¹⁰⁷ BATTIATO, Franco, *Centro di gravità permanente*, in ID., *La voce del padrone*, Emi, 1981. Cfr. anche: CRAINZ, Guido, *Il paese mancato...*, cit., p. 560.

¹⁰⁸ JACHIA, Paolo, *Battiato. Voglio vederti danzare*, cit., p. 62.

¹⁰⁹ PULCINI, Franco, *Franco Battiato. Tecnica mista su tappeto*, cit., p. 59.

¹¹⁰ Cfr. CHIURAZZI, Gaetano, *Il postmoderno*, cit., p. 12.

demenziali con tribune elettorali»¹¹¹. Il rifiuto stizzito verso la politica era però più precisamente un rigetto delle sue degenerazioni immorali: «com'è misera la vita negli abusi di potere». Le stesse venivano stigmatizzate anche attraverso un gioco linguistico che evocava la critica serrata di Theodor Adorno del 1951¹¹²:

Uh! Com'è difficile restare calmi e indifferenti
Mentre tutti intorno fanno rumore
[...] Minima immoralia
Minima immoralia¹¹³.

Proprio «Bandiera bianca» può essere assunta a paradigma dell'impegno intellettuale postmoderno di Battiato. In essa trova posto la critica sociale serrata prodotta attraverso il «citazionismo critico» e i riferimenti a-sistematici; ma anche il già indicato impegno etico, condotto in un orizzonte filosofico e religioso. La canzone è inoltre una critica agli orrori della realtà contemporanea, come il terrorismo - «ci mancavano gli idioti dell'orrore» -, la centralità del profitto - «sua maestà il denaro» -, ma più a fondo è un ritratto «fulmineo, sarcastico e amarissimo»¹¹⁴ di una società orfana delle utopie collettive e che per questo ha smarrito il senso delle cose.

Battiato con *La voce del padrone* chiudeva definitivamente i conti con un diffuso tipo di cantautore, ormai in crisi nella stagione del riflusso. Alla seriosità di certi vagiti ideologici, il compositore siciliano sostituiva la divertita ironia del cantore postmoderno, autore in senso «debole», consapevole di quanto l'identità fosse l'esito di un racconto; l'individualità un aspetto di una molteplicità più profonda e il soggetto l'effetto di un'interazione sociale¹¹⁵. La lezione appresa non diede vita a un album segnato dal nichilismo, ma a una divertita esplosione di contraddizioni, in un caleidoscopio di atmosfere siciliane, rimandi all'Oriente, suggestioni tecnologiche e vagiti esoterici. Sette brani «assimilabili a una generale atmosfera serena e briosa»¹¹⁶, che non «sfondarono» subito, ma quasi un anno dopo la pubblicazione, all'approssimarsi della stagione estiva. E in un certo senso era proprio un album «balneare», nel senso metafisico «*Summer on a solitary beach*, anche se intriso di invettive (quelle appunto di *Bandiera bianca*), tensioni etiche e aspirazioni al cambiamento interiore (*Segnali di vita* e *Centro di gravità permanente*), amarcord

¹¹¹ BATTIATO, Franco, *Bandiera bianca*, in ID., *La voce del padrone*, Emi, 1981.

¹¹² Cfr. ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1954 [ed. or.: 1951].

¹¹³ BATTIATO, Franco, *Bandiera bianca*, cit.

¹¹⁴ JACHIA, Paolo, *Battiato. Voglio vederti danzare*, cit., p. 67.

¹¹⁵ Sul passaggio dall'individualità moderna a quella postmoderna, vedi: MEATTINI, Valerio, PASTORE, Luigi, *Identità, individuo, soggetto tra moderno e postmoderno*, Milano, Mimesis, 2009.

¹¹⁶ ZUFFANTI, Fabio, *Segnali di vita. La biografia de La voce del padrone di Franco Battiato*, Milano, Baldini & Castoldi 2021, p. 18.

(*Cuccurucucù*), slanci poetici (*Gli uccelli*) e sensuali (*Sentimento nuevo*)¹¹⁷ Ritmi orecchiabili, musiche ballabili, eppure con accenni barocchi, da camera, voci registrate, cori, sax «che paiono presi di peso da un brano degli anni Cinquanta»¹¹⁸, interagivano con citazioni letterarie, quadretti stralunati ed esotici, ricordi, mischiati a satira e nonsense. La voce del padrone era tutto questo, ma anche molto altro ancora. Era una rottura radicale con la prossemica tradizionalmente associata con il “vecchio” cantautore, ma anche con il *progressive* e l’«iperbolico melodismo» che, secondo Valerio Mattioli, caratterizzerebbe i «tripudi della canzone italiana»¹¹⁹, pure nelle sue versioni più impegnate.

In conclusione, il pop «disimpegnato» di Franco Battiato non rappresenta l’ennesima e rinunciataria fuga dal mondo di un artista cinico e disincantato, ma assume le vesti di un inedito esperimento culturale, in linea con alcune delle istanze più tipiche di una stagione di rottura, ma anche di innovazioni. Un colto disimpegno postmoderno, che fa propri il disincanto e la disillusione che seguono la stagione delle militanze rivoluzionarie, ma non per questo rinuncia alle possibilità espressive e teoriche della «cultura come somma di esperienze»¹²⁰, né al ruolo di intellettuale pubblico del cantante.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 19.

¹¹⁸ TOMATIS, Jacopo, *op. cit.*, p. 528.

¹¹⁹ MATTIOLI, Valerio, *Storia segreta della musica italiana*, Milano, Baldini & Castoldi, 2016, p. 13.

¹²⁰ RINETTI Riccardo, *op. cit.*, p. 45.

L'AUTORE

Fabio MILAZZO, (Phd), svolge attività di ricerca presso l'Istituto Storico della Resistenza e della Società Contemporanea di Cuneo, dove è responsabile e coordinatore scientifico del Centro studi per la storia della devianza, del crimine e della marginalità (Cesdem). È autore di: *Il tifo violento in Italia. Teppismo calcistico e ordine pubblico negli stadi 1947-2020* (Milano, FrancoAngeli 2022), *Una guerra di nervi Soldati e medici nel manicomio di Racconigi, 1909-1919* (Pisa, Pacini, 2020); *Una casa di custodia per maniaci pericolosi. Storia del manicomio di Racconigi dalle origini al fascismo* (Cuneo, Primalpe, 2019); *Deserti della mente. Psichiatria e combattenti nella guerra di Libia. 1911-1912* (con G. Mamone, Firenze, Le Monnier, 2019).

URL: < <https://www.studistorici.com/progett/autori/#Milazzo> >