



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
Magistrale

in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

**Franco Battiato:**  
**Il riscatto esistenziale nel sentimento della finzione**

**Relatrice**

Prof.ssa Michela Rusi

**Correlatrici**

Prof.ssa Monica Giachino

Prof.ssa Alessandra Trevisan

**Laureanda**

Virginia Labbozzetta

Matricola 988936

**Anno Accademico**

2021/2022



## Indice

Introduzione .....	4
1. L'autenticità dell'esperienza emotiva finzionale.....	7
1.1. L'apparente paradossalità della finzione .....	7
1.2. Il mito moderno della ragione.....	12
1.3. La critica romantica alla ragione e "l'anti-ottimismo" di Leopardi.....	16
1.4. La crisi post-positivista e l'angoscia esistenziale di inizio Novecento.....	22
1.5. Stupore e meraviglia contro l'impoverimento dell'esistenza: il linguaggio emotivo della canzone di Franco Battiato.....	29
2. Franco Battiato: ritratto di un artista.....	33
2.1. La scoperta della musica .....	33
2.2. Alla ricerca di una terra senza confini .....	38
2.3. Crisi e cambiamenti .....	44
2.4. Sperimentalismo elettronico: i primi anni '70 .....	48
2.5. Cambio di rotta: transizione dei secondi anni '70 .....	53
2.6. Tradizione e innovazione: una nuova idea di canzone .....	58
2.7. Giusto Pio, Gurdjieff e la trilogia del successo .....	62
2.8. L'apocalisse dei primi anni '80 .....	68
2.9. La (ri)scoperta del classico .....	72
2.10. Ultime produzioni da solista .....	75
2.11. La collaborazione con Manlio Sgalambro .....	82
2.12. Ultimi progetti, il ritiro dalle scene e la morte.....	86

3. Franco Battiato: “canzonette” contro la società.....	89
3.1. Una nuova idea di canzone .....	89
3.2. Leopardismi ne <i>La voce del padrone</i> .....	97
3.2.1. Intertestualità leopardiana: le <i>Operette morali</i> .....	102
3.3. Premessa metodologica.....	108
3.4. <i>Summer on a solitary beach</i> .....	111
3.5. <i>Bandiera bianca</i> : riflessioni sulla vita danneggiata.....	119
3.6. Elogio (de) <i>Gli uccelli</i> .....	127
3.7. Mondo grigio, mondo blu: <i>Cuccurucucu</i> .....	134
3.8. <i>Segnali di vita</i> : contro il depauperamento dell’esistenza.....	139
3.9. <i>Centro di gravità permanente</i> .....	144
3.10. L’incantesimo delle emozioni.....	150
4. Franco Battiato: il valore esistenziale dell’arte .....	155
4.1. Perdersi, ritrovarsi, cambiare .....	155
4.2. Imparare a vivere con leggerezza .....	159
4.3. Il riscatto esistenziale nell’emozione della canzone .....	163
Bibliografia.....	169

## Introduzione

Il progetto di questa tesi nasce da una convinzione maturata nel corso della mia esperienza universitaria, grazie agli studi triennali di Filosofia e, poi, a quelli magistrali di Filologia e Letteratura italiana: l'idea che esistano degli aspetti dell'esistenza e della natura umana irriducibili alla logica della razionalità e coglibili esclusivamente attraverso forme di conoscenza non-razionali, come quelle emotive e immaginative suscitate dall'arte.

Verso la metà degli anni Settanta del Novecento – in particolare dopo la pubblicazione nel 1975 dell'articolo di Colin Radford e Michael Weston, *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?* – si riapre il dibattito attorno al cosiddetto “paradosso della finzione”, che mette in discussione il valore delle esperienze emotive suscitate dal fittizio e le svaluta proprio in quanto irrazionali, considerandole qualcosa di aleatorio ed effimero, circoscritto al momento della fruizione estetica e irrilevante per la vita di tutti i giorni.

Come cerco di mettere in luce nel primo capitolo della mia tesi, la svalutazione delle emozioni finzionali, in quanto esperienze irrazionali, è riconducibile al mito moderno della ragione e alle ideologie antropocentriche e progressiste che vi si legano, che hanno incentivato uno sviluppo pleorico della razionalità – a discapito di immaginazione, fantasia e sensibilità – nella convinzione che solo questa consentisse la vera e felice realizzazione dell'esistenza umana: la comprensione del reale attraverso la conoscenza logico-razionale e il suo dominio mediante il progresso tecnico, scientifico e industriale. La valorizzazione della ragione e delle sue potenzialità ha sicuramente favorito l'evoluzione della civiltà ma, portata alle estreme conseguenze, ha provocato esiti disastrosi per l'uomo e l'ambiente in cui vive, causando fenomeni come alienazione, disumanizzazione e omologazione e provocando un generale impoverimento dell'esistenza umana.

Le problematiche che oggi, con più urgenza che mai, deve affrontare il consorzio umano, rendono evidente la necessità di ridimensionare il potere della *ratio* e compensarne l'unilateralismo, attraverso la rivalutazione e rivitalizzazione di quelle esperienze che, per il loro carattere irrazionale, rendono possibile un'esperienza del reale più autentica, perché capace di coglierne gli aspetti nascosti, imprevedibili e incontrollabili che sfuggono alla rigida logica della razionalità: da questo punto di vista, l'esperienza artistica può rappresentare una risorsa fondamentale.

Come aveva già sottolineato Aristotele parlando della catarsi tragica, infatti, l'esperienza artistica, attraverso il coinvolgimento emotivo e l'attività immaginativa che suscita, può consentire un'effettiva trasformazione dell'individuo, delle sue idee e della sua visione del mondo, perché spinge ad abbandonare le normali modalità conoscitive ed esperienziali, che sono fondamentalmente logiche e razionali, e a guardare le cose da una prospettiva straniata.

Suscitando questa metamorfosi, l'arte può consentire all'uomo di cogliere l'inautenticità della propria esistenza e offrire, dunque, l'occasione di un riscatto: il tentativo di sollecitare questo cambiamento, in se stesso e nei suoi ascoltatori, è il motore dell'intera esperienza artistica ed esistenziale di Franco Battiato, come ho cercato di mettere in luce prendendo in considerazione la sua vita e la sua arte, nel secondo capitolo della tesi.

Nella mia analisi ho dedicato particolare attenzione a quello che, a mio avviso, rappresenta l'apice della produzione dell'autore, cui ho dedicato la terza parte di questo lavoro: l'album del 1981, *La voce del padrone*, in cui Battiato elabora una nuova idea di canzone che, combinando la complessità del contenuto filosofico alla leggerezza dell'elemento musicale e poetico, rende possibile quel coinvolgimento emotivo e quell'attività immaginativa capaci di suscitare in chi li vive un'autentica trasformazione di sé, del proprio pensiero e della propria esperienza.

Attraverso l'analisi delle sette canzoni che compongono l'album, ho cercato di mettere in luce il percorso riflessivo e conoscitivo che l'autore riesce a sollecitare nell'ascoltatore attento, capace di cogliere il senso profondo delle sue parole, riflettendo sui significati nascosti dietro la superficiale insensatezza e illogicità dei testi.

Il fruitore ideale coglie la critica di Battiato alle ideologie progressiste e antropocentriche, ai meccanismi alienanti e omologanti della massificazione, alla meccanicizzazione della vita causata dall'industrializzazione e la parallela esaltazione delle esperienze emotive, immaginative e irrazionali, come quelle di cui l'arte si fa portatrice, quali rimedio all'impovertimento dell'esistenza e possibilità di riscoprirne l'autenticità e la meraviglia: il fruitore ideale, dunque, coglie quella che Gilberto Lonardi nel suo saggio dedicato al *Leopardismo* otto-novecentesco, ha definito una "presenza ideologica" di Leopardi e, in particolare, dell'autore delle *Operette morali*, con le quali l'album di Battiato presenta evidenti affinità.

Come ho evidenziato nel capitolo conclusivo di questo lavoro, la canzone di Franco Battiato assume ancora più valore se si prende in considerazione il contesto storico e culturale in cui l'autore opera: nel secondo Novecento, infatti, come sottolineano Luca Zuliani, Gianni Sibilla e Pier Vittorio Tondelli, la canzone musicale inizia progressivamente ad assumere il ruolo sociale prima svolto dalla poesia, diventando, quindi, un mezzo di conoscenza e trasmissione del sapere alternativo a quello tradizionale, entrato in crisi.

# 1. L'autenticità dell'esperienza emotiva finzionale

## 1.1. L'apparente paradossalità della finzione

Nell'articolo del 1975, *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?*,<sup>1</sup> Colin Radford e Michael Weston discutevano la questione del cosiddetto “paradosso della finzione”,<sup>2</sup> che indaga il valore delle esperienze emotive suscitate da enti e mondi fittizi. I due filosofi recuperavano una riflessione antichissima già formulata da Aristotele, che, nella *Poetica*, aveva valorizzato il potere catartico dell'esperienza artistica e il valore conoscitivo della mimesi poetica, evidenziando l'utilità sociale dell'arte e l'importanza di includerla nella formazione dell'individuo.<sup>3</sup>

La questione della paradossalità delle emozioni suscitate dalle opere di finzione, infatti, si inserisce nella più ampia riflessione sul valore dell'esperienza artistico-letteraria e sul suo ruolo nell'esistenza umana, rappresentando, dunque, una questione fondamentale, che riguarda il nostro stesso rapporto con l'arte.

---

<sup>1</sup> C. RADFORD, M. WESTON, *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, in *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, Vol. 49, 1975.

<sup>2</sup> Noto anche come “paradosso della risposta emotiva alla finzione”.

<sup>3</sup> Come sottolinea Giovanni Reale, Aristotele riconosce il valore conoscitivo dell'arte e la sua utilità per l'esistenza umana a partire da due concetti: quello di *μίμησις* e quello di *κάθαρσις*. Mentre Platone, nella *Repubblica*, aveva condannato l'arte come fonte di inganni e illusioni, in quanto imitazione della realtà empirica, già copia imperfetta e fallace della verità rappresentata dal mondo delle idee, e aveva negato all'esperienza artistica qualsiasi valore conoscitivo e utilità sociale, Aristotele, nella *Poetica* (Bompiani, Milano, 2016, IX), riconosce le possibilità conoscitive aperte dall'arte, proprio a partire dal concetto di *μίμησις*: secondo il filosofo, infatti, l'imitazione artistica, forte del potere dell'immaginazione, non si limiterebbe a riprodurre passivamente la parvenza delle cose, ma offrirebbe un'interpretazione della realtà alternativa a quella del pensiero razionale, ma ugualmente valida. Aprendo le porte del mondo del possibile, infatti, l'arte consentirebbe di conoscere aspetti del reale e dell'esistenza inafferrabili dalla logica della ragione, trasmettendo verità valide, per quanto irrazionali. Inoltre, grazie al coinvolgimento emotivo che suscita, l'arte per Aristotele avrebbe la capacità di trasformare l'essere dell'individuo, le sue idee e i suoi comportamenti: la purificazione catartica, infatti, come sottolinea Reale, non è da intendere in un senso prettamente morale come liberazione da passioni che corrompono l'animo, ma va intesa anche nel senso di una metamorfosi conoscitivo-esistenziale. (cfr. G. REALE, *Il pensiero antico*, Vita e pensiero, Milano, 2014, pp. 244-247). Aristotele parla del processo catartico in due sedi: nella *Politica* (cito dall'edizione Bompiani, Milano, 2016, VIII, 7, 1342 a) dove afferma che coloro che sono scossi da sentimenti come pietà, paura o entusiasmo, ascoltando melodie sacre che impressionano l'anima, ne vengono purificati; e nella *Poetica* (cito dall'edizione Bompiani, Milano, 2000, 6, 1449 b 25-30, corsivo mio), dove definisce la tragedia – in un discorso che, però, può essere esteso anche all'arte in generale – come «mimesi di un'azione seria e compiuta in sé stessa la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni».



Per questo, nonostante già Aristotele avesse offerto una valida soluzione al cosiddetto “paradosso della finzione”, la questione avrebbe continuato a essere al centro del dibattito estetico, della teoria della letteratura e, in misura minore, dell’ontologia della finzione,<sup>4</sup> suscitando maggiore interesse in momenti della Storia segnati da una forte fiducia nel mito della ragione e in autori che, come Colin Radford e Michael Weston, la affrontavano a partire da una visione razionalistica dell’uomo e dell’esperienza conoscitiva.

Nell’articolo del 1975, infatti, i due filosofi discutevano la questione del paradosso proprio sulla scia del cognitivismo e, in particolare, dell’interpretazione razionalistica dell’esperienza emotiva, secondo cui sarebbero possibili solo le emozioni suscitate da enti giudicati e, conseguentemente, creduti reali.<sup>5</sup>

A partire da queste premesse, Radford e Weston concludevano la loro analisi, affermando l’inautenticità delle reazioni emotive alle opere di finzione, riducendole a pseudo-emozioni irrazionali e involontarie, circoscritte al momento della fruizione estetica e sostanzialmente diverse dalle emozioni reali della vita vera:

[...] commuoversi leggendo un romanzo o assistendo a una rappresentazione teatrale non è esattamente come commuoversi di fronte a ciò che si crede accada nella vita vera, anzi, è profondamente differente. Si possono, quindi, distinguere due tipi di coinvolgimento emotivo e due sensi in cui ci si può commuovere: esiste il commuoversi (*autentico*) nella vita reale ed esiste il “commuoversi” (*inautentico*) per ciò che accade nella finzione.<sup>6</sup>

I dubbi sull’autenticità delle esperienze emotive finzionali, come quelli sollevati da Radford e Weston, mettono in discussione il valore della stessa esperienza artistico-letteraria, di cui la finzione e l’immaginazione sono parte fondamentale.

Affermare che tale esperienza consente solo un coinvolgimento emotivo fugace e involontario significa, infatti, aprire una frattura tra un presunto “mondo vero” – il contesto della vita politico-sociale, in cui gli uomini sono protagonisti della propria storia

---

<sup>4</sup> Cfr. M. P. PAOLETTI, *Il paradosso della finzione*, «APhEx», IX, 2014, p. 289.

<sup>5</sup> C. RADFORD, M. WESTON, *op. cit.*, p. 68: «Sembrirebbe che mi possa commuovere di fronte alle sofferenze o alle difficoltà di qualcuno, solo se credo che gli sia successo veramente qualcosa di terribile. Se non credo che abbia sofferto o che stia soffrendo, non posso affliggermi o commuovermi. A tormentarci, sconvolgerci o commuoverci, non è solo la visione di un uomo che soffre, ma anche, semplicemente, il pensiero della sua sofferenza. Ma qui il pensiero implica la credenza, il giudizio. Dobbiamo credere nel suo tormento per esserne tormentati. Quando diciamo che il pensiero della sua condizione ci commuove fino alle lacrime o ci addolora, significa che pensiamo a una sofferenza che crediamo reale o probabile».

<sup>6</sup> Ivi, p. 75, (corsivo mio).

e vivono emozioni considerabili “reali” – e un mondo semplicemente “apparente”, illusorio e ingannevole – quello della realtà artistico-letteraria, in cui il fruitore è solo uno spettatore esterno che, per quanto coinvolto, non può accedere a un’ autentica esperienza emotiva, ma ha a che fare solo con pseudo-emozioni e coinvolgimenti illusori.

Tuttavia, come suggeriva già Aristotele nella *Poetica*, l’esperienza artistica può essere momento di profondo coinvolgimento emotivo e occasione di trasformazione di sé, delle proprie idee e della propria visione del mondo.<sup>7</sup> Proprio per questo, come puntualizza Maurizio Ferraris, il paradosso della finzione è solo apparentemente un paradosso<sup>8</sup> e le reazioni emotive suscitate dal fittizio – per quanto «*antitetiche al pensiero razionale*»<sup>9</sup> e, dunque, logicamente assurde – possono aprire esperienze conoscitive e di crescita personale determinanti per l’esistenza dell’uomo. In conclusione:

Chi piange per Anna Karenina piange veramente. E dunque il paradosso della finzione, secondo cui, chi prova sentimenti per oggetti fittizi, non prova veramente dei sentimenti, non è un paradosso, perché è solo apparente.<sup>10</sup>

Come sottolinea giustamente Ferraris, all’origine del paradosso della finzione c’è una visione prettamente razionalistica dell’uomo, che interpreta la ragione come unico fondamento dell’essenza umana ed esalta l’attività razionale come strumento esclusivo di conoscenza e acquisizione della verità (chi svaluta le esperienze emotive finzionali, infatti, lo fa perché le considera paradossali, ossia razionalmente e logicamente inspiegabili, assurde):

il paradosso della finzione, poggia sin dall’inizio su una fallacia, quella che assume che la sola attività degli esseri umani sia il giudicare, il decidere se le proposizioni sono vere o false [...] il giudizio, però, non è la trama della nostra esperienza, è piuttosto un momento raro sebbene spesso decisivo.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Sulla scia di Aristotele, Alessandra Diazzi, in un saggio del 2010, *Finzioni ed emozioni, riflessioni intorno a “Chi ha paura di Mr. Hyde? Oggetti fittizi, emozioni reali” di Carola Barbero* («Enthymema», I, 2010, p. 266), sosteneva: «gli oggetti fittizi e le storie che esulano dalla nostra credenza di esseri ragionevoli e pensanti occupano ogni giorno, tra le pagine e sugli schermi, uno spazio fondamentale nella nostra esistenza; talvolta gli oggetti ontologicamente definiti fittizi appaiono persino più presenti e pregnanti rispetto alla vita reale tanta è la loro capacità di agire sulla nostra immaginazione e penetrare le nostre vite».

<sup>8</sup> M. FERRARIS, *Piangere e ridere davvero. Feuilleton*, Il Melangolo, Genova, 2009, p. 47: «il paradosso della finzione è finto, non c’è niente di paradossale nel fatto che uno si commuova veramente di fronte a una vicenda finta».

<sup>9</sup> A. DIAZZI, *op.cit.*, p. 266 (corsivo mio).

<sup>10</sup> M. FERRARIS, *op. cit.*, p. 47.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 87-88.

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo – in un contesto di crescente sviluppo tecnico, scientifico e industriale, sulla scia dell'esperienza illuministica settecentesca e del Positivismo ottocentesco, che avevano esaltato il progresso razionale come strumento di comprensione e controllo del reale, nonché mezzo di miglioramento della vita sociale – il mito della ragione si estremizza in una progressiva «razionalizzazione»<sup>12</sup> dell'intera esistenza umana, cui corrisponde una parallela svalutazione di quelle esperienze e di quegli aspetti della vita che, per natura, sono irriducibili al linguaggio della ragione.

Nonostante i colpi inferti, prima, nel corso dell'Ottocento, dal Romanticismo e, poi, a inizio Novecento, dall'età del Decadentismo, il mito della ragione sopravvive nel XX secolo, quando si consolidano (radicalizzandosi) quei processi di industrializzazione, massificazione e tecnologizzazione della vita, già avviati nel secolo precedente: pur contribuendo a un effettivo miglioramento delle condizioni di vita pratiche dell'uomo e al progresso della civiltà, questi processi producono fenomeni – quali l'alienazione e l'omologazione, l'intellettualizzazione della vita e l'atrofia della sensibilità, la reificazione e la mercificazione – che causano un generale impoverimento dell'essenza e dell'esistenza umane.

Dopo la tragica esperienza delle due guerre mondiali, a partire dal secondo dopoguerra, la società occidentale reagisce alla distruzione causata dal conflitto con un'accelerazione pletorica dei ritmi di progresso tecnico e crescita economico-industriale, incrementando ulteriormente anche quei fenomeni disumanizzanti che vi si legano.

È in questo nuovo contesto storico, sociale e culturale, che risorge la riflessione attorno al “paradosso della finzione” e al valore delle esperienze emotive, finzionali e non.

Come precedentemente sottolineato, quello sulla cosiddetta paradossalità delle emozioni suscitate dal fittizio e sul conseguente valore delle esperienze emotive artistico-letterarie era una questione antichissima, di cui già Aristotele aveva offerto una valida soluzione.

---

<sup>12</sup> Impiego “razionalizzazione” nell'accezione weberiana del termine, ossia nel senso di quella progressiva estensione dell'uso della ragione nell'interpretazione della realtà e nell'organizzazione della vita sociale, che si era verificata nella società moderna tra l'Ottocento e l'inizio del Novecento, sotto la spinta del pensiero positivista e della rinnovata fiducia nel mito della ragione e del progresso. Secondo Max Weber, la modernizzazione portata dall'industrializzazione, dal capitalismo socio-economico e dal progresso tecnico-scientifico aveva sicuramente consentito un miglioramento delle qualità della vita, portando a un maggiore benessere materiale, ma aveva, di contro, provocato un generale impoverimento dell'esistenza umana, producendo fenomeni come alienazione, omologazione, reificazione e intellettualizzazione.

Tuttavia, il fatto che un simile problema riemerge in epoca contemporanea, può essere visto come la prova della sua attualità, ossia del fatto che le dinamiche di pensiero e le modalità esistenziali che ne stanno alla base – la visione razionalistica dell'uomo e della conoscenza, la convinzione che solo la ragione e il progresso tecnico-scientifico consentano il miglioramento delle condizioni di vita umane, con la conseguente ipertrofia della razionalità a discapito di immaginazione, fantasia e sensibilità – esistono ancora, come esiste ancora il rischio (o, forse, la tendenza) di svalutare le esperienze e gli aspetti della vita umana irriducibili al monopolio della ragione.

Da questo punto di vista, dunque, controbattere ai sostenitori del “paradosso della finzione” significa mettere in discussione la concezione razionalistica dell'uomo, che ne è alla base, ridimensionando il mito della ragione che ad essa si lega e, difendendo l'autenticità e il valore delle esperienze non-razionali suscitate dalle emozioni, dall'immaginazione e dalla fantasia – *in primis*, l'esperienza artistico-letteraria –, reagire all'unilateralità del razionalismo, rivendicando l'importanza dell'arte per l'uomo e per la sua esistenza.

## 1.2. Il mito moderno della ragione

L'idea che la *ratio* rappresenti l'essenza dell'essere umano e il mezzo di realizzazione della sua esistenza ha origine nella filosofia aristotelica e, in particolare, nella definizione dell'uomo come "animale razionale", cioè un essere vivente dotato di ragione, facoltà esclusivamente umana, superiore alla sensibilità e all'istintività, comuni all'animale. Secondo Aristotele, lo scopo della ragione è quello di imporsi sugli impulsi, le passioni e i desideri che potrebbero corrompere l'uomo e, controllandone il comportamento, consentirne l'elevazione dallo stato animale a quello civilizzato della società: il possesso della ragione, dunque, non stabilirebbe solo la differenza dell'uomo rispetto all'animale e, in generale, alla realtà non razionale, ma ne determinerebbe anche la superiorità.

Questa idea avrebbe dato adito a illusioni antropocentriche e a un altrettanto illusorio ottimismo progressista, la convinzione – tipica dell'uomo moderno e contemporaneo – che l'esercizio e lo sviluppo continuo della ragione avrebbero garantito il miglioramento della civiltà umana e la sua felice realizzazione, attraverso il dominio della realtà circostante e la sua manipolazione.

La valorizzazione della ragione e delle sue potenzialità ha sicuramente incentivato il progresso tecnico-scientifico e industriale, che ha guidato l'evoluzione della società umana dall'antichità all'epoca presente – incoraggiando l'uomo a esplorare e sperimentare, per accrescere le proprie conoscenze e migliorare le proprie condizioni di vita, in vista del raggiungimento della felicità – ma, portata alle estreme conseguenze, ha decretato il trionfo della tecnica sugli altri ambiti della vita umana, producendo quei processi di oggettivazione e spersonalizzazione degli individui che, in epoca moderna, hanno condotto a forme per lo più inconsapevoli di disumanizzazione dell'esistenza.

Se, infatti, il potenziale alienante insito nel processo umano di razionalizzazione del reale può essere ricondotto fino all'origine della civiltà umana e, in particolare, alla tesi aristotelica dell'uomo come animale razionale, è nella modernità, quando il dominio della ragione ha iniziato a essere supportato da un considerevole sviluppo tecnico, scientifico e industriale, che le potenzialità drammatiche di questo processo si sono concretizzate nell'impoverimento dell'essenza e dell'esistenza dell'uomo.

Nel periodo compreso tra il XVIII e l'inizio del XX secolo, si avvicinano diversi movimenti culturali, filosofici e letterari che, alternativamente, propongono l'esaltazione del mito della ragione o la sua critica, celebrano il potere della conoscenza razionale e del progresso tecnico, scientifico e industriale o mettono in discussione il monopolio della razionalità sui vari ambiti dell'esistenza umana, rivendicando l'importanza delle esperienze irrazionali, immaginative, emotive e inconse.<sup>13</sup>

Nel corso del Settecento – non a caso definito “il secolo dei Lumi” – la ragione viene esaltata dall'Illuminismo, che la celebra come la luce capace di rischiarare la vita dell'uomo dalle tenebre dell'ignoranza e della superstizione, del dogmatismo e dell'assolutismo, calate nei secoli precedenti e in particolare in epoca medievale.

Secondo gli illuministi, il Medioevo era stato un'epoca di barbarie e di oscurantismo, che aveva gettato l'uomo in uno stato di “minorità” intellettuale, in cui, l'accettazione passiva e dogmatica di un sapere tramandato come assoluto e perfetto – perché derivato dalla Parola di Dio – aveva ostacolato ogni forma di curiosità e criticità conoscitive, inibendo il libero esercizio della ragione e, conseguentemente, il progresso della civiltà.

L'emancipazione da questa forma di asservimento intellettuale era già iniziata in epoca rinascimentale, in particolare, con la nascita dello sperimentalismo scientifico e l'adozione di una metodologia conoscitiva fondata sull'esercizio critico della ragione e sull'osservazione diretta della realtà, non più vista come qualcosa di statico ma colta nella sua mutevolezza e trasformabilità, ad opera soprattutto dell'agire umano; ma si sarebbe compiutamente realizzata proprio nell'Età dei Lumi, con il trionfo di una ragione intesa come spirito critico, mezzo di progresso e strumento di autodeterminazione, libertà e, dunque, felicità. Come dichiarava Kant in un saggio del 1784:

l'Illuminismo è l'uscita dell'uomo da uno stato di minorità [...]. Minorità è l'incapacità di servirsi del proprio intelletto senza la guida di un altro. Imputabile a se stessi è questa minorità se la causa di essa non dipende da difetto di intelligenza, ma dalla mancanza di decisione e del coraggio di servirsi del proprio intelletto senza

---

<sup>13</sup> Rimando a E. MATTIODA, M. POZZI, *Introduzione alla letteratura italiana. Istruzioni, periodizzazioni, strumenti*, UTET, Torino, 2006, p. 184: «Le idee di fondo che avevano sostenuto il movimento illuminista [...] negli anni Ottanta del XVIII secolo vengono messe in discussione»; e al relativo commento di Gino Tellini in G. TELLINI, *Illuminismo*, in *Letteratura italiana, un metodo di studio*, Le Monnier, Firenze, 2015, p. 194, nota 5: «un fenomeno analogo avviene a distanza esatta di un secolo, quando la cultura positivista di fine Ottocento è messa in discussione, negli anni Ottanta, dal risorgente spiritualismo, estetismo e idealismo di fine secolo e inizio Novecento».

esser guidati da un altro. *Sapere aude!* Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza – è dunque il motto dell'Illuminismo.<sup>14</sup>

L'esaltazione illuministica della ragione – vista come l'unico mezzo di conoscenza della verità e, attraverso l'accrescimento del suo potere, come garante esclusivo del progresso della civiltà umana – si tradurrà in un forte ottimismo progressista,<sup>15</sup> che verrà ripreso e potenziato, a metà del secolo successivo e in un contesto socio-economico e culturale differente, dalle ideologie positiviste.

Il Positivismo si sviluppa a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, in un momento storico in cui nasce il capitalismo industriale e si intensificano i processi di industrializzazione della società; emerge la società di massa e compaiono i primi sintomi di quella massificazione alienante e omologante che troverà compimento nel secolo successivo; si accelerano i ritmi del progresso tecnologico e dell'evoluzione scientifica, visti come mezzi per lo sviluppo sociale e il miglioramento delle condizioni di vita, e si assiste all'estensione del metodo scientifico e del calcolo ragionato a tutti gli aspetti dell'esistenza umana. Come sottolineano Mario Pozzi ed Enrico Mattioda:

Il Positivismo, che si impone come paradigma culturale nella seconda metà dell'Ottocento, erige a sistema l'ottimismo nella capacità della scienza di risolvere i problemi umani, personali e sociali. La fiducia nel metodo scientifico e l'ideologia del progresso si confondono fino a diventare un solo aspetto di una società capitalista che conta sulle ricerche scientifiche per avere il predominio economico.<sup>16</sup>

Con il Positivismo, dunque, sorge una nuova fiducia nel potere della ragione – dopo i colpi inferti dall'irrazionalismo romantico – considerata, insieme alla scienza e alla tecnica, l'unico mezzo di conoscenza certa, precisa e, dunque, utile (“positiva”) dell'uomo e del mondo: a questa valorizzazione del pensiero razionale e di un atteggiamento conoscitivo obiettivo e distaccato, corrisponde la svalutazione di tutte quelle esperienze che, al contrario, esaltano i sentimenti e le emozioni, danno importanza all'immaginazione e alla fantasia e rivendicano l'importanza dell'individualità e della

---

<sup>14</sup> I. KANT, *Risposta alla domanda – Che cos'è l'Illuminismo*, Editori Riuniti, Roma, 1991, p. 17.

<sup>15</sup> Cfr. G. TELLINI, *op. cit.*, p. 192: «Nella seconda metà del Settecento si afferma anche in Italia l'Illuminismo, specie attraverso la mediazione francese. Il nuovo clima culturale europeo [...] diffonde l'idea fondamentale del cosmopolitismo, il rifiuto del principio di autorità, il *primato del materialismo e della conoscenza razionale, insieme alla fiducia nel progresso scientifico*, nelle riforme delle istituzioni politiche, amministrative, sociali». (corsivo mio).

<sup>16</sup> E. MATTIODA. M. POZZI, *op. cit.*, p. 186.

percezione soggettiva del mondo, negando che questo sia riducibile a un insieme di fatti razionalmente calcolabili, dimostrabili e, conseguentemente, manipolabili.

L'esaltazione positivista del progresso razionale come mezzo di un illimitato progresso sociale, introduce l'idea che l'esistenza umana si realizzi e trovi compimento attraverso l'ipertrofico sviluppo di una ragione tecnica, scientifica e calcolante, capace di trasformare il mondo per assecondare non più solo i bisogni primari dell'uomo, ma anche le sue più vacue e capricciose richieste.

La nuova fiducia nel potere della razionalità impartisce all'esistenza umana un orientamento fortemente utilitaristico e pragmatico, che la riduce a una corsa frenetica verso un progresso tecnologico-materiale che, il più delle volte, non corrisponde ad altrettanto progresso spirituale e culturale, ma, anzi, si rivela causa di smarrimento e caducità, aprendo quel vuoto esistenziale che Leopardi avrebbe definito noia, «il desiderio della felicità lasciato, per così dir, puro» (17 ottobre 1823).<sup>17</sup>

La mentalità progressista, infatti, che esalta il progresso come mezzo di realizzazione dell'esistenza umana, genera l'illusione che la felicità si raggiunga assecondando i propri bisogni e desideri grazie agli strumenti offerti dallo sviluppo tecnico, scientifico e industriale e alla manipolazione del reale che essi rendono possibile; questa ricerca ipertrofica del progresso, però, nasconde una dinamica corrotta che anziché consentire un'autentica realizzazione dell'uomo, ne alimenta l'insoddisfazione e l'infelicità, perché lo sottopone a stimoli sempre nuovi e sempre più difficili da realizzare.

Questo atteggiamento, che aveva già subito un duro attacco all'inizio dell'Ottocento con l'esperienza romantica, entrerà in crisi a cavallo tra XIX e XX secolo, quando si diffonderà una forte sfiducia nei confronti della scienza, la cui validità, prima considerata assoluta, sarà messa in discussione da alcune scoperte che evidenzieranno limiti sia del metodo scientifico che, in generale, del ragionamento razionale.

---

<sup>17</sup> G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano, 2022, [3714-3715], p. 3879. Le mie citazioni dallo *Zibaldone* faranno sempre riferimento a questa edizione, ma ho tenuto presente anche la precedente, curata sempre da Rolando Damiani: *Zibaldone*, 3 voll., a cura di R. Damiani, Mondadori «Meridiani», Milano, 1997. Rimando anche a quanto scrive Leopardi nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, che si legge in *Operette morali*, a cura di L. Melosi, BUR, Milano, 2008, p. 265: «Veramente per la noia non credo si debba intendere altro che il desiderio puro della felicità; non soddisfatto dal piacere e non offeso apertamente dal dispiacere. [...] Sicché la vita umana, per modo di dire, è composta e intessuta, parte di dolore, parte di noia; dall'una delle quali passioni non ha riposo se non cadendo nell'altra». Per le *Operette morali* ho tenuto presente anche l'edizione curata da Rolando Damiani in *Poesie e prose*, vol. II, Mondadori «Meridiani», Milano, 1994, ma le mie citazioni faranno riferimento all'edizione BUR curata da Melosi.



### **1.3. La critica romantica alla ragione e “l’anti-ottimismo” di Leopardi**

Il primo attacco moderno al mito illuministico della ragione è inferto dal Romanticismo, movimento culturale, artistico e filosofico sorto in Germania alla fine del XVIII secolo e diffusosi poi in tutta Europa nel corso del XIX.

Esaltando il libero esercizio della ragione contro il dogmatismo conoscitivo dei secoli precedenti, gli illuministi avevano sicuramente avuto il merito di favorire lo sviluppo della conoscenza umana e, stimolando il progresso scientifico, tecnologico e industriale, avevano consentito un effettivo miglioramento delle condizioni di vita di gran parte della società; tuttavia, elevando la ragione a unico mezzo di verità e il suo progresso a via esclusiva di sviluppo sociale, avevano finito per oscurare e sminuire gli aspetti non-razionali della natura dell’uomo e della sua esperienza – l’irrazionalità, i sentimenti, l’immaginazione, i sogni, la fantasia, l’inconscio e le arti ad essi legate – producendo un generale impoverimento dell’esistenza.

Ciò che, prima nel Romanticismo e, poi, un secolo più tardi, con il Decadentismo, si metterà in discussione, sarà, appunto, il monopolio della ragione nella lettura e interpretazione del mondo, che – sorto con l’intento di porre fine a secoli di pregiudizi, false credenze e conoscenze ingannevoli – aveva finito per generare esso stesso illusioni e convinzioni fallaci, come l’antropocentrismo, l’ottimismo progressista e la possibilità di penetrare l’intera realtà attraverso il linguaggio razionale.

Già il criticismo kantiano, sottoponendola al “tribunale della ragione”, aveva evidenziato i limiti della razionalità logica, concettuale e scientifica degli illuministi, che aveva sì consentito il raggiungimento di una conoscenza rigorosa, concettualmente e logicamente ordinata della realtà, accrescendo il sapere umano, ma si era rivelata incapace di procedere oltre l’apparenza fenomenica delle cose, per coglierne la più intima essenza – il senso ultimo del mondo e della totalità del reale, l’esplorazione dell’interiorità e degli aspetti oscuri della natura umana, la ricerca di un tutto dietro la molteplicità dell’esistenza, la percezione di un infinito che si apre dietro la finitezza.

I limiti della ragione messi in luce dalla critica kantiana non erano errori e mancanze di singole imprese conoscitive, carenze o lacune cognitive dell’individuo che intraprende l’esperienza gnoseologica, ma limiti costitutivi della facoltà umana della conoscenza razionale, che ne smentivano l’infallibilità e l’assolutezza.

Già a fine Settecento, dunque, con Kant, che dell'Illuminismo era stato interprete e sostenitore, iniziava a diffondersi l'idea che la realtà, la natura umana e l'esistenza stessa, non fossero completamente riducibili a ciò che è scientificamente dimostrabile, logicamente ordinabile e razionalmente calcolabile, ma che ci siano aspetti che sfuggono al ragionamento e che sono coglibili attraverso forme di conoscenza *non-razionali*.

Come sottolinea Guido Mazzoni, analizzando i fenomeni e le trasformazioni che contribuirono al superamento del razionalismo illuminista e alla diffusione del nuovo spirito romantico – nonché alla rivalutazione del valore conoscitivo dell'esperienza artistico-letteraria –, a cavallo tra Settecento e Ottocento si stava diffondendo un nuovo modo di vedere il mondo e pensare la relazione tra la totalità della vita e le sue parti: una visione che, rifiutando il meccanicismo della cultura precedente, considerava i vari aspetti della realtà – la società, l'arte, la scienza, la religione, la filosofia – come espressioni differenti ma ugualmente significative dell'insieme.<sup>18</sup>

Al ridimensionamento del mito della ragione illuministica e del potere indiscusso della scienza razionale, inoltre, contribuì sicuramente anche l'osservazione critica della realtà storica di quegli anni: nel periodo immediatamente successivo alla Rivoluzione Francese e agli anni del Terrore, gli intellettuali avevano iniziato a domandarsi se il progresso razionale, industriale e scientifico – che gli illuministi e i rivoluzionari avevano supportato – avesse effettivamente contribuito a quello della civiltà e alla rinascita dell'uomo, dal momento che la situazione concreta sembrava dimostrare il contrario.

Il Romanticismo si farà portavoce di questi dubbi e risponderà alla crisi della ragione illuministica con l'esaltazione dell'irrazionale e delle possibilità conoscitive aperte dalle esperienze veicolate da sentimenti, intuito, immaginazione e fantasia.

A livello artistico-letterario, queste idee si tradurranno in una totale libertà dell'artista, che, concepito alla stregua di un genio divinamente ispirato, potrà creare le proprie opere assecondando l'ispirazione personale, il sentimento e l'intuizione, in totale libertà da regole compositive e principi stilistici!<sup>19</sup> come avrebbe detto Delacroix, figura di spicco

---

<sup>18</sup> Cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011, pp. 22-23: «(il paradigma meccanico) intende la realtà come una rete di piccoli eventi locali, di rapporti precisi che una certa causa minima intrattiene con il suo effetto [...] omologo agli schemi delle scienze naturali moderne, lo schema meccanico dilaga nelle storie della cultura di impianto positivistico [...] nel nuovo modello (il paradigma strutturale) la totalità è immanente a ciascuno dei suoi modi di essere».

<sup>19</sup> Si verifica, infatti, a cavallo tra Settecento e Ottocento, il superamento della teoria classicista degli stili, che imponeva l'adozione di un preciso registro stilistico a seconda della dignità della materia trattata (Cfr. G. MAZZONI, *L'emancipazione dalle regole di stile*, in *op. cit.*, pp. 196-200).

del romanticismo francese, «la fonte del genio è la sola immaginazione, la raffinatezza dei sensi che vede quello che gli altri non vedono o lo vede in modo diverso».<sup>20</sup>

L'esaltazione romantica dei sentimenti, dell'intuito e dell'immaginazione, la rivalutazione dell'estetica come esperienza conoscitiva, il riconoscimento dei limiti della ragione e della fallibilità della conoscenza razionale e scientifica, portano anche a un significativo ridimensionamento di quell'ottimismo progressista, che il mito illuministico della ragione aveva alimentato, e allo svelamento del suo carattere illusorio.

Contro l'ideologia che esalta «dell'umana gente le magnifiche sorti e progressive»,<sup>21</sup> si eleva la voce critica di Giacomo Leopardi, che resterà inascoltata dalla maggior parte dei suoi contemporanei, ma che rappresenterà un punto di riferimento fondamentale per la riflessione di molti autori novecenteschi, tra i quali, nel campo musicale, Franco Battiato. Leopardi ironizza sull'illusione umana che lo sviluppo razionale, scientifico e tecnologico – «la possa / infin qui de' lambicchi e delle storte / e le macchine al cielo emulatrici» –<sup>22</sup> consenta un illimitato e crescente progresso della civiltà e il raggiungimento della felicità: secondo il poeta recanatese, l'ipertrofia della ragione aveva condannato l'uomo moderno a un'esistenza inevitabilmente infelice, di noia, insoddisfazione e dolore, privandolo di quegli antidoti naturali (l'immaginazione, la fantasia, la sensibilità) capaci di procurargli una felicità che, per quanto illusoria, si rivelava l'unica possibile.

Il poeta-filosofo critica l'ingenuo ottimismo progressista ampiamente diffuso nella società del suo tempo, esprimendo la propria insofferenza di fronte all'incapacità dei contemporanei – soprattutto, della classe intellettuale – di cogliere il «disagio della civiltà»,<sup>23</sup> occultato dall'ideologia della ragione e del progresso, che, come sottolinea Di Meo, promuoveva l'illusione dell'incivilimento come necessario processo di realizzazione dell'uomo e di raggiungimento della felicità.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> E. DELACROIX, *Diario 1822-1863*, a cura di L. Romano, Abscondita, 2017, pp. 14-15.

<sup>21</sup> G. LEOPARDI, *La ginestra*, in *Poesie e prose*, vol. I, XXXIV, a cura di M. A. Rigoni, Mondadori «Meridiani», Milano, 1994, p. 125.

<sup>22</sup> G. LEOPARDI, *Palinodia al marchese Gino Capponi*, ivi, XXXII, p. 114.

<sup>23</sup> A. DI MEO, *Leopardi e il mito moderno della "cultura di massa"*, in *Le mythe repensé dans l'oeuvre de Giacomo Leopardi*, a cura di P. Abbrugiati, Presses universitaires de Provence, 2020, pp. 369-382: in <https://books.openedition.org/pup/11291?lang=it>; data ultima consultazione 10 febbraio 2023.

<sup>24</sup> *Ibidem*: «[...] l'idea di progresso veniva trasformata in una filosofia della storia, in una ideologia e poi in un mito. [...] in questo contesto, molti concetti filosofici avevano assunto significati finalistici e "ottimistici" come, per esempio, quello di *perfezione*, inteso come stato limite di una tendenza intrinseca – la *perfettibilità* – della storia naturale, sociale e individuale, da molti identificato con una condizione di *felicità*, concretamente raggiungibile [...] La perfezione dell'uomo – contrariamente a quella degli animali – non risiedeva dunque nelle sue condizioni originarie, a partire dalle quali si sarebbe poi *corrotto* o *degenerato* [...] ma piuttosto nel compimento di un processo civilizzatore che supponeva

Per Leopardi, la conoscenza razionale e il progresso non conducevano l'uomo a un'esistenza felice, anzi, non facevano che acuirne l'insoddisfazione, la noia e l'infelicità per questo la vera saggezza consisteva nel riconoscimento della loro nullità e inutilità,<sup>25</sup> come avrebbe scritto in una nota dello *Zibaldone* del 7 novembre 1820:

l'apice del sapere umano e della filosofia consiste a conoscere la di lei propria inutilità se l'uomo fosse ancora qual era da principio, consiste a correggere i danni ch'essa medesima ha fatti, a rimetter l'uomo in quella condizione in cui sarebbe sempre stato, s'ella non fosse mai nata. E perciò solo è utile la sommità della filosofia, perché ci libera e disinganna dalla filosofia.<sup>26</sup>

Un tentativo di smascherare i mali del suo tempo è messo in atto con le *Operette morali*, prose satiriche in cui Leopardi critica la razionalizzazione moderna della vita, che impoverisce l'esistenza burocratizzandola e macchinizzandola (nella *Proposta di premi fatta all'Accademia dei Sillografi* il «fortunato secolo» XIX è definito «l'età delle macchine»);<sup>27</sup> condanna il tempo presente in cui la frivolezza, la viziosità e la corruzione rendono la vita più simile alla morte («la vita è più morta che viva», si legge nel *Dialogo della Moda e della Morte*)<sup>28</sup> e attacca l'ottimismo progressista che alimenta la fiducia in un futuro migliore (emblematico il *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiere*)<sup>29</sup> e dà adito all'illusione antropocentrica (ma il mondo non è stato fatto per gli uomini e, anzi, continuerebbe tranquillamente a esistere anche se l'intera umanità si estinguesse).<sup>30</sup>

---

una crescita illimitata della sua sociabilità e delle sue facoltà. L'incivilimento dell'uomo, dunque, era necessario perché nello stato naturale primitivo egli – nel suo genere – *non era perfetto*».

<sup>25</sup> Cfr. *Ibidem.*: «Per Leopardi, il progresso della conoscenza era una illusione raziocinante derivata dal desiderio di un possibile raggiungimento della felicità».

<sup>26</sup> G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., [305], p. 162.

<sup>27</sup> G. LEOPARDI, *Proposta di premi fatta all'Accademia dei Sillografi*, in *Operette morali*, cit., pp. 140-141.

<sup>28</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo della Moda e della Morte*, ivi, p. 135. Anche nel *Dialogo di Ercole e Atlante* (Ivi, p. 117) la decadenza del mondo moderno è associata all'idea della morte: «[...] non ti so dire altro, se non ch'egli è già gran tempo, che il mondo finì di fare ogni moto e ogni romore sensibile: e io per me stetti con grandissimo sospetto che fosse morto».

<sup>29</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere*, ivi, p. 578: «Quella vita ch'è una cosa bella, non è la vita che si conosce, ma quella che non si conosce; non la vita passata, ma la futura. Coll'anno nuovo, il caso incomincerà a trattar bene voi e me e tutti gli altri, e si principierà la vita felice».

<sup>30</sup> Cfr. G. LEOPARDI, *Dialogo della Natura e di un Islandese*, ivi, pp. 275-289; e *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, ivi, pp. 155-163.

Pur essendosi dichiaratamente schierato contro il Romanticismo,<sup>31</sup> Leopardi si mostra vicino alla poetica romantica nella considerazione dell'esperienza sentimentale e immaginativa come unico rimedio alla noia, al dolore e all'infelicità esistenziali, acuiti dall'ipertrofia della ragione e dall'ideologia del progresso.

Per il poeta-filosofo, le illusioni della fantasia, di cui la poesia si fa voce,<sup>32</sup> rappresentano una risorsa fondamentale per l'uomo, che dovrebbe rivitalizzarle anziché inibirle a favore di un monopolio esclusivo della razionalità sulla sua vita: come rivela il Genio a Tasso, infatti, «dal vero al sognato, non corre altra differenza, se non che questo può qualche volta essere molto più bello e più dolce, che quello non può mai».<sup>33</sup>

La critica avviata con le *Operette morali* sarà portata avanti, con un'ironia più mordace e dissacrante, nelle ultime opere e, in particolare, nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*, del 1835, con cui Leopardi – come aveva già fatto nell'ultima delle *Operette morali* per bocca di Tristano –<sup>34</sup> fingerà di abbracciare l'ottimismo progressista dei suoi avversari e di ritrattare le proprie passate posizioni pessimistiche, che gli avevano procurato l'ostilità e il disprezzo di molti intellettuali del suo tempo.<sup>35</sup>

Come sottolinea Di Meo, Leopardi si scontrerà con i progressisti italiani, in particolare gli intellettuali dell'*Antologia*,<sup>36</sup> e con quegli «avversari che credevano di potersi esimere dalla confutazione razionale del suo pessimismo presentandolo come il mero riflesso di una condizione patologica (pessimista perché gobbo!), privo quindi di ogni validità generale».<sup>37</sup>

---

<sup>31</sup> Nella *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca italiana* del 18 luglio 1816, in risposta al saggio di Madame de Staël (G. LEOPARDI, *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. La Baronessa di Staël Holstein ai medesimi*, in *Poesie e prose*, vol. II, a cura di R. Damiani, M. A. Rigoni, Mondadori «Meridiani», Milano, 1994, pp. 434-440) e nel *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica* del 1818, in risposta alle *Osservazioni del Cavalier Lodovico di Breme sulla poesia moderna* (G. LEOPARDI, *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, ivi, pp. 347-426).

<sup>32</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo di Timandro ed Eleandro*, in *Operette morali*, cit., p. 510: le «immaginazioni belle e felici, ancorché vane, che danno pregio alla vita».

<sup>33</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, ivi, p. 259.

<sup>34</sup> Cfr. G. LEOPARDI, *Dialogo di Tristano e di un amico*, ivi, pp. 585-586: «io aveva fitta in capo questa pazzia, che la vita umana fosse infelice [...] ora ho cambiata opinione».

<sup>35</sup> G. LEOPARDI, *Palinodia al marchese Gino Capponi*, in *Poesie e prose*, vol. I, XXXII, cit., vv. 20-25, p. 113: «Riconobbi e vidi la pubblica letizia, e le dolcezze del destino mortal, vidi l'eccelso stato e il valor delle terrene cose, e tutto fiori il corso umano, e vidi come nulla quaggiù dispiace e dura».

<sup>36</sup> Cfr. A. DI MEO, *op. cit.*: Di Meo ricorda, tra i primi, l'intellettuale milanese Gian Domenico Romagnosi e, tra i secondi, Gino Capponi, dedicatario della *Palinodia*.

<sup>37</sup> S. TIMPANARO, *Alcune osservazioni sul pensiero di Leopardi*, in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa, 1965, pp. 155-158.

Pur nella consapevolezza d'essere una voce inascoltata,<sup>38</sup> il poeta avrebbe portato avanti la propria critica nel tentativo di smascherare le menzogne del proprio tempo e sollecitare un cambiamento che, pur non sottraendo l'uomo all'inevitabile infelicità cui era destinato esistendo, avrebbe consentito d'alleviare il male dell'esistenza:<sup>39</sup> intento, che, come cercherò di mettere in luce, sarà al centro dell'esperienza artistica ed esistenziale di Franco Battiato.

---

<sup>38</sup> L'impossibilità dei contemporanei di sostenere la «filosofia dolorosa, ma vera» dispensata dall'autore, trova conferma nella bocciatura nel 1830 delle *Operette morali* al concorso dell'Accademia della Crusca che vide vincitrice la *Storia d'Italia* di Carlo Botta (cfr. L. MELOSI, *Temi del Dialogo di Tristano e di un amico*, in *Operette morali*, cit., p. 580).

<sup>39</sup> Rimando ai versi 111-157 de *La ginestra*: «Nobil natura è quella / Che a sollevar s'ardisce / Gli occhi mortali incontra / Al comun fato, e che con franca lingua, / Nulla al ver detraendo, / Confessa il mal che ci fu dato in sorte, / E il basso stato e frale; / Quella che grande e forte / Mostra se nel soffrir, nè gli odii e l'ire / Fraterne, ancor più gravi / D'ogni altro danno, accresce / Alle miserie sue, l'uomo incolpando / Del suo dolor, ma dà la colpa a quella / Che veramente è rea, che de' mortali / Madre è di parto e di voler matrigna. / Costei chiama inimica; e incontro a questa / Congiunta esser pensando, / Siccome è il vero, ed ordinata in pria / L'umana compagnia, / Tutti fra se confederati estima / Gli uomini, e tutti abbraccia / Con vero amor, porgendo / Valida e pronta ed aspettando aita / Negli alterni perigli e nelle angosce / Della guerra comune. Ed alle offese / Dell'uomo armar la destra, e laccio porre / Al vicino ed inciampo, / Stolto crede così, qual fora in campo / Cinto d'oste contraria, in sul più vivo / Incalzar degli assalti, / Gl'inimici obbiando, acerbe gare / Imprender con gli amici, / E sparger fuga e fulminar col brande / Infra i propri guerrieri. / Così fatti pensieri / Quando fien, come fur, palesi al volgo, / E quell'orror che primo / Contra l'empia natura / Strinse i mortali in social catena, / Fia ricondotto in parte / Da verace saper, l'onesto e il retto / Conversar cittadino, / E giustizia e pietade, altra radice / Avranno allor che non superbe fole, / Ove fondata probità del volgo / Così star suole in piede / Quale star può quel ch'ha in error la sede» (G. LEOPARDI, in *Poesie e prose*, vol. I, XXXIV, cit., pp. 127-128).

#### 1.4. La crisi post-positivista e l'angoscia esistenziale di inizio Novecento

A metà del XIX secolo, la rinnovata esaltazione della ragione e del progresso nasceva e veniva alimentata dal bisogno di ripristinare l'equilibrio e la normalità spezzati, alla fine del Settecento, dagli eventi della Rivoluzione francese e dalle guerre napoleoniche, e nuovamente minacciati, dopo l'epoca della Restaurazione, dai moti del 1830-1831.

La ricerca di un nuovo ordine, come forma di riappropriazione della realtà e riaffermazione di sé a partire dal controllo su di essa, si era tradotta in una nuova e più accelerata spinta verso il progresso tecnico, scientifico e industriale, in una rinnovata fiducia nel mito della ragione e in un nuovo trionfo delle ideologie progressiste e antropocentriche.

Portavoce di questo rinnovato razionalismo sarà il Positivismo, erede dell'Illuminismo settecentesco, dal quale recupererà, radicalizzandola, l'esaltazione della *ratio*: se gli illuministi avevano celebrato la ragione come mezzo di conoscenza, comprensione e manipolazione del reale, i positivisti, facendo i conti con la critica romantica – che aveva messo in discussione l'infallibilità della *ratio* evidenziandone i limiti nella conoscenza della realtà, dell'uomo e della sua esistenza – portano alle estreme conseguenze la fiducia nella ragione, convincendosi di poter ricondurre, al linguaggio della razionalità, la totalità della vita umana, compresi quegli aspetti che, prima, si consideravano prerogativa di linguaggi non razionali.

Nella convinzione che l'intera realtà fosse oggettiva e, dunque, razionalmente calcolabile, misurabile, prevedibile e manipolabile, i positivisti applicavano allo studio del mondo e dell'uomo il metodo scientifico e sperimentale, avanzando la pretesa di poterne cogliere le leggi e i principi di funzionamento, per garantirne il progresso e il miglioramento. Come sottolineano Mattioda e Pozzi,

I principi del Positivismo si fecero sentire anche sulle discipline umanistiche: se la scienza sembrava poter risolvere ogni quesito umano, allora occorreva che ogni branca del sapere si adattasse al metodo scientifico. Così ogni disciplina cercò di individuare un metodo che potesse apparire scientifico; nacque allora la definizione di "scienze umane": [...] si cercò di individuare dei metodi rigorosi capaci di trasformare lo studio di queste discipline in scienze dai risultati certi.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> E. MATTIODA, M. POZZI, *op. cit.*, p. 187.

Questo atteggiamento sarà espresso, a livello letterario, dagli esponenti del Naturalismo francese – autori come i fratelli Edmond e Jules de Goncourt, Guy de Maupassant e soprattutto Émile Zola, l'autore del *Romanzo sperimentale* (1880) – producendo novità non solo sul piano formale (l'impersonalità della narrazione, l'oggettività scrupolosa delle descrizioni e la totale assenza di commenti o giudizi, anche impliciti, da parte dell'autore, aspetti già anticipati dal realismo di Balzac, Stendhal, Dickens o Flaubert), ma anche a livello ideologico: il compito dello scrittore naturalista, infatti, doveva essere quello di rispecchiare la realtà, offrendone un ritratto il più fedele e imparziale possibile, in modo da coglierne i meccanismi corrotti e i difetti di funzionamento e consentirne la correzione, il miglioramento e il progresso.

Come affermano Mattioda e Pozzi: «l'ansia di scientificità pervase anche la descrizione letteraria»;<sup>41</sup> al riguardo, sono significative le parole di Zola nella Prefazione alla seconda edizione di *Thérèse Raquin* (15 aprile 1868): «In *Thérèse Raquin*, ho voluto studiare i temperamenti e non i caratteri. Ciò sta alla base del mio libro. [...] L'anima è del tutto assente, ne convengo pacificamente, poiché ho voluto io così. Spero di aver fatto capire che il mio scopo è soprattutto scientifico».<sup>42</sup>

Secondo i precedenti di uno dei principali teorici del Positivismo, Hyppolite Taine, l'uomo non sarebbe altro che il risultato di fattori esterni, «*la race, il milieu et il moment*»,<sup>43</sup> ereditarietà, ambiente sociale e momento storico, che ne determinerebbero la personalità e il comportamento, «sicché anche la virtù e il vizio non sono altro che corpi composti, scindibili, come lo zucchero e il vetriolo, negli elementi semplici che li costituiscono».<sup>44</sup> L'estremizzazione della fede illuministica nel potere della ragione, con l'applicazione del metodo scientifico sperimentale allo studio dell'uomo e della sua esistenza, nella convinzione dell'oggettività del tutto, implicava una forte svalutazione di tutti quegli aspetti della natura e della vita umana che, per il loro carattere imprevedibile e incontrollabile, erano irriducibili al linguaggio della razionalità e alle leggi della scienza, nonché un significativo impoverimento dell'uomo stesso, considerato alla stregua di un fenomeno scientificamente studiabile e riducibile a leggi fisse e principi meccanici.

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 190.

<sup>42</sup> É. ZOLA, *Thérèse Raquin*, Prefazione dell'autore alla seconda edizione, Garzanti, Milano, 2021, p. 4.

<sup>43</sup> H. TAINE, *Histoire de la littérature anglaise*, vol. I, Introduzione dell'autore, Librairie Hachette, Parigi, 1885, p. XXIII.

<sup>44</sup> Ivi, p. XV.



Il pensiero positivista entrerà in crisi tra l'ultimo decennio del XIX secolo e il primo del XX, quando la fede nella ragione scientifica e nel progresso tecnico-industriale, la concezione razionalistica della realtà e dell'uomo e l'infallibilità del metodo sperimentale nell'analisi e correzione delle cose, verranno messi in discussione da una serie di scoperte che rivoluzioneranno il modo di vedere il mondo, l'uomo e la stessa ragione.

Su influenza del filosofo francese Henri Bergson, si impone l'idea che il tempo vissuto e percepito dal singolo individuo, non coincida con il tempo oggettivo, il cui scorrere è calcolato dal movimento delle lancette sul quadrante dell'orologio. Nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Bergson distingue il "tempo della scienza", fatto di istanti quantitativamente uguali e, dunque, oggettivo e misurabile, dal "tempo della vita", composto di momenti che si distinguono da un punto di vista qualitativo in base alla percezione, allo stato d'animo e al valore che assumono per chi li vive. Introducendo l'idea di una percezione soggettiva del tempo, Bergson mette in luce la relatività dell'esperienza temporale e la sua irriducibilità al calcolo scientifico, incapace di cogliere il valore e il significato che ogni individuo conferisce agli istanti della vita, propria e collettiva, come fluire di percezioni ed esperienze uniche e irripetibili:

Quanto più approfondiremo la natura del tempo, tanto meglio comprenderemo che *durata* significa invenzione, creazione di forme, elaborazione continua dell'assolutamente nuovo [...] Appena usciamo dagli schemi in cui il meccanicismo e il finalismo radicale tengono chiuso il nostro pensiero, la realtà ci appare come uno zampillo incessante di novità.<sup>45</sup>

La relatività dell'esperienza sarà confermata, un decennio più tardi, anche dalla teoria di Einstein, secondo la quale alcuni dati fondamentali della realtà – come spazio e tempo – non possono essere considerati con imparzialità, per quello che sono davvero, perché cambiano in base a come li si guarda, risultando inafferrabili nella loro verità, necessariamente filtrata dalla prospettiva di chi li concepisce e, perciò, falsata.

Contrariamente a quanto credeva la scienza positivista, dunque, l'esperienza del reale non è oggettiva e razionalmente calcolabile, ma relativa, legata alla prospettiva individuale di chi la vive e irriducibile a una verità assoluta: di fronte a questa nuova consapevolezza, crolla la pretesa di comprendere e controllare la realtà, attraverso la ragione e la scienza, e di poterla migliorare, mediante il progresso tecnico, scientifico e industriale.

---

<sup>45</sup> H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, a cura di F. Polidori, Raffaello Cortina Editori, 2002, p. 15.

Il mondo esterno appare privo di oggettività, senza nessuna legge che lo governi e irriducibile a una visione che non sia soggettiva, legata alla percezione e alla prospettiva dell'esperienza individuale: sulla scia di nuove scoperte, anche il mondo interiore si rivelerà ugualmente disorganico, fluido e imprevedibile.

Parallelamente allo svelamento del carattere relativo dell'esperienza spazio-temporale del mondo, le riflessioni nietzschiane sulla duplicità di impulsi della natura umana (razionalità apollinea e irrazionalità dionisiaca)<sup>46</sup> e le analisi freudiane sui rapporti tra coscienza e inconscio mettono in luce l'irriducibilità dell'uomo alla tesi dell'animale razionale – fondamento del mito moderno della ragione – e l'impoverimento al quale i tentativi di razionalizzarne la natura e l'esistenza l'avevano sottoposto.

Le considerazioni di Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud – che sottolineano la compresenza nella natura umana di un impulso razionale-coscienziale, tendente all'ordine e al controllo, e di uno irrazionale-inconscio, volto, invece, al disordine, allo sfogo degli impulsi e alla libera espressione di sé, rimarcandone la pari essenzialità per la formazione autentica dell'individuo – portano a una rivalutazione di quegli aspetti della natura umana che il monopolio della razionalità e la razionalizzazione della vita avevano oscurato, smascherando il grande inganno del mito della ragione: l'illusione del progresso che si rivela causa di decadenza e corruzione.

Le riflessioni dei due autori, infatti, mettono in luce l'inautenticità della vita dell'uomo all'interno del contesto sociale, che imponeva rigide regole al libero agire umano e alla libera espressione di sé, propugnando un controllo repressivo, da parte della ragione, di quegli impulsi e comportamenti – quegli atteggiamenti che Nietzsche definirà come espressione della natura dionisiaca dell'uomo e che Freud ricondurrà all'inconscio – considerati non come parte integrante dell'Io e, dunque, forze da liberare per vivere autenticamente, ma come manifestazioni di una natura primordiale, rozza, barbara e incivile, da nascondere e inibire.

Imponendo un dominio totale della ragione sulla natura e sull'esistenza umana, la società aveva portato al livellamento delle differenze, all'annullamento della personalità e all'omologazione del singolo nell'amorfa passività della massa.

---

<sup>46</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad. it. a cura di S. Giametta, Adelphi, 2017.

Come scotto al progresso della società, l'uomo aveva dovuto reprimere la parte irrazionale, inconscia e istintuale di sé, sottoponendola al controllo della coscienza razionale, diventando un essere alienato, scisso tra apparenza e realtà: meccanismo che, nell'età moderna, si era radicalizzato nella società positivista dell'ipertrofia tecnico-industriale, dell'ottimismo progressista e della razionalizzazione scienziata dell'esistenza. La relatività dell'esperienza messa in luce dalle riflessioni di questi autori si traduce in una violenta reazione al Positivismo e ai suoi principi: il mito della ragione e del progresso; la concezione deterministica dell'uomo, che mortificava la libertà dell'individuo considerandolo totalmente condizionato dall'ambiente naturale e sociale e ne impoveriva l'essenza e l'esistenza, ritenendole fenomeni oggettivi riducibili a fatti scientifici e leggi meccaniche; lo scientismo, rivelatosi troppo ottimistico nelle speranze di risolvere i dilemmi sociali e umani, come fossero problemi fisici o matematici; e, inoltre, la convinzione antropocentrica che l'uomo potesse, attraverso l'esercizio e lo sviluppo della *ratio*, controllare la realtà e manipolarla in vista dei propri scopi.

Anche i fatti della Storia – le guerre, l'imperialismo, le lotte di classe e le tensioni sociali che sarebbero sfociate nella Prima Guerra Mondiale – rendevano evidente il fallimento del progetto positivista di migliorare la vita dell'uomo grazie al progresso razionale, tecnologico, scientifico e industriale.

Tale situazione di crisi determina nuovi atteggiamenti spirituali: subentrano la disillusione e l'angoscia, si diffondono un senso di smarrimento e la sensazione di un vuoto esistenziale, di fronte al crollo d'ogni punto di riferimento e certezza consolante.

La coscienza del disagio e del «male di vivere»<sup>47</sup> è al centro dell'esperienza artistica, letteraria e poetica modernista di inizio Novecento, che, in reazione al razionalismo naturalista del Positivismo e allo svelamento della relatività dell'esperienza esteriore quanto interiore, reagisce, da un lato, con la rottura degli schemi e delle regole tradizionali, nel tentativo di dar conto della frammentarietà e disorganicità del reale e, dall'altro, con la rivendicazione, soprattutto da parte degli artisti decadenti, del valore dell'inconscio, della percezione, dell'irrazionale e dell'emotività come espressioni dell'autentica natura dell'uomo.

---

<sup>47</sup> E. MONTALE, *Spesso il male di vivere ho incontrato*, in *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano, 2001, p. 76.

I romanzieri, i poeti e gli artisti del primo Novecento traducono nelle loro opere le trasformazioni che avevano segnato il passaggio dall'Ottocento al nuovo secolo, riflettendo innanzitutto sulla natura alienata dell'uomo moderno, scisso tra apparenza e realtà e costretto a indossare una «falsa personalità»,<sup>48</sup> come il Vitangelo Moscarda di Pirandello, che è “uno, nessuno, centomila”.

Sulla scia delle riflessioni freudiane e nietzschiane, molti autori propongono una nuova concezione del linguaggio, che non è più solo cosciente e controllato mezzo di comunicazione, ma, voce dell'inconscio, libera espressione di sé, dei propri pensieri e sensazioni: nascono la tecnica del monologo interiore e lo stile indiretto libero, come trasposizione letteraria del flusso di coscienza, di cui saranno pionieri autori come James Joyce, T.S. Elliott o Virginia Woolf.

In reazione al razionalismo positivista, gli autori rivendicano il valore conoscitivo delle esperienze sensoriali, immaginative e percettive (l'illuminazione proustiana che vive Marcel all'inizio della *Recherche*, mangiando la madeleine inzuppata nel tè, o l'esperienza baudelairiana di *correspondance*), cercando di restituire, nelle loro opere, un'esperienza del reale e dell'uomo che non è lineare, oggettivabile e calcolabile, ma discontinua, oscura e imprevedibile.

In generale, gli artisti di inizio Novecento danno voce alla crisi esistenziale vissuta dall'uomo contemporaneo con l'ingresso nel nuovo secolo, parlando di angoscia e male di vivere (come fanno Montale, Ungaretti e Quasimodo) o creando personaggi inetti e smarriti, come lo Zeno di Svevo, il Gregor Samsa e lo Joseph K. di Kafka o *L'uomo senza qualità* di Musil.

Se nel Naturalismo l'artista era stato ridotto a impassibile registratore e osservatore della realtà, il crollo del Positivismo e dell'ideologia della *ratio* aveva comportato una rivalutazione del ruolo conoscitivo dell'arte stessa, libera dal potere della scienza, e dell'esperienza emotiva, inconscia, irrazionale e immaginativa di cui essa si alimenta:

L'immaginazione è la *regina del vero*. Liberando il possibile compreso nel dato, con ciò stesso libera il divenire, ovvero il poter-essere-altrimenti delle cose, *crea un mondo nuovo*. L'immaginazione è la *sensibilità*, che scompone tutta la creazione, e,

---

<sup>48</sup> F. BATTIATO, *Segnali di vita*, in *La voce del padrone*, 1981: Battiato riprende il tema pirandelliano della “maschera”, simbolo dell'alienazione e della spersonalizzazione dell'individuo da parte della società, che spinge al conformismo e al livellamento delle differenze.

con i materiali raccolti e disposti secondo regole di cui non si può trovare l'origine *se non nel più profondo dell'anima*, crea un mondo nuovo. [...] Senza di lei, tutte le facoltà, per quanto solide o acute, sarebbero ridotte a nulla.<sup>49</sup>

L'immaginazione, la sensibilità e l'arte, che dà loro voce e forma, diventano mezzi privilegiati di conoscenza del reale, perché ne colgono, riuscendo a darne conto, il carattere multiforme e relativo che, invece, sfugge al linguaggio logico della ragione.

La crisi esistenziale aperta dall'avvento del XX secolo non troverà immediata soluzione, anzi, sfocerà nella distruzione delle due guerre mondiali e nell'esperienza drammatica dei totalitarismi: eventi che metteranno in luce il risvolto tragico del progresso tecnico, scientifico e industriale, che anziché migliorare l'esistenza umana, non avrebbe prodotto altro che odio e morte – lo sterminio dell'uomo da parte dell'uomo, l'annichilimento dell'essere umano nei campi di concentramento, le sperimentazioni scientifiche per il controllo della razza, la devastazione provocata dalle bombe atomiche.<sup>50</sup>

I tragici eventi che attraversano il Novecento rivelano l'inganno del mito della ragione e del progresso, dimostrando che la razionalità non può essere l'unica chiave di lettura del mondo e dell'esistenza umana, perché se, da un lato, il suo esercizio aveva reso possibili l'ampliamento della conoscenza e importanti scoperte soprattutto in campo scientifico e medico, favorendo un maggiore benessere della civiltà, dall'altro, il suo sviluppo esclusivo e ipertrofico aveva condotto a conseguenze disastrose per l'uomo e il mondo in cui vive: l'alienazione, l'impoverimento dell'esistenza, i danni ambientali.

In quest'ottica, l'occasione di un riscatto e di una rinascita, per una vita più piena e autentica, può essere offerto dall'arte e dalle esperienze emotive e immaginative di cui essa si fa veicolo.

---

<sup>49</sup> C. BAUDELAIRE, *Salon del 1859*, in *Scritti sull'arte*, trad. it. a cura di G. Guglielmi, E. Raimondi, Einaudi, Torino, 2004, pp. 222-224.

<sup>50</sup> Rimando in particolare al concetto di "vergogna prometeica" elaborato da Gunther Anders per esprimere il senso di umiliazione dell'uomo contemporaneo di fronte alla perfezione e alla potenza delle proprie creazioni tecniche, al centro delle riflessioni sullo sterminio nazista e sulla bomba atomica, sviluppate nei due volumi de *L'uomo è antiquato* pubblicati nel 1956 e nel 1980 (cfr. G. ANDERS, *L'uomo è antiquato vol. I Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, trad. it. a cura di L. Dallapiccola, Bollati Boringhieri, Torino, 2007 e ID., *L'uomo è antiquato vol. II. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, trad. it. a cura di M. A. Mori, Bollati Boringhieri, Torino, 2007). Attraverso il concetto di "vergogna prometeica", il filosofo esprimeva il capovolgimento tragico dell'ideologia progressista dei secoli precedenti (con una posizione non dissimile da quella espressa da Adorno e Horkheimer ne *La dialettica dell'illuminismo*): l'ipertrofico sviluppo della razionalità tecnica aveva portato l'uomo contemporaneo ad conquistare una potenza negativa e distruttiva, il potere non di creare *ex nihilo* ma di ridurre tutto *ad nihil*.

### **1.5. Stupore e meraviglia contro l'impoverimento dell'esistenza: il linguaggio emotivo della canzone di Franco Battiato**

Come precedentemente sottolineato, i dubbi sull'autenticità delle esperienze emotive finzionali, come quelli avanzati dai sostenitori del "paradosso della finzione", sono riconducibili a una più generale svalutazione dell'esperienza emotiva alla luce del mito della ragione e del progresso, come mezzi di comprensione e sviluppo dell'umanità.

Nel secondo dopoguerra, di fronte a un mondo completamente distrutto e a una società dilaniata, si diffonde un desiderio di rinascita e ritorno alla normalità, non dissimile da quello che aveva animato l'uomo di inizio Ottocento nel periodo della Restaurazione post-rivoluzionaria e post-napoleonica: come allora, la ricerca di un nuovo ordine si traduce in una rinnovata fiducia nella ragione e nel progresso tecnico-industriale, che, in Italia, porterà al miracolo economico degli anni Cinquanta e Sessanta.

Come allora, l'ipertrofia della razionalità e del progresso, ne metterà in luce il risvolto negativo – alienante, oggettivante, omologante – per l'esistenza umana, stimolando la ricerca di forme esperienziali e conoscitive alternative a quella della ragione.

Negli anni in cui esordisce, Franco Battiato vive il mondo frenetico, industrializzato e massificato della metropoli milanese e se ne fa travolgere con entusiasmo; già alla fine degli anni Sessanta, però, si rende conto dell'inautenticità di quel tipo di esistenza e vive una profonda crisi: come sottolinea Aldo Nove, Battiato perde interesse per quella realtà,<sup>51</sup> nel momento in cui la ricchezza di stimoli, la disponibilità di occasioni e la vitalità che l'avevano affascinato al suo arrivo a Milano, si rivelano causa di spaesamento, alienazione e spersonalizzazione.

Questa crisi esistenziale lo porterà a prendere le distanze da quel mondo – spesso anche fuggendo nella tranquillità della sua terra, la Sicilia – e a ricercare, attraverso l'arte e le esperienze emotive che essa apriva, la via d'accesso a un'esistenza più autentica: questa ricerca troverà compimento nella nuova forma canzone elaborata dall'autore alla fine degli anni Settanta, dopo una fase avanguardistica in cui Battiato aveva intrapreso la via di uno sperimentalismo linguistico e formale non dissimile da quello che, in ambito poetico e letterario, era praticato dagli autori della neoavanguardia del Gruppo '63.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Cfr. A. NOVE, *Franco Battiato*, Sperling & Kupfer, Milano, 2020, pp. 48-49.

<sup>52</sup> Cfr. C. LUCIA, *Franco Battiato apre il Napoli Teatro Festival*, «Corriere dello Spettacolo», 31 maggio 2017: in <https://www.corrieredellospettacolo.net/2017/05/31/franco-battiato-apre/>; data ultima consultazione 11 febbraio 2023.

La nuova idea di canzone, presentata con *l'Era del cinghiale bianco* (1979) e *Patriots* (1980), troverà compimento in quello che può essere considerato l'album centrale della produzione di Battiato, ossia *La voce del padrone* (1981), in cui la critica alla società e all'inautenticità dell'esistenza moderna non implicherà più, come nel periodo sperimentale, la rottura totale nei confronti della tradizione e del tempo presente, ma un cambiamento radicale nel modo di conoscere e vedere il mondo, che, sfruttando le possibilità aperte dall'esperienza artistica, renderà possibile un riscatto dalla crisi presente e l'accesso a modalità esistenziali più autentiche.

Nella sua formulazione originale, il “paradosso della finzione” mette in luce un aspetto fondamentale della riflessione sull'esperienza emotiva finzionale: Radford e Weston, infatti, domandandosi in che modo si possa essere commossi dal tragico destino di Anna Karenina, impiegano il verbo “*to be moved*”, che significa, sì, “*essere commosso*”, ma in un senso più generico – diremo, originario – indica “*l'essere mosso, spostato, scosso*”. Implicitamente – e, probabilmente, in modo del tutto involontario – l'interrogativo di Radford e Weston allude al fatto che, ciò che proviamo attraverso la finzione non è riducibile a un'emozione effimera e aleatoria, che ci coinvolge in modo superficiale e passeggero, ma è, come sottolineava già Aristotele, qualcosa che ci tocca nel profondo, che ci scuote e ci cambia.

Un corollario del “paradosso di finzione” sostiene che, anche ammettendo l'autenticità delle emozioni suscitate dal fittizio, non si può che considerarle come qualcosa di provvisorio, limitato al momento della fruizione artistica: è accettabile l'idea che ci possa commuovere il suicidio di Anna Karenina, che si possa avere paura dell'ira di Macbeth o che si possa provare un'improvvisa felicità ascoltando una canzone di Franco Battiato, ma nel momento in cui chiudiamo le pagine del libro, dopo che il sipario si è abbassato sulla scena o quando la musica è finita, il coinvolgimento emotivo cessa e le emozioni provate dileguano, senza lasciare traccia.

L'esperienza artistica ed esistenziale di Franco Battiato, invece, sembra dimostrare che alcune emozioni suscitate dall'arte e dalla finzione sono determinanti per il nostro modo di pensare, di vedere il mondo e di relazionarci agli altri e – conseguentemente – il fatto che l'arte, in quanto veicolo e catalizzatore di queste esperienze emotive, può giocare un ruolo fondamentale nella nostra esistenza, aprendo un'esperienza più ricca e autentica, di quella fredda, calcolata e controllata della razionalità.

Come sottolinea Aldo Nove, la facoltà dello stupore (*θαυμα*) rappresenta il nucleo attorno al quale orbita l'intera esperienza esistenziale e artistica di Franco Battiato, il motivo di fondo dei suoi testi, che, nella loro multiformità e indeterminatezza, restituiscono un'esperienza del reale e dell'esistenza umana altrettanto complessa e imprevedibile, che si apre in possibilità sempre nuove, orizzonti inattesi, scelte irripetibili e ne coglie la bellezza e la meraviglia: un'esperienza, quindi, che, come avevano messo in luce le trasformazioni di inizio Novecento, è relativa, poliedrica, imprevedibile e, dunque, irriducibile all'obiettivismo della ragione.<sup>53</sup>

Nell'idea di autenticità esistenziale di cui il cantautore si fa portavoce, nelle riflessioni sull'essenza della natura umana, nella critica alla società della tecnica, del consumismo e dei falsi miti del progresso, riecheggiano le parole di autori passati – come Giacomo Leopardi – e le rivendicazioni romantiche e decadenti sul valore conoscitivo dell'irrazionale, dell'immaginazione, dei sentimenti e dell'arte che li veicola ed esprime. L'esperienza di Franco Battiato mostra, contro ogni obiezione di paradosso, che il coinvolgimento emotivo suscitato dall'arte può offrire l'occasione di un'autentica comprensione e metamorfosi di sé, della propria esistenza e della realtà che ci circonda.

---

<sup>53</sup> Cfr. A. NOVE, *op. cit.*, p. 2: «la facoltà dello stupore (suo e nostro) è dunque il perno primordiale attorno a cui ruotano le opere di Battiato e Battiato stesso. Noi insieme a lui».





## 2. Franco Battiato: ritratto di un artista

### 2.1. La scoperta della musica

Francesco Battiato nasce il 23 marzo 1945 a Ionia,<sup>54</sup> piccolo centro sulla costa orientale della Sicilia, tra le acque dello Ionio e il fuoco dell'Etna, in una terra fertile, ma pericolosa per la costante minaccia del vulcano, e con un'aria estremamente tersa e pura, profumata di mare, di agrumi e fiori di zagare, di cui negli anni a venire conserverà un ricordo indelebile.

Nonostante le fughe, le tournée per la promozione dei suoi dischi e i numerosi viaggi negli Stati Uniti e in Oriente, che lo porteranno spesso lontano dalla sua terra natia, Battiato resterà sempre profondamente legato alla Sicilia, a quel mondo mitico e incontaminato in cui era nato e aveva trascorso l'infanzia:

“Giubbe Rosse” è una specie di inno alla Sicilia. Parlo dei suoi cieli e sento che, tornando a vivere al sud, ho ritrovato uno spazio che credevo mitico e invece esiste veramente, è reale. Certi tramonti, quella limpidezza del cielo azzurro, i profumi della primavera.<sup>55</sup>

Battiato scriverà *Giubbe Rosse* nel 1989, dopo essere tornato a vivere in Sicilia. Nella tranquillità della villa di Milo, piccolo comune del catanese compreso nel parco dell'Etna, immerso nella natura e, dunque, lontano dal contesto della vita metropolitana, Battiato ritroverà il mondo incontaminato della sua infanzia, riconoscendo, però, che le «trasformazioni irreversibili»,<sup>56</sup> che la Sicilia stava subendo per colpa dell'industrializzazione e dello sviluppo tecnologico, ne minacciavano la sopravvivenza. Saranno anche l'amore per la propria terra e l'amarrezza nel vederla corrompersi sempre più rapidamente, che porteranno Battiato a lottare contro il mito del progresso e a smascherarne l'insito potenziale, alienante per l'uomo e distruttivo per il mondo in cui vive.

---

<sup>54</sup> Il comune di Ionia fu istituito dal Regime Fascista nel 1945 accorpando, principalmente per questioni amministrative, i due centri di Giarre e Riposto, che si separarono nuovamente alla fine della seconda guerra mondiale, per le differenti origini e per la diversa estrazione sociale della popolazione ma anche e soprattutto per le differenti vocazioni economiche, marittima per Riposto e agricola per Giarre.

<sup>55</sup> F. PULCINI, *Franco Battiato. tecnica mista su tappeto – conversazioni autobiografiche con Franco Pulcini*, EDT, Torino, 2021, pp. 95-96.

<sup>56</sup> Ivi, p. 81.

Nell'intervista con Franco Pulcini del 1992, Battiato afferma che la sua «era una *classica famiglia meridionale*»: <sup>57</sup> secondogenito dopo il fratello Michele, di quattro anni e mezzo più grande di lui, <sup>58</sup> figlio di Grazia, casalinga, e Salvatore – detto Turi –, che era stato autista di camion in Abissinia e avrebbe girato il mondo trasportando botti di vino.

Una famiglia di umili condizioni, «che non frequentava la cultura e in cui la gioia di vivere si mescolava a una povertà spaventosa». <sup>59</sup>

Come lui stesso racconta a Pulcini, <sup>60</sup> tra le pareti domestiche vige un clima di estremo rigore e si respirava un'aria austera soprattutto quando il padre tornava dai suoi viaggi, ma, nonostante ciò la famiglia, per Battiato, fu e continuò ad essere nel corso del tempo un punto di riferimento fondamentale.

Un'attrazione particolare lo avvicinò alla zia e alla sua piccola scuola di sartoria, frequentata da una quindicina di ragazze apprendiste con le quali trascorse la maggior parte del suo tempo fino agli undici-dodici anni. <sup>61</sup>

Quelli dell'infanzia di Battiato furono tempi felici, spensierati: «I bei tempi del dopoguerra, quando si potevano lasciare le porte di casa aperte», <sup>62</sup> quando non c'era delinquenza e, nonostante la povertà dilagante e la crisi causata dalla guerra, si respirava un clima sereno e tutti erano animati da un sentimento di «*spavalda allegria*». <sup>63</sup>

Nelle *Conversazioni autobiografiche* con Franco Pulcini, il cantautore ricorda:

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 4.

<sup>58</sup> Ivi, p. 5, sul rapporto con il fratello Michele: «Aveva quattro anni e mezzo più di me. Quando avevo dieci anni, lui si sentiva già un uomo. C'era una differenza generazionale molto forte».

<sup>59</sup> Intervista con Stefano Mannucci, «Il tempo», 2004, cito da A. LA POSTA, *Franco Battiato. Soprattutto il silenzio*, Giunti, Milano, 2010, p. 7.

<sup>60</sup> Cfr. F. PULCINI, *op. cit.*, p. 4.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 4-5, in merito al legame speciale con la zia e le ragazze della sua scuola di cucito: «Mia madre era casalinga. Aiutava mia zia, che faceva la sarta. C'è un aspetto molto simpatico di quel periodo: mia zia aveva molte allieve, una quindicina di ragazze apprendiste. Mi ricordo che dai quattro fino agli undici-dodici anni, ho trascorso la maggior parte del mio tempo con queste ragazze. Ho avuto un'infanzia immersa nel sesso femminile, e l'ho potuto conoscere molto bene».

<sup>62</sup> Ivi, p. 5.

<sup>63</sup> I. CALVINO, *Prefazione dell'autore all'edizione del 1964 in Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1964, p. VI. Nella *Prefazione* scritta in occasione della ristampa del suo primo romanzo nel 1964, Calvino descrive il contesto in cui la sua opera era nata, ossia gli anni immediatamente successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale: secondo l'autore, la gente aveva reagito alla distruzione causata dal conflitto con un atteggiamento sereno e spensierato, che non nasceva da un ingenuo ottimismo ma dalla fiducia nella possibilità di un nuovo inizio, da «un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero» (*Ibidem*). Le parole di Calvino descrivono lo stesso clima di cui parla Battiato ricordando gli anni della sua infanzia: essendo nato nel marzo del 1945, a poche settimane dalla fine della guerra, ma quando la Sicilia era già stata liberata, Battiato non porta con sé il ricordo dei tragici anni della guerra, avverte solo la serenità e l'allegria che ne caratterizzarono gli anni successivi: «Ero immerso in una vita piacevole, allegra. Erano altri tempi, parliamo del dopoguerra. [...] È stato un periodo di grande serenità» (F. PULCINI, *op. cit.* p. 5).

La mia è stata un'infanzia fantastica, tribale devo dire, di un tribale abbastanza civilizzato, non africano. Sono felice di aver vissuto una fanciullezza selvaggia. In casa era il dominio dei genitori, e poi fuori era tutto selvaggio, con quella saggezza che ha la vita in strada, vieni a sapere cose che in casa non verresti mai a sapere. I due stili educativi – quello tribale, di esperienza acquisita all'esterno, e quello familiare, di insegnamenti trasmessi all'interno della famiglia – erano molto diversi.<sup>64</sup>

Come in tanti paesi della vastissima periferia italiana, in un Sud ancora profondamente legato a tempi e luoghi ancestrali, appena lambiti dalla modernità – i primi motorini, la TV in bianco e nero, la diffusione della nuova musica leggera – le giornate dei bambini di Riposto trascorrevano tra avvincenti partite a pallone e gare con la *strummula*,<sup>65</sup> lunghe corse in campagna, passeggiate sulla spiaggia e bagni al mare: «in assenza di tutto, *era la fantasia a creare giochi*».<sup>66</sup>

Le passioni del piccolo Battiato, in particolare, erano due: la caccia alle farfalle, che ricorda come «*una specie di Nirvana*»,<sup>67</sup> e la musica, quella pop delle canzoni trasmesse alla radio, quella classica delle sonate di Bach, ma anche e soprattutto quella popolare delle melodie che papà Turi strimpellava alle feste di paese.

Fin da piccolo, lo interessano la scoperta e l'esplorazione del suono: a incuriosirlo, non è tanto lo strumento in sé – che fosse la chitarra del papà, la fisarmonica che era riuscito a farsi regalare dopo lunghe insistenze, il pianoforte della cugina da cui prendeva lezioni o l'organo della chiesa che il prete gli lasciava suonare di tanto in tanto – quanto i suoni multiformi che, consapevolmente o in maniera del tutto casuale, riusciva a ricavarvi.

Sarà proprio la musica a svelargli la *meraviglia* dell'esistenza e del reale, a suscitare quel senso di smarrimento e sorpresa di fronte alla complessità di prospettive, significati e sensazioni che un istante di vita può aprire, in modo del tutto inaspettato e stravolgente:

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 4.

<sup>65</sup> In siciliano, “trottola”, dal greco *στροβίλος* (“oggetto che ruota”). Il gioco consisteva nel tirare con forza la trottola e farla stare in equilibrio sulla punta metallica quanto più tempo possibile. In una delle scene iniziali di *Perdutoamor* (2003), film autobiografico diretto dallo stesso Battiato, il protagonista Ettore, in cui l'autore riflette il se stesso bambino, gioca con la trottola nel giardino di casa, mentre la madre e la zia danno lezioni di cucito a delle ragazze apprendiste.

<sup>66</sup> F. PULCINI, *op. cit.*, p. 5.

<sup>67</sup> *Ibidem*; così Battiato: «Per noi piccoli, uscire fuori dal paese era già un'avventura, come entrare nella giungla. Un piccolo boschetto diventava la foresta amazzonica. Avevamo l'abitudine di andare a cercare le farfalle con una rete fabbricata da noi stessi. Lo ricordo come un gioco veramente superiore. Non le uccidevamo. Una volta che le avevamo acchiappate, guardavamo i loro colori e poi le lasciavamo libere».

quell'esperienza di stupore – autentico *θαύμα*, in senso greco – che, come sottolinea Aldo Nove, sarà il perno primordiale della sua vita, del suo pensiero e della sua arte.<sup>68</sup>

Come lui stesso ricorda in un'intervista, mentre da bambino usciva dalla chiesa la domenica delle Palme, l'ascolto di una sonata di Johann Sebastian Bach gli aveva fatto vivere un rapimento mistico, un'illuminazione epifanica, un'estasi che per anni non avrebbe saputo descrivere se non come «qualcosa di straordinario, una *meraviglia* di vita, di esistenza».<sup>69</sup>

A Franco Pulcini racconta:

Era la domenica delle palme. La cerimonia, o qualcos'altro, ha fatto sì che si scatenasse in me, mentre salivo una scala, una specie di trasporto metafisico e mistico senza precedenti. [...] fu un fatto rivelatore di una dimensione *altra*.<sup>70</sup>

Quella indefinibile e minima frazione di vita fu la sua prima intuizione di un mondo "altro", di un'esperienza del mondo completamente inaspettata e inspiegabile quanto appagante e stravolgente, che il linguaggio irrazionale ed emotivo della musica aveva reso possibile.<sup>71</sup>

Come sottolinea Aldo Nove, questo episodio avrebbe influenzato in modo determinante il successivo percorso esistenziale e artistico di Battiato, portandolo a vedere nell'arte uno strumento di conoscenza di sé e del mondo, capace di coglierne le sfumature e i significati profondi, che sfuggono all'indagine razionale.

La ricerca condotta negli anni successivi sarà volta all'elaborazione di una forma artistico-musicale che consentisse – all'autore nella creazione e al pubblico nella ricezione – di vivere esperienze di meraviglia di vita ed esistenza, come quella che lui stesso aveva vissuto tanti anni prima.

---

<sup>68</sup> A. NOVE, *op. cit.*, p. 2: «Quella di Battiato è una vera (est)etica dello smarrimento e del viaggio che ne segue, in un'omerica peregrinazione lungo tappe dello spirito a cui partecipa trascinando chi l'ascolta a fare altrettanto. [...] La facoltà dello stupore (suo e nostro) è dunque il perno primordiale attorno a cui ruotano le opere di Battiato e Battiato stesso, e noi insieme a lui».

<sup>69</sup> Intervista con Aldo Vitali, *Ecco il segreto della mia vita straordinaria*, «TV Sorrisi e canzoni», 24 settembre 2018: in <https://www.sorrisi.com/musica/franco-battiato-ecco-il-segreto-della-mia-vita-straordinaria>; data ultima consultazione 8 febbraio 2023. Nell'intervista, Battiato spiega che la sonata in questione era un estratto della *Passione secondo Matteo* di Johann Sebastian Bach, composizione sacra del 1727, nata dalla trasposizione musicale dei capitoli 26 e 27 del *Vangelo secondo Matteo*.

<sup>70</sup> F. PULCINI, *op. cit.*, p. 5.

<sup>71</sup> Ivi, p. 3, sull'essenza della sua musica Battiato dichiara: «La mia musica ha qualcosa di simile a uno stato emotivo molto particolare che esiste nella natura umana, o meglio nel suo spirito. Uno stato in cui la musica è musica e dove il suono regola e guida il nostro mondo».

Come ho già anticipato, il percorso di Battiato non sarebbe stato lineare né sempre conforme a questo proposito, soprattutto nella fase iniziale di esordio: tuttavia, proprio la consapevolezza che l'arte non è semplicemente costruzione meccanica di un prodotto volto al compiacimento altrui – il pubblico, i discografici, i colleghi – ma è mezzo di espressione, conoscenza e metamorfosi di sé e del mondo, l'avrebbe portato a cambiare direzione e senso della propria ricerca.

## 2.2. Alla ricerca di una terra senza confini

Gli anni dell'adolescenza di Battiato sono marcati da un'insofferenza crescente nei confronti di Riposto, i cui confini gli appaiono sempre più stretti e soffocanti.

Tra l'interesse del fratello Michele,<sup>72</sup> l'ottimismo della madre<sup>73</sup> e una certa ostilità da parte del padre che voleva il figlio "studiato",<sup>74</sup> Battiato capisce che la musica è il suo destino e prende sempre più coscienza del fatto che la strada che deve seguire lo porterà lontano dalla Sicilia.

A trattenerlo nella terra natia sono gli affetti familiari, unico legame con un mondo che gli appare sempre più estraneo; così, dopo la scomparsa del padre, che morirà per un *ictus* poco prima del suo diciottesimo compleanno, prenderà la decisione di partire, come dichiara in un'intervista con Sebastiano Messina:

Mi ero iscritto a Lingue, ma senza un vero interesse. Più passava il tempo e più mi rendevo conto che la mia unica vera passione era la musica. Così una mattina, durante un esame di francese, proprio mentre la professoressa mi interrogava, io decisi: sarei partito per Milano, avrei cercato la mia strada lì.<sup>75</sup>

Andando via dalla Sicilia, a metà degli anni Sessanta, Battiato fa la parte di quello che "mette il carro innanzi ai buoi": molla tutto e parte senza sapere cosa troverà. L'arrivo a Milano, però, è carico di entusiasmo: nessuno smarrimento e nessun rimpianto, solo sogni, una chitarra e qualche lira.

Nonostante le difficoltà economiche – «la prima parte della mia esistenza a Milano è stata molto dura perché non avevo soldi: d'inverno mangiavo a pranzo un caco e un po' di pane» –<sup>76</sup> Battiato si sente a casa<sup>77</sup> e fa di tutto per riuscire a inserirsi negli ambienti

---

<sup>72</sup> Grazie al fratello Michele, nel 1964 Battiato ottiene un provino a Roma con la casa editrice RCA: anche se non va a buon fine (si conclude con un secco «le faremo sapere») l'incontro con i discografici romani segna l'ingresso del giovane artista nel mondo musicale italiano. (cfr. A. NOVE, *op. cit.*, p. 23).

<sup>73</sup> Come ricorda: «Mia madre era fiduciosa. Probabilmente, dentro di lei, in chissà quali dubbi si è trovata. Però non si è mai manifestata». (cfr. F. PULCINI, *op. cit.*, p. 7).

<sup>74</sup> Per far contento il padre, dopo le scuole medie Battiato si iscrive al liceo scientifico e poi all'università nella Facoltà di Lingue, che abbandona dopo soli due esami. (cfr. A. NOVE, *op. cit.*, p. 21).

<sup>75</sup> Intervista con Sebastiano Messina, *Franco Battiato dall'A alla Zeta* «La Repubblica», 5 agosto 1989: in <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/08/05/franco-battiato-dall-alla-zeta.html>; data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

<sup>76</sup> F. PULCINI, *op. cit.*, p. 8.

<sup>77</sup> Rinvio ancora all'opera di Pulcini; in merito al suo arrivo a Milano, Battiato dichiara: «Non mi sono sentito un ospite o un migrante in questa città». (Ivi, p. 12).

musicali della metropoli in cui “si fanno” le canzoni che a Riposto poteva semplicemente ascoltare alla radio o negli LP.

Inizia a esibirsi in Galleria Vittorio Emanuele II, sede di diverse case discografiche, «una specie di parco bestiame, era impressionante! Vi convenivano centinaia di musicisti in cerca di scritte»;<sup>78</sup> strimpella assoli alla chitarra per le strade milanesi, tra una folla di aspiranti giovani artisti come lui; fa gavetta suonando nelle balere – «grande scuola di disciplina! Con un pubblico feroce che voleva divertirsi e ballare e se non eri all’altezza, ti protestava durante la serata stessa» –<sup>79</sup> e, per mantenersi, lavora come fattorino, consegnando pacchi di dischi che lui stesso incideva.<sup>80</sup>

Di quei primi mesi a Milano, l’autore racconta:

Quel periodo è stato difficile. Non negativo, ma difficile. Era tale il desiderio di restare a Milano, di vivere fuori dalla Sicilia, che avrei fatto qualunque cosa. La mia vita allora era da considerarsi come una fuga. Il ritorno in Sicilia per mancanza di ossigeno, sarebbe stato senz’altro come un suicidio.

È stato più interessante di quanto si possa spiegare a parole. Ti trovi a dover affrontare la sopravvivenza quotidiana, a dover fare i conti con il cibo e cercare continuamente un lavoro per mantenerti. Mi è andata bene.<sup>81</sup>

L’esperienza più importante di questi primi anni milanesi è, però, sicuramente, quella al *Cab 64*, uno dei primissimi *cabaret* aperti in città, luogo di incontro di importanti artisti e intellettuali del tempo.<sup>82</sup>

Battiato si presenta come cantastorie di ballate siciliane tradizionali, ma in realtà, come lui stesso avrebbe dichiarato più tardi, a parte alcuni brani, eseguiva tutte canzoni autografe, spesso improvvisate al momento dell’esecuzione.<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 10.

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

<sup>80</sup> Si tratta di vinili incisi su plastica, per questo detti anche “dischi molli”, in cui cantanti sconosciuti reinterpretavano i successi musicali del momento e che venivano dati in omaggio con la Nuova Enigmistica Tascabile. (cfr. A. NOVE, *op. cit.*, p. 32).

<sup>81</sup> F. PULCINI, *op. cit.*, p. 11.

<sup>82</sup> Così Battiato (Ivi, p. 9): «Avevano aperto il Cab 64, uno dei primi cabaret, in via Santa Sofia. Era diretto da Velia e Tinin Mantegazza. Mi sono immediatamente precipitato [...] avevo poco più di diciannove anni. All’epoca al Cab 64 c’erano tutti: Enzo Jannacci, Paolo Poli, Herbert Pagani, Bruno Lauzi, Cochi e Renato, Lino Toffolo, Felice Andreasi e altri. Tutti quelli che poi sono diventati famosi, alcuni dopo dieci o quindici anni».

<sup>83</sup> Come ricorda Battiato (*Ibidem*): «Mi ero presentato per un provino con il mio amico pianista ed eravamo stati scritturati. Come cabarettisti. Cantavamo tre canzoni in siciliano in apertura di serata. Avevo inventato la storia che facevo del folk siciliano, ma non era vero: si trattava di canzoni scritte da me, che spacciavo come “canti tradizionali” del Cinquecento».



È al *Cab 64* che Battiato incontra nuovamente Gregorio Alicata, amico siciliano tra i primi suoi veri sostenitori (insieme al fratello Michele), con cui nel 1967 forma un duo che inizia a esibirsi con il nome de “Gli ambulanti”.

Il loro repertorio è fatto di qualche canzone tradizionale siciliana e una serie di brani scritti a quattro mani dai due autori, sul modello della canzone di protesta americana che in quegli anni stava spopolando grazie a Bob Dylan.<sup>84</sup>

Una sera ad ascoltarli c’è Giorgio Gaber – all’epoca, già affermato cantautore – che li invita a casa sua per una sorta di “audizione casalinga”, della quale rimane talmente entusiasta da proporre ai due un provino alla “Ricordi”<sup>85</sup> per l’incisione di un disco: l’incontro non porta, però, a nulla di fatto, perché Battiato si rifiuta di firmare il contratto di collaborazione con la casa discografica e, “fatta parte per se stesso”, prosegue da solo la carriera di musicista.<sup>86</sup>

Pochi mesi più tardi, sempre grazie a Gaber – con il quale stringerà una forte amicizia e avvierà una collaborazione professionale che si protrarrà negli anni a venire – Battiato ottiene un contratto con la casa discografica “Jolly”<sup>87</sup> e inizia a farsi strada come autore di musica di protesta.

---

<sup>84</sup> La canzone di protesta (o canzone impegnata) è un brano musicale associato a un movimento per un cambiamento sociale o politico (per i diritti civili, pacifisti, operai o femministi, per la rivoluzione sessuale o a favore di tematiche ambientaliste). Il fenomeno esplose negli anni Sessanta del Novecento, negli Stati Uniti, grazie alla canzone di Bob Dylan, che diventa presto modello per la diffusione del genere anche in Europa. In Italia, questo tipo di canzone si sviluppa soprattutto nel corso dei cosiddetti “Anni di Piombo”, tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Ottanta, con cantautori come, Fabrizio De André, Francesco Guccini, Rino Gaetano e lo stesso Franco Battiato, anche se già i Canti della Resistenza possono essere considerati canzoni di protesta. La funzione di questi testi era smascherare le false ideologie: come sottolinea Gianni Sibilla, la canzone popolare degli anni Sessanta si intreccia al “mito dell’autenticità”, ossia all’idea che la canzone, per essere valida e apprezzabile, dovesse raccontare la verità sfidando il conformismo delle regole sociali. Tuttavia, «questo assunto si infrange progressivamente contro le regole del *business* musicale, che presto si appropria anche di questa nuova forma di canzone, sfruttandola commercialmente e quindi levandole la terra da sotto ai piedi. Diventa un fenomeno di consumo [...] e inserita in un contesto di produzione e diffusione industriale, viene quindi obbligata ad adeguarsi a una serie di regole commerciali». (G. SIBILLA, *La musica incisa e interpretata: la canzone*, in ID., *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, 2020, pp. 131-137).

<sup>85</sup> Casa discografica italiana nata nel 1958 a Milano e attiva fino al 1994, data di acquisizione da parte della tedesca Bertelsmann Music Group, poi assorbita dalla multinazionale Sony Music.

<sup>86</sup> S. NERI, *Gaber, la vita, le canzoni, il teatro*, Giunti Editore, 2007, pp. 34-35; così Battiato: «[...] La proposta dei discografici era di inciderla come un duo vocale: il contratto era stato preparato all’istante, ma io avevo preso tempo, fra lo stupore generale. Ci ho pensato tutta la notte e alla fine ho detto no. Non mi andava di esordire in coppia non perché non stimassi il mio amico e compagno d’avventura, ma perché, appunto, cercavo una collocazione diversa sulla scena, più da cantautore».

<sup>87</sup> Casa discografica italiana fondata nel 1958 a Milano da Walter Guertler, impiegata per il lancio di nuovi talenti: dopo l’esordio, anche Battiato si affiderà a case discografiche più importanti.

I singoli del '67 – *La torre*, *Le reazioni*, *Triste come me* e *Il mondo va così* – sono canzoni “impegnate”, un *beat-pop-rock* caratterizzato da ritmi veloci e frenetici, dall’uso di strumenti elettronici e da testi che riflettono sulla realtà politica, sociale e culturale del tempo, mettendone in luce la natura corrotta.

Battiato critica l’ipertrofica ricerca del progresso e il mito utilitaristico del “fare” («salverei chi non ha voglia di far niente e non sa fare niente»);<sup>88</sup> sottolinea la falsità che caratterizzava i rapporti tra le persone, in un contesto sociale in cui la ricerca del successo e dell’arricchimento personali stava decretando la scomparsa di valori come la solidarietà e l’altruismo («ti chiuderanno in faccia le porte proprio quelli che ora stanno con te»);<sup>89</sup> e mette in luce l’indifferenza dei più fortunati verso chi era vittima di soprusi o discriminazioni, chi viveva in povertà, nella fame o in guerra («quasi un miliardo di senzatetto / trecento milioni di carri armati / quasi un miliardo di morti di fame / quasi un miliardo di analfabeti / cinquanta milioni di connazionali, nove di sera, televisione, poi dritti a letto, tutto benone»);<sup>90</sup>

Battiato rileva la paradossalità di questa situazione, in un Italia che era appena uscita dalla Seconda Guerra Mondiale ma non sembrava aver imparato nulla dalla tragedia dell’esperienza bellica: «il mondo va così, forse finisce qui»;<sup>91</sup> conclude, invitando a riflettere sulla crisi propriamente umana che la società italiana di quegli anni stava vivendo e che l’accelerata crescita economica, industriale e tecnologica occultava, nella speranza di sollecitare un cambiamento:

Mezzo universo senza pace  
Ed io che sto di qua,  
Sull’altro piatto della bilancia,  
Con l’aspirina e il mal di pancia.  
Il mondo va così,  
Ma non finisce qui.<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> F. BATTIATO, *La torre*, singolo del 1967.

<sup>89</sup> F. BATTIATO, *Triste come me*, singolo del 1967.

<sup>90</sup> F. BATTIATO, *Il mondo va così*, singolo del 1967.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

Un Battiato impegnato, dunque, che nel frattempo, sempre grazie a Gaber, è diventato Franco, per distinguersi dall'altro Francesco emergente in quegli anni, ossia Guccini: «da allora non sono più stato Francesco per nessuno: neppure per mia madre».<sup>93</sup>

Nel 1968 il neonato Franco Battiato firma un contratto con una nuova casa discografica, la “Phillips/Phonogram”,<sup>94</sup> decidendo di abbandonare il genere della musica di protesta e incidere brani diversi, che raggiungessero un pubblico più ampio e gli garantissero un maggiore successo – la musica di protesta, infatti, per il suo carattere critico e l'intenzione di far riflettere piuttosto che intrattenere, non si prestava alla grande produzione e diffusione industriale e, per questo, come sottolinea Gianni Sibilla,<sup>95</sup> aveva progressivamente abbandonato i toni sovversivi per rendersi più commerciale.

I testi di Battiato di questo periodo – *È l'amore*, *Fumo di una sigaretta*, *Bella ragazza e Occhi d'or* – hanno un sapore romantico, affrontano quasi esclusivamente tematiche sentimentali e seguono una linea melodica di facile consumo: pur di avere successo, l'autore si adegua alle richieste della casa discografica, assecondando i gusti del pubblico più che l'ispirazione personale. Come confessa a Franco Pulcini, si sarebbe presto pentito di questa decisione, vista come un errore di gioventù:

[...] in certi momenti della vita si è appannati, come velati da altri interessi, e allora non ti riesce di seguire quella che è la tua natura. A vent'anni ero giovane, mi volevo affermare.<sup>96</sup>

Nei mesi successivi pubblica altri singoli di successo, diventando, agli occhi della stampa, un giovane cantante di belle speranze. Ma proprio mentre sta incominciando ad assaporare quel successo così tanto inseguito e voluto, vive un momento di crisi che lo porta a mettere in discussione il percorso intrapreso: «iniziai a provare una sorta di *straniamento*. Mi sentivo completamente a disagio, avevo seri dubbi sul fatto che la via che avevo imboccato fosse davvero quella giusta».<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> Come si legge in S. NERI, *op. cit.*, p. 34.

<sup>94</sup> Casa discografica milanese, di proprietà della Philips Records olandese, con cui Battiato collabora nel biennio 1968-1969.

<sup>95</sup> Cfr. G. SIBILLA, *op. cit.*, pp. 129-155.

<sup>96</sup> In F. PULCINI, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>97</sup> Intervista con Federico Guglielmi e John Vignola, «Mucchio selvaggio extra», 2001, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 40.

A fronte di questa crisi, Battiato decide, dunque, di rompere il contratto con la “Philips” – che nei mesi successivi pubblicherà alla spicciolata (più per questioni commerciali che per reali intenti artistici) alcuni brani rimasti inediti – e, raggiunta la consapevolezza di non voler più essere *solo* un cantante di successo, inizia la ricerca di una dimensione musicale diversa, di un’esperienza artistica più autentica e di un linguaggio adatto a esprimerla.

Commentando il cambio di rotta intrapreso dall’autore, Aldo Nove scrive:

Apparirà così sempre più chiaro che Battiato, Francesco e poi Franco, non si ritrova davvero nella musica dei suoi primi anni della capitale del Nord e che tutta la sua produzione dal suo arrivo a Milano fino al 1971 tradisce il bisogno, l’urgenza di trovare una propria particolarissima via espressiva.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> A. NOVE, *op. cit.*, p. 47.

### 2.3. Crisi e cambiamenti

Quarant'anni più tardi, Battiato avrebbe descritto il biennio 1969-1970 come anni di crisi: continua a lavorare, anche incrementando la sua attività musicale, ma sta male, fino a vivere delle vere e proprie crisi di alienazione.<sup>99</sup>

Inizia ad avvertire un sempre più forte senso di estraneità rispetto al mondo che lo circonda; ad avere l'impressione di non essere nel posto giusto, di non appartenere a questa umanità e a questo pianeta; di essere nato nel posto sbagliato, come dichiara in un'intervista:

In quel periodo avevo difficoltà a capire gli umani, proprio come esseri biologici. Non era una crisi di tipo psicologico, ma dovuta proprio ad una non chiara comprensione dell'uomo, a un'insicurezza di individuare, di capire cos'è questo essere. [...] non li capivo. Insomma mi sembravano mostruosi. Nei loro non-comportamenti, anche se stavano immobili, insomma. Ed anche la natura. Cioè il cielo mi sembrava molto più piccolo e minuto di com'è, qualcosa di plastificato. [...] Dovevo trovare una soluzione.<sup>100</sup>

Battiato si rende conto di star perdendo i contatti con la realtà: come sottolinea Aldo Nove nella monografia dedicata al cantante, «quella realtà non gli interessava più, non era sua. Era qualcosa di simile alla nebbia che avvolgeva Milano e che tanto l'aveva affascinato al suo arrivo nella metropoli».<sup>101</sup>

Nel tentativo di raggiungere una pace interiore sempre più urgente, Battiato si rivolge alla meditazione: in pochi mesi divora i testi dei grandi mistici orientali,<sup>102</sup> si avvicina alla *Bhagavadgītā*<sup>103</sup> e approfondisce la lettura della Bibbia e del Corano.

---

<sup>99</sup> Cfr. Ivi, p. 48.

<sup>100</sup> *Scritti vari e interviste*, Archivio "Franco Battiato", p. 42.

<sup>101</sup> A. NOVE, *op. cit.*, p. 48.

<sup>102</sup> In particolare Sri Nisargadatta Maharaj, maestro spirituale indiano; Sri Aurobindo, filosofo e mistico indiano; Rāmaṇa Mahārṣi, mistico indiano del XX secolo (cfr. Ivi, p. 49).

<sup>103</sup> Il *Bhagavadgītā* ("Canto del divino" o "Canto del Beato") è una parte di 700 versi, nella versione *vulgata*, del grande poema epico *Mahābhārata*, uno dei testi sacri più importanti della tradizione induista. Il *Bhagavadgītā*, in particolare, rappresenta il dialogo tra Kṛṣṇa – forma umana di Dio – e il guerriero Arjuna, pochi istanti prima di una feroce battaglia in cui Arjuna avrebbe dovuto scontrarsi con la propria famiglia; nonostante la sua causa sia giusta, Arjuna afferma di non voler combattere e di preferire l'umiliazione e la vita da asceta rinunciante. Kṛṣṇa racconta allora al discepolo il senso delle azioni umane viste dalla prospettiva della reincarnazione, ricordandogli che l'illusorietà della morte umana e la limitatezza del potere decisionale dell'uomo, che si limita a intraprendere azioni il cui fine non dipende da lui, ma risponde al volere di Dio. (*Bhagavadgītā*, in *Enciclopedia Treccani*).

La visione del mondo e della vita umana, che matura nel corso di questi mesi, lo porta a intraprendere una nuova direzione non solo a livello esistenziale ma anche professionale, trasformando la crisi in un'occasione di cambiamento.<sup>104</sup>

Già l'abbandono della "Philips/Phonogram", nel 1969, non corrispondeva a un progetto artistico ben preciso, ma rispondeva piuttosto al bisogno di fare qualcosa di diverso, di incanalare le energie in una musica che non mirasse soltanto alle vendite, ma a un'esperienza più autentica. Ora, come scrive Aldo Nove, «le "canzonette" diventano un'ombra lontana, il Battiato apprendista cantante di successo commerciale gli appare sempre più qualcosa di mostruoso».<sup>105</sup>

Una svolta fondamentale è segnata, all'inizio del 1971, dall'incontro con Pino Massara – autore e produttore musicale che aveva appena fondato una nuova etichetta discografica, la "Bla Bla" – che in un'intervista del 2012 ricorda:

Quando ho sentito le sue cose, ho capito che erano di una caratura diversa da quelle degli altri. Così, quando ho deciso di creare una mia etichetta, che usciva dai canoni soliti e in cui gli artisti erano liberi di esprimere le loro qualità, l'ho invitato a venirmi a trovare.<sup>106</sup>

Il primo progetto con Massara prende forma con la nascita degli "Osage Tribe",<sup>107</sup> gruppo musicale il cui nome è ispirato a quello di una tribù di nativi americani, noti per aver (s)venduto la propria tradizione a una modernità fatta di whiskey e commerci petroliferi.

---

<sup>104</sup> In greco "crisi" (κρίσις) significa appunto "cambiamento".

<sup>105</sup> A. NOVE, *op. cit.*, p. 49.

<sup>106</sup> Come si legge in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 15. In un'intervista del marzo 2012, rilasciata a Fernando Francangeli, Pino Massara racconta: «Alla fine degli anni '60, incontro Franco Battiato che in quel periodo scriveva canzoni, né troppo commerciali né tantomeno sofisticate. Mi piaceva quel suo modo di scrivere e di cantare, molto personale e dotato di una voce particolare. Gli manifestai la mia intenzione di fondare un'etichetta, per cui gli lanciai l'idea; gli proposi di far parte della mia etichetta». Un estratto dell'intervista è riportato in F. FRANCA ngELI, *Ricordando Pino Massara*, «Raropiù», 9 settembre 2013: in <http://www.raropiu.com/wp-content/uploads/2013/08/>; data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

<sup>107</sup> Il gruppo era costituito, oltre che dallo stesso Battiato, dal chitarrista Marco Zoccheddu, il bassista Bob Callero e il batterista Nunzio Favia (noto come "Cucciolo"), che ricorda: «Battiato mi propose di formare una band con lui alla voce, Zoccheddu alla chitarra e Callero al basso. La proposta ci piacque e la cosa prese forma. *In primis* pensammo al nome da dare alla band: eravamo appena stati a vedere il film *Il piccolo grande uomo*, con Dustin Hoffman, e ci era venuto in mente di lavorare a dei pezzi riguardanti gli indiani d'America. Grazie a un adesivo raffigurante proprio un indiano che avevo incollato alla custodia di un mio tamburo, ci giunse l'illuminazione; l'adesivo riportava la scritta "OSAGE", che ritenemmo subito adatta. Scopriammo solo dopo qualche tempo che gli Osage erano una tribù di rinnegati che si era venduta agli americani uccidendo i propri simili. Messa su la band, Battiato presentò il progetto al suo nuovo produttore, Massara, che sposò *in toto* l'idea. Iniziammo così a lavorare a quello che doveva diventare il nostro primo singolo, *Un falco nel cielo*, che si decise di proporre anche in inglese con il titolo *Prehistoric sound*». (F. ZUFFANTI, *Battiato. La voce del padrone. 1945-1982: nascita, ascesa e consacrazione del fenomeno*, Arcana, Roma, 2018, p. 53).

Dopo l'esordio, però, Battiato collabora solo sporadicamente con il gruppo, fino a lasciarlo definitivamente qualche mese più tardi, per dedicarsi a un nuovo progetto: si apre una stagione di intensa attività creativa ma, proprio quando sente di aver trovato la propria strada, arriva la chiamata al servizio militare.

Nelle *Conversazioni autobiografiche* con Franco Pulcini, racconta:

Avevo ottenuto rinvii continui per questioni di studio, ma arrivati i venticinque anni dovetti partire. [...] Giunto al centro addestramento reclute di Cassino mi consegnarono una divisa con le maniche che arrivavano fino alla punta delle dita, dicendomi di farla accorciare, cosa che non feci mai, con il risultato di non poter mai approfittare della libera uscita perché impresentabile. Di lì è iniziata la mia resistenza passiva al servizio di leva. Mi era impossibile fare qualunque cosa mi dicessero di fare [...] Qualunque cosa mi ordinassero, dicevo con calma, pena e tristezza, che non potevo, non potevo e non potevo.<sup>108</sup>

Battiato ricorda quell'esperienza come la peggiore e più traumatica dell'intera sua esistenza: «il mio essere era *assolutamente incompatibile con la vita militare*. [...] ognuno nasce con le sue inclinazioni e per me era impossibile fare il soldato».<sup>109</sup>

Oltre all'incapacità di adattarsi ai ritmi della vita militare, l'insofferenza di Battiato è dovuta anche a questioni professionali e in particolare al fatto che, quando arriva la convocazione dell'esercito, ha appena iniziato a incidere *Fetus*, che non è semplicemente il suo primo vero album, ma anche il primo lavoro in cui sente di riuscire a esprimere veramente se stesso.

Per protestare contro un obbligo che considera non solo ingiusto ma soprattutto inconciliabile con la sua persona, Battiato si rifiuta di eseguire gli ordini che riceve dai superiori e inizia a fingersi malato, con un'ostinazione radicale e irremovibile: come lui stesso racconta, aveva addirittura imparato la tecnica degli svenimenti simulati attraverso la «superossigenazione»,<sup>110</sup> con cui era riuscito a ottenere molti mesi di convalescenza, trasferimenti da un ospedale all'altro e, alla fine, il congedo.

---

<sup>108</sup> F. PULCINI, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> Intervista con Luca Valtorta, *Franco Battiato, ritorno all'elettronica: "Non avete idea di quello che vi aspetta"*, «La Repubblica», 8 settembre 2014: in [https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2014/09/06/news/franco\\_battiato-94997790/#gallery-slider=95063791](https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2014/09/06/news/franco_battiato-94997790/#gallery-slider=95063791); data ultima consultazione 8 febbraio 2023: «All'ospedale militare del Celio, a Roma, imparai la tecnica degli svenimenti simulati grazie all'ossigenazione eseguita da accovacciato».

Durante il periodo della vita militare, però, Battiato incontra due figure che – insieme a quella di Massara – saranno fondamentali per gli sviluppi successivi della sua carriera: Roberto Camisasca, detto Juri, che sarà l'amico e collaboratore artistico principale negli anni a venire; e Gianni Sassi, pubblicitario e grafico visionario che per anni curerà l'immagine del cantante, facendone un vero e proprio personaggio.

Secondo Aldo Nove,

c'era, in Sassi, lo stesso amore per la novità che tendeva a diventare quasi l'espressione quotidiana di una nuova percezione del cosmo. Uno stravolgimento totale del quotidiano che si rafforzò nel trio Pino Massara, Gianni Sassi e Franco Battiato. [...] a unirli, l'uso del sintetizzatore VCS3.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> A. NOVE, *op. cit.*, p. 62.



## 2.4. Sperimentalismo elettronico: i primi anni '70

Dopo la separazione dagli “Osage Tribe”, Battiato si era ritrovato per la seconda volta a dover ricominciare. In un'intervista del 1982, racconta di quel periodo:

Era un periodo in cui ero affascinato dalla biologia, da *Il mondo nuovo* di Huxley, da una trasmissione televisiva intitolata “Destinazione uomo”. Cominciai a pensare che ci doveva essere una musica adatta a me [...] ero convinto che ci doveva essere una musica che fosse il corrispettivo letterario di ciò che mi interessava.<sup>112</sup>

Corrispettivo musicale di questi interessi scientifici era stata la novità tecnologica del momento, il VCS3,<sup>113</sup> sintetizzatore sonoro inventato da un ingegnere londinese, delle cui sonorità Battiato era rimasto affascinato: «era uno strumento monofonico, un variatore, per cui trovare le note era come cercarle sulla corda di un violino o di un violoncello. La tecnica era quella di fare delle tacche per avvicinarsi alla nota che si cercava e poter poi creare una frase melodica».<sup>114</sup>

I primi giorni di sperimentazione erano stati «*come viaggi con l'acido, incredibili*»:<sup>115</sup> Battiato si era immerso giorno e notte nello studio di questo nuovo apparecchio, ne aveva esplorato le sonorità possibili, facendosene trasportare, fino a diventarne un esperto.<sup>116</sup> Dall'incontro tra i nuovi suoni del VCS3 e l'interesse per la scienza, era nata l'idea «dell'album del suo (vero) esordio»,<sup>117</sup> *Fetus*, uscito dopo più di un anno dall'inizio delle registrazioni, proprio a causa della chiamata alle armi.

---

<sup>112</sup> Intervista con Piergiuseppe Caporale, *Il predatore dell'arca*, «Ciao 2001», 24 gennaio 1982, n. 4 ANNO XIV, p. 32.

<sup>113</sup> Il VCS3 (acronimo di Voltage Controlled for Studio with 3 oscillators, Sintetizzatore Controllato a tensione per Studio con 3 oscillatori) è il sintetizzatore elettronico inventato nel 1969 dall'ingegnere Peter Zinovieff per conto della società londinese EMS (Electronic Music Studios). Il VCS3 fu il primo sintetizzatore “portatile” disponibile in commercio, più piccolo e leggero rispetto ai modelli precedenti, che erano, infatti, pensati per essere impiegati in studio. I primi ad acquistare il VCS3 furono i Pink Floyd, che lo utilizzarono nel disco *The Dark Side of the Moon* (1973); mentre in Italia, fu Battiato uno dei primi a notarne il potenziale, impiegandolo nell'album *Fetus* (1971).

<sup>114</sup> Intervista con Maurizio Becker, «Rai Stereonotte», 14 marzo 1997: in [https://www.youtube.com/watch?v=p1WbRwbjVbI&ab\\_channel=DetlefArthesis](https://www.youtube.com/watch?v=p1WbRwbjVbI&ab_channel=DetlefArthesis); data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

<sup>115</sup> Intervista con Federico Guglielmi e John Vignola, *op. cit.*, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 18.

<sup>116</sup> F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, Arcana, Roma, 2020, p. 26: «[...] Battiato perde le notti dietro allo studio del VCS, arrivando a essere coinvolto in veri e propri viaggi nel suono, meditazioni e stati allucinatori». Lo stesso Battiato, nell'intervista con Franco Pulcini (F. PULCINI, *op. cit.*, p. 19) afferma: «Sono andato al di là dello strumento in sé. Ho fatto dei viaggi misteriosi e fantastici a cavallo del suono. Fu un periodo interessante, lo ricordo benissimo!».

<sup>117</sup> A. NOVE, *op. cit.*, p. 73.

Alla fine del 1971, Battiato era riuscito a farsi trasferire all'ospedale milanese di Baggio, da cui, come ricorda Massara, riusciva facilmente a fuggire ogni sera per tornare in sala a registrare:

La sera veniva a incidere alla Regson, in Via Lodovico il Moro, in quelle che oggi sono le Officine Meccaniche. Usciva scavalcando il recinto dell'ospedale militare, noi lo aspettavamo con la macchina, andavamo in sala e poi lo riportavamo a riscavalcare per tornare dentro.<sup>118</sup>

Quando, finalmente, Battiato ottiene il congedo definitivo, ha inizio quella che Massara definirà come l'esperienza musicale più eccitante della sua vita, un lungo periodo di improvvisazioni, scambi di idee, esperimenti ed esplorazioni sonore, che avrebbero dato vita ai dischi sperimentali dei primi anni Settanta: *Fetus* (1972), *Pollution* (1973), *Sulle corde di Aries* (1973) e *Clic* (1974).

Alla ricerca di nuove forme e soluzioni, in questi album Battiato si distacca dal formato della canzone e si dedica completamente alla sperimentazione musicale: esplora gli strumenti elettronici e le loro sonorità, continuando a usare il VCS3; decostruisce le strutture testuali tradizionali, dando vita a brani frammentati, in cui le parole si mescolano a suoni e voci catturate dalla realtà di tutti i giorni, fino a sparire per lasciare spazio alla sola musica. Come sottolinea Aldo Nove:

Battiato approda dalla chitarra acustica alla più complessa sperimentazione elettronica, una sperimentazione mai fine a se stessa. Si può dire che il Battiato delle lunghe giornate (o nottate) passate in compagnia di questo strumento, è diventato ormai un navigatore dei mari infiniti del suono e del silenzio, in una chiave mistica e scientifica allo stesso tempo. Battiato si perde e si ritrova in suoni che non sono che espressioni di frequenze entro le quali di restringono e dilatano le pulsioni del suo cuore, ma anche dell'intero universo.<sup>119</sup>

Nei suoni elettronici, freddi e meccanici del sintetizzatore, Battiato sente di aver trovato quel nuovo linguaggio musicale, di cui era alla ricerca: un mezzo capace di comunicare – senza deformatle – la sua esperienza del mondo e la sua personale interpretazione del senso dell'esistenza umana.

---

<sup>118</sup> Intervista con Maurizio Becker, *op. cit.*

<sup>119</sup> A. NOVE, *op. cit.*, p. 65.

Nell'intervista con Franco Pulcini,<sup>120</sup> il cantante definisce il sintetizzatore come uno «*strumento terapeutico*»,<sup>121</sup> grazie al quale era riuscito a sperimentare non solo in campo musicale, ma anche e soprattutto su se stesso, trovando il modo di reagire alla crisi esistenziale e artistica, che stava attraversando in quegli anni: come afferma Fabio Zuffanti, il VCS3 segna una svolta che dà «finalmente via alla sua *vera avventura musicale*».<sup>122</sup>

Il primo album di questa nuova fase, *Fetus*, è interamente dedicato all'opera e alla persona di Aldous Huxley,<sup>123</sup> e ispirato in particolare ai due romanzi *Il mondo nuovo* (1932) e *Ritorno al mondo nuovo* (1958): il primo, presenta una visione distopica della società umana, in cui gli individui sono asetticamente costruiti in laboratorio, come automi perfettamente funzionanti ma privi di sentimenti ed emozioni; il secondo – cui l'album di Battiato si accosta nelle intenzioni di fondo – nasce dall'intento di capire quanto, del mondo descritto nel primo libro, sia realmente presente nella società contemporanea.

I riferimenti a Huxley, però, come sottolinea La Posta,<sup>124</sup> non generano un filo logico che attraversa tutte le tracce, ma sono frammenti sparsi, perfettamente in linea con il carattere franto e discontinuo dell'intero disco.

Fabio Zuffanti lo definisce «un album che si distingue da ogni cosa uscita in Italia fino a quel momento e anche dopo. Con suoni inauditi e una generale sensazione allucinatoria, un'opera dal fascino *misterioso e inafferrabile*»;<sup>125</sup> e La Posta afferma: «la pulsione musicale era primigenia, difficilmente si è più ritrovato qualcosa del genere».<sup>126</sup>

L'originalità – scioccante e provocatoria – di *Fetus* è evidente sin dalla copertina, in cui appare l'immagine di un feto,<sup>127</sup> disteso su dei fogli di “carta da macellaio”, un tipo di carta grezza, color paglia, solitamente usata per rivestire la carne (copertina scioccante che spinse molti negozianti a non esporre l'album nelle proprie vetrine); inoltre, anziché

---

<sup>120</sup> Cfr. F. PULCINI, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., p. 25.

<sup>123</sup> Aldous Leonard Huxley (1894-1963) è stato uno scrittore e filosofo britannico, noto per i suoi romanzi appartenenti al genere della narrativa fantascientifica e distopica, come *Il mondo nuovo* (1932) e *Ritorno al mondo nuovo* (1958), che Battiato riprende nell'album *Fetus*. Il disco viene sottotitolato *Ritorno al mondo nuovo* e dedicato «alla persona e all'opera di Aldous Huxley».

<sup>124</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 21.

<sup>125</sup> F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., p. 27.

<sup>126</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 21.

<sup>127</sup> Il feto, di cui compare la foto in copertina al disco, viene recuperato all'Istituto di Anatomia da Marco Marganelli, medico, neurologo e futuro studioso delle estasi mistiche; gli scatti al corpicino – che viene chiamato Valerio – sono del fotografo Fabio Simion.

segnalare cosa suonano i musicisti (definiti come “autori di suoni”), i crediti di copertina presentano le “voci dallo spazio”, i “critici impietosi”, l’“amico in pinza”, il “meccanico del suono”, gli “esperti collegati”, e, infine, il “tecnico di schizofrenia”, ovvero il tenente colonnello Eraclito Olivieri, che era stato un aiuto fondamentale per Battiato nelle fughe dalla vita militare.

Le tracce che compongono l’album raccontano la nascita di una nuova vita, dal concepimento al parto, da *Una cellula* al *Fetus*:<sup>128</sup> un viaggio all’interno del corpo umano che si trasmuta in epopea interstellare, con parecchi punti in comune con il film *2001: A Space Odyssey* (1968) di Stanley Kubrick, in cui un astronauta, al termine di un viaggio oltre i confini dell’universo, viene trasformato in un super-essere da una razza superiore, per poi fare ritorno sulla Terra in forma di feto.

Musica, biologia e fantascienza si intrecciano a una riflessione critica sull’esistenza dell’uomo moderno – «cellula *tra motori*» –<sup>129</sup> che, perseguendo un ipertrofico sviluppo della tecnica, sembra destinato alla stessa fine degli automi di Huxley: divenire un essere perfettamente funzionante, controllabile e produttivo, ma del tutto privo di sentimenti, emozioni e personalità, ossia di quelli che sono gli aspetti propriamente umani.

Toni simili animano l’album successivo, *Pollution*, che esce all’inizio del 1973.

A ispirare l’autore è la mostra *Pollution, per una nuova estetica dell’inquinamento*, allestita da Gianni Sassi nell’ottobre 1972, con il coinvolgimento di un gran numero di artisti, il cui compito era stato quello di ricoprire il pavimento di piazza Santo Stefano, nel centro storico di Bologna, di piastrelle raffiguranti zolle di terra, fili d’erba e fiori, per trasformare il cemento in uno splendido ma falso paesaggio naturale, nel tentativo di ridare alla natura lo spazio usurpatole dall’uomo.

Prendendo spunto dal tema ecologico della mostra, Battiato crea un album dallo scenario post-apocalittico in cui, gli unici uomini sopravvissuti alla fine del mondo si dividono in coloro che avranno la possibilità di partire per gli spazi interstellari e coloro che, invece, saranno costretti a rimanere sulla Terra, trovando rifugio sul fondo del mare e subendo metamorfosi genetiche che li porteranno a trasformarsi in pesci.

Con *Pollution*, Battiato porta avanti la critica alla civiltà moderna avviata in *Fetus*, ma presente, ancor prima, nelle canzoni di fine anni ’60, nelle quali denunciava il dilagare

---

<sup>128</sup> Il disco si compone di otto tracce: *Fetus*, *Una cellula*, *Cariocinesi*, *Energia*, *Fenomenologia*, *Meccanica*, *Anafase*, *Mutazione*.

<sup>129</sup> F. BATTIATO, *Una cellula*, in *Fetus*, 1972, (corsivo mio).

dell'egoismo e dell'indifferenza, e l'impovertimento dell'esistenza in nome del progresso tecnico, economico e industriale e del mito utilitaristico del "fare".

Questo tono di denuncia si rende evidente sin dalla copertina del disco, che riporta la foto di una delle piastrelle utilizzate per l'installazione a Bologna, alla quale è aggiunto un limone trafitto da un bullone: immagine che vuole rappresentare la natura stuprata e devastata dall'agire umano.

Le sperimentazioni del suono e delle parole, che caratterizzano i testi di *Pollution* come quelli dell'album precedente,<sup>130</sup> sembrano essere un tentativo di riprodurre la crisi della società e di reagirvi, ricercando un nuovo modo di leggere e trattare il mondo: una modalità esistenziale e di rapporto con la realtà che – come sembra suggerire Battiato, che abbandona l'ottica progressista e si rivolge alle origini dell'umanità e della vita – non è tanto da scoprire, ma piuttosto da *ri-scoprire*.

Questo sguardo verso il passato, verso le origini, si traduce, a livello formale, in una progressiva semplificazione dei testi, composti di versi brevi e frammentati, in cui le parole occupano sempre meno spazio e lasciano sempre più posto alla sola musica: questo processo, iniziato già con *Fetus*, sarà portato alle estreme conseguenze negli album di fine anni Settanta, che saranno infatti composti di brani quasi interamente musicali.

La graduale decostruzione dei testi, fino alla scomparsa della parola e all'approdo al silenzio poetico,<sup>131</sup> riproduce il percorso di rinascita che, per Battiato, l'intera società avrebbe dovuto intraprendere per riscattarsi dalla crisi presente: un percorso contrario a quello del progresso, di graduale semplificazione dell'esistenza, fino a coglierne l'essenza originaria. In questa indicazione di Battiato riecheggia il mito romantico (e leopardiano) dell'infanzia – individuale e collettiva – come età felice, di unione armonica e genuina tra l'uomo e la natura. Se in *Fetus* e *Pollution*, egli suggerisce un ritorno al passato dell'umanità come antidoto alla crisi dell'intera società, negli album successivi – da *Sulle corde di Aries*, uscito alla fine del 1973, fino a *L'Egitto prima delle sabbie*, del 1978 – Battiato assumerà il punto di vista del singolo individuo e, in particolare, il suo personale, con un atteggiamento più introspettivo e intimistico, in risposta all'ennesima crisi che vivrà nel periodo immediatamente successivo all'uscita di *Pollution*.

---

<sup>130</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 30: «Il suono tenta di cogliere l'inquietudine esistenziale, l'alienazione e il malessere urbano».

<sup>131</sup> In questo processo, non è da escludere l'influenza dell'arte minimalista, che si stava diffondendo in quegli anni.

## 2.5. Cambio di rotta: transizione dei secondi anni '70

Di fronte all'enorme successo di *Pollution*, Gianni Sassi, che da anni ne curava l'immagine, aveva convinto Battiato, che solo l'esagerazione colpisse veramente il pubblico – incoraggiando le vendite dei dischi e aumentando, di conseguenza, la popolarità – e che, dunque, il cantautore avrebbe dovuto ricercare l'eccesso, per piacere e accrescere la propria fama.

Così, i concerti erano diventati spettacoli folli e psichedelici, colmi di luci, effetti scenici e travestimenti; i suoni generati sul palco «esprimevano uno stato di nevrosi, di paranoia»<sup>132</sup> che, inevitabilmente, anche come risposta all'aggressività della messa in scena, scatenava violenza tra il pubblico,<sup>133</sup> e Battiato stesso aveva finito col diventare, realmente, quell'artista buffone e di cattivo gusto che, a inizio *tour*, aveva finto di essere.<sup>134</sup>

In un'intervista con Sebastiano Messina, avrebbe dichiarato: «Un giorno, dopo uno di questi concerti che finivano con gesti di distruzione, di rabbia, di violenza, io capii che non volevo continuare su quella strada».<sup>135</sup>

A mano a mano che procedeva la costruzione del “personaggio Battiato”, l'uomo dietro la maschera iniziava a percepire il vuoto che quel travestimento gli stava creando dentro e intorno, come avrebbe dichiarato in un'intervista del 1991:

credevo quasi di aver trovato una mia dimensione di musicista e soprattutto di individuo nei suoi rapporti con il mondo. Ma poi è sopravvenuta una crisi, o meglio *la crisi* [...] un'impossibilità di vivere, una totale incomprensione dei fenomeni che mi circondavano e della vita che si svolgeva attorno a me. Erano in discussione la mia percezione del mondo, la mia sopravvivenza fisica.<sup>136</sup>

---

<sup>132</sup> Intervista con Piergiuseppe Caporale, *op. cit.*

<sup>133</sup> Intervista con Sebastiano Messina, *op. cit.*; così Battiato: «Dopo sette o otto concerti, mi resi conto che quello che stava succedendo non mi piaceva affatto. Sentivo che la mia musica faceva da ponte, da detonatore, per l'energia di tutti noi: di chi l'ascoltava e di chi la suonava. Man mano che il ritmo cresceva si scatenavano tutti, ed era qualcosa di spaventosamente incontrollabile».

<sup>134</sup> Durante il tour di presentazione di *Pollution*, Sassi decide di impostare la campagna promozionale in termini negativi: sul manifesto compare un estratto da un articolo del giornalista Carlo Tumbarello che, commentando uno dei concerti di Battiato, scrive: “la gente non ne può più e lo fa fermare”. La frase viene riportata sul manifesto insieme ad altre pensate da Sassi, come: “Battiato *Pollution* è uno spettacolo: dentro c'è Battiato, l'artista più brutto, più buffone, più di cattivo gusto di tutta Italia”.

<sup>135</sup> Intervista con Sebastiano Messina, *Battiato, il musicista che cerca il silenzio*, «La Repubblica», 3 aprile 2005: in [https://www.repubblica.it/2005/d/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/incobattiato/](https://www.repubblica.it/2005/d/sezioni/spettacoli_e_cultura/incobattiato/).html; data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

<sup>136</sup> Intervista con Carlo Silvestro, «King», 1991, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 35.

All'apice di questa brutta crisi – che, durante un viaggio a New York, l'avrebbe portato addirittura a pensieri suicidi –<sup>137</sup> Battiato decide di cambiare drasticamente la propria vita, così allenta i contatti con Sassi e, nuovamente solo, si ritira in Sicilia a comporre nuovo materiale, tra cui le tracce che formeranno l'album successivo, *Sulle corde di Aries*.

Da questo momento, i concerti spettacolari e i piazzamenti in classifica diventano solo un ricordo: Battiato, ora, si esibisce da solo, con le sue tastiere, non eseguendo nemmeno più i brani degli album ma offrendo spezzoni inediti e improvvisazioni che variano a seconda dell'umore della serata. Zuffanti scrive:

è un Battiato sempre più inquieto e battagliero, quello che sta affrontando la metà degli anni Settanta, uno sperimentatore che concede sempre meno al pubblico e che è ben deciso a usare la musica come strumento terapeutico per la ricerca di sé.<sup>138</sup>

Passando da uno sperimentalismo oggettivo e spettacolare a uno introspettivo, Battiato apre una nuova fase della sua esperienza artistica ed esistenziale, in cui tutto ciò che fa – dalla produzione degli album alla loro *performance* pubblica – riflette sinceramente, e non più con forzature, la sua personale evoluzione interiore.

A segnare questa svolta, *Sulle corde di Aries*, l'album che esce alla fine del 1973 e che già nel titolo allude a una rinascita, quella contenuta nel simbolo dell'Ariete, costellazione in cui il sole entra in primavera e che dominava il cielo alla nascita di Franco Battiato.

La Posta sottolinea che questo terzo album esprime una «vera e propria voglia di purificazione»,<sup>139</sup> affermazione confermata dalle parole dello stesso autore, che in un'intervista con Fernando Fratarcangeli dichiara:

durante la registrazione di quest'album ho scoperto la mia strada, la mia istintività, in senso primordiale. Ho dovuto, poi, ovviamente, lavorare di lima, ma la mia natura di musicista è stata così delineata.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> A pagina 6 del libretto interno di *Clic*, quarto album uscito nel 1974, ricordando questo periodo di crisi, Battiato scrive: «Mi ricordo che stavo sempre male, “tra color che son sospesi”. Non appartenevo a niente e a nessuno, vedevo il cielo di carta e la natura di plastica. Ma il fondo lo toccai a New York, l'estate del '73, dove per un mese, tutti i giorni, ho combattuto col suicidio. Di notte lievitavo, diventando masse di colori, di giorno mi sentivo portare via. Mentre camminavo mi sentivo attratto come un piccolo ferro da una grande calamita, oppure mi sentivo spegnere, come se a un tratto mi togliessero i contatti o la corrente». Qui le immagini originali del libretto: <https://www.discogs.com/it/master/69037-Franco-BattiatoClic/image/SW1hZ2U6NzQ1NjYyMg>; data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

<sup>138</sup> F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., p. 46.

<sup>139</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 39.

<sup>140</sup> Intervista con Fernando Fratarcangeli, «Raro!», febbraio 1997, n. 75, ANNO X, p. 66.

Nella consapevolezza – già maturata con i due lavori precedenti – che «l'avvenire matura lontano da queste tenebre»,<sup>141</sup> le tenebre del presente, Battiato intraprende un viaggio verso il proprio passato, indietreggiando fino agli anni dell'infanzia in Sicilia, per riscoprirsi attraverso i ricordi, le sensazioni, i pensieri e l'innocenza del se stesso bambino. Commentando il primo brano dell'album, afferma:

penso che ognuno di noi debba trovare la propria soluzione in se stesso, questo è possibile soltanto attraverso una purificazione della propria persona. Ed è proprio questo il messaggio di tutta la prima facciata del mio nuovo disco. Il bambino che seduto sul muretto guarda il mare è ognuno di noi: chiudendosi in se stesso torna puro e può scrutare con estrema tranquillità l'orizzonte.<sup>142</sup>

La ricerca della rinascita attraverso la riscoperta del proprio passato, porta Battiato ad adottare un nuovo atteggiamento nei confronti della tradizione poetica, letteraria e musicale precedente, che – in analogia alla storia personale – diventa strumento fondamentale di lettura di sé e del proprio rapporto con il mondo.

Questo nuovo atteggiamento caratterizzerà tutti gli album della seconda metà degli anni Settanta: *M.elle le "Gladiator"* (1975), *Battiato* (1977), *Juke box* (1978) e *L'Egitto prima delle sabbie* (1978).

All'interno di questi dischi, Battiato sperimenta una nuova tecnica compositiva, il *collage* musicale, combinazione e accostamento di frammenti sonori, che nasce dall'intenzione di riprodurre, in musica, un'esperienza del reale altrettanto frammentata e discontinua e che si lega – rappresentandone il successivo sviluppo – alla tecnica compositiva di *Sulle corde di Aries*, dove la riscoperta di sé, nel presente, avveniva, appunto, attraverso il recupero di un'esperienza passata non lineare, ma data dall'intreccio di ricordi, frammenti d'esistenza, sensazioni fulminee, rivelazioni epifaniche: «in quel periodo – ricorda il cantautore – componevo per giustapposizione di suoni e parole».<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> F. BATTIATO, *Aria di rivoluzione in Sulle corde di Aries*, 1973.

<sup>142</sup> Il primo brano di *Sulle corde di Aries – Sequenze e frequenze* – introduce l'atmosfera fortemente autobiografica che caratterizza l'intero album. Il brano si compone di due strofe: la prima, ambientata in estate, ha per protagonista un bambino (Battiato) seduto su un muretto intento a guardare il mare, dove «ogni tanto passava una barca»; la seconda, ambientata in inverno, descrive lo stesso bambino, che, durante una tempesta, è chiuso in casa ad aspettare il ritorno del sereno. (A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 42).

<sup>143</sup> F. PULCINI, *op. cit.*, p. 22.



Tra gli elementi musicali, che vanno a comporre i *collages*, ve ne sono alcuni nati durante le improvvisazioni, altri presi in prestito dal rumore di fondo del quotidiano – da «l’ascolto delle cose del mondo» –, <sup>144</sup> alcuni creati appositamente in studio e altri ancora ripresi dalla tradizione della musica classica, in particolare quella ottocentesca, a cui l’autore aveva iniziato a interessarsi grazie all’incontro con Stockhausen:

Mi trovavo sotto l’influenza del pensiero dell’avanguardia. La musica tedesca ed europea predicava la dissonanza, la sonorità nuova e provocatoria. Però, ogni tanto, veniva fuori questa mia natura, che aveva bisogno di armonie tradizionali e pacate.<sup>145</sup>

Karlheinz Stockhausen era un compositore tedesco noto per le sue abilità nella musica elettronica, nell’alea e nella composizione seriale<sup>146</sup> ed era considerato dalla critica uno degli artisti più avanguardistici del XX secolo.

Battiato l’aveva conosciuto nel 1972, in occasione di un suo concerto in Italia, ed rimasto particolarmente colpito dal suo lavoro, che combinava l’innovazione e la sperimentazione elettronica al recupero della tradizione classica: «era un tipo veramente *suis generis* – ricorda a Pulcini – non aveva uguali».<sup>147</sup>

È sul modello di Stockhausen, che Battiato inizia a intrecciare le sperimentazioni elettroniche al recupero della tradizione ottocentesca, a esplorare la musica aleatoria, a cimentarsi nella composizione seriale e nel *collage* musicale, tutte tecniche che compaiono in parte già in *Aries* ma che trovano compimento nell’album successivo, *Clic* (1974), non a caso dedicato al maestro tedesco.

Il titolo, allude al rumore di un interruttore che scatta, che è sì quello dei circuiti elettronici che manovrano le tastiere e il sintetizzatore, ma è anche quello della mente di Battiato, che – immersa in questo nuovo periodo di scoperta ed esplorazione – è pronta a superare altri confini grazie al suono.

---

<sup>144</sup> L’amico batterista Gianfranco D’Adda ricorda di quel periodo: «Andavamo a registrare i suoni e le voci nelle case, per strada, nelle piazze...qualsiasi suono che risultava interessante finiva nel suo registratore» - si legge in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 51.

<sup>145</sup> F. PULCINI, *op. cit.*, p. 23.

<sup>146</sup> L’alea è una tecnica di composizione nella quale alcuni elementi sono lasciati al caso o alla libera scelta dell’esecutore; quella seriale, invece, è una tecnica compositiva che preordina in successioni stabilite (serie) uno più parametri musicali.

<sup>147</sup> In F. PULCINI, *op. cit.*, p. 26.

Come già ricordato, infatti, è il suono il protagonista assoluto di questo album come dei successivi *M.elle Gladiator*, *Battiato*, *Juke Box* e *L'Egitto prima delle sabbie*, in cui le parole scompaiono progressivamente.

In questi dischi, Battiato porta alle estreme conseguenze quella ricerca di un suono puro iniziata con *Fetus* e *Pollution*: prima, riducendo la lunghezza dei testi, poi decostruendone i versi in frammenti, e, infine, eliminando del tutto le parole.

Questa nuova fase di transizione accompagnerà Battiato alla maturità artistica, musicale ed esistenziale, in cui il connubio di tradizione e innovazione si tradurrà nel recupero della canzone tradizionale e nel suo stravolgimento in una nuova idea di canzone.

I primi segni di una svolta si registrano negli album del '78, *Juke box* e *L'Egitto prima delle sabbie*, la cui composizione è influenzata dall'incontro di due personaggi che, da questo momento in poi, saranno figure fondamentali dell'esperienza di Battiato: Giusto Pio, violinista e compositore, e Georges Ivanovič Gurdjieff, mistico greco-armeno, ideatore di una dottrina che tende alla conquista della consapevolezza di sé attraverso un impegno continuo di autoscienza.

## 2.6. Tradizione e innovazione: una nuova idea di canzone

Grazie all'amicizia con Stockhausen, Battiato si era progressivamente avvicinato alla musica classica e se n'era appassionato. Come lui stesso racconta nelle *Conversazioni autobiografiche* con Franco Pulcini, una delle volte in cui era stato ospite a casa sua a Kürten, in Germania, il musicista gli aveva mostrato la partitura di un suo lavoro ed era rimasto basito scoprendo che Battiato non sapeva leggerlo:

Quando mi mostrò la partitura non riusciva a capire che io non fossi in grado di capire quei segni: gli riusciva impossibile pensare che un musicista, come lui mi riteneva, non conoscesse la notazione tradizionale. Mi dedicò la serata intera con grande pazienza e senza mollare un attimo. Mi convinse e quando tornai in Italia iniziai a studiare solfeggio, armonia, composizione, prima, da auto-didatta, poi, seguiti dei corsi al Conservatorio di Milano col Maestro Renato Dionisi.<sup>148</sup>

La scoperta della notazione tradizionale si traduce presto in una sorta di frenesia conoscitiva di un mondo nuovo, in cui Battiato si immerge completamente, studiando senza sosta, nel tentativo di recuperare il tempo perduto.

Nell'autunno del '77 il cantante decide di intraprendere anche lo studio del violino ed è così che conosce Giusto Pio, che racconta:

Il mio amico Antonio Ballista mi chiese se potevo impartire lezioni di violino a un musicista “molto promettente” di nome Battiato. Gli impegni di lavoro a quei tempi erano molto numerosi e il tempo libero a disposizione poco. Fu mia figlia a convincermi ad accettare, perché lei conosceva la sua musica [...] E così Battiato cominciò a venire a prendere lezioni di violino a casa mia a Milano. Dopo un po' di tempo abbiamo scoperto che avevamo modi di “pensare la musica” abbastanza simili.<sup>149</sup>

In un'intervista del 1983, Battiato ricorda: «nei primi tempi c'era un po' di diffidenza, ci dicevamo solo “buon giorno” e “buona sera” all'inizio e alla fine della lezione. Poi, piano piano, abbiamo scoperto di avere interessi in comune e siamo diventati amici»;<sup>150</sup> un'amicizia che si trasforma velocemente in collaborazione professionale.

---

<sup>148</sup> Ivi, p. 25.

<sup>149</sup> Intervista a Giusto Pio di Marco Rapelli, ottobre 2000: in [http://www.fenice.info/Battiato/\\_interv.asp](http://www.fenice.info/Battiato/_interv.asp); data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

<sup>150</sup> Intervista con Nicoletta Sipos, «Gente», 1983, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 64.

Dal sodalizio con Giusto Pio nascono quelli che possono essere considerati gli album più importanti e significativi dell'esperienza di Battiato, nonché quelli che sancirono definitivamente il successo del cantautore nel panorama musicale italiano di quegli anni: *L'era del cinghiale bianco* (1979), *Patriots* (1980), *La voce del padrone* (1981), *L'arca di Noè* (1982), *Orizzonti perduti* (1983) e *Mondi lontanissimi* (1985).

All'interno di questi album – forte dello sperimentalismo e delle esperienze musicali degli anni Settanta – l'autore fa ritorno alla canzone, una canzone che però, come sottolinea Zuffanti, «è diversa da tutto quello che si è ascoltato in Italia fino a quel momento».<sup>151</sup>

La musica sperimentale, a un certo punto, era diventata una gabbia nella quale Battiato si era chiuso e dalla quale, come dichiara in varie interviste, voleva uscire:

Dopo un periodo per me meraviglioso di chiusura verso il mondo, ero rimasto impaludato nella purezza del suono. Mi sentivo prigioniero in un cerchio e sentivo la necessità di spezzarlo.<sup>152</sup>

La sperimentazione mi aveva portato a un tipo di isolamento che mi chiudeva anche agli stimoli esterni con la gente, che è il fattore essenziale della vita.<sup>153</sup>

Battiato si rende conto che l'unico modo per aprire una porta sul mondo è quello di usare un linguaggio accessibile a tutti e per questo si rivolge alla canzone, «una forma così semplice e comunicativa che consente di dire ciò che vuoi, a chi vuoi».<sup>154</sup> Certamente, dietro questa scelta, si nasconde anche il desiderio di una maggiore affermazione e il pensiero che «forse, era il caso di provare a guadagnare un po' di soldi».<sup>155</sup>

Tuttavia, nonostante l'uso di un linguaggio più vicino alla gente, Battiato continua a portare avanti l'idea di una musica che sia espressione del *suo* mondo, delle *sue* esperienze e delle conoscenze che ha accumulato nel corso degli anni precedenti, e che non si adegui passivamente alle richieste del pubblico e alle tendenze dominanti (come era successo all'inizio della sua carriera): «non ho cantato il loro mondo – dichiara a Carlo Silvestro in un'intervista del 1991 – ho cantato il mio mondo con il loro linguaggio, usando la cornice della “canzonetta”».<sup>156</sup> E ancora, «volevo vendere, non svendermi».<sup>157</sup>

---

<sup>151</sup> F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., p. 73.

<sup>152</sup> Intervista con Giuseppe Videtti, «La Repubblica», 2002, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p.78.

<sup>153</sup> Intervista con Carlo Silvestro, «Frigidaire», 1985, cito da ivi, p.78.

<sup>154</sup> Intervista con Federico Ballanti, «Ciao 2001», 1980, cito da ivi, p.78.

<sup>155</sup> Intervista con Federico Guglielmi e John Vignola, *op. cit.*, cito da ivi, p.79.

<sup>156</sup> Intervista con Carlo Silvestro, *op. cit.*, cito da ivi, p.79.

<sup>157</sup> Intervista con Donatella Calembò, «Sky 109», 2005, cito da ivi, p. 78.

Proprio per questo, Battiato pensa a una nuova idea di canzone, in cui la forma tradizionale di matrice popolare si combina a una certa ricerca del suono, che risente delle sperimentazioni elettroniche degli anni precedenti, e a elementi traslati dalla musica classica e dal *pop*.

Come lui stesso riconosce, infatti, gli anni trascorsi a esplorare e studiare il suono non erano passati invano:

la musica d'avanguardia, insieme con la musica classica dell'Ottocento, mi è servita perché ha dei ritmi e degli spessori diversi da quelli della musica leggera. Mi è servita, cioè, a dare più sostanza alle mie canzoni e a compiere una mediazione fra queste due culture.<sup>158</sup>

La chiave di volta del nuovo corso di Battiato, dunque, è l'associazione dell'elemento colto a quello più leggero, una formula che compare per la prima volta ne *L'era del cinghiale bianco*, ma che troverà maturazione definitiva nei due album successivi: *Patriots* e, in particolare, *La voce del padrone*.

Come sottolinea La Posta, l'aspetto fondamentale di questa nuova idea di canzone è il legame tra la melodia e il testo, tra la forma musicale e il contenuto che esprime, che risultano inscindibilmente connessi l'uno all'altro: «nelle canzoni di Battiato, anche in quelle successive, la veste musicale è inscindibile dal testo: ne è parte integrante, non semplice commento».<sup>159</sup>

Per quanto riguarda l'aspetto testuale – che, pur maturando negli anni successivi, contiene già ora, in forma embrionale, gli elementi che si riveleranno caratterizzanti in futuro – ciò che colpisce maggiormente in Battiato è l'assenza di confini nella visione del mondo, la capacità di gettare sguardi su zone della terra che, in precedenza, non erano mai state frequentate nelle canzoni.

A Franco Pulcini, dichiara di aver cercato di

inviare, grazie al testo di una canzone, suggestioni autentiche da tutto l'universo in maniera centrifuga e, continuando a spostarsi da un continente all'altro, da un'epoca all'altra, di dare la possibilità di immaginare luoghi e tempi diversi a chi l'ascolta.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Intervista con Giuseppe Tarozzi, «Playboy», 1983, cito da ivi, p.79.

<sup>159</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 79.

<sup>160</sup> In F. PULCINI, *op. cit.*, p. 32.

Con le sue canzoni, Battiato accosta mondi diversi e distanti, riuscendo a far coesistere le loro culture, le loro tradizioni e, spesso, i loro linguaggi, senza che ve ne sia uno che prenda il sopravvento sugli altri e diventi dominante.

L'uso di riferimenti culturali disparati, che, scoprendo realtà differenti, portano altrove, stimola l'ascoltatore a indagare, lo affascina, lo incuriosiscono e lo spingono a "cambiare prospettiva".

Per questo, come afferma Annino La Posta, «ascoltare una canzone di Battiato può essere un'esperienza totalizzante e non solo un fatto musicale».<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 81.

## 2.7. Giusto Pio, Gurdjieff e la trilogia del successo

Come precedentemente sottolineato, sono due le personalità che giocano un ruolo fondamentale nell'esperienza artistica, musicale ed esistenziale di Battiato, a partire dalla fine degli anni Settanta: Giusto Pio e Georges Ivanovič Gurdjieff.

In un'intervista del 1991, Battiato dichiara:

il vero cambiamento della mia vita, il più grande, lo debbo alla scoperta di Gurdjieff. Da solo, con un'esperienza da autodidatta davvero selvaggia, ma molto interessante, avevo scoperto quella che in Occidente si chiamava meditazione trascendentale, avevo cioè già fatto un percorso interiore, ma nel pensiero di Gurdjieff vidi perfettamente disegnato un sistema che io avevo intuito e frequentato. In un solo momento raccolsi tutto. Esistono tante vie [...] e quella di Gurdjieff mi era molto congeniale. Una specie di sufismo applicato all'Occidente, all'interno di una società consumistica.<sup>162</sup>

La scoperta fulminante di Gurdjieff – Battiato parla di un «amore folgorante»<sup>163</sup> risale al 1978 e, in particolare, alla lettura di *Incontri con uomini straordinari*, un testo incentrato sull'idea che l'uomo moderno-contemporaneo agisca in un mondo fatto di convenzioni e automatismi, che limitano l'autentica libertà d'essere dell'individuo, non consentendogli di vivere realmente. Il viaggio raccontato nel libro è la ricerca e l'incontro di uomini che, riscoprendo se stessi attraverso lo sviluppo della coscienza, sono riusciti a distaccarsi dalla corruzione dilagante, accedendo alla verità e a un'esperienza esistenziale più autentica e originaria.

---

<sup>162</sup> Intervista con Barbara Alberti, «Amica», 1991, cito da ivi, p. 68.

Il sufismo è la dimensione mistica dell'islam, definita come “una scienza il cui obiettivo è la riparazione del cuore: lo si rivolgerà lontano da tutto il resto ma pur sempre verso Dio”. Esistono diverse interpretazioni dell'etimologia del termine “sufismo” e, conseguentemente, diversi pareri sull'origine del movimento: alcuni studiosi considerano il movimento la continuazione di una filosofia esistenzialista preislamica, e riconducono il termine all'arabo *ṣūf*, ossia la lana con cui erano intessuti gli umili panni dei primi mistici mussulmani (i sufi), o a *saḫā*, la purezza che caratterizzava l'animo dei sufi; altri studiosi, invece, sostengono la natura prettamente islamica del sufismo, ritenendo che si sia originato dagli insegnamenti tramandati da Maometto, e riconducono, dunque, l'etimologia del termine a *suffa*, ossia il portico, come quello antistante la casa-moschea di Maometto a Medina, sotto il quale si raccoglievano i pii sufi. Da una prima fase in cui l'esperienza sufi restò caratterizzata da un forte individualismo, verso il XII secolo, si passò alla creazione di organizzazioni chiamate *turuq*, in cui vari discepoli si riunivano attorno a un maestro: una delle confraternite più note, è la *Mawlawiyya*, nota in Occidente come la confraternita dei dervisci rotanti, che Battiato richiama nel brano *Voglio vederti danzare*, contenuto nell'album del 1982, *L'Arca di Noè*.

<sup>163</sup> In *Scritti vari e interviste*, Archivio “Franco Battiato”, p. 53.

In un'intervista, Battiato dichiarerà d'aver abbracciato il sufismo per una questione di vicinanza tra il proprio mondo interiore e quello dei mistici sufi, in particolare per quel che riguarda la concezione della sofferenza:

da non intendersi nell'accezione "normale" del termine [...] ma, semmai, nel suo senso più universale e trascendente, vicino a quello stato che generalmente viene classificato come "angoscia". Bene, questo sgomento, quando sopravviene, implica una totale inabilità nei confronti delle faccende della vita. E, quando viene portato alle conseguenze estreme, assomiglia a una tempesta cosmica che si abbatte su un individuo inerme: totalmente incapace di sopportare anche una briciola minuscola del suo furore. Proprio questo tipo di sofferenza, che più volte ho sperimentato, è stato il tramite che mi ha avvicinato al sufismo, alla meditazione e all'insegnamento di Gurdjieff.<sup>164</sup>

Un omaggio a Gurdjieff compariva già nell'album del '78, *L'Egitto prima delle sabbie*, il cui titolo alludeva appunto alla mappa dell'"Egitto-di-prima-delle-sabbie", di cui il Maestro parla negli *Incontri con uomini straordinari*,<sup>165</sup> tuttavia, è a partire da quella che la critica considera "la trilogia del successo"<sup>166</sup> e, in particolare – come afferma Aldo Nove – a partire da *L'era del cinghiale bianco*, che Franco Battiato, con il suo sodale Giusto Pio, trova la sintesi perfetta di tutta la sua ricerca musicale ed esistenziale, e che, quindi, i riferimenti al pensiero di Gurdjieff sono più ricorrenti e consapevoli.

Aspetto fondamentale di questo album, come dei successivi,<sup>167</sup> è la presenza di elementi orientali ed esoterici,<sup>168</sup> a partire dal cinghiale bianco richiamato nel titolo, figura che nella tradizione celtica e primitiva rappresentava il potere spirituale, messo alla berlina dalla materialità del mondo moderno.

---

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> In un testo di presentazione, scritto in occasione di "Entropia della Musica", una manifestazione tenutasi al Conservatorio di Milano nel 1979, Battiato dichiara: «Negli *Incontri con uomini straordinari* di Gurdjieff si parla di una mappa dell'Egitto-di-prima-delle-sabbie... adesso, se provate a togliere la preposizione "di", avrete esattamente il mio titolo».

<sup>166</sup> Nell'intervista con Peppo Delconte, «TV Sorrisi e canzoni», 2002, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p.77, Battiato dichiara: «avevo la precisa sensazione che quello che stavamo facendo avrebbe cambiato la mia esistenza».

<sup>167</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 80: «L'esoterismo, che Battiato ha cercato di introdurre anche nelle composizioni strumentali, diventa, ora che ha riscoperto la parola, una delle costanti principali della sua produzione. Neanche l'arrivo di Sgalambro, al quale sarà affidata la quasi esclusiva stesura dei testi a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, ne limiterà la presenza nelle canzoni».

<sup>168</sup> In un'intervista con Cesare Romana Battiato dichiara: «Esoterismo è cercare le cose che non si vedono perché ti superano. Ed è, depurato dagli aspetti settari che spesso gli assegna l'immaginario collettivo, la mia vita: non saprei vivere in modo diverso». (Cfr. C. ROMANA, *Battiato: il centro di gravità è nel silenzio*, «Il Giornale», 16 ottobre 2005; in <https://www.ilgiornale.it/news/battiato-centro-gravit-nel-silenzio.html>; data ultima consultazione 8 febbraio 2023).



Nella canzone che dà il titolo alla raccolta, Battiato canta «spero che ritorni presto l'era del cinghiale bianco»,<sup>169</sup> auspicando il ritorno a un'età primigenia in cui, a differenza di ciò che avviene in quella presente – che, «secondo le teorie esoteriche [...] è il ciclo più basso dell'universo» –,<sup>170</sup> l'essere abbia un ruolo predominante rispetto all'avere o, ancora peggio, all'apparire.

Si tratta di una visione negativa della realtà contemporanea, che, però, – a differenza di quella contenuta nei testi precedenti – non si limita a criticare e condannare, ma nasce dalla consapevolezza che un'alternativa, quella offerta dalla riscoperta di sé, è possibile e se ne fa voce.

Anche *Il re del mondo*, brano centrale della raccolta, presenta un testo ricco di riferimenti esoterici e contiene, in particolare, un omaggio all'omonimo romanzo di René Guénon, nel quale il filosofo francese sviluppa una riflessione sull'illusione umana del libero arbitrio e della possibilità di autodeterminare la propria esistenza.

«Il re del mondo – afferma Battiato – è una forza che determina di nascosto le sorti del nostro pianeta. Come un burattinaio invisibile che è causa del nostro dolore e che “*ci tiene prigioniero il cuore*”». <sup>171</sup>

L'anno successivo, 1980, Battiato pubblica *Patriots*, album che segna la transizione da *L'era del cinghiale bianco* a *La voce del padrone*, mettendo a fuoco tutti gli aspetti che qui saranno centrali: l'uso dell'ironia, la frammentazione testuale, la commistione linguistica<sup>172</sup> e l'accostamento di citazioni derivanti dal linguaggio colto a citazioni appartenenti al linguaggio popolare. Come afferma La Posta:

finiscono così a convivere nello stesso album stralci poetici, frammenti di insegnamenti sconosciuti, riferimenti all'arte e alla letteratura e, insieme, i rumori di fondo del quotidiano, fatti di strofe di canzonette, luoghi comuni, scampoli di testo ritrovati qua e là nella memoria, in un totale rimescolamento di cultura alta e cultura bassa, di sacro e profano.<sup>173</sup>

---

<sup>169</sup> F. BATTIATO, *L'era del cinghiale bianco*, in *L'era del cinghiale bianco*, 1979.

<sup>170</sup> Intervista con Riccardo Rinetti, «Ciao 2001», 1979, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 77.

<sup>171</sup> Riportato da F. PULCINI, *op. cit.*, p. 32.

<sup>172</sup> Emblematica la strofa di *Passaggi a livello*, brano conclusivo della raccolta, che accosta in pochi versi inglese, tedesco, latino e francese: Good vibrations, satisfaction, Sole mio / Cinderella mit violino, Lux aeterna / Galileo, douce France, Nietzsche-Lieder / Kurosawa, meine Liebe.

<sup>173</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 88.

Di fronte a questa «girandola di parole»,<sup>174</sup> la maggior parte della critica rimane confusa: l'impressione, infatti, è che non sia riconoscibile un senso generale e che tutto sia dovuto al caso e allo spirito beffardo di Battiato, che si tratti, insomma, di una presa in giro camuffata da avanguardia.

Addirittura, alcuni si convincono che i testi siano veri e propri giochi linguistici e che l'approccio migliore sia quello di decrittarli come fossero *rebus*, scomponendoli e ricomponendoli come *puzzle* fino a trovarne la soluzione.

Il carattere criptico e apparentemente oscuro dei testi di questo album (come del successivo) si deve all'ampio uso di citazioni, non sempre facilmente riconoscibili e comprensibili senza bisogno di spiegazioni.

Come confessa lo stesso Battiato in un'intervista, la citazione permette diversi livelli di lettura, da uno più superficiale per chi non ne coglie il significato, a uno più profondo per chi, invece, ne capisce il riferimento, ma in entrambi i casi «l'interessante è che la cosa arrivi»,<sup>175</sup> non è necessario che tutto sia chiaro fin da subito:

si può restare in superficie, ed è già un punto d'arrivo, o andare fino in fondo. Credo, al contrario di quelli che non hanno capito niente dei miei testi e li giudicano una accozzaglia di parole in libertà, un po' gratuite, che nei miei testi ci sia sempre qualcosa dietro o più in profondità. Non sono mai rivolti soltanto all'esterno di un individuo: nascono invece da un bisogno preciso di comunicare qualcosa, ma sta a te cogliere solo la superficie o percepire anche gli altri livelli di comunicazione.<sup>176</sup>

*Patriots*, uscito nel 1980, nasce dall'intenzione di dare vita a un progetto ancora più innovativo rispetto al precedente e, si può dire, che d'ora in avanti sarà questa la molla che spinge il lavoro di Battiato.

La frase che ispira il titolo della raccolta – *Up Patriots to arms* –<sup>177</sup> è ripresa nel brano d'apertura, in cui Battiato incita i patrioti alle armi in nome di una rivoluzione che cambi le sorti dell'umanità.

---

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> Intervista con Carlo Silvestro, «Frigidaire», 1985, cito da *ivi*, p. 89.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> Battiato spiega il titolo della canzone e dell'album nell'intervista con Federico Ballanti, del 1980, per «Ciao 2001»: «L'idea risale al 1975, quando in un pub di Birmingham ho visto un cartellone con la scritta "Up Patriots to Arms". All'inizio [...] mi faceva un po' ridere, poi a distanza ho pensato che una frase del genere, se rivolta e intesa in senso positivo, può essere un buon inizio per cominciare a fare delle cose nuove, per tentare dei cambiamenti» (cfr. A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 91)

Il testo si apre con un'invettiva contro la stupidità latente dell'uomo («Alla riscossa stupidi») – portata avanti in *Arabian song*, dove Battiato afferma «L'uomo è l'animale più domestico e più stupido che c'è» – e contro ogni forma di barbarie politico-sociali («Le barricate in piazza le fai per conto della borghesia / che crea falsi miti di progresso»), culturali («La fantasia dei popoli che è giunta fino a noi / non viene dalle stelle»), e religiose («L'ayatollah Khomeini per molti è santità»), per poi puntare il dito sull'uso sconsiderato che si fa dell'arte musicale quale puro mezzo di sfruttamento economico nelle mani di gente senza scrupolo e cultura: «L'impero della musica è giunto fino a noi / carico di menzogne»; «Mandiamoli in pensione i direttori artistici / gli addetti alla cultura»; «Non è colpa mia [...] se le pedane sono piene di scemi che si muovono».

I due brani che chiudono la raccolta, *Frammenti* e *Passaggi a livello*, sono quasi interamente composti di citazioni tratte dalla tradizione poetica, letteraria e musicale precedente. Tra le citazioni poetiche, ricordo «La donzella vien dalla campagna in sul calar del sole» o «D'in su la vetta della torre antica passero solitario alla campagna / Cantando vai finché non muore il giorno» rispettivamente da *Il sabato del villaggio* e *Il passero solitario* di Leopardi; «Me ne andavo al mattino a spigolare, / quando ho visto una barca in mezzo al mare» da *La spigolatrice di Sapri* di Mercantini; «I cipressi che a Bolgheri alti e schietti vanno da San Guido in duplice filar» da *Davanti a San Guido* di Carducci e «Hanno veduto una cavalla storna riportare colui che non ritorna» da *La cavalla storna* di Pascoli.

Dalla tradizione letteraria, Battiato cita in francese uno stralcio de *I Guermantes*, terzo volume di *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust («La musique, bien différente en cela de la société d'Albertine, m'aidait à descendre en moi-même, à Y découvrir du nouveau: la variété que j'avais en vain cherchée dans la vie, dans le voyage»).

Tra le citazioni musicali compaiono *Good vibrations* dei Beach Boys, *Satisfaction* dei Rolling Stones, *O sole mio*, *Lux aeterna* di György Ligeti e *Einstein on the Beach* di Philip Glass e Robert Wilson.

Inoltre, vengono citati nomi di personaggi reali e inventati come Galileo, Nietzsche, Einstein, Akira Kurosawa e Cenerentola.

La reale messa a punto di questo nuovo linguaggio troverà pieno compimento nell'album successivo, *La voce del padrone*, pubblicato nel 1981.

Come spiega lo stesso Battiato, ogni testo dell'album, al di là delle apparenze, ha un suo preciso significato, mentre i continui salti, i continui rimandi da un concetto all'altro – introdotti dalle citazioni, dai *collages* linguistici e dall'accostamento di immagini, ricordi e frammenti d'esistenza – servono a scardinare il pensiero comune eliminando i dogmatismi, le convinzioni illusorie consolidate e l'idea che l'unico modo “giusto” di pensare e accedere alla conoscenza, sia quello lineare del pensiero logico-razionale: «La gente – dichiara in un'intervista – deve liberarsi di quello che crede falsamente di essere, deve perdersi in qualcosa che dissocia la realtà riscontrabile e dia la possibilità di rinnovarla e rinnovarsi».<sup>178</sup>

I testi di questi album, dunque, mirano a stimolare le menti assopite degli ascoltatori, fornendo una scossa che ne provochi il risveglio e che, sollecitando la riflessione critica, apra la strada all'autonomia di pensiero.

Come sottolinea Zuffanti, il 1981 è l'anno magico di Battiato, il momento in cui si realizza tutto il lavoro degli anni precedenti, e *La voce del padrone* è l'album-rivoluzione in cui questo compimento si attua.

Come si metterà successivamente in luce, compariranno qui tutti gli aspetti tipici della scrittura e del pensiero dell'autore: il collage, non più solo con le musiche, ma anche con le parole, realizzato «con una consapevolezza e una lucidità di gran lunga superiori al passato, in un gioco molto *più padroneggiato e meno sterile* [...] che apre un mondo in cui ogni frase non proviene da quella precedente né conduce a quella successiva, ma è in sé compiuta e finita»;<sup>179</sup> la frammentarietà del testo, che intende restituire un'esperienza altrettanto varia e multiforme di un reale che, contro ogni convinzione antropocentrica e illusione progressista, è imprevedibile e irriducibile alla conoscenza e al controllo della razionalità; il ricorso all'ironia come strumento di critica e distruzione di immagini consolidate, falsi miti e mode culturali; la presenza del pensiero di Gurdjieff, come invito a cambiare se stessi e le proprie idee per distaccarsi dalla corruzione dilagante ed elevarsi a una modalità esistenziale più autentica. Ed è proprio al Maestro che Battiato dedica l'album che è il cuore della sua produzione, richiamando, nel titolo, la voce del padrone, voce della coscienza che l'uomo deve saper ascoltare per riuscire a “svegliarsi”.

---

<sup>178</sup> Intervista con Antonino Antonucci Ferrara, «Gong», settembre 1975, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>179</sup> Queste le parole di Battiato nell'intervista con Franco Pulcini (cfr. F. PULCINI, *op. cit.*, p. 39).

## 2.8. L'apocalisse dei primi anni '80

Tra la fine del 1981 e l'estate del 1982, *La voce del padrone* ottiene un successo clamoroso, superando qualsiasi aspettativa, da parte del suo autore e della casa discografica. Dopo tanto lavoro, Battiato si prende una lunga pausa di riflessione e rifiuta qualsiasi contatto con l'esterno – *media* e pubblico – fino all'uscita del nuovo disco, atteso per la fine del 1982. In un'intervista, ebbe a dichiarare:

Dopo *La voce del padrone*, tutti mi hanno chiesto di fare il replicante di me stesso [...] visto il successo, si aspettavano *La voce del padrone numero due*, oppure *Il figlio del padrone*, ma io non sono quel genere di vampiro, così sono uscito con un "matteone" come *L'Arca di Noè*, gettando tutti nel panico, perché secondo loro avevo distrutto la più brillante carriera possibile.<sup>180</sup>

Seguendo l'istinto, Battiato intraprende l'ennesimo cambio di rotta e decide di parlare d'altro, di non ripetersi, per stimolare chi lo ascolta ad andare oltre.

Come lui stesso dichiara, in questo nuovo disco «c'è più osservazione del mondo reale [...] che essendo, a mio avviso, una *realtà catastrofica* induce effettivamente a canzoni sulla catastrofe e sul modo in cui se ne può uscire».<sup>181</sup>

Quasi come una sorta di preveggenza, Battiato guarda al futuro e scorge il destino tragico cui il corso presente degli eventi sta conducendo l'uomo: le grandi migrazioni di popoli («Arriveranno da tutte le parti / dalle città, dalle campagne / dal nord, dal sud, da ponente, da levante per l'esodo»),<sup>182</sup> la repressione di certi regimi politici e il controllo della libertà individuale; il monopolio della tecnologia, la cui evoluzione è causa di «appassimento e appiattimento delle facoltà propriamente umane»,<sup>183</sup> perché inaridisce l'esistenza («L'evoluzione sociale non serve al popolo / se non è preceduta da un'evoluzione di pensiero»);<sup>184</sup> il declino della civiltà occidentale sotto il peso del capitalismo sfrenato, l'ipertrofia del progresso e i disastri ambientali («Nelle vie calde la temperatura si alzerà»);<sup>185</sup> l'uomo sempre più chiuso nei propri limiti e poco propenso a confrontarsi con i suoi simili.

---

<sup>180</sup> Intervista con Carlo Silvestro, «King», 1991, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 113.

<sup>181</sup> Intervista con Fabio Malagnini, «L'Unità», 2 dicembre 1982, p. 10.

<sup>182</sup> F. BATTIATO, *L'esodo*, in *L'Arca di Noè*, 1982.

<sup>183</sup> Intervista con Carlo Silvestro, «Frigidaire», 1985, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 116.

<sup>184</sup> F. BATTIATO, *New Frontiers*, in *L'Arca di Noè*, 1982.

<sup>185</sup> F. BATTIATO, *L'esodo*, *ivi*.

Battiato scorge la fine di questo «*mondo moribondo*»<sup>186</sup> in un nuovo diluvio universale e un'Arca che, come quella di Noè,<sup>187</sup> metta in salvo solo chi lo merita: per Battiato, «chi non ha voglia di far niente e non sa fare niente»,<sup>188</sup> come aveva affermato tanti anni prima. Come sottolinea La Posta,

Il tema catastrofico, in quest'album, si pone su una linea precisa, che va dalla speranza che ritorni un'era di benessere spirituale all'esortazione alla lotta, fino alla consapevolezza di aver perso. L'unica via di salvezza dalla decadenza della società, adesso, è la fuga, restando per il momento ancora sulla terra e in un futuro prossimo – quello di *Mondi lontanissimi* (1985) – affrontando lo spazio siderale.<sup>189</sup>

Nei 1983 Battiato pubblica un nuovo album, *Orizzonti perduti*, che già nel titolo si pone in diretta continuità con il senso dell'album precedente: gli orizzonti perduti, infatti, sono quegli aspetti propriamente e originariamente umani dell'esistenza, che il progresso-declino della società ha inaridito e appiattito, fino a decretarne la scomparsa.

Emblema di questa perdita diventa la terra natia di Battiato, la Sicilia, che l'autore, scavando nella memoria della propria infanzia, rievoca attraverso immagini, profumi e sensazioni, che sa appartenere a un passato praticamente irrecuperabile, a seguito «della *trasformazione irreversibile*»<sup>190</sup> che l'isola ha subito negli ultimi trent'anni.

Di fronte alla crisi del mondo moderno, al *Tramonto occidentale*,<sup>191</sup> Battiato attenua – senza, però, abbandonarli del tutto – i toni apocalittici, che avevano caratterizzato l'album precedente, ed esorta chi lo ascolta a cercare un'esistenza diversa e più autentica: a cercare, cioè, *Un'altra vita*.<sup>192</sup>

Contro il logorio dell'esistenza moderna, che «sfianca», «innervosisce» e «fa arrabbiare inutilmente», provocando «malesseri speciali», «noia e stanchezza», «non servono più tranquillanti o terapie», «eccitanti o ideologie», ma «*ci vuole un'altra vita*»: Battiato

---

<sup>186</sup> F. BATTIATO, *Clamori*, ivi.

<sup>187</sup> L'immagine di copertina del disco raffigura il monte Ararat, nel quale si dice che tuttora giaccia l'Arca di Noè del racconto biblico.

<sup>188</sup> F. BATTIATO, *La torre*, in *L'Arca di Noè*, 1982. Il titolo del brano riprende quello del 1967 che aveva dettato la nascita della carriera di Battiato, dal quale sono ripresi i toni critici verso l'ottimismo progressista e il mito utilitaristico del "fare". Nel *concept* del nuovo album, l'immagine della torre serve a richiamare quella della Torre di Babele – tradizionalmente simbolo della superbia umana e del peccato – dalla quale lanciare i non meritevoli di salire sull'Arca.

<sup>189</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 114.

<sup>190</sup> F. PULCINI, *op. cit.*, p. 81.

<sup>191</sup> F. BATTIATO, *Tramonto occidentale*, in *Orizzonti perduti*, 1983.

<sup>192</sup> F. BATTIATO, *Un'altra vita*, ivi.

auspica un cambiamento radicale, che consenta all'uomo di riscattare se stesso dall'inautenticità in cui vive, liberandosi dalla schiavitù dei condizionamenti esterni, affrancandosi dai processi di omologazione e alienazione, sottraendosi alle illusioni consolatrici e rassicuranti del pensiero comune, per riscoprirsi – come insegnava Gurdjieff – nella propria originaria autenticità.

Come afferma Zuffanti, «i testi di Battiato – da *La voce del padrone* in poi – diventano vere guide per una vita più profonda, critica e completa»:<sup>193</sup> con le sue canzoni, Battiato si sforza di trasmettere l'urgenza di cambiare se stessi e le proprie idee, mettendo in discussione le basi del pensiero dominante e del vivere comune.

Come precedentemente sottolineato, nella trilogia del successo – *L'era del cinghiale bianco*, *Patriots* e *La voce del padrone* – questi messaggi non erano quasi mai espliciti, ma celati dietro un gioco di citazioni e riferimenti, che solo chi sapeva leggere oltre la superficie del testo riusciva a cogliere. In *Orizzonti perduti*, come già ne *L'Arca di Noè* e nel successivo *Mondi lontanissimi*, invece, questo carattere criptico tende ad attenuarsi, lasciando spazio a toni critici più espliciti e, dunque, facilmente comprensibili anche per l'ascoltatore più superficiale.

Probabilmente, fu anche questo uno dei motivi dello scarso successo di questi album, del quale, però, Battiato non sembra affatto preoccuparsi: in un'intervista del 1986, dichiarerà, infatti: «sono stato il primo a gioire quando si è finalmente placato il successo esplosivo con *La voce del padrone*. È stato un gioco divertente finché è durato, ma oggi non ha più ragione d'essere»;<sup>194</sup> e in un'altra, di due anni prima, sosteneva che per un pezzo voleva «stare tranquillo, lontano dalle sale di registrazione e dai concerti».<sup>195</sup>

È in questo clima che, nel 1985, nasce il nuovo album, *Mondi lontanissimi*, il cui titolo sembra alludere a una fuga verso una dimensione spazio-temporale diversa e distante da quella umana, ma – come sempre – il vero significato di questo cammino è un altro, più profondo.

Come sottolinea La Posta, quello che apparentemente si presenta come un avventuroso viaggio siderale è in realtà un viaggio, altrettanto ricco di sorprese, imprevisti e ostacoli, nello spazio interiore, alla conquista di nuovi mondi, lontanissimi ma in realtà vicinissimi:

---

<sup>193</sup> F. ZUFFANTI, *op. cit.*, p. 103.

<sup>194</sup> Intervista con Massimo Bernardini, «Famiglia cristiana», 1986, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 129.

<sup>195</sup> Intervista con Silvio Rossi, «Il Monello», 1984, cito da ivi, p. 129.

I mondi lontanissimi – spiega Battiato – sono i mondi della fantasia, dei pianeti della nostra costellazione in cui forse ci sono altre forme di vita che non riusciamo a immaginare. Sono i mondi interiori, quei livelli di consapevolezza che non solo non riusciamo a immaginare ma che sprechiamo come il più grande tesoro nascosto di ogni individuo.<sup>196</sup>

Il tema del viaggio spaziale, come viaggio interiore, è introdotto dal primo brano, *Via lattea*, in cui Battiato racconta di un lungo viaggio, alla conquista degli spazi interstellari, reso necessario dalla rovina del pianeta in cui viviamo e della stessa esistenza umana: la prima, rappresentata sotto forma di sfruttamento e inquinamento ambientali non più gestibili, la seconda, presentata come conseguenza di un eccessivo sviluppo della razionalità tecnica.

Nel terzo brano della raccolta, *No time no space*, Battiato canta: «mi preparavo al lungo viaggio...*in cui ci si perde*»; «navigare nello spazio»,<sup>197</sup> infatti, significa andare oltre ciò che si conosce, per affrontare ciò che è sconosciuto, dentro e fuori di sé, vivendo un senso di smarrimento che consente di riscoprirsi in nuove dimensioni e da prospettive inedite. In tal senso, la conoscenza autentica di sé, del mondo e dell'esistenza è compenetrazione di vicinanza e lontananza; in tal senso, i mondi lontanissimi in realtà sono vicinissimi. Ed è proprio questo il tipo di viaggio che, ancora una volta, intraprenderà Battiato, sempre pronto a mettersi in discussione e a esporsi al cambiamento aperto dalle possibilità che l'esistenza gli offre.

Nell'intervista con Mario Conti del 1985, di pochi mesi successiva all'uscita del disco, Battiato dirà: «Con l'album *Mondi lontanissimi* si è conclusa la quarta fase della mia evoluzione musicale. Se ne sta per aprire un'altra molto diversa, ma per me il cambiamento non è certo una novità».<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Intervista con Carlo Silvestro, «Ciao 2001», 1985, cito da ivi, p. 132.

<sup>197</sup> F. BATTIATO, *No time no space*, in *Mondi lontanissimi*, 1985.

<sup>198</sup> Intervista con Mario Conti, Radio Monte Carlo, 1985, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 141.



## 2.9. La (ri)scoperta del classico

Dopo l'uscita di *Mondi lontanissimi*, Battiato dovrebbe partire per gli Stati Uniti, per la promozione americana del disco, ma cambia idea e, abbandonato il progetto – con grande disappunto dei discografici della EMI –<sup>199</sup> decide di rimanere in Italia.

Il motivo di questa decisione si deve a una nuova voglia di cambiamento e alla ricerca di un nuovo linguaggio con cui parlare alle persone, come sostiene nell'intervista con Massimo Bernardini, del 1986: «sento di dover fare una cosa diversa, di non poter più usare gli stessi meccanismi per arrivare alla gente».<sup>200</sup>

Qualche tempo prima, Henri Thomasson – scrittore e mistico francese, discepolo di Gurdjieff – aveva suggerito a Battiato di cimentarsi in un'occupazione diversa rispetto alla scrittura delle canzoni: «Mi ha detto – dichiara nelle *Conversazioni autobiografiche* con Franco Pulcini – che avrei dovuto scrivere un'opera».<sup>201</sup>

Accettato il suggerimento, Battiato comincia a comporre un'opera lirica, ispirata ai primi capitoli della *Genesi*, e presenta questo passaggio dal mondo pop della canzone a quello classico della musica operistica, come un'assunzione di responsabilità:

Il momento presente nel nostro Paese, come in tutto il mondo, non è dei migliori. Occorre, dunque, impegnarsi con volontà contro il conformismo dominante. C'è oggi una frivolezza che diviene di giorno in giorno più preoccupante, un'insensatezza per molti versi ormai insopportabile. [...] Ecco perché, in un lavoro come *Genesi*, lascio da parte il gioco e mi espongo come non ho mai fatto prima.<sup>202</sup>

Da questo momento, Battiato inizierà ad esplorare linguaggi artistici differenti da quello della canzone pop, cimentandosi nella produzione di opere liriche e cinematografiche, lavorando in teatro e dedicandosi alla pittura: una molteplicità di esperienze diverse, tramite le quali rivolgersi alle persone, attraverso il linguaggio delle emozioni, dell'immaginazione e dell'interiorità.

*Genesi* esce nel 1987, dopo oltre un anno di lavoro e perfezionamento, e il 27 aprile di quell'anno viene rappresentata per la prima volta al Teatro Regio di Parma, con un enorme successo di pubblico e critica.

---

<sup>199</sup> La casa discografica milanese, con cui Battiato collabora dalla fine degli anni '70.

<sup>200</sup> Intervista con Massimo Bernardini, «Famiglia cristiana», 1986, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 143.

<sup>201</sup> Riportato da F. PULCINI, *op. cit.*, p. 75.

<sup>202</sup> Intervista con Massimo Bernardini, «Famiglia cristiana», 1987, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 143.

Il libretto è una sorta di favola esoterico-fantascientifica in cui Battiato – collegandosi ai lavori precedenti – mette in scena il tentativo, da parte degli dei, di salvare l'umanità dal tragico destino verso il quale si sta avviando.<sup>203</sup>

Come scrive Zuffanti, all'inizio dell'opera, «gli dei mandano sulla Terra quattro arcangeli-messaggeri, che possano provare a evitare l'ennesimo diluvio, aiutando gli abitanti a superare la più grave crisi che ha investito il pianeta dei tempi della sua creazione».<sup>204</sup> L'opera, quindi, pur rappresentando un decisivo cambio di rotta rispetto alla produzione precedente, se ne ricollega a livello tematico, portando avanti la critica alla decadenza della società moderna e la convinzione che solo un cambiamento radicale e un nuovo inizio (una nuova *genesis*), avrebbero potuto ribaltare le sorti tragiche, cui gli uomini sembravano essersi destinati.

Il racconto prosegue con l'arrivo sulla Terra degli arcangeli-messaggeri, che scoprono una possibilità di salvezza, per mezzo di persone che hanno mantenuto vivi insegnamenti e pratiche della tradizione esoterica, dalle epoche mitologiche al presente.

I quattro messaggeri costruiscono, quindi, una grande astronave, per affrontare un viaggio atto a conquistare una nuova comprensione del mondo, dell'esistenza e della specie – con evidenti richiami all'Arca dell'album del 1982 e al viaggio spaziale di *Mondi lontanissimi*.

Forti di questa nuova conoscenza, i quattro tornano tra gli uomini e condividono con loro il sapere acquisito, che, però, viene rifiutato in nome di una cultura che, per quanto falsa e ingannevole, è ormai consolidata. A questo punto, conclude Zuffanti, «la fine è inevitabile e dopo la fine sorge un nuovo mondo».<sup>205</sup>

Da un punto di vista tematico e contenutistico, l'opera porta a compimento il percorso di critica e ricerca che Battiato aveva iniziato tanti anni prima con la sperimentazione elettronica e, poi, con la canzone degli anni Ottanta, con cui condivide il carattere criptico, oscuro, esoterico. Consapevole di aver prodotto un'opera estremamente complessa, Battiato cerca di facilitare la comprensione da parte dello spettatore creando uno spettacolo in cui le parole e i contenuti si intrecciano al canto, alle luci e alle danze: per questo, come sottolinea Zuffanti, «il termine opera è assai riduttivo».<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> Nel tema dell'intervento divino a favore dell'esistenza umana, riecheggia *La storia del genere umano* di Leopardi, che apre le *Operette morali*.

<sup>204</sup> F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., pp. 120-121.

<sup>205</sup> Ivi, p. 121.

<sup>206</sup> Ivi, p. 112.

*Genesis* ottiene un enorme successo, di cui Battiato stesso sembra inizialmente essere sorpreso, come dichiara in un'intervista del 1987:

Mi è sembrato che il pubblico fosse più emozionato di me e questo capita quando le intenzioni di partenza dell'autore sono giuste. Allora da una favola visiva si passa a dei risvegli emotivi di stadi primordiali, a dei veri e propri recuperi.<sup>207</sup>

All'interno della produzione di Battiato, *Genesis* non rappresenta un *unicum*, ma la prima di una serie di opere di matrice sacra ed esoterica, con la quale l'autore avvia una sorta di carriera parallela a quella di musicista, come compositore colto.

Nelle *Conversazioni autobiografiche* con Franco Pulcini, Battiato afferma che, inizialmente, cimentarsi nella composizione di opere liriche non era una sua ambizione, né tantomeno rientrava nei suoi progetti, però, aggiunge, «a un certo punto ho sentito che era una strada che dovevo percorrere. Questo è il lato divertente dei destini degli uomini: una cosa che non pensi assolutamente, che non è nelle tue corde, diventa poi forse il mestiere principale».<sup>208</sup>

Di fronte al successo di *Genesis*, infatti, Battiato annuncia, già nell'estate del 1987, il progetto di una nuova opera: «scrivere una seconda opera è stato come fare una lunga e rilassante nuotata in mare aperto»,<sup>209</sup> dichiara; tuttavia, accantona il progetto prima d'averlo ultimato, per dedicarsi (nuovamente) alla canzone.

Tra i lavori operistici successivi, i più interessanti – a detta dello stesso Battiato – sono *Gilgamesh* del 1992, ispirata al mito dell'eroe sumero, e *Il cavaliere dell'intelletto*, realizzata nel 1994, con la collaborazione del filosofo Manlio Sgalambro.

---

<sup>207</sup> Intervista con Lina Agostini, «Radiocorriere TV», 1987, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 149.

<sup>208</sup> In F. PULCINI, *op. cit.*, p. 75.

<sup>209</sup> Lo riporta A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 150.

## 2.10. Ultime produzioni da solista

Quando *Genesis* era ancora in fase di preparazione, Battiato aveva dichiarato: «per un musicista pop [...] una vicenda come *Genesis* esaurisce solo alcune curiosità: per esempio, mi è venuta una gran voglia di realizzare un disco di canzoni».<sup>210</sup>

Dopo il successo dell'opera, Battiato si era messo al lavoro con l'intenzione di comporne una seconda, che sviluppasse gli spunti della prima e li rafforzasse ulteriormente. Si era ritirato in Sicilia, a Milo – in una villa alle pendici dell'Etna – per lavorare al nuovo materiale in un clima di tranquillità, lontano dal caos della metropoli milanese ma, anziché il testo dell'opera, aveva iniziato, in modo del tutto spontaneo, a scrivere le canzoni che sarebbero confluite del disco successivo: provvisoriamente intitolato *Oceano di silenzio* e nato dall'unione tra la musica leggera, quella operistica e quella contemplativa, il nuovo album viene annunciato nella primavera del 1988 ed è lo stesso Battiato a raccontarne l'origine, in un'intervista di poco successiva all'uscita del disco:

Per la prima volta mi sono trovato a scrivere canzoni senza averle programmate. Ero andato in Sicilia per lavorare sulla mia nuova opera ma non ci riuscivo e questo mi creava forti problemi esistenziali, perché le mani andavano sul materiale leggero, che veniva fuori senza che lo potessi contenere da nessuna parte. Passavo delle notti critiche. Sentivo una forza che mi spingeva a concluderle e la volontà che cercava di respingerle. Poi ho accettato, come tutte le persone che capiscono che la libertà non è nella propria espressione, ma nell'accettare ciò che si è.<sup>211</sup>

L'album esce nell'autunno del 1988, con il titolo definitivo di *Fisiognomica*.

Come sottolinea La Posta, è un album diverso dai precedenti perché totalmente permeato di quella dimensione esoterica che, negli altri, invece, era solo accennata: Battiato decide di portarla allo scoperto e così, se in *Genesis* si assisteva a una spiritualità rappresentata, in *Fisiognomica* si assiste a una spiritualità vissuta, infatti, i brani che compongono il disco danno voce al percorso di ricerca, meditazione e scoperta di sé che l'autore portava avanti da anni.<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> Intervista del 1986 per «Panorama» riportata in *ivi*, p. 27.

<sup>211</sup> Intervista con Gino Castaldo, «La Repubblica», 7 giugno 1988: in <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/06/07/canto-per-la-mia-gente.html>; data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

<sup>212</sup> Cfr. A. LA POSTA, *op. cit.*, pp. 151-152.

Secondo Zuffanti,

Nel 1988, con *Fisiognomica*, Battiato cessa di essere un semplice cantante di musica pop e diventa una figura in odore di santità. Non a caso, molti cominceranno a chiamarlo Maestro.<sup>213</sup>

Come l'autore stesso spiega a Franco Pulcini, il disco si ispira agli scritti di Johann Kaspar Lavater e al pensiero di Cesare Lombroso, le due figure più note della fisiognomica, disciplina che si propone di leggere nei tratti del volto, nella gestualità e nella conformazione fisica di un individuo aspetti della sua personalità.<sup>214</sup>

Il brano d'apertura, che dà il titolo alla raccolta, presenta appunto una riflessione su come il corpo sia espressione dello spirito o, perlomeno, delle propensioni dell'individuo, discorso che Battiato aveva iniziato a conoscere da bambino, quando – come lui stesso racconta – tra gli abitanti di Jonia vigevano delle regole molto ferree sulle associazioni viso-carattere.<sup>215</sup>

«La prima canzone dell'album – spiega l'autore – parla di uno che ha raggiunto un'altissima conoscenza nel campo della fisiognomica e, quindi, attraverso i muscoli del collo, lo sguardo, il movimento delle mani, sa perfettamente com'è fatta interiormente la persona che vede»;<sup>216</sup> il ritornello, però, pone un limite alle capacità dell'uomo, rivelando quello che, in realtà, è il tema centrale della canzone e dell'intero album:

oggi l'uomo crede di essere importante, s'immagina il centro dell'universo. Invece è zero, niente, e si rende ridicolo pensando di decidere, dominare. L'uomo diventa essere straordinario solo se si accetta come nullità, minuscolo ingranaggio del sistema naturale.<sup>217</sup>

«*Credimi siamo niente*», sono le parole con cui Battiato attacca l'antropocentrismo narcisista e autoreferenziale che vede dilagare nella società a lui contemporanea, portando avanti una critica che aveva attraversato tutta la sua produzione precedente e che si

---

<sup>213</sup> F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., p. 129.

<sup>214</sup> Si legge in F. PULCINI, *op. cit.*, p. 80: «All'inizio ho letto Johann Kaspar Lavater, lo svizzero che ha scritto il libro *Frammenti fisiognomici* (in collaborazione con Goethe) e *La fisiognomica*. E mi sono ispirato alle teorie di Cesare Lombroso, che era specializzato soprattutto in antropologia criminale. La mia versione, però, è più personale».

<sup>215</sup> *Ibidem*: «Quando ero bambino, in Sicilia, c'era una fisiognomica popolare molto diffusa: la gente non sapeva neanche che fosse una scienza. “quello ha le labbra sottili, attenzione...”», si diceva».

<sup>216</sup> Intervista con Davide Sapienza, «Buscadero», 1993, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 152.

<sup>217</sup> Intervista a Enrico Parodi, «La Gazzetta dello Sport», 1986, cito da *ivi*, p. 153.

riallaccia a quella leopardiana: nelle parole di *Fisiognomica*, infatti, riecheggiano quelle del Tristano delle *Operette morali*, secondo cui l'uomo non sa nulla, non è nulla e non ha nulla da sperare.<sup>218</sup> Come Leopardi, anche Battiato ritiene che, illudendosi d'essere il centro dell'universo, di essere l'animale forte destinato a dominare il mondo, l'uomo smarrisca se stesso e s'allontani dalla comprensione autentica del proprio essere e del proprio esistere:<sup>219</sup> per questo, come già aveva fatto il poeta recanatese, anche il cantautore pone al centro della propria opera la critica alle ideologie antropocentriche e progressiste dilaganti nella società a lui contemporanea.

Il cammino di ricerca e conoscenza, necessario al riscatto esistenziale in reazione alla crisi presente, è esemplificato da Battiato nel quinto brano della raccolta, *Nomadi*, attraverso il movimento fisico dei viandanti, che si spostano da un luogo all'altro, «nell'attesa del risveglio», alla ricerca di quella «dimensione insondabile» che altro non è se non la verità dell'esistenza. Ed è, appunto, questa il punto d'arrivo dell'album, che riassume l'esperienza meditativa e conoscitiva di Battiato e racconta l'approdo a una comprensione autentica di sé come *niente*, di fronte alla smisuratezza del tutto, e del senso della propria esistenza, come viaggio indeterminato e imprevedibile in una terra in cui, come nomadi, siamo solo di passaggio.

Con *Fisiognomica* si inaugura una nuova fase dell'esperienza artistica di Battiato, l'ultima in cui l'autore lavorerà da solo, prima di avviare la preziosa collaborazione con il filosofo Manlio Sgalambro. A segnare questo ennesimo inizio è un nuovo atteggiamento, di cui lo stesso Battiato parla nelle *Conversazioni autobiografiche* con Pulcini:

C'è stato un momento in cui ho creduto che la musica fosse un fine. Ce n'è stato un altro in cui pensavo che la musica fosse un mezzo. Oggi sono arrivato alla conclusione che la musica sia trasformazione: lo specchio della trasformazione di chi la fa, lo strumento della trasformazione di chi l'ascolta.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> Cfr. G. LEOPARDI, *Dialogo di Tristano e di un amico*, in *Operette morali*, cit., p. 588: «Il genere umano, che ha creduto tante scempiataggini, non crederà mai né di non saper nulla né di non essere nulla, né di non aver nulla a sperare». Come sottolinea Melosi, le parole di Tristano richiamano un pensiero dello *Zibaldone* del settembre 1832 (G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., [4525], p. 1662): «Due verità che gli uomini generalmente non crederanno mai: l'una di non saper nulla, l'altra di non esser nulla».

<sup>219</sup> Cfr. G. LEOPARDI, *Dialogo di Tristano e di un amico*, in *Operette morali*, cit., p. 258: «in sostanza, il genere umano crede sempre, non il vero, ma quello che è, o pare che sia, più a proposito suo».

<sup>220</sup> F. PULCINI, *op. cit.*, p. 96.

Forte di questa nuova consapevolezza, Battiato porta avanti il lavoro iniziato con *Fisiognomica* in un nuovo progetto, *Come un cammello in una grondaia*, nato nel 1991 proprio a partire dall'idea di musica come trasformazione.

Il 25 luglio di quell'anno, Battiato si era esibito al Festival di musica classica di Fermo, con una personale reinterpretazione di alcuni *Lieder* tedeschi: *Schmerzen* di Richard Wagner<sup>221</sup>, *Plaisir d'amour* di Johann Paul Aegidius Martin<sup>222</sup>, *Gestillte Sehnsucht* di Johannes Brahms<sup>223</sup> e *Oh, Sweet Were the Hours* traduzione inglese di una canzone di Ludwig van Beethoven<sup>224</sup>. Come lui stesso avrebbe spiegato in un'intervista:

Il termine tedesco "Lieder" vuol dire solo canzoni. Quasi tutti i grandi autori classici alternavano a lavori più complessi queste creazioni più semplici e immediate. Le ho reinterpretate in modo quasi scolastico con la mia voce non impostata, così distante da quella dei cantanti d'opera. E mi piace proporle accanto alle mie composizioni.<sup>225</sup>

L'esecuzione era stata attaccata dalle aspre critiche degli accademici, che, già contrariati dalla scrittura di un'opera lirica da parte di un musicista non allineato, si rifiutavano di accettare un'interpretazione dei *Lieder* che, stravolgendo le regole tradizionali, appariva "blasfema". Convinto che la bellezza della musica, al contrario, stia proprio nella possibilità di trasformarla e rimaneggiarla nel tempo,<sup>226</sup> Battiato aveva ignorato le critiche e ideato un nuovo album, in cui i quattro *Lieder* con cui si era esibito, si accostavano ad altrettanti pezzi pop inediti.

Il titolo, *Come un cammello in una grondaia*, riprende una citazione dello scienziato persiano Al-Biruni vissuto nel XII secolo, che era solito pronunciare tale frase per esprimere l'inadeguatezza della propria lingua nel trattare argomenti di carattere scientifico.

---

<sup>221</sup> *Schmerzen* è uno dei cinque *Lieder* del ciclo *Wesendonck*, composto da Richard Wagner negli anni 1857-1858 a partire da cinque poesie di Mathilde Wesendonck: *Der Engel* (L'angelo), *Stehe still!* (Rimani in silenzio!), *Im Treibhaus* (Nella serra), *Schmerzen* (Dolori) e *Träume* (Sogni).

<sup>222</sup> *Plaisir d'amour* (Piacere d'amore) è una celebre romanza di del 1785.

<sup>223</sup> *Gestillte Sehnsucht* (Desiderio di riposo) è la prima canzone di *Due canti per contralto, viola e pianoforte* composto da Brahms nel 1884 con *Geistliches Wiegenlied* (Ninna nanna sacra).

<sup>224</sup> *Oh Sweet Were the Hours* – tradotta in inglese – è tratta dall'Op. 108 *Venticinque canzoni scozzesi* di Ludwig Van Beethoven, del 1818.

<sup>225</sup> Intervista con Peppo Delconte, «Tutto», 1991, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 170.

<sup>226</sup> Nelle *Conversazioni autobiografiche* con Franco Pulcini, Battiato afferma: «Chi scrive musica e la lascia ai posteri deve sapere che, prima o poi, per una legge naturale, la sua musica non gli apparterrà più. Il cambiare una partitura per adattarla alle possibilità di una bella voce è stato normale per molti secoli. Un'inflessione, un accento, un vocalizzo aggiunto o tolto portavano a un'interpretazione più giusta. Siamo musicisti, mica burocrati. La storia della musica è bella propria perché in continua trasformazione, perché rappresenta un continuo rimaneggiamento di tutto il passato». (cfr. F. PULCINI, *op. cit.*, p. 106).

Battiato se ne appropria, per esprimere il senso del vivere in un contesto sociale da cui ci si sente distanti, estranei, e dal quale si vorrebbe scappare: nel primo brano della raccolta, *Povera patria*, ritrae una società disastrosa, «schiacciata dagli abusi del potere / di gente infame, che non sa cos'è il pudore»; «un paese devastato dal dolore», governato da una classe politica corrotta che si mostra cieca e sorda ai mali della gente e che parla unicamente il linguaggio della disonestà e della sopraffazione.

Battiato scrive un testo che affonda il coltello nelle ferite della società italiana, denunciando un clima di violenza e terrore che avrebbe portato, nei due anni successivi, alle stragi di Cosa nostra, alla terribile morte di Salvo Lima e all'uccisione di Giovanni Falcone e Paolo Borsellino.

Un canto di dolore e di denuncia, cui si contrappone, nel finale, la speranza di un cambiamento, che consenta agli uomini di sottrarsi alle “tenebre” in cui sono caduti.

Nell'ultimo brano della raccolta, *L'ombra della luce*, Battiato, riallacciandosi a *Oceano di silenzio* dell'album precedente, presenta la trasformazione come unica via di fuga dall'abbruttimento verso il quale la società si muove: è nella metamorfosi di sé, a partire da una comprensione vera di se stessi, che si rivela il senso autentico dell'esistere e, soprattutto, del co-esistere.

Due anni più tardi, nel 1993, Battiato pubblica quello che parte della critica ha considerato «il suo album più debole»: <sup>227</sup> *Caffè de la Paix*, dal nome del celebre caffè parigino – situato all'angolo di Place de l'Opéra e Boulevard des Capucines, nel IX *arrondissement* – che Gurdjieff era solito frequentare, per scrivere i propri libri e incontrare allievi, ammiratori e giornalisti.

E proprio a Gurdjieff, l'album rende omaggio, richiamando alcuni temi centrali del suo pensiero, come l'immagine del sonno, per esprimere lo stato di assopimento in cui vive l'uomo moderno, sorta di sonnambulo che “subisce” passivamente l'esistenza, anziché viverla appieno: «Torno a cantare il bene e gli splendori / dei sempre più lontani tempi d'oro / quando noi vivevamo in attenzione perché non c'era posto per il sonno»; <sup>228</sup> o la critica alla corruzione della società presente, in cui il dominio del dio denaro, «il più terribile dei livellatori», <sup>229</sup> incoraggia un atteggiamento calcolatore che porta a ragionare esclusivamente in termini di quantità, a trascurare le differenze qualitative tra le cose –

---

<sup>227</sup> Come ricorda A. NOVE, *op. cit.*, p. 172.

<sup>228</sup> F. BATTIATO, *Sui giardini della preesistenza in Caffè de la Paix*, 1993.

<sup>229</sup> G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma 1998, p. 43.



compresi i rapporti umani – e a perdere sensibilità per il loro valore, livellandole e omologandole: «per ammassare ricchezze / sei tu, denaro / la causa di una vita agitata! / A causa tua prendiamo prima del tempo la strada della morte / ai vizi degli uomini / fornisci dei crudeli pascoli / dalla tua testa germogliano / i semi degli affanni».<sup>230</sup>

Battiato parla anche della meditazione, come esplorazione interiore per acquisire una maggiore conoscenza di se stessi, chiave d'accesso a un'esistenza più piena e a un rapporto con il mondo e con gli altri più autentico: «Mi siedo alla maniera degli antichi Egizi / coi palmi delle mani / dolcemente stesi sulle gambe / e il busto eretto e naturale [...] cerco di rilassarmi e abbandonarmi / tanto da non avere più tensioni o affanni / come se fossi entrato in pieno sonno / ma con i sensi sempre più coscienti e svegli».<sup>231</sup>

Infine, recupera da Gurdjieff la consapevolezza che la “caduta” nell'inautenticità è una possibilità costitutiva della nostra esistenza e che, dunque, siamo costantemente esposti al rischio di corromperci, come gli abitanti di *Atlantide*: «Il carattere umano si insinuò / in un giorno e una notte / la distruzione avvenne / tornò nell'acqua / sparì Atlantide».<sup>232</sup>

L'omaggio a Gurdjieff – e l'invito a seguirne l'insegnamento, nel ritornello: «Vieni a prendere un tè / al Caffè de la Paix? / Su, vieni con me» –<sup>233</sup> assume un significato particolare in questo preciso momento dell'esperienza artistica ed esistenziale di Battiato, che, ancora una volta, sta per intraprendere una nuova strada: *Caffè de la Paix*, infatti, si rivela un album di transizione, che chiude la stagione aperta da *Fisiognomica* alla fine degli anni Ottanta e ne apre una nuova, quella segnata dalla collaborazione con Manlio Sgalambro, scrittore, poeta e filosofo, orientato verso il nichilismo e l'esistenzialismo, che d'ora in avanti rappresenterà un punto di riferimento fondamentale per Battiato.

Da questo momento in poi, infatti, il cantante non comporrà più da solo i propri testi, ma sarà affiancato dal filosofo siciliano, con cui lavorerà per oltre dieci anni, dal 1995 al

---

<sup>230</sup> F. BATTIATO, *Delenda Carthago* in *Caffè de la Paix*, 1993. Battiato cita dei versi in latino tratti dalle *Elegie*, III, VII di Propertio: «Conferendis pecuniis / Ergo sollicitae tu causa / Pecunia, vitae! / Per te immaturum mortis adimus iter / Tu vitiis hominum / Crudelia pabula praebes / Semina curarum / De capite orta tuo / Ergo sollicitae tu causa / Pecunia, vitae / Per te immaturum mortis adimus iter».

<sup>231</sup> F. BATTIATO, *La ricerca sul terzo*, ivi.

<sup>232</sup> F. BATTIATO, *Atlantide*, ivi. Il brano è ispirato al mito della città Atlantide, menzionato da Platone nei dialoghi *Timeo* e *Crizia* del IV secolo a.C., come esempio di una società corrotta – contrapposta alla πόλις ideale descritta nella *Repubblica*, ossia Atene – che viene punita dagli dei con la distruzione: «essendosi verificati terribili terremoti e diluvi, nel corso di un giorno e di una notte, tutto il complesso dei vostri guerrieri di colpo sprofondò sotto terra, e l'Isola di Atlantide, allo stesso modo sommersa dal mare, scomparve» (PLATONE, *Timeo*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano, 2000, 25 C-D).

<sup>233</sup> F. BATTIATO, *Caffè de la Paix* in *Caffè de la Paix*, 1993.

2012, in quella che si può considerare l'ultima significativa fase della sua carriera artistica e musicale: è degno di nota, dunque, che proprio in questo momento di transizione, Battiato decida di omaggiare Gurdjieff, quasi ad assicurare che la fedeltà al maestro e al suo insegnamento non sarebbe mutata nonostante l'apertura a nuove influenze (quelle filosofiche di Sgalambro).

A rimarcare la fine di un'epoca, *Caffè de la Paix* è l'ultimo album che registra la presenza di Giusto Pio e del suo violino, che affiancavano Battiato da ormai quasi vent'anni. Intervistato da Marco Rapelli, il maestro avrebbe dichiarato: «ho smesso di fare musica per tre motivi: primo, perché ero diventato troppo vecchio; secondo, perché non volevo essere una palla al piede; terzo, perché volevo lasciare un buon ricordo». <sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> Intervista a Giusto Pio di Don Marco Rapelli, ottobre 2000: in [http://www.fenice.info/Battiato/\\_interv.asp](http://www.fenice.info/Battiato/_interv.asp); data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

## 2.11. La collaborazione con Manlio Sgalambro

Per capire da dove nasce la nuova stagione artistica e musicale di Franco Battiato è necessario richiamare un evento dell'aprile del 1993, ossia la pubblicazione del nuovo libro di Manlio Sgalambro, *Dialogo teologico*, che Battiato legge e apprezza: «fui contagiato da quella scrittura – dichiara in un'intervista – , io sono un musicista quindi amo le sonorità, ma mi colpirono anche i contenuti».<sup>235</sup>

Proprio in quei giorni, durante la presentazione di un libro di poesie del comune amico Angelo Scandurra, i due si incontrano e Battiato rimane profondamente colpito dal filosofo e dal suo «acuto senso dell'ironia»,<sup>236</sup> tanto da proporgli subito di collaborare a un progetto che gli era stato commissionato:

Dovevo comporre un'opera sulla distruzione di Troia [...] e insistetti perché lui scrivesse il libretto. Si prese un po' di tempo prima di accettare, ma infine disse che si poteva provare. Le sue parole coincidevano perfettamente con la mia partitura: non c'era un aggiustamento da fare.<sup>237</sup>

Nonostante gli ottimi risultati, il progetto si interrompe, per non essere mai più ripreso. Nel frattempo, però, a Battiato arriva una nuova richiesta da parte della Regione Sicilia, che gli commissiona un'opera, che celebrasse degnamente l'ottavo centenario dalla nascita di Federico II di Svevia.

Intrigato dall'idea di sperimentare nuovamente il genere lirico dopo *Genesi* (1987) e *Gilgamesh* (1992), Battiato accetta il progetto e propone a Sgalambro una nuova collaborazione: nasce, così, *Il cavaliere dell'intelletto*, opera in cui le musiche del cantante si combinano al libretto del filosofo.

Pur essendo un'opera su commissione, *Il cavaliere dell'intelletto* (1994) si inserisce perfettamente nella storia personale e artistica di Battiato, infatti, oltre a essere un grande condottiero e un regnante illuminato, mecenate propiziatore di arti e lettere, Federico II era stato il primo sovrano a cogliere l'importanza del dialogo tra Oriente e Occidente, trasformando la propria corte in luogo d'incontro tra culture diverse.

---

<sup>235</sup> Sgalambro & Battiato, *Il cavaliere dell'intelletto e altri scritti*, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 197.

<sup>236</sup> Intervista con Cesare Romana, «Il Giornale», 1 maggio 2001: in [http://www.fenice.info/Battiato/\\_interv.asp](http://www.fenice.info/Battiato/_interv.asp); data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

<sup>237</sup> L. MADEO, *Battiato, note per un filosofo – la Sicilia di Federico II rivista con Sgalambro*, «La Stampa», 19 settembre 1994: in <https://battiatoperduto.wordpress.com>; data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

Federico II, per Battiato, era il tipico esempio di un personaggio che – come lui – cercava una cultura multirazziale: «Lui, nordico, calandosi in una realtà come quella araba, visse il proprio sradicamento come un arricchimento personale»,<sup>238</sup> nella consapevolezza che solo l'uomo capace di uscire dalle rigidità della propria tradizione culturale, sociale e religiosa «può mirare alla saggezza».<sup>239</sup>

E proprio questo, l'ideale di saggezza come apertura al diverso e sua integrazione con ciò è noto, è il tema attorno a cui ruota l'opera, che, come sottolinea Battiato, «non narra la storia del personaggio, ma si occupa della sua natura intellettuale».<sup>240</sup>

Al di là dell'opera in sé, però, *Il cavaliere dell'intelletto* rappresenta un momento fondamentale dell'esperienza artistica e musicale di Battiato, perché mostra – seppur in forma embrionale – quelli che saranno gli elementi caratteristici della nuova stagione compositiva e degli album che nasceranno dalla collaborazione con Manlio Sgalambro: *L'ombrello e la macchina da cucire* (1995), *L'imboscata* (1996) e *Gommalacca* (1998). Nell'estate del 1994 – prima che l'opera venisse rappresentata – il filosofo aveva composto dei testi in cui affrontava tematiche centrali del suo pensiero, impiegando uno stile e un linguaggio che, «per miracolo»,<sup>241</sup> si erano perfettamente inseriti nella riflessione musicale di Battiato.

Il cantante – consapevole di aver trascurato, nell'ultimo periodo, la forma canzone, per dedicarsi con maggiore impegno e interesse alla musica colta e, in particolare, all'opera lirica – trova nella scrittura di Sgalambro, criptica e ricca di riferimenti filosofici, poetici e letterari, un nuovo modo di comunicare attraverso le canzoni e di stimolare il pubblico alla riflessione oltre che all'ascolto: un nuovo linguaggio, che lo entusiasma al punto da affidare al filosofo la composizione quasi esclusiva dei successivi testi, che confluiranno negli album nati dalla loro collaborazione.

Se non avessi iniziato questo rapporto con Sgalambro – dichiara in un'intervista – probabilmente non avrei composto nulla per un po' di anni. Avevo esaurito tutto quello che sentivo di voler dire.<sup>242</sup>

---

<sup>238</sup> M. LUZZATTO FEGIZ, *Federico II balla in Duomo*, «Il Corriere della sera», 20 settembre 1994, p. 35: in <https://archivio.corriere.it/Archivio/>; data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

<sup>240</sup> Intervista di Francesco Giambone, «Il giornale della Musica», 1994, cito da A. LA POSTA, *op. cit.* p. 199.

<sup>241</sup> Intervista con Marzio Breda, «Il Corriere della sera», 1994, cito da *ivi*, p. 202.

<sup>242</sup> Intervista con Federico Guglielmi e John Vignola, «Mucchio Selvaggio Extra», 2001, cito da *ivi*, p. 203.

I testi di Sgalambro condividono con quelli passati di Battiato una struttura frammentata che intreccia pensieri, sensazioni e immagini spesso distanti tra loro; l'impiego di uno stile volutamente criptico, che procede per accostamenti, incursioni veloci e ritiri improvvisi, ribaltamenti del senso comune e giochi di parole, «voli imprevedibili ed ascese velocissime»,<sup>243</sup> che, come sottolinea La Posta, hanno lo scopo di indurre a pensare, di costringere la mente allo sforzo della riflessione; la presenza dell'ironia, di citazioni alte e basse e di riferimenti colti, dalla letteratura, alla poesia e alla filosofia. Secondo il critico, la scrittura di Sgalambro si rifà, rinnovandola, a quella usata da Battiato nelle canzoni degli anni Ottanta, come quelle contenute ne *L'era del cinghiale bianco* o *La voce del padrone*:

ricompaiono le frasi accostate liberamente, ma, se Battiato cercava, in questo modo, oltre che di nascondere i diversi piani di lettura, anche un testo capace di incastrarsi alla perfezione al suono, Sgalambro, le cui parole nascono “dal tranquillo divagare, con la mente che segue ora questo ora quello, distratta e pigra” sembra inseguire lo spiazzamento, la creazione di quel vuoto mentale che istintivamente porta alla nascita di un pensiero che vada colmarlo.<sup>244</sup>

Battiato si dichiara entusiasta di questi testi, che definisce «vere folgorazioni di bellezza, piccole grandi gemme per me irresistibili».<sup>245</sup> In due interviste, di poco successive alla pubblicazione dell'album, *L'ombrello e la macchina da cucire*, dirà:

L'arrivo di Sgalambro mi ha fatto fare i conti con una prosa, che può sembrare non naturale come la mia, ma nello stesso tempo mi ha dato una diversità di approccio al mio lavoro e mi ha fatto superare problemi nuovi nella scrittura musicale.<sup>246</sup>

Proprio perché non ho avuto la responsabilità dei testi mi sono sentito libero come musicista: molti di quelli che hanno già ascoltato il disco mi hanno detto che suona innovativo. L'innovazione musicale è determinata dai testi di Sgalambro.<sup>247</sup>

---

<sup>243</sup> F. BATTIATO, *Gli uccelli*, in *La voce del padrone*, 1981.

<sup>244</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 203. Per le parole di Sgalambro, riportate da La Posta, rimando a M. SGALAMBRO, *Dialogo teologico*, Adelphi, Torino, 1993, p. 10.

<sup>245</sup> G. PELLICCIOTTI, *Pop & filosofia, le nuove canzoni di Battiato parole del professor Sgalambro*, «La Repubblica», 22 marzo 1995, p. 40: in <https://www.manliosgalambro.it/1995-03-22-pop-e-filosofia/>; data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

<sup>246</sup> Intervista di Claudio Fabretti, <ondarock.it>, 2000: in <https://www.ondarock.it/Battiato.html>; data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

<sup>247</sup> Intervista con Gloria Pozzi, «Il Corriere della Sera», 1995, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 204.

Questo tipo di scrittura caratterizzerà, in particolare, gli album *L'ombrello e la macchina da cucire* del 1995 e *L'imboscata* del 1996, che già nel titolo mostrano due degli aspetti topici della modalità compositiva di questi anni. Il primo, la citazione: il titolo del primo album, infatti, prende spunto da un frammento de *I canti di Maldoror*, poema epico in prosa pubblicato nel 1869 dal Conte di Lautrèamont, pseudonimo di Isidore Ducasse, e da una frase («Una macchina da cucire con un ombrello») spesso citata da André Breton, poeta, saggista e critico d'arte francese, che la impiegava per sintetizzare il programma del Surrealismo e che Sgalambro recupera per esprimere il senso di una scrittura che procede per associazione libera di idee e accostamenti imprevedibili, «un flusso di coscienza utile a scardinare i principi razionali della comunicazione tradizionale».<sup>248</sup>

Il secondo, la pluri-significatività del testo, infatti, come spiega lo stesso Battiato, l'immagine dell'imboscata esprime l'idea che sotto la superficie dell'immediatezza si nascondono spessori differenti: «in realtà, è questa l'imboscata: dietro alle cose apparentemente più semplici ci sono altri piani di lettura, come dietro a canzoni pretenziose, che mirano in alto, spesso c'è la pochezza».<sup>249</sup>

Con il terzo album, *Gommalacca*, uscito nel settembre del 1998, Sgalambro e Battiato procedono oltre, raggiungendo l'apice della loro collaborazione: il nuovo disco, infatti, sembra ripercorrere, attualizzandolo, l'intero percorso musicale, poetico e artistico di Battiato, dalle sperimentazioni elettroniche di *Fetus e Pollution*, alla grande canzone de *L'era del cinghiale bianco* e de *La voce del padrone*; dai toni apocalittici de *L'arca di Noè*, di *Orizzonti perduti* e di *Mondi lontanissimi*, alla speranza della rinascita gurdjieffiana, fino alle influenze nichiliste ed esistenzialiste dello stesso Sgalambro.

Si tratta di un album-ritratto, in cui Battiato riassume la propria esperienza passata, tirando le fila di una ricerca – artistica, musicale ed esistenziale – durata più di cinquant'anni e preparandosi ad affrontare, con questo biglietto da visita, l'inizio del nuovo millennio.

---

<sup>248</sup> F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., p. 172.

<sup>249</sup> G. PIANNETTA, *Dall'eremo al palasport*, «TV Sorrisi e canzoni», ottobre 1996: in [http://www.fenice.info/Battiato/\\_interv.asp](http://www.fenice.info/Battiato/_interv.asp); data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

## 2.12. Ultimi progetti, il ritiro dalle scene e la morte

Alle porte del nuovo millennio, Battiato inizia un percorso parallelo rispetto alla sua produzione, realizzando una serie di album, in cui rilegge brani classici e sconosciuti del repertorio musicale sia italiano che internazionale.

Emblema di questo nuovo progetto è la trilogia dei *Fleurs*, cover-album composti tra il 1999 e il 2008, in cui Battiato omaggia alcuni dei più importanti autori italiani e stranieri, che a suo avviso rappresentano “Esempi affini di scritture e simili”, come spiega il sottotitolo del disco: tra questi, Fabrizio De André, Ivano Fossati, Alice, Paolo Conte e Gino Paoli, “fiori musicali” (*Fleurs*) che l’autore coglie dalla tradizione precedente e da quella coeva, per consegnare agli ascoltatori in tutta la loro essenziale bellezza.

Inizialmente Battiato si era convinto si trattasse di un progetto passeggero, una sorta di momento di pausa che non avrebbe avuto un reale seguito, ma, il consenso unanime della critica e del pubblico, lo spinge a cambiare idea e a trasformare quello che doveva essere semplicemente un singolo album, in un’intera trilogia: *Fleurs* (1999), *Fleurs 3* (2002) e *Fleurs 2* (2008), numerati intenzionalmente in modo insolito per evitare la possibilità di una terza futura uscita, intenzione che sarebbe, però, stata smentita dalla pubblicazione della terza parte del trittico.

Oltre a rimaneggiare canzoni di altri autori – e, occasionalmente, alcuni suoi vecchi brani, di cui realizza nuove versioni – Battiato porta avanti, sempre con la collaborazione di Manlio Sgalambro e sul modello di *Gommalacca*, la composizione di nuovi album, di cui, però, continua a curare solo la parte musicale: *Campi magnetici* (2000), *Ferro battuto* (2001), *Dieci stratagemmi* (2004), *Il vuoto* (2007) e *Apriti sesamo* (2012).

In continuità con le intenzioni che avevano ispirato *Gommalacca* – sorta di riassunto dell’esperienza artistica, musicale ed esistenziale dell’autore – nel 2015 Battiato pubblica *Anthology - Le nostre anime*, un’antologia in cui prova a raccogliere la sua intera produzione, offrendone «un vero e proprio distillato»<sup>250</sup> in cinquantadue brani.

Nell’ottobre del 2019, infine, esce *Torneremo ancora*, un disco che contiene nuove versioni di brani già editi e il nuovo brano che dà il titolo alla raccolta.

---

<sup>250</sup> F. BASCIANO, “*Anthology - Le nostre anime*” è un distillato della produzione artistica di Battiato, «Il Fatto quotidiano», 15 novembre 2015: in <https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/11/15/anthology-le-nostre-anime-e-un-distillato-della-produzione-artistica-di-battiato/2220190/>; data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

L'uscita dell'album viene annunciata in agosto e accompagnata dalla dichiarazione di Battiato che, questo, sarà il suo ultimo lavoro prima di ritirarsi dalle scene: per questo, l'album è stato interpretato come il “testamento musicale” dell'autore.

*Torneremo ancora* è un ritorno alle origini<sup>251</sup> come “stratagemma” per affrontare il futuro; riassume il senso ultimo del messaggio di Gurdjieff che, fino alla fine, rappresenta un punto di riferimento fondamentale per Battiato nella lettura di sé, del mondo e nell'affrontare l'evento estremo che, ormai, anche a causa della malattia, sente sempre più vicino.

Nel 2017, infatti, gli viene diagnosticato un mieloma multiplo, patologia degenerativa che costringerà il cantante a sempre più frequenti terapie, ricoveri ospedalieri e lunghi periodi di riposo.

Nel novembre di quell'anno, a seguito di una brutta caduta in casa che gli procura una frattura al femore e al bacino, il ritiro dalle scene diviene quasi obbligato, anche se verrà annunciato in modo ufficiale solo due anni più tardi, nell'ottobre del 2019.

Da questo momento, fino alla morte – sopraggiunta il 18 maggio del 2021 – il cantante si ritirerà nella villa di Milo, ai piedi dell'Etna, circondato da pochi amici e famigliari, tra i quali il fratello Michele, che racconta gli ultimi mesi di vita di Battiato, divorato dalla malattia:

Ormai stava sempre in casa, non usciva più da tempo. I dialoghi erano diventati radi. Parlava pochissimo. E invece fra noi c'era sempre stato un confronto continuo. Condivideva tante idee. Lui andava alla ricerca della verità e lo faceva continuamente, in ogni cosa. Il suo verbo era *sperimentare*, era uno che cercava bellezza ed essenzialità e in tutto questo ci metteva una grande umiltà. Nell'ultimo periodo, aveva iniziato a perdere progressivamente ogni facoltà. Si era arrivati a un deperimento organico per cui, pian piano, si era, come posso dire? Si era quasi asciugato. Non si è accorto del trapasso. Se ne è andato, circondato da me, mia moglie, mio genero, i nipoti, i collaboratori e due medici che non ci hanno mai lasciato.<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> S. PISTOLINI, *L'ultimo disco, ecco come Battiato ha trovato un modo geniale per gestire la lontananza*, «Linkiesta», 19 ottobre 2019: in [linkiesta.it/2019/10/battiato-nuovo-disco-critica/](http://linkiesta.it/2019/10/battiato-nuovo-disco-critica/); data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

<sup>252</sup> F. CAVALLARO, *Gli ultimi giorni di Franco Battiato*, «Il Corriere della Sera», 18 maggio 2021: in <https://www.corriere.it/spettacoli/>; data ultima consultazione 8 febbraio 2023.





### 3. Franco Battiato: “canzonette” contro la società

#### 3.1. Una nuova idea di canzone

Nelle *Conversazioni autobiografiche* con Franco Pulcini,<sup>253</sup> Battiato racconta che, quando aveva undici anni, la maestra aveva assegnato a lui e ai compagni il compito di scrivere un tema libero, in cui trattare un argomento che esprimesse al meglio loro stessi. Mentre tutti gli altri allievi della sua classe si erano lanciati immediatamente nella descrizione di una persona – la madre, il padre, un amico o quello che all’epoca consideravano il proprio idolo –, di un particolare episodio della loro vita o di una loro passione – il calcio, la musica, la TV – Battiato si era trovato di fronte al foglio bianco completamente smarrito.

A metterlo in difficoltà, l’indicazione di parlare di sé, un sé di cui, già allora, percepiva il carattere vario, indefinito, “liquido”:<sup>254</sup> «Raccontare qualcosa? Ma cosa? Quello di cui ero conscio era la mancanza di un soggetto o, meglio, la sua indeterminatezza. Quindi, come scriverne?».<sup>255</sup>

In quel tema, intitolato “*Io chi sono?*”, Battiato poneva una domanda che sarebbe stata centrale per la sua futura esperienza esistenziale e artistica, concepita appunto come continua interrogazione volta alla ricerca di sé, del senso della propria vita e di quella umana in generale.

Già all’epoca, Battiato si era convinto del carattere essenzialmente franto dell’esistenza dell’uomo, «affastellamento sclerotizzato di una serie di ricordi»,<sup>256</sup> sensazioni, immagini e frammenti di esperienze “capitate”, vissute – quasi sempre – in modo inaspettato.

Interrogarsi su se stesso e sulla natura del proprio io, avrebbe significato indagare il senso del nostro “soggiornare” su questa terra, del nostro «apparire per poi scomparire nel tempo di un istante»,<sup>257</sup> scoprendo l’insignificanza dell’esistenza umana nell’economia più vasta del cielo e dell’intero universo.

---

<sup>253</sup> F. PULCINI, *op. cit.*

<sup>254</sup> Impiego la definizione di “liquido” nell’accezione usata da Zygmunt Bauman in riferimento alla società moderna e contemporanea, in cui l’unica costante è il cambiamento e l’unica certezza l’incertezza (Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, trad. it. a cura di S. Minucci, Laterza, Roma, 2011).

<sup>255</sup> A. NOVE, *op. cit.*, p. 19.

<sup>256</sup> Ivi, p. 18.

<sup>257</sup> Ivi, p. 20.

Quando Aldo Nove presenta Franco Battiato attraverso la categoria dello stupore,<sup>258</sup> fa proprio riferimento a un vivere la vita a partire da questi presupposti: l'indeterminatezza e la precarietà di ciò che siamo e la grandezza meravigliosa, inspiegabile e angosciante di tutto ciò che è intorno a noi, che ci precede e ci sopravvive, è e si trasforma, indipendentemente dalla nostra volontà – contro tutte le illusioni antropocentriche, razionalistiche e progressiste dell'uomo moderno e contemporaneo.

Battiato fa della propria arte lo strumento privilegiato per la conoscenza di sé, del mondo e dell'esistenza e, attraverso le sue canzoni, invita chi lo ascolta a fare altrettanto, a scoprire cioè un tipo di esperienza conoscitiva che non segue la logica preordinata della ragione, ma l'imprevedibilità dei sentimenti, delle emozioni e dell'immaginazione: la comprensione di noi stessi, del nostro esistere e – conseguentemente – della realtà in cui “ci troviamo” a vivere, infatti, è autentica nella misura in cui non prevede analisi o interpretazioni a partire da schemi prefigurati e precostituiti, ma si fa vera e propria *esperienza* conoscitiva, comprensione a partire da e attraverso l'esperienza stessa.

Come ha più volte dichiarato,<sup>259</sup> lo scopo della sua ricerca – esistenziale e artistica – non è mai stato quello di *analizzare* e *interpretare*, ma unicamente quello di *comprendere*: ascoltando le numerose interviste che ha rilasciato nel corso degli anni o leggendo i testi delle sue canzoni, anche nei momenti di maggiore successo, non ci si trova mai di fronte alla boria di chi pretende di possedere la conoscenza assoluta dell'esistenza e del reale e si erge a suo divulgatore – come se il vero fosse un sapere raggiungibile una volta per tutte e l'uomo saggio colui che possiede gli strumenti per conquistarlo – ma, al contrario, si coglie sempre l'umiltà di chi sa che la verità è mobile e indeterminabile, mutevole, sfuggente e irriducibile, dunque, a un traguardo da conquistare.<sup>260</sup>

Contro il teoreticismo astratto e autoreferenziale di chi crede che la verità si lasci ricondurre alle categorie preordinate dell'intelletto e, soprattutto, assecondi la richiesta umana di conforto e sicurezza, Battiato suggerisce un'esperienza del vero, che è più autentica perché diretta, scevra di interferenze intellettualistiche e di filtri che la rendano adatta alle necessità dell'uomo.

---

<sup>258</sup> Ivi, pp. 1-4.

<sup>259</sup> Cfr. F. PULCINI, *op. cit.*, p. 40.

<sup>260</sup> Cfr. G. G. GUERRERA, *Franco Battiato. Niente è come sembra – simbologia nei testi*, Introduzione dell'autore, Verdechiaro Edizioni, Reggio Emilia, 2021, pp. 11-15.

Emerge, in Battiato, sin dalle origini della sua esistenza, la consapevolezza che la ricerca del vero è un'indagine continua, in cui nulla si fa certezza consolidata e consolante, e tutto va costantemente messo in discussione, osservato da prospettive inedite, che aprono orizzonti sempre nuovi: la verità, non è un sapere che si dà una volta per tutte, ma è la multiformità indeterminata di ciò che è, che si esperisce *esistendo*.

Come ho cercato di mettere in luce nel precedente capitolo, l'esperienza artistica ed esistenziale di Franco Battiato non segue un percorso lineare e continuativo, ma si caratterizza per continue trasformazioni, momenti di crisi in cui la direzione intrapresa viene messa in discussione, ripensamenti sulle scelte compiute e aperture a nuove possibilità, spesso con cambiamenti di rotta piuttosto radicali: così, si passa dalla canzone di protesta a quella romantica, dalle sperimentazioni elettroniche con il VCS3 alla musica classica, dal pop all'opera lirica; dalla tranquillità di Riposto alla dinamicità di Milano e, poi, di nuovo in Sicilia, nella villa di Milo, lontano dal caos frenetico della metropoli lombarda; da una casa discografica a un'altra, dall'Occidente alla scoperta dell'Oriente, dalla collaborazione di gruppo al lavoro autonomo.

Questo vivere di cambiamenti e trasformazioni, non è sintomo di indecisione o inettitudine, ma, al contrario, rivela un'apertura totale all'esistenza e alle possibilità che essa costantemente offre, nella convinzione che «la vera evoluzione, passa attraverso il cambiamento di sé».<sup>261</sup>

Come sottolinea Fabio Zuffanti – considerato uno dei più scrupolosi ed esperti biografi del cantautore, specialmente sul piano della sua produzione musicale – la grandezza di Battiato è legata alla poliedricità della sua arte, intreccio di musica, poesia e letteratura, filosofia, religiosità e scienza; di cultura alta e cultura popolare, di linguaggi familiari e stranieri, di tradizione e avanguardia:

Battiato è uno dei più grandi divulgatori di cultura del nostro Paese e ciò grazie al semplice uso di canzoni [...] e all'enorme capacità di condensare alto e basso, di mischiare profumi provenienti da terre vicine e lontane, di citare il più infimo programma televisivo assieme alle più alte opere letterarie, filosofiche, mistiche e religiose, di divagare sull'esoterismo, di mescolare pop, rock, cantautorato, elettronica, *dance*, opera, musica classica e psichedelica.<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> F. PULCINI, *op. cit.*, p. 40.

<sup>262</sup> Così Zuffanti nella quarta di copertina di *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1965 al 2019*, cit.

La multiformità dell'arte di Battiato non è fine a se stessa – un gioco irrisorio camuffato d'avanguardia – ma è l'inevitabile forma che assume un prodotto artistico che si propone di riflettere una realtà, interiore ed esteriore, percepita come poliedrica e indeterminata. Come ho già ricordato, *La voce del padrone* è l'album centrale dell'intera produzione di Battiato, perché massima realizzazione contenutistica, formale e ideologica della sua esperienza artistica ed esistenziale.

Con l'album del 1981, la ricerca degli anni precedenti trova compimento in una nuova idea di canzone, che recupera e rinnova le strutture tradizionali per creare un mezzo di comunicazione più efficace e adatto alle necessità dell'artista, ossia trasmettere contenuti alti in una forma popolare,<sup>263</sup> musicalmente coinvolgente e facilmente accessibile, che, però, nascondendo dietro la superficie significati e sensi più complessi, non si limita a consegnare un messaggio, ma si propone di stimolare il pensiero e la riflessione di chi l'ascolta: come Battiato stesso aveva dichiarato, infatti, lo scopo delle sue canzoni è «far conoscere alla gente argomenti ardui grazie a una musica fornita di una forte capacità comunicativa».<sup>264</sup>

Nell'organizzazione generale dell'album, questa intenzione di partenza si traduce nell'alternanza di brani più seri, in cui prevalgono toni riflessivi e atmosfere cariche di πάθος,<sup>265</sup> a brani più divertenti, scherzosi e giocosi, in cui la critica alla società e alla vita moderna non è mordace come nei precedenti, ma si riveste di ironia e comicità.<sup>266</sup>

Anche il modo in cui i singoli testi sono strutturati si spiega alla luce degli intenti iniziali dell'autore: attraverso le canzoni, Battiato cerca di mostrare la propria esperienza del reale – relativa, multiforme, indeterminata e imprevedibile – per proporre a chi lo ascolta un modo di vivere la vita, di scoprire se stessi e indagare il mondo, diverso da quello condiviso e propugnato dalla società, che è fondamentalmente razionale; questo tipo di esperienza di cui la nuova canzone si fa portavoce implica un allontanamento dalla

---

<sup>263</sup> Nel senso di “popular” com'è inteso da Gianni Sibilla ne *I linguaggi della musica pop* (Bompiani, Milano, 2003, p. 24): «l'aggettivo ‘popolare’ indica la diffusione di massa e non si riferisce, come il termine *folk*, a una cultura etnica e autenticamente popolare».

<sup>264</sup> A. GALLO, “*La vita è una faccenda serissima*”. *Le metamorfosi empiriche di Franco Battiato*, «Virgola», 18 maggio 2021: in <https://www.melogranoarte.it/virgola/riflessioni/la-vita-e-una-faccenda-serissima-le-metamorfosi-empiriche-di-franco-battiato>; data ultima consultazione 9 febbraio 2023.

<sup>265</sup> *Summer on a solitary beach*, *Gli uccelli* e *Segnali di vita* rispettivamente primo, terzo e quinto brano.

<sup>266</sup> *Bandiera bianca*, *Cuccuruccucu*, *Centro di gravità permanente* e *Sentimento nuevo* rispettivamente secondo, quarto, sesto e settimo brano dell'album.

quotidianità, ossia da ciò che è familiare e usuale, e l'adozione di un nuovo punto di vista da cui osservare il mondo e se stessi.

La possibilità di questo straniamento è garantita da una struttura testuale fondamentalmente centrifuga, in cui si alterna una molteplicità differente di versi: alcuni suonano come aforismi (ad esempio, in *Segnali di vita* sentenza, «il tempo cambia molte cose nella vita»),<sup>267</sup> altri citano estratti di canzoni di altri autori, come in *Bandiera bianca* «The end my only friend, this is the end»<sup>268</sup> che riprende i versi iniziali del brano *The end* (1967) dei The Doors e «siamo figli delle stelle»<sup>269</sup> che cita l'omonimo brano del 1977 di Alan Sorrenti. Ricordo anche *Cuccurucucu* – che, come sottolinea Osvaldo di Dio, «è un vero e proprio *divertissement*» –<sup>270</sup> canzone nella quale «il mare nel cassetto»,<sup>271</sup> «le mille bolle blu»,<sup>272</sup> «il mondo è grigio, il mondo è blu»<sup>273</sup> citano gli omonimi brani di Milva (1961), Mina (1961) e Nicola di Bari (1967), mentre «Lady Madonna»<sup>274</sup> e «with a little help from my friends»<sup>275</sup> richiamano due famosissimi brani dei The Beatles, rispettivamente del 1968 e del 1967.

Compaiono versi che rielaborano, ricontestualizzandole, citazioni colte: in *Summer on a solitary beach*, «Mare, mare, mare voglio annegare / portami lontano a naufragare»<sup>276</sup> richiama il verso conclusivo dell'*Infinito* di Leopardi «e il naufragar m'è dolce in questo mare»; in *Bandiera bianca* «minima immoralialia»<sup>277</sup> cita *Minima moralia* di Theodor W. Adorno;<sup>278</sup> in *Cuccurucucu* il verso «cantami o diva dei pellerossa americani»,<sup>279</sup> richiama il proemio dell'*Iliade*.

Ricorrono versi molto lunghi – come in *Centro di gravità permanente* «una vecchia bretone, con un cappello e un ombrello di carta di riso e canna di bambù» –<sup>280</sup> o coppie

---

<sup>267</sup> F. BATTIATO, *Segnali di vita*, in *La voce del padrone*, 1981.

<sup>268</sup> F. BATTIATO, *Bandiera bianca*, *ivi*.

<sup>269</sup> *Ibidem*.

<sup>270</sup> C. CICOLIN, O. DI DIO, *La voce del padrone. Perché è geniale*, «Lezioni-chitarra», 19 novembre 2022: in <https://www.lezioni-chitarra.it/la-voce-del-padrone-perche-e-geniale/>; data ultima consultazione 9 febbraio 2023.

<sup>271</sup> F. BATTIATO, *Cuccurucucu*, in *La voce del padrone*, 1981.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> *Ibidem*.

<sup>275</sup> *Ibidem*.

<sup>276</sup> F. BATTIATO, *Summer on a solitary beach*, *ivi*.

<sup>277</sup> F. BATTIATO, *Bandiera bianca*, *ivi*.

<sup>278</sup> T. W. ADORNO, *Minima moralia – meditazioni della vita offesa*, trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 2015.

<sup>279</sup> F. BATTIATO, *Cuccurucucu*, in *La voce del padrone*, 1981.

<sup>280</sup> F. BATTIATO, *Centro di gravità permanente*, *ivi*.

di versi paradossali, ottenuti spesso grazie ad accostamenti improbabili ed eccentrici: in *Bandiera bianca*, ad esempio, si legge «A Beethoven e Sinatra preferisco l'insalata / a Vivaldi l'uva passa che mi dà più calorie».<sup>281</sup>

Ne deriva un «ricchissimo *pastiche* post-moderno»,<sup>282</sup> un intreccio di frasi, voci, immagini e prospettive differenti che restituiscono un'esperienza del reale altrettanto varia, discontinua e frammentata.

A questa struttura centrifuga corrisponde una grande ricchezza lessicale, non comune nella canzone d'autore italiana di quegli anni, che, per rispettare le regole del mercato discografico, stava vivendo una significativa semplificazione linguistica in direzione di una progressiva omologazione della lingua della musica a quella della quotidianità.<sup>283</sup>

Opponendosi evidentemente a questi fenomeni di livellamento linguistico, Battiato assume come punto di partenza la lingua condivisa e la arricchisce con termini del lessico mistico-esoterico («geometrie esistenziali»,<sup>284</sup> «falsa personalità»,<sup>285</sup> «meccaniche celesti»<sup>286</sup>), aggettivi toponomastici o etnici («una vecchia bretone»,<sup>287</sup> «i contrabbandieri macedoni»,<sup>288</sup> «profughi afgani»<sup>289</sup> e «pellerossa americani»<sup>290</sup>), tecnicismi e termini presi da lingue straniere, con una netta prevalenza dell'inglese, che si inserisce con versi completamente irrelati nel tessuto del testo.

Se la ricchezza e la multiformità del linguaggio impiegato da Battiato sono, come precedentemente sottolineato, espressione della varietà del mondo e dell'esperienza umana, l'accostamento sullo stesso verso di termini di lingue diverse può essere visto come l'invito a un'integrazione non solo linguistica ma anche culturale, sociale e umana. Battiato crea un linguaggio complesso e poliedrico, in cui l'elemento familiare e quello straniero si compenetrano, mostrando l'inevitabile presenza dell'altro, del diverso, dell'ignoto, anche in ciò che è apparentemente vicino e conosciuto.

---

<sup>281</sup> F. BATTIATO, *Bandiera bianca*, ivi.

<sup>282</sup> L. BERTOLONI, *Plurilinguismo e pluristilismo in Franco Battiato*, «Inchiostro», 30 aprile 2018: in <https://inchiostro.unipv.it/plurilinguismo-e-pluristilismo-franco-battiato/>; data ultima consultazione 9 febbraio 2023.

<sup>283</sup> L. ZULIANI, *L'italiano della canzone*, Carrocci, Roma, 2020, p. 96: «a partire dagli anni Sessanta, nella musica leggera di larga diffusione, la lingua divenne più simile a quella dell'italiano d'uso». E G. SIBILLA, *op. cit.*, p. 141: «caratteristica della canzone pop [...] l'uso di un linguaggio secco semplice e quotidiano».

<sup>284</sup> F. BATTIATO, *Gli uccelli*, in *La voce del padrone*, 1981.

<sup>285</sup> F. BATTIATO, *Segnali di vita*, ivi.

<sup>286</sup> *Ibidem*.

<sup>287</sup> F. BATTIATO, *Centro di gravità permanente*, ivi.

<sup>288</sup> *Ibidem*.

<sup>289</sup> F. BATTIATO, *Cuccurucucu*, ivi.

<sup>290</sup> *Ibidem*.

Creando questo intreccio, Battiato mostra come l'esperienza linguistica e conoscitiva preveda la presenza di significati, prospettive e punti di vista differenti, di uguale valore e irriducibili a un assoluto oggettivo e valido per tutti.

Con il linguaggio de *La voce del padrone*, dunque, Battiato si oppone a quei processi di omologazione e alienazione anche linguistici, ai quali l'ipertrofia della ragione e del progresso stava portando, e rivendica la ricchezza di quello che non considera semplicemente un mezzo di comunicazione, ma anche uno strumento di condivisione, interazione e conoscenza di sé e del mondo.

A questo plurilinguismo corrisponde un pluristilismo, in cui si alternano brani prevalentemente nominali (come *Centro di gravità permanente* e *Cuccurucucu*),<sup>291</sup> ad altri più narrativi (come *Gli uccelli*) o evocativi (come *Summer on a solitary beach* e *Segnali di vita*):

la caratteristica comune è una sorta di cosmopolitismo spazio-temporale, in cui la presenza (lessicale o tematica) di diverse zone del globo si combina con una dimensione temporale sempre in bilico tra presente ed eternità.<sup>292</sup>

All'innovazione linguistica e stilistica corrisponde un allontanamento dai canoni della canzone tradizionale, soprattutto per quanto riguarda le rime, la lunghezza dei versi e la struttura del testo, che alterna liberamente le strofe al ritornello.

Come ha giustamente sottolineato Bertoloni:

La complessità linguistica e testuale di Battiato e il suo essere fondamentale un precursore del post-modernismo nella canzone italiana, fanno del cantautore siciliano una delle figure-chiave nell'evoluzione della musica italiana d'autore e della sua lingua.<sup>293</sup>

Se da un punto di vista linguistico, stilistico e formale la nuova canzone proposta da Battiato si allontana notevolmente dal modello tradizionale – che aveva già subito significative trasformazioni per adattarsi alle richieste della musica – da un punto di vista tematico e contenutistico *La voce del padrone* si inserisce in quella tradizione critica nei

---

<sup>291</sup> A partire dagli anni Settanta, la canzone tradizionale aveva iniziato a trasformarsi radicalmente, subendo processi di nominalizzazione e indebolimento della narrazione. (L. BERTOLONI, *op. cit.*).

<sup>292</sup> *Ibidem.*

<sup>293</sup> *Ibidem.*



confronti del mito della ragione e del progresso che si era sviluppata tra l'Ottocento e l'inizio del Novecento, a partire dall'esperienza romantica e, poi, decadente.

Come precedentemente anticipato, un punto di riferimento fondamentale per Battiato sembra essere Giacomo Leopardi, in particolare, come autore delle *Operette morali*, con le quali le canzoni de *La voce del padrone* condividono temi e soluzioni stilistiche.

A volerla considerare da questo punto di vista, la canzone di Battiato diventa il mezzo di trasmissione, nel presente, di una cultura che, per quanto passata, continua a dimostrarsi perfettamente attuale.

Il rapporto con Leopardi va inteso come una vicinanza esperienziale ed esistenziale, che diventa affinità artistica: la presenza di Leopardi, infatti, non è ostentata o esibita apertamente dal Battiato de *La voce del padrone* – che, anzi, in quest'album non fa mai riferimento esplicito al poeta recanatese –<sup>294</sup> ma viene percepita da chi, ascoltando le sue parole, ne coglie i significati nascosti, il senso profondo che si cela dietro la superficie.

Come ha sottolineato Annino La Posta:

una citazione in genere ha lo scopo di aprire una finestra su un altro mondo. Se è facilmente riconoscibile, come può essere il nome di una persona o di una città o una situazione di uso comune, allora l'effetto è immediato: dalla finestra entrano immagini precise già codificate che non hanno bisogno di spiegazione. [...] Il più delle volte però il riferimento non è così immediato. In questo caso è legittimo sottintendere che l'autore voglia indirizzarlo solo a chi è in grado di riconoscerlo.<sup>295</sup>

---

<sup>294</sup> Battiato aveva, invece, citato apertamente Leopardi in *Frammenti*, brano contenuto nell'album *Patriots* del 1980, in cui cantava «La donzelletta vien dalla campagna in sul calar del sole» tratto da *Il sabato del villaggio* e «D'in su la vetta della torr antica, passero solitario, alla campagna, cantando vai finché non more il giorno» da *Il passero solitario*.

<sup>295</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 89.

### 3.2. Leopardismi ne *La voce del padrone*

Nel saggio del 1974,<sup>296</sup> Gilberto Lonardi riflette sul fenomeno del “leopardismo”, prendendo in considerazione la ricezione e gli usi di Leopardi nella tradizione poetica e letteraria italiana dell’Ottocento e del Novecento.

Come sottolinea Lonardi, la straordinaria unicità e la complessità dell’esperienza poetica e filosofica leopardiana ne avrebbero impedito una ricezione lineare e omogenea, dando luogo a una poliedricità di usi e accessi all’autore:<sup>297</sup>

l’eccezionalità etica e ideologica di Leopardi ha impedito che davvero si sviluppasse dall’Otto al Novecento un leopardismo che [...] percorresse questi non pochi anni come movimento omogeneo e munito di comuni programmi e si traducesse in istituto *insieme* della forma e del vivere.<sup>298</sup>

Proprio per questo, «più che di ricezione novecentesca, si dovrebbe parlare di ricezioni novecentesche, eterogenee, plurali, mobili; e più che di un solo Leopardi, si dovrebbe parlare di diversi Leopardi nel Novecento».<sup>299</sup> Lonardi sottolinea l’impossibilità di ricondurre la poliedricità del leopardismo a un fenomeno unico e unitario, cosa che porterebbe a un impoverimento dell’opera e dell’esperienza di Leopardi, di quella degli autori che ne sono stati influenzati e della stessa critica letteraria:

Chi scrive non crede che sia davvero riconoscibile una linea leopardiana. Proporsene una rigida individuazione comporta non solo il rischio di dare corpo ai fantasmi, ma finisce col presupporre un privilegio per i seguaci più zelanti di Leopardi, con il

---

<sup>296</sup> G. LONARDI, *Leopardismo, Saggio sugli usi di Leopardi dall’Otto al Novecento*, 1. ed., Sansoni, Firenze, 1974. Il saggio è stato ripubblicato con alcune modifiche nel 1990: G. LONARDI, *Leopardismo, tre saggi sugli usi di Leopardi dall’Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze, 1990. Per quanto riguarda il leopardismo novecentesco, rimando anche all’opera di Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti* (Le lettere, Firenze, 2009).

<sup>297</sup> G. LONARDI, *op. cit.*, p. 5: «una realtà con cui ho dovuto fare i conti [...] è quella della poliedricità degli accessi a Leopardi: per esempio, il Pascoli è attento a certi timbri, Cardarelli ai problemi del tono, Di Giacomo alle interne armoniche dialettali di Leopardi, Ungaretti punta sull’ironia e sulla vaghezza, l’analogia e la memoria leopardiane, Cecchi su tutt’altro dalla vaghezza, sul fermo segno di un classico, e Montale – come accenna lui stesso per gli *Ossi* nel ’46 – si sposta sul piano della riflessione leopardiana, per esempio sulla compresenza di dato lirico e dato riflessivo, oltre che su una dimensione della memoria recuperata in ben altro senso dall’ungarettiano e anche dal solariano».

<sup>298</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>299</sup> Intervista a Luca Chiurchiù e Maria Valeria Dominioni sul volume *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*, Letture.org: in <https://www.letture.org/leopardi-e-la-cultura-del-novecento-modi-e-forme-di-una-presenza-maria-valeria-dominioni-luca-chiurchiu>; data ultima consultazione 8 febbraio 2023.

risultato di trovarsi bella e preconstituita una poetica critica del modello e di attribuire a Leopardi una specie di essenza immutabile e immutata dai seguaci. È probabilmente più redditizio obbedire a una prassi più mobile e a un'impostazione più dialettica: riconoscere non una linea da Leopardi, ma più esperienze con Leopardi.<sup>300</sup>

Dichiarata la necessità di adottare un approccio dialettico, Lonardi afferma però che, nella «varia e complessa fenomenologia degli accessi a Leopardi»,<sup>301</sup> è possibile operare due distinzioni generali, che riguardano, da un lato, la “modalità” in cui avviene la ricezione e, dall'altro, il suo “contenuto”.

Per quanto riguarda il primo aspetto, Lonardi distingue «tre linee di comportamento nei confronti di Leopardi: quella del silenzio o quasi, quella dell'adesione immediata e corale, e quella della richiesta, più o meno consapevole, di una mediazione».<sup>302</sup>

Secondo Lonardi, dunque, la ricezione leopardiana nel corso del Novecento, quando avvenne, fu, in alcuni casi, una ripresa non dichiarata in modo esplicito (i quasi-silenzi), in altri, un recupero consapevole e apertamente ostentato, in altri ancora, assunse la forma di un dialogo a distanza, nato dal riconoscimento dell'attualità della riflessione leopardiana e costruito a partire da un'affinità ideologica, estetica, artistica o esistenziale con il poeta recanatese.

Per quanto riguarda il secondo aspetto, Lonardi parla, da un lato, di un'attenzione alle forme della poesia leopardiana («l'attenzione [...] ai problemi (anche) della metrica, implica di necessità l'attenzione a Leopardi, se è vero che quest'ultimo è tra gli ispiratori più autorevoli, diretti o indiretti, della nostra crisi metrica almeno da mezzo Ottocento»),<sup>303</sup> in secondo luogo, di una «presenza ideologica»<sup>304</sup> di Leopardi nel Novecento, in riferimento a quegli autori vicini per esperienza artistica, esistenziale e filosofica al poeta recanatese, di cui recepirono, più o meno consapevolmente e esplicitamente, stilemi, tematiche e spunti di riflessione.

In tale quadro, Franco Battiato occupa una posizione *suis generis*.

---

<sup>300</sup> G. LONARDI, *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>301</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>302</sup> *Ibidem*

<sup>303</sup> *Ivi*, p. 62

<sup>304</sup> *Ivi*, p. 9.

Per quanto riguarda l'atteggiamento adottato nei confronti di Leopardi, della sua opera e del suo pensiero, Battiato si pone, inizialmente, a metà strada tra il quasi-silenzio di autori come Montale, che, pur essendo stati in un rapporto attivo e continuo con il poeta, non si sono quasi mai pronunciati esplicitamente sul suo ruolo all'interno della loro esperienza e produzione,<sup>305</sup> e la ripresa esplicita di chi dichiarava apertamente l'eredità del poeta recanatese, o per effettiva affinità o per assecondare una moda che già Carducci, in una lettera del 1874, definiva «il fanatismo leopardiano dei contemporanei».<sup>306</sup>

Lo stesso Battiato, infatti, nomina Leopardi tra gli autori che l'avevano maggiormente interessato da giovane, lasciando intendere di conoscere l'opera e il pensiero del poeta-filosofo.<sup>307</sup>

Prova di questa conoscenza è, ad esempio, il brano *Frammenti*, contenuto nell'album *Patriots* (1980), in cui, come già anticipato, Battiato cita esplicitamente alcuni versi di due poesie leopardiane: «La donzelletta vien dalla campagna in sul calar del sole»<sup>308</sup> (*Il sabato del villaggio*) e «D'in su la vetta della torre antica passero solitario alla campagna / cantando vai...finché non muore il giorno»<sup>309</sup> (*Il passero solitario*).

In questa nuova fase della sua esperienza artistica, già iniziata l'anno precedente con *L'era del cinghiale bianco*, Battiato fa un ampio uso della citazione, inserendo, all'interno di propri testi, frammenti o estratti di opere di altri autori, con lo scopo di trasmettere un contenuto culturalmente e filosoficamente importante, attraverso la forma semplice e coinvolgente della canzone.

Come sottolinea La Posta,<sup>310</sup> però, Battiato non inserisce solo citazioni chiare ed esplicite, come quelle leopardiane in *Frammenti*, ma affianca a quelli più facilmente comprensibili riferimenti più complessi e ricercati, così che il testo non abbia un unico significato, ma si presti a molteplici letture, stimolando la riflessione e l'interpretazione di chi lo ascolta e aprendo un'esperienza conoscitiva poliedrica e relativa come quella della realtà.

Con *La voce del padrone*, album successivo a *Patriots*, la tecnica della citazione viene radicalizzata e si crea un sistema di riferimenti molto più complesso e articolato di quello che caratterizzava gli album precedenti: i richiami intertestuali, infatti, si distinguono non

---

<sup>305</sup> Cfr. Ivi, p. 5.

<sup>306</sup> G. CARDUCCI, *Lettere*, vol. IX dell'ed. naz., Zanichelli, Bologna, 1938-1960.

<sup>307</sup> Cfr. F. PULCINI, *op. cit.*, p. 36.

<sup>308</sup> F. BATTIATO, *Frammenti* in *Patriots*, 1980.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

<sup>310</sup> Cfr. A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 89.

più solamente per la fonte da cui sono tratti – l’album, la produzione di Battiato o quella di altri autori – ma anche per la modalità in cui entrano a far parte del testo.

È in questo contesto che l’atteggiamento di Battiato nei confronti di Leopardi cambia radicalmente, trasformandosi in un apparente silenzio dietro il quale si cela, però, citando Lonardi, «la richiesta di una mediazione».<sup>311</sup>

Ne *La voce del padrone*, accanto alle citazioni “classiche” collocate nel testo della canzone, compaiono, dunque, citazioni “in sordina”, presenze, come appunto quella leopardiana, che non occupano una precisa posizione all’interno della canzone, ma fanno parte dello sfondo ideologico e filosofico su cui si costruisce l’intero album e devono, perciò, essere prese in considerazione dall’interprete.

Questo nuovo tipo di citazioni conferisce all’intero disco un carattere fortemente evocativo, per cui, anche laddove prevalgono strutture narrative o nominali, l’evocazione rimane la chiave di lettura fondamentale: come già anticipato, infatti, l’intertestualità de *La voce del padrone* prevede un complesso intreccio di rimandi, per cui il significato del singolo testo è influenzato sia dai rapporti con gli altri brani della raccolta, sia con la rete di riferimenti che ognuno di essi evoca, risultando per questo poliedrico, relativo e molto più complesso di come appare.

Come sottolinea Aldo Nove, con *La voce del padrone*, Battiato realizza compiutamente quello che, in modalità sempre diverse, aveva fatto anche negli album degli anni precedenti, ossia «l’evocazione al posto della narrazione»,<sup>312</sup> valorizzando una modalità espressiva che non segue un andamento lineare, logico e ordinato, ma procede in modo inaspettato e labirintico, sviluppandosi in molteplici direzioni.

In questo nuovo contesto, i significati dei testi si moltiplicano ancora più di prima e variano a seconda di chi li ascolta e interpreta: per citare le parole dello stesso Battiato, «niente è come sembra».<sup>313</sup>

Non avendo indicazioni precise da parte dell’autore, per orientarsi nell’interpretazione del testo, l’ascoltatore ha l’impressione di non cogliere mai fino in fondo il senso delle parole del cantante o, d’altro canto, corre il rischio di forzare l’interpretazione attribuendo al testo significati impropri.

---

<sup>311</sup> G. LONARDI, *op. cit.*, p. 5.

<sup>312</sup> A. NOVE, *op. cit.*, p. 133.

<sup>313</sup> “*Niente è come sembra*” è un film diretto da Battiato, presentato al Festival Internazionale del Film di Roma nel 2007.

La presenza di Leopardi, in particolare dell'autore delle *Operette morali*, è una di quelle presenze "in sordina" che l'autore non esplicita apertamente all'interno dell'album né conferma in altre sedi, ma che emerge agli occhi del lettore che la sa cogliere.

Forse, il senso ultimo de *La voce del padrone* emerge proprio in questo continuo interrogarsi e interpretare, in assenza di conferme rassicuranti, punti di riferimento o soluzioni definitive: lo scopo dell'album, infatti, è quello di «stimolare le menti assopite degli ascoltatori»<sup>314</sup> e aprire la strada all'autonomia di pensiero, concepita dallo stesso Battiato come occasione di trasformazione di sé e possibilità di un'esperienza conoscitiva ed esistenziale più libera e autentica di quella comune.

Secondo le indicazioni dell'autore, dunque, ciò che il lettore o l'ascoltatore può sbagliare non è tanto l'interpretazione – che può limitarsi al livello consumistico e orecchiabile immediatamente percepibile o inoltrarsi negli altri livelli di comunicazione –<sup>315</sup> quanto il tipo di approccio ai testi: il fruitore, infatti, non può prescindere dalla consapevolezza che lo scopo dell'interpretazione non è il raggiungimento di una presunta verità, ma l'interpretazione stessa o, meglio, l'esperienza di pensiero, di coinvolgimento emotivo, di attività immaginativa che essa stimola.

---

<sup>314</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 101.

<sup>315</sup> Intervista con Carlo Silvestro, «Frigidaire», 1985, cito da *ivi*, p. 89.

### 3.2.1. Intertestualità leopardiana: le *Operette morali*

La «presenza ideologica»<sup>316</sup> di Leopardi ne *La voce del padrone* si avverte, innanzitutto e per lo più, a livello tematico, ma comporta delle conseguenze anche sul piano stilistico: i sette testi che compongono l'album, infatti, non solo sviluppano tematiche care all'autore delle *Operette morali*, ma ne riprendono anche modalità di stile.

Da un punto di vista tematico, la vicinanza a Leopardi si coglie nella critica all'antropocentrismo e all'ottimismo progressista, condannati come distorsioni illusorie della realtà, tanto rassicuranti quanto ingannevoli.<sup>317</sup> come l'autore delle *Operette*, Battiato attacca le ideologie antropocentriche e progressiste avvalendosi non solo dell'ironia e della satira, ma anche della tecnica dello straniamento, che osservando l'esistenza dell'uomo da punti di vista inediti e inusuali – quello degli «uccelli»<sup>318</sup> o delle «meccaniche celesti»,<sup>319</sup> ad esempio – ne abbatte la convinzione d'essere il centro dell'universo e di essere destinato a dominare l'intera realtà.

Echi leopardiane si avvertono anche nella critica di Battiato alle dinamiche alienanti della società di massa e dell'industrializzazione capitalistica, con particolare attenzione al fenomeno della moda, considerato causa di omologazione e spersonalizzazione degli individui e di mercificazione d'ogni cosa, vanificata nella prospettiva dell'interesse economico: la corsa incessante della Moda e della Morte nell'operetta di Leopardi,<sup>320</sup> metafora della caducità della vita umana, torna ne *La voce del padrone* nel testo di *Bandiera bianca*, costruito sul principio dell'enumerazione, che allude all'accumulo

---

<sup>316</sup> G. LONARDI, *op. cit.*, p. 9.

<sup>317</sup> A differenza di altri, il leopardismo ideologico di Battiato non ha un orientamento politico, ma esistenziale: come sottolinea Lonardi, infatti, molti autori, legati soprattutto alla critica marxista (come Alberto Asor Rosa o Cesare Luporini, autore del saggio *Leopardi progressivo* apparso per la prima volta nel 1947 in *Filosofi vecchi e nuovi*, Sansoni, Firenze e ristampato nel 1980 da Editori riuniti, Roma) avrebbero recuperato la personalità e l'opera di Leopardi a sostegno delle loro teorie politico-sociali, ignorando «il rifiuto leopardiano di far coincidere la sua prospettiva ideologica con la prospettiva del patriottismo e nazionalismo borghese, stante la effettivamente scarsa propensione di Leopardi a lasciarsi utilizzare, nonostante ogni tentativo, a fini di edificazione nazional-moderata» (G. LONARDI, *op. cit.*, p. 11). Come sottolinea Lonardi, «di ordine non politico e più improntato a una “visione del mondo” sembra l'aggancio dei grandi narratori meridionali come De Roberto e Verga» (*Ibidem*), autori che Battiato aveva conosciuto grazie all'amico scrittore Gesualdo Bufalino. È probabile, dunque, che il leopardismo del cantante abbia subito l'influenza di questi autori siciliani, vista l'affinità nel modo di recepire la lezione del poeta recanatese.

<sup>318</sup> F. BATTIATO, *Gli uccelli in La voce del padrone*, 1981.

<sup>319</sup> F. BATTIATO, *Segnali di vita*, *ivi*.

<sup>320</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo della Moda e della Morte*, in *Operette morali*, *cit.*, pp. 129-136.

compulsivo dei beni materiali e al ritmo sfrenato con cui le mode cambiano, ma anche all'inseguimento pletorico della novità nella vana illusione che renda felici.

Altro punto di connessione tra i due autori è sicuramente la critica all'ipertrofico sviluppo della razionalità perseguito dall'uomo moderno, nella convinzione illusoria che il progresso razionale, tecnico, scientifico e industriale consenta il miglioramento della vita umana e la sua felice realizzazione.

Nelle *Operette morali* e, in particolare, nella *Proposta di premi fatta all'Accademia dei sillografi*, Leopardi definiva il «fortunato secolo XIX»<sup>321</sup> come «l'età delle macchine»,<sup>322</sup> ironizzando amaramente su una società in cui le macchine stavano progressivamente prendendo il posto degli uomini, non solo a livello fisico ma anche spirituale: ebbene, il tema dell'automatizzazione della vita, della trasformazione dell'uomo in automa produttivo e perfettamente funzionante ma privo di personalità, emotività e immaginazione, è un tema che Battiato aveva già affrontato negli album dei primi anni Settanta, *Fetus* (1971) e *Pollution* (1972), ispirandosi ai racconti distopici di Aldous Huxley; ne *La voce del padrone*, è sviluppato, in particolare, nel brano *Segnali di vita*, in cui l'autore, contro la meccanicizzazione dell'esistenza, che rende gli uomini degli automi omologati dalla «falsa personalità»,<sup>323</sup> ne rivendica il carattere temporale, mobile e indefinito, irriducibile, quindi, al controllo della razionalità.

L'ipertrofia della ragione e del progresso, dunque, è vista da entrambi gli autori come causa di un generale impoverimento dell'esistenza dell'uomo: per Leopardi, lo sviluppo esclusivo della *ratio*, a discapito dell'immaginazione e della sensibilità, aveva provocato lo “snaturamento” dell'uomo, cioè l'allontanamento dallo stato felice di natura, condannandolo a un'esistenza inevitabilmente infelice, di noia e insoddisfazione; questa tematica fa da sfondo alla canzone *Gli uccelli* – che ricorda l'operetta leopardiana *Elogio degli uccelli* –,<sup>324</sup> in cui Battiato elogia la libertà degli uccelli e il loro essere perfettamente sintonizzati con la realtà circostante, a differenza dell'uomo che sfrutta l'ambiente in cui vive, manipolandolo per assecondare le proprie necessità.

---

<sup>321</sup> G. LEOPARDI, *Proposta di premi fatta all'Accademia dei Sillografi*, ivi, p. 140.

<sup>322</sup> Ivi, p. 141.

<sup>323</sup> F. BATTIATO, *Segnali di vita* in *La voce del padrone*, 1981.

<sup>324</sup> G. LEOPARDI, *Elogio degli uccelli*, in *Operette morali*, cit., pp. 442-456.



Nella *Storia del genere umano*, Leopardi rievocava i tempi mitici in cui gli uomini, ancora innocenti e dotati di una fervida immaginazione, vivevano in armonia con la realtà circostante, *meravigliandosi* della bellezza e della vastità del mondo.<sup>325</sup>

Questa esperienza di felicità – legata al potere dell’immaginazione e delle emozioni che essa suscita – sembra affine a quella greca dello *θαύμα*, quel senso di meraviglia e stupore, che sorge di fronte alla ricchezza del reale, che Battiato stesso aveva sperimentato e che cercava di restituire con le sue canzoni.

Come per Leopardi, anche per il cantante, infatti, l’immaginazione e le emozioni, come quelle stimulate e trasmesse dall’arte, hanno un ruolo fondamentale nella vita dell’uomo, quali antidoti all’impoverimento dell’esistenza e dell’esperienza provocato dall’ipertrofia della ragione: entrambi ritenevano necessario il ridimensionamento del ruolo della ragione all’interno dell’esistenza e, parallelamente, la rivalutazione e la rivitalizzazione delle esperienze e degli aspetti non razionali della natura umana.

Con le sue canzoni, Battiato cerca di valorizzare le esperienze irrazionali, immaginative ed emotive, per suscitare in chi le vive una trasformazione che consenta di comprendere se stesso e il mondo da una prospettiva inedita, alternativa e complementare a quella razionale: questa intenzione si realizza all’interno de *La voce del padrone* in uno stile che – sull’eco della prosa poetica leopardiana – giova agli uomini perché è capace di «muovere l’immaginazione».<sup>326</sup>

Come sottolinea Franco d’Intino,<sup>327</sup> la prosa poetica leopardiana è da intendere come una prosa in cui l’argomentazione scientifica, metodica e razionale si combina all’elemento poetico e immaginativo: un poetico che, però, a differenza di quello lirico, non nasce da un’esperienza soggettiva e intima, ma dalla fredda esperienza del mondo e che, come lo definirà Eleandro, corrisponde a una scrittura in prosa o in versi che stimola

---

<sup>325</sup> G. LEOPARDI, *Storia del genere umano*, ivi, pp. 83-84: «Ma nondimeno gli uomini compiacendosi insaziabilmente di riguardare e di considerare il cielo e la terra, meravigliandosene sopra modo e riputando l’uno e l’altra bellissimi e, non che vasti, ma infiniti, così di grandezza come di maestà e di leggiadria».

<sup>326</sup> Cfr. G. LEOPARDI, *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, ivi, p. 496: «se alcun libro morale potesse giovare, io penso che gioverebbero massimamente i poetici: dico poetici prendendo questo vocabolo largamente; cioè libri destinati a muovere l’immaginazione; e intendo non meno di prose che di versi». Come sottolinea Laura Melosi in nota, il tema dell’immaginazione che contribuisce alla filosofia (l’«animo in entusiasmo») che «discopre vivissime somiglianze tra le cose», [*Zib.*, 1650], 7 settembre 1821, p. 615) è trattato anche nel *Parini*, VII (G. LEOPARDI, *Il Parini, ovvero della gloria*, ivi, pp. 326-330) e discusso a più riprese nello *Zibaldone*, in particolare nelle note del 22 agosto 1823 [3237-3245], pp. 1080-1083; in quella del 5-6 ottobre 1821 [1856], p. 677; e, infine, nelle note dell’8 e del 9 settembre 1823 [3382-3389], pp. 1127-1129.

<sup>327</sup> Cfr. F. D’INTINO, *Un libro poetico, ma scritto in prosa*, in *Leopardi*, a cura di F. D’Intino, M. Natale, Carrocci, Roma, 2018, pp. 95-97.

l'immaginazione del lettore, allietandolo con le illusioni che produce; al tempo stesso, esso rende conto della verità dell'esistenza umana («verità dure e triste»)<sup>328</sup> fornendo all'uomo una consapevolezza che, pur non consentendogli di mutare lo stato delle cose, lo rende degno interlocutore della Natura e lo sottrae agli inganni delle ideologie progressiste e antropocentriche.

Come già sottolineato, anche la nuova forma di canzone presentata da Battiato ne *La voce del padrone*, ma già abbozzata ne *L'Era del cinghiale bianco* (1979) e in *Patriots* (1980), nasce dalla combinazione di un elemento filosofico e di uno poetico secondo l'accezione leopardiana: il primo, più o meno nascosto dietro l'apparente leggerezza del testo, intende sollecitare la riflessione del fruitore e spingerlo a pensare in autonomia rispetto a dogmi e verità consolidate, per una comprensione più autentica di sé e della propria esistenza; il secondo, invece, che si esplica tanto a livello testuale quanto nella componente musicale, mira a coinvolgere emotivamente l'ascoltatore e a stimolarne l'immaginazione, per suscitare piacere ma anche per aprire un'esperienza conoscitiva alternativa a quella razionale, secondo intenti analoghi a quelli pensati dal poeta di Recanati.

Come sottolinea Guido Guerrera, giornalista, scrittore e biografo di Franco Battiato:

Tanti sono attratti unicamente dal ritmo spesso trascinate delle sue musiche o dalla ieratica suggestione delle parole in modo epidermico. La superficialità non può creare un giusto approccio alla poetica di Battiato e in qualche misura ne offende il lavoro intrinseco, le motivazioni e tutto il background filosofico. [...] sono solo canzonette se non si arriva a scavare in profondità cogliendone il significato non solo da un punto di vista intellettuale, ma mettendoci il cuore.<sup>329</sup>

Ne *La voce del padrone*, come già nelle *Operette* leopardiane, la combinazione dell'elemento filosofico e di quello poetico si attua sia nella costruzione dei singoli testi quanto nell'organizzazione generale dell'album, che, come precedentemente sottolineato, alterna brani comico-satirici, caratterizzati da atmosfere scherzose e leggere, dei «veri e propri *divertissement*»,<sup>330</sup> ad altri in cui domina il πάθος, i toni sono seri e l'ironia lascia il posto all'amarrezza.

---

<sup>328</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, in *Operette morali*, cit., p. 510.

<sup>329</sup> G. G. GUERRERA, *Franco Battiato. Niente è come sembra – Simbologia nei testi*, Verdechiaro Edizioni, Reggio Emilia, 2021, p. 19 e p. 14.

<sup>330</sup> C. CICOLI, *op. cit.*

Mentre in questi – *Summer on a solitary beach*, *Gli uccelli* e *Segnali di vita* – l'intenzione dell'autore di far riflettere l'ascoltatore è suggerita dal contenuto del testo, dalle soluzioni stilistiche e dal tono della melodia, negli altri brani – *Bandiera bianca*, *Cuccurucucu* e *Centro di gravità permanente* e *Sentimento nuovo* – si nasconde dietro i ritmi vivaci e le sonorità ballabili della musica, la costruzione bizzarra dei testi e i giochi di «parole in libertà, un po' gratuite».<sup>331</sup>

All'interno dell'album, lo sforzo di sollecitare l'immaginazione e il coinvolgimento emotivo dell'ascoltatore si attua in due modi: attraverso la musica, che alternando ritmi, sonorità e toni diversi, suscita emozioni e immagini differenti, in chi l'ascolta, e attraverso i testi, che, come precedentemente sottolineato, non seguono una logica lineare e un preciso ordine spazio-temporale, ma si sviluppano secondo il principio dell'enumerazione e dell'evocazione, spingendo chi l'ascolta ad abbandonare la regolarità del pensiero razionale e a lasciarsi trasportare dal flusso di immagini, emozioni e sensazioni.<sup>332</sup>

Da questo punto di vista, alcune soluzioni adottate da Battiato ricordano la poetica leopardiana del vago e dell'indefinito, ed esibiscono anzi un'evidente memoria leopardiana: ad esempio, l'atmosfera irrealista di *Summer on a solitary beach*, in cui il suono indistinto dell'eco rimanda all'idea della lontananza e la tensione verso l'infinito è rappresentata dall'immagine del mare e dal desiderio del naufragio («mare, mare, mare voglio annegare / portami lontano a naufragare»)<sup>333</sup>.

Oppure il τόπος del ricordo, tema caro a Leopardi, che Battiato aveva già sviluppato nei primi album degli anni Settanta, in particolare in *Sulle corde di Aries* (1973), e che qui recupera nella prospettiva memoriale di *Summer on a solitary beach* e *Cuccurucucu*, in cui prevalgono forme verbali al passato remoto («passammo l'estate»)<sup>334</sup> o all'imperfetto («arrivava l'eco»,<sup>335</sup> «copriva le distanze»,<sup>336</sup> «cantava»,<sup>337</sup> «suonava»,<sup>338</sup> ecc.).

---

<sup>331</sup> Intervista con Carlo Silvestro, «Frigidaire», 1985, cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 89.

<sup>332</sup> G. G. GUERRERA, *op. cit.*, p. 19: «la fantasia dell'ascoltatore viene colpita a raffica da una miriade di impressioni sbalorditive e inaudite».

<sup>333</sup> F. BATTIATO, *Summer on a solitary beach*, in *La voce del padrone*, 1981.

<sup>334</sup> *Ibidem.*

<sup>335</sup> *Ibidem.*

<sup>336</sup> *Ibidem.*

<sup>337</sup> F. BATTIATO, *Cuccurucucu*, *ivi.*

<sup>338</sup> *Ibidem.*

In conclusione, dunque, da un punto di vista stilistico l'affinità de *La voce del padrone* di Battiato alle *Operette morali* di Leopardi si coglie nell'ampio uso dell'ironia – più dissacrante e mordace in certi momenti, più comica e sottile in altri – come mezzo di critica della società e strumento per smascherare le illusioni, risvegliando le menti assopite dall'abitudine e dai dogmi del pensiero comune; e nel ricorso, con la nuova forma della canzone, a un linguaggio che, combinando la serietà delle tematiche alla leggerezza dell'elemento poetico e musicale, riesce a trasmettere dei contenuti filosofici, incoraggiando la riflessione di chi lo ascolta e, al tempo stesso, a suscitare piacere, stimolando l'immaginazione, la fantasia e il coinvolgimento emotivo.

### 3.3. Premessa metodologica

Prima di procedere all'analisi dei testi de *La voce del padrone* è necessario porre alcune premesse di carattere metodologico.

Come evidenzia Luca Zuliani nel suo saggio dedicato all'italiano della canzone,<sup>339</sup> analizzando il testo di una canzone moderna, come quelle di Battiato, non si può non prendere in considerazione il legame fondamentale e imprescindibile tra l'elemento linguistico e quello musicale: nella canzone moderna, infatti, la musica non è più al servizio della parola cantata e non si conforma più alle sue forme, fissate dalla tradizione, ma prende il sopravvento sulla lingua, trasformandola in base alle necessità ritmiche della melodia.<sup>340</sup>

Per la canzone italiana del Novecento, la necessità di adattare il ritmo della lingua a quello della melodia, aveva rappresentato un problema notevole: come sottolinea Zuliani, infatti, «la maggioranza delle melodie richiede un accento a fine verso, spesso anche all'interno delle strofe, e quindi chi scrive testi per musica ha bisogno di tante parole tronche».<sup>341</sup>

L'italiano, però, derivando dal fiorentino – «che nella sua forma base addirittura si rifiuta di chiudere una frase con una tronca, tanto da aggiungere una nuova vocale (una “epitesi”) se l'ultima sillaba è accentata» –<sup>342</sup> metteva a disposizione dei cantautori pochissime parole tronche: alcuni monosillabi, alcuni nomi astratti in -à e -ù, poche voci della coniugazione verbale, qualche avverbio e poco altro.

Oltre a sfruttare le poche parole tronche messe a disposizione dalla lingua italiana – come fa, ad esempio, Modugno in *Volare* (1958) cantando «nel *blu*, dipinto di *blu* / felice di stare *lassù*» – gli autori di canzoni avevano iniziato a cercare degli «stratagemmi»<sup>343</sup> per riuscire a rispettare l'accento finale della melodia, senza sacrificare l'originalità e il senso dei testi.

Inizialmente – nelle canzoni della prima metà del Novecento – la strategia, adottata per risolvere la penuria di tronche, sarebbe stata quella di ricorrere al «tanto vituperato

---

<sup>339</sup> L. ZULIANI, *L'italiano della canzone*, Carrocci, Roma, 2020, pp. 7-10.

<sup>340</sup> Cfr. *Ibidem*. Come sottolinea Zuliani, mentre la musica antica, medievale e rinascimentale, aveva natura “modale” e traeva il suo ritmo da quello della lingua, la musica moderna – a partire dall'Ottocento – presenta un carattere “tonale”, il che significa che il ritmo della melodia s'impone su quello della lingua, producendo significative trasformazioni soprattutto a livello metrico e fonico.

<sup>341</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> *Ivi*, p. 33.

troncamento (fior, amor)»,<sup>344</sup> alla fine del verso: come sottolinea Zuliani, «in pratica, si cominciò a troncarsi anche alla fine dei versi e delle strofe alcune parole come “fiore”, che nel normale italiano possono sì essere troncate, ma solo all’interno di una frase (*fior di loto*, ad esempio), dove si appoggiano alla parola successiva».<sup>345</sup>

In seguito, i cantautori avrebbero escogitati dei rimedi più moderni consistenti principalmente in due strategie: da un lato, il cambiamento di alcune regole della metrica tradizionale (ad es., considerare come rima tronca i dittonghi o alcuni gruppi di vocali, o ricorrere a una doppia accentazione per le sdruciole), dall’altro alcuni fatti di stile, come rinunciare all’italiano a favore del dialetto (ad es., Guccini, «A gh’era tò péder sù l’òss / a l’ à dmandé quand a te spòs», in *Al trist* del 1970), o inserire a fine verso parole straniere (ad es., Celentano «Il tuo bacio è come un *rock* / che ti morde col tuo *swing*», in *Il tuo bacio è come un rock* del 1960) o esclamazioni, oppure invertire il normale ordine delle parole posizionando a fine verso elementi che non potrebbero stare alla fine di una frase (ad es., De André «era già tardi *perché*», in *La ballata del Michè* del 1966).<sup>346</sup>

Come sempre, Battiato rappresenta un caso a sé: pur inserendosi in questo contesto e adottando spesso simili stratagemmi,<sup>347</sup> il cantante cerca di regolarizzare il più possibile i versi e le rime delle proprie canzoni, creando testi metricamente raffinati, originali e densi di significato, capaci di dipingere un intero mondo in poche righe.

La dipendenza della lingua dalla musica, però, comporta anche per i testi di Battiato la perdita della loro autonomia, infatti non hanno più le ragioni formali nella lingua, ma nel

---

<sup>344</sup> F. IVALDI, “*Le donne, i cavalieri, l’arme, gli amori*”: lingua e poetica del primo Fabrizio De André, «Atem», 4,1 I 2019, p. 10: in [www.atem-journal.com](http://www.atem-journal.com); ultima visualizzazione 9 febbraio 2023.

<sup>345</sup> L. ZULIANI, *op. cit.*, p. 33. Zuliani aggiunge (*Ibidem*): «Un ascoltatore o un lettore contemporaneo può pensare che simili rime artificiali siano una caratteristica della lingua letteraria, poi prestate alla canzone vecchio stile. In realtà è esattamente il contrario: comparvero per la prima volta già nel Quattrocento fra le canzoni e canzonette del Nord Italia [...] rimasero un fenomeno nei testi per musica poco curati fino alla nascita dell’opera, quando furono lentamente accettate nei libretti e poi, ancora più a fatica, nella poesia letteraria. Ma ai piani alti furono sempre viste male [...] accettate a fatica solo per l’influenza dei testi per musica e per l’”autorità dei recenti poeti nord-italici Parini e Manzoni (1888, in Nigra, 1957, p. XLVI)». La poesia letteraria si sarebbe liberata di queste innaturali tronche finali verso la fine dell’Ottocento, con Pascoli, quando aveva iniziato a modernizzare la propria lingua, mentre la canzone musicale avrebbe recuperato e impiegato questa tecnica ancora nel Novecento. (cfr. ZULIANI, *op. cit.*, p. 34).

<sup>346</sup> Cfr. Ivi, pp. 35-61.

<sup>347</sup> Cfr. ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI, *Versi rock, la lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Prefazione di Sandro Veronesi, Rizzoli, Milano, 1996, pp. 15. Soluzioni come queste sono adottate anche da Battiato, che in molti testi delle sue canzoni gioca con gli accenti, spostandoli all’interno delle parole e del verso a seconda delle necessità ritmiche della melodia, come in *Centro di gravità permanente*, «furbi contrabbandieri macedonì», «una vecchia bretonè», «dinastia dei Ming» o ne *Gli uccelli* in cui la «ali» e «aeroplani» sono pronunciati *alì* e *aeroplani*.

ritmo e nelle strutture della melodia:<sup>348</sup> da ciò deriva, come ha spiegato Giovannetti,<sup>349</sup> la sostituzione della metrica tradizionale con una sorta di *neometrica*, per cui il verso non è più isosillabico né tonico-sillabico, ma diventa «meramente accentuale»,<sup>350</sup> cioè conta il numero degli accenti melodici principali, che non coincidono necessariamente con quelli linguistici e che, anzi, possono spingere a condensare su una sola nota diverse sillabe o, viceversa, ad allungare una vocale su note diverse.

Come osserva giustamente Ivaldi, «ne nasce un effetto straniante perché l'elasticità richiesta per adattarsi al ritmo degli accenti di melodia cozza con la naturale tendenza della lingua italiana a pronunciare sillabe di durata regolare».<sup>351</sup>

Nella canzone musicale moderna, dunque, il “verso per l'occhio” (stampato sulla pagina) e il “verso per l'orecchio” (scandito dalla voce) non coincidono più:<sup>352</sup> ciò significa che le caratteristiche metriche e ritmiche che appaiono leggendo il testo, spesso non rispecchiano le scelte dell'autore, che emergono nell'esecuzione verbale della canzone.<sup>353</sup>

Come sottolinea Annino di La Posta, «nelle canzoni di Battiato l'arrangiamento e la melodia giocano un ruolo primario e la veste musicale è inscindibile dal testo, ne è parte integrante, non semplice commento»:<sup>354</sup> l'elemento musicale, dunque, è determinante non solo da un punto di vista ritmico ma anche per quanto riguarda il tono emotivo del brano. Per questo motivo, nel corso della mia analisi de *La voce del padrone*, non mi soffermerò sugli aspetti metrici e ritmici dei testi delle canzoni, se non per mettere in luce, attraverso alcuni casi esemplari, la differenza tra il “verso scritto”, letto dall'interprete, e il “verso cantato”, pensato dall'autore.

---

<sup>348</sup> L. ZULIANI, *op. cit.*, p. 68: «oggi una canzone riconosce le sue regole e le sue regolarità – che ovviamente qualche volta si possono e si devono violare – al di fuori della lingua».

<sup>349</sup> Rinvio a P. GIOVANNETTI, *Il verso di canzone, una neometrica dal basso?*, in *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggi, poeti a confronto*, a cura di Centro studi Fabrizio De André, Chiarelettere, Milano, 2009, pp. 151-159.

<sup>350</sup> Ivi, p. 152.

<sup>351</sup> F. IVALDI, *op. cit.*, p. 11.

<sup>352</sup> Cfr. P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Carrocci, Roma, 2020. Recupero la distinzione operata dai due autori, in riferimento al verso libero della poesia novecentesca, tra la veste grafica del verso, così com'è scritto nella pagina, e la sua sonorità, ossia il modo in cui viene letto.

<sup>353</sup> Cfr. L. ZULIANI, *op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>354</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 79.

### 3.4. *Summer on a solitary beach*

1 Passammo l'estate  
2 su una spiaggia solitaria  
3 e ci arrivava l'eco di un cinema all'aperto  
4 e sulla sabbia un caldo tropicale  
5 dal mare.

6 E nel pomeriggio  
7 quando il sole ci nutriva  
8 di tanto in tanto un grido copriva le distanze  
9 e l'aria delle cose diventava  
10 irreale.

11 Mare mare mare voglio annegare  
12 portami lontano a naufragare  
13 via via via da queste sponde  
14 Portami lontano sulle onde.

15 A wonderful summer  
16 on a solitary beach  
17 Against the sea,  
18 le Grand Hotel Sea-Gull Magique  
19 mentre lontano un minatore bruno  
20 tornava.

21 Mare mare mare voglio annegare  
22 Portami lontano a naufragare  
23 Via via via da queste sponde  
24 Portami lontano sulle onde..

*La voce del padrone* si apre con un brano che si dichiara ricordo e che mostra un'evidente ripresa della poetica leopardiana della rimembranza: all'interno della canzone il viaggio della memoria consente a Battiato di rievocare immagini, pensieri e sensazioni lontane nel tempo ma ancora vive, capaci di richiamare, nell'animo del poeta, emozioni autentiche che, la consapevolezza della crisi presente, sembra rendere impossibili.



Anche i tempi verbali cui ricorre Battiato, il passato remoto e l'imperfetto, sono tipicamente leopardiani: l'uso iniziale del passato remoto «*passammo*» (v. 1) e l'impiego dei successivi imperfetti («*arrivava*» v. 3, «*nutriva*» v. 7, «*copriva*» v. 8 e «*diventava*» v. 9) proiettano l'io del cantante e, con lui, chi lo ascolta, sul piano della memoria, in una dimensione spaziale e temporale surreale, distante da quella del presente e sospesa nell'indeterminatezza della rimembranza.

Nelle prime due strofe i versi estremamente brevi, essenziali, ricostruiscono il ricordo dell'io lirico attraverso frammenti di memoria, che si legano in un flusso ininterrotto, grazie all'alternanza di *enjambement* (vv. 1-2 «*passammo l'estate / su una spiaggia solitaria*», vv. 4-5 «*un caldo tropicale / dal mare*», vv. 6-7 «*nel pomeriggio / quando il sole ci nutriva*» e vv. 9-10 «*d'aria delle cose diventava /irreale*») e coordinazioni polisindetiche (l'anafora di «e» ai versi 3, 4, 6, 9).<sup>355</sup>

Le immagini e le sensazioni si legano l'una all'altra in un continuo, che sembra riprodurre il moto dell'evocazione nella mente dell'io (sorta di flusso di coscienza): il punto fermo del v. 5, infatti, non apre una cesura forte tra i versi precedenti e quelli successivi, ma segnala una pausa tra il primo ricordo e il secondo, che nasce dal precedente grazie a un ulteriore sforzo della memoria; questo legame è confermato dalla presenza della «e» al v.6, che traduce sul piano sintattico la vicinanza dei due ricordi nella mente del poeta.

Come precedentemente sottolineato, quello della rimembranza è un tema caro a Battiato, già presente negli album dei primi anni Settanta; di fronte alla crisi della realtà presente, l'autore aveva sottolineato la necessità di un cambiamento radicale dei modi di vita dei singoli individui e, conseguentemente, dell'intera società: «*la vera evoluzione – infatti – passa per il cambiamento di sé*».<sup>356</sup>

L'alienazione dell'uomo, la devastazione ambientale e il generale impoverimento della vita, prodotti dalla moderna ipertrofia della ragione, avevano reso evidente l'insensatezza

---

<sup>355</sup> Gli elementi fondamentali per la costruzione di una canzone musicale sono la strofa e il ritornello. La prima strofa è detta introduzione, sia perché solitamente presenta il tema della canzone sia perché a livello musicale crea il giro di accordi su cui si costruisce l'intera melodia. Il numero delle strofe e la loro lunghezza sono variabili e possono cambiare di canzone in canzone, come dimostra il caso di Battiato, inoltre il ritornello può non essere cantato ma avere natura solo strumentale, come ne *Gli uccelli*. Anche la presenza del *bridge* (sorta di intermezzo che, nella parte finale della canzone, lega l'ultima strofa al ritornello) non segue regole fisse: questa strofa-ponte può non esserci o coincidere con un interludio esclusivamente strumentale. Ne *La voce del padrone* la struttura delle canzoni varia notevolmente da un brano all'altro.

<sup>356</sup> F. PULCINI, *op. cit.*, p. 40.

dell'ottimismo progressista, di chi sosteneva che il segreto dell'evoluzione umana risiedesse nel progresso razionale, tecnico, scientifico e industriale.

Abbandonata questa prospettiva inautentica, dunque, Battiato aveva rivolto lo sguardo verso il passato, convinto che la rinascita si potesse realizzare attraverso la ri-scoperta di sé e della propria originaria autenticità: in questo processo, il ricordo – e la canzone che lo esprime – svolge un ruolo fondamentale perché consente di rievocare immagini, pensieri e sentimenti lontani nel tempo, ma ancora vivi, capaci di suscitare nell'animo del poeta emozioni ed esperienze che sembrano impossibili nel presente.

Già in *Sulle corde di Aries* (1973) Battiato aveva rievocato gli anni della propria infanzia siciliana, in particolare nel primo testo della raccolta, *Sequenze e frequenze*, con cui il brano di apertura de *La voce del padrone* presenta evidenti affinità: con *Summer on a solitary beach*, infatti, Battiato si riallaccia a quel progetto e lo porta avanti, forte della nuova consapevolezza data dall'insegnamento sull'evoluzione di sé di Georges Ivanovič Gurdjef, la cui presenza, al pari di quella leopardiana, fa parte dello sfondo ideologico dell'intero album.

Nelle *Conversazioni autobiografiche* con Franco Pulcini, Battiato spiega:

Secondo un insegnamento antico, l'uomo è composto di quattro elementi. Il primo è figurato come una carrozza (corpo), il secondo come il cavallo (sentimenti, desideri), il terzo come il cocchiere (pensiero) e il quarto è il padrone (Io, coscienza). La carrozza è attaccata al cavallo per mezzo delle stanghe, il cavallo al cocchiere per mezzo delle redini, il cocchiere al suo padrone per mezzo della voce di lui.<sup>357</sup>

La voce del padrone è la voce della coscienza, che, secondo l'insegnamento di Gurdjef, il pensiero dell'uomo deve saper ascoltare per vivere autenticamente: la ragione, dunque, non deve assumere il totale controllo dell'individuo, ma lasciarsi guidare dalla voce interiore dell'Io, che ne bilancia l'operato, evitando che quella s'imponga sulla parte irrazionale e, inibendo i sentimenti, le emozioni, l'immaginazione e gli impulsi, rompa l'equilibrio della personalità.

Ascoltare la voce del padrone, creando una disposizione armonica tra i vari poli della coscienza, significa, quindi, aprirsi a un tipo di esperienza che è autentica e originaria – nel senso di propriamente umana – perché completa.

---

<sup>357</sup> Ivi, p. 100.

L'insegnamento di Gurdjeff combinato all'idea che il riscatto presente si realizzi in una riscoperta di sé, si traducono in *Summer on a solitary beach* nella rievocazione di ricordi passati, legati alle estati che Battiato trascorreva nelle spiagge della sua Sicilia.

Il brano di apertura della raccolta, dunque, ha carattere programmatico e introduce il filo conduttore che attraversa l'intero album (già anticipato, per altro, nel titolo): la critica della società moderna e dei suoi meccanismi alienanti non dev'essere fine a se stessa, ma intrecciarsi costantemente con la ricerca di una via di salvezza, di una nuova modalità esistenziale che consenta di riscattarsi dall'inautenticità dilagante e riscoprire il senso autentico e originario di sé e dell'esperienza del mondo.

Come già in *Sequenze e frequenze* – in cui ricordava i pomeriggi estivi passati sul muretto della spiaggia a guardare il mare –<sup>358</sup> anche qui Battiato rievoca un'estate della propria infanzia, passata in una spiaggia che è quella di Riposto, il paesino del catanese in cui il cantante era nato e cresciuto: il «caldo tropicale» del v.4, infatti, è quello che proviene dall'Africa, attraverso il Mediterraneo.

Nel ricordo del cantante, la spiaggia è «solitaria», senza ombrelloni o sedie da sdraio, frequentata dalla poca gente del luogo e ancora salva dagli ingenti flussi del futuro turismo di massa: uno di quei fenomeni che avrebbero contribuito alla radicale e irreversibile trasformazione della Sicilia nei due decenni successivi,<sup>359</sup> cui potrebbe alludere «l'Hotel» (v. 18) che si staglia *contro* il mare («*against the sea*», v.17).

L'indicazione dell'assenza di persone attorno all'io lirico rappresenta una velata critica ai disagi provocati dalla massificazione, ma, al tempo stesso, rimanda alla solitudine della meditazione, ossia del percorso di riflessione e riscoperta di sé alla ricerca della *voce del padrone*, di cui questo brano segna la tappa iniziale.

Questa atmosfera di silenzio e solitudine richiama quella leopardiana de *Le ricordanze*, in cui il poeta rievoca i tempi della sua giovinezza e ricorda, in particolare, le sere in cui «tacito» (v. 10) stava seduto sul prato davanti casa a guardare il cielo e le stelle.<sup>360</sup>

L'atmosfera surreale e rarefatta introdotta dal tema del ricordo è accentuata da alcune immagini vaghe e indefinite, che Battiato inserisce nei versi successivi, come quella

---

<sup>358</sup> F. BATTIATO, *Sequenze e frequenze* in *Sulle corde di Aries*, 1973: «Io stavo sempre seduto / sopra un muretto / a guardare il mare».

<sup>359</sup> F. PULCINI, *op. cit.*, p. 81: «Purtroppo la Sicilia è cambiatissima. Negli ultimi trent'anni ha subito una trasformazione ormai irreversibile».

<sup>360</sup> G. LEOPARDI, *Le ricordanze*, in *Poesie e prose*, vol. I, XXII, cit., p. 79.

dell'«eco di un cinema all'aperto»<sup>361</sup> al v. 3, che arriva da un luogo lontano non precisato, probabilmente sulla scia di un vento favorevole che porta con sé brandelli di dialogo e di colonna sonora; o come quella di *una* voce al v.8, il cui grido copre «le distanze» (v. 8) rendendo «l'aria delle cose» (v. 9) «irreale» (v.10).<sup>362</sup>

Evidenti i richiami a *Le ricordanze* leopardiane, di cui il cantante sembra citare alcuni versi: in particolare il gracidare in lontananza di una rana («il canto / della rana rimota alla campagna», vv. 12-13), il suono delle «voci alterne» (v. 18) e l'immagine del vento che porta con sé il suono delle campane («Viene il vento recando il suon dell'ora / dalla torre del borgo»)<sup>363</sup>.

A differenza del poeta però, Battiato non esplicita il motivo della ricordanza, mentre in Leopardi è chiara l'intenzione di rievocare la sfiorita «età verde» (v. 28)<sup>364</sup> per rivivere nel presente la felicità passata.

Sicuramente, la maggiore sintesi di Battiato è dettata da motivi puramente tecnici: come sottolinea Sibilla infatti la canzone musicale ha uno spazio ridotto, che impone «di creare micro-racconti che lasciano molto spazio all'immaginazione, per cui sono più le cose non dette di quelle dette».<sup>365</sup> Tuttavia, come già sottolineato, la mancanza di spiegazioni è una delle caratteristiche fondamentali del nuovo linguaggio musicale elaborato da Battiato con *La voce del padrone*, che è appunto volto a stimolare la riflessione individuale dell'ascoltatore spingendolo a scoprire da solo la verità, perché solo così l'evoluzione che l'esperienza artistica può stimolare è autentica.

L'aggettivo «irreale» (v.10) chiude la prima parte della canzone, ponendo un punto fermo che non si limita a segnare la fine della strofa e l'inizio del ritornello ma dichiara anche la conclusione del ricordo, che svanisce di fronte all'irrompere della realtà presente – anche qui, Battiato cita “in sordina” Leopardi («con dolor sottentra / il pensier del presente un van desio del passato, ancora tristo, e il dire: io fui», vv. 58-60).<sup>366</sup>

---

<sup>361</sup> Diversamente dall'Hotel Sea-Gull Magique (v.18) che è inventato, il cinema all'aperto è un luogo reale: veniva allestito sulla spiaggia di Riposto, vicino alla casa della famiglia Battiato (cfr. A. NOVE, *op. cit.*, p. 223: Il piccolo Francesco di Riposto era solito, verso la metà degli anni Cinquanta, godere da un angolo della propria casa delle immagini lontane di un cinema all'aperto).

<sup>362</sup> Intervista con Antonio Orlando, «Ciao 2001», 1981 (cito da A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 102): «Volevo esprimere la sensazione di una spiaggia metafisica».

<sup>363</sup> G. LEOPARDI, *Le ricordanze*, in *Poesie e prose*, vol. I, XXII, cit., pp. 79-80.

<sup>364</sup> *Ibidem*.

<sup>365</sup> G. SIBILLA, *op. cit.*, p. 142.

<sup>366</sup> G. LEOPARDI, *Le ricordanze*, in *Poesie e prose*, vol. I, XXII, cit., p. 80.

L'abbandono della prospettiva memoriale, che caratterizzata la prima strofa, è segnato dal cambiamento repentino delle voci verbali, ora non più coniugate al passato ma al presente («voglio» al v. 11 e «portami» in anafora ai vv. 12,14), un presente che interrompe bruscamente il viaggio della memoria, dissolvendo l'atmosfera surreale dei ricordi e il «senso di dolce abbandono».<sup>367</sup>

Nel ritornello Battiato si rivolge al mare, invocandolo con una triplice *geminatio* («Mare mare mare» v. 11) che ripete in altra forma all'inizio del v. 13, dove canta «via via via»: questa ripresa con *variatio* crea un legame tra l'immagine del mare e quella della fuga-allontanamento espressa dall'avverbio.

Il poeta chiede disperatamente («voglio» al v. 11) d'essere portato lontano dalla riva per potersi perdere («annegare» al v. 11 e «naufregare» al v. 12) in mare aperto tra le onde, il cui moto è riprodotto attraverso l'impiego di figure retoriche di ripetizione (anafora di «portami lontano» ai vv. 12 e 14 ed epanalepsi di «mare» al v. 11 e di «via» al v. 13) e di rime bacciate perfette (tra «annegare» e «naufregare» ai vv. 11-12 e tra «sponde» e «onde» ai vv. 13-14).

La richiesta del poeta – ripetuta per ben due volte attraverso l'anafora di «portami» ai vv. 12 e 14, che ne esprime l'urgenza – è quella di un allontanamento dalle «sponde» (v.13), qui metafora della società moderna.

Quello espresso da Battiato, dunque, è il desiderio di distaccarsi dal contesto alienante dell'esistenza sociale della Modernità, dominata dalla mentalità capitalistica e schiava del denaro, persa nell'ipertrofia della ragione tecnica e industriale e corrotta dai meccanismi omologanti e spersonalizzanti della massificazione.

In questo contesto, il perdersi tra le onde del mare non indica semplicemente un allontanamento fisico dalla società per rifugiarsi nella realtà incontaminata della natura – cosa che Battiato farà più volte nel corso della sua vita, tornando in Sicilia, prima a Riposto e poi a Milo – ma allude a un distacco esistenziale, che nasce dal rifiuto delle comuni modalità di vivere e pensare, avvertite come inautentiche e coercitive, e dal desiderio di trovarne di nuove.

La fuga invocata dal poeta, quindi, obbedisce alla volontà di penetrare più a fondo nel cuore delle cose, osservando la realtà e se stessi da una prospettiva inedita che consente di scoprirne nuovi aspetti e di averne un'esperienza più autentica.

---

<sup>367</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 102.

Il desiderio di «annegare» (v. 11) esprime perciò l'aspirazione a un'esistenza più piena e libera, in cui esporsi completamente all'indeterminatezza e all'imprevedibilità dell'accadere delle cose, assecondando il senso di smarrimento che ne deriva e lasciandosene stupire e meravigliare anche quando non assecondano i nostri desideri: è una critica velata alla convinzione del moderno razionalista di conoscere la realtà e alla pretesa di poterla controllare e manipolare attraverso la scienza e la tecnologia.

Non a caso Battiato canta «portami lontano *sulle* onde» (v. 14), preposizione che allude a un lasciarsi trasportare dal movimento del mare, senza però farsene travolgere: il «naufregar»,<sup>368</sup> infatti, è dolce perché salva, è lo smarrimento che provoca stupore e meraviglia (*θάυμα*), di fronte alla complessità e alla ricchezza del reale e della vita.

In questi versi riecheggiano anche quelli leopardiani dell'*Infinito*, di cui il mare è immagine emblematica; l'atmosfera rarefatta e surreale della prima strofa richiama sicuramente la vaghezza e l'indeterminatezza della lirica di Leopardi, così come il desiderio di naufragare, che rimanda allo smarrimento dell'io lirico leopardiano nell'immensità aperta dall'immaginazione, nella tensione verso l'infinito.

All'interno della canzone, però, affiora un altro tema caro a Leopardi, cioè quello del viaggio, che nella prima parte si intreccia al tema della memoria e del passato, mentre nella seconda, a partire dal ritornello, si lega all'immagine del mare: l'esplorazione di sé e dei propri ricordi, così come l'indagine conoscitiva indeterminata e imprevedibile, cui allude il perdersi tra le onde dell'esistenza, rappresentano tappe ugualmente fondamentali del percorso di ricerca esistenziale intrapreso da Battiato.

Nelle *Operette morali* il tema del viaggio per mare è al centro del *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez*, in cui Leopardi sottolinea il pregio della navigazione di proteggere dal «*taedium vitae*»,<sup>369</sup> estraniando i naviganti dalla normalità e allontanandoli in una dimensione di eccezione, rischio e incertezza («vaghezza») che «ci fa cara la vita, ci fa pregevoli molte cose che altrimenti non avremmo in considerazione».<sup>370</sup>

L'indicazione leopardiana sembra essere condivisa dallo stesso Battiato, che, infatti, invita a guardare la vita da una prospettiva inedita e inusuale, per coglierne il valore e

---

<sup>368</sup> G. LEOPARDI, *L'Infinito*, in *Poesie e prose*, vol. I, XII, cit., p. 49.

<sup>369</sup> Come afferma Laura Melosi nel commento introduttivo al *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez*, in *Operette morali*, cit., p. 423.

<sup>370</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez*, ivi, p. 433.

poter godere di una «beatitudine»<sup>371</sup> altrimenti impossibile – la meraviglia che nasce dallo smarrimento e dallo stupore.

Il viaggio conoscitivo-esistenziale intrapreso da Battiato con *Summer on a solitary beach* non sembra, dunque, dissimile da quello del navigatore leopardiano: le emozioni, le immagini e le impressioni trasmesse dal viaggio – fisico o memoriale – rappresentano esperienze di vita autentiche.

La seconda parte della canzone è una ripresa variata della prima: Battiato reintroduce la prospettiva memoriale (torna l'imperfetto, «tornava» al v. 20) e l'atmosfera rarefatta e surreale dell'incipit, con l'immagine della spiaggia solitaria («a solitary beach» al v. 16) e del mare («the sea» al v. 17), su cui si staglia «le grand hotel Sea-Gull Magique» (v. 18), luogo inventato che può essere visto come un castello delle favole, frutto della fantasia del Battiato bambino (l'estate, infatti, è definitiva «wonderful», al v. 15, ossia meravigliosa, fantastica).

In quest'atmosfera surreale, però, compare da «lontano» (v. 19) un «minatore bruno» (v. 19), che, come sottolinea Alberto Truffi, è «quanto di più remoto da una immagine vacanziera si possa immaginare».<sup>372</sup>

Il personaggio rappresenta i minatori delle miniere di zolfo, attive in Sicilia ancora negli anni '60, ed è bruno «forse per la natura del suo lavoro, forse per la sua pelle, forse, anzi sicuramente, include anche una fulminea citazione musicale, alla canzone degli anni '30 *Miniera*, dove il protagonista è appunto un “minatore bruno”, un emigrante italiano»:<sup>373</sup> probabilmente, nel sogno della meravigliosa estate irrompe la realtà concreta con le sue contraddizioni, che, ancora una volta, spezza il filo dei ricordi, riportando il cantante nel presente, da cui, ancora una volta, cerca di “fuggire” (vv. 21-24).

---

<sup>371</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez*, ivi, p. 435.

<sup>372</sup> A. TRUFFI, *Franco Battiato: Summer on a solitary beach*, «Musica e memoria», settembre 2012: in [https://www.musicaememoria.com/summer\\_on\\_a\\_solitary\\_beach.htm](https://www.musicaememoria.com/summer_on_a_solitary_beach.htm); data ultima consultazione 9 febbraio 2023.

<sup>373</sup> *Ibidem*.

### 3.5. *Bandiera bianca: riflessioni sulla vita danneggiata*

- 1 Mr. Tamburino non ho voglia di scherzare
- 2 Rimettiamoci la maglia i tempi stanno per cambiare
- 3 Siamo figli delle stelle e pronipoti di sua maestà il denaro.
- 4 Per fortuna il mio razzismo non mi fa guardare
- 5 Quei programmi demenziali con tribune elettorali
- 6 E avete voglia di mettervi profumi e deodoranti
- 7 Siete come sabbie mobili tirate giù uh uh.
- 8 C'è chi si mette degli occhiali da sole
- 9 Per avere più carisma e sintomatico mistero
- 10 Uh com'è difficile restare padre quando i figli crescono e le mamme imbiancano.
- 11 Quante squallide figure che attraversano il paese
- 12 Com'è misera la vita negli abusi di potere.
  
- 13 Sul ponte sventola bandiera bianca,
- 14 Sul ponte sventola bandiera bianca.
  
- 15 A Beethoven e Sinatra preferisco l'insalata
- 16 A Vivaldi l'uva passa che mi dà più calorie
- 17 Uh! Com'è difficile restare calmi e indifferenti
- 18 Mentre tutti intorno fanno rumore
- 19 In quest'epoca di pazzi ci mancavano gli idioti dell'orrore.
- 20 Ho sentito degli spari in una via del centro
- 21 Quante stupide galline che si azzuffano per niente
- 22 Minima immoralia, Minima immoralia
- 23 E sommersi soprattutto da immondizie musicali.
  
- 24 Sul ponte sventola bandiera bianca
- 25 Sul ponte sventola bandiera bianca.
  
- 26 Minima immoralia, Minima immoralia...
- 27 The end, My only friend this is the end
  
- 28 Sul ponte sventola bandiera bianca...



Un tono totalmente diverso caratterizza la seconda canzone dell'album, in cui Battiato – ricorrendo al *pastiche* linguistico-stilistico,<sup>374</sup> all'enumerazione e all'accumulazione di frammenti di realtà –<sup>375</sup> costruisce una vera e propria satira della società moderna.

Se nel brano precedente prevaleva uno stile riflessivo-evocativo, qui – anche grazie all'arrangiamento musicale caratterizzato da un ritmo allegro e ballabile che contrasta con il tono critico delle parole – domina l'ironia: Battiato deride la realtà contemporanea, condannandone la corruzione dilagante, le illusioni progressiste, i meccanismi alienanti della società capitalistica e industriale, la corruzione dei politici e di parte della classe intellettuale, l'omologazione portata dalla moda, la povertà di certa arte divenuta puro prodotto commerciale.

Di fronte a una crisi che investe ogni livello della vita e della società, Battiato canta, come ironica provocazione, «sul ponte sventola bandiera bianca» un ritornello che si ripete più volte nel corso della canzone (vv. 13-14, 24-25, 28), come risposta alla strofa-critica appena cantata, e che viene privato di ogni accento dall'uso del megafono.

Alla voce singola del cantante fa eco il coro dei Madrigalisti di Milano, che ne amplifica l'indignazione, affinché la denuncia sia chiara a ogni persona.

La canzone si costruisce sull'alternanza di parti cantate e parti strumentali, sviluppandosi, dunque, sulla ripetizione di due tempi, che sembrano riprodurre il ritmo della bandiera che sventola. Inoltre come sottolinea Osvaldo di Dio, chitarrista che ha lavorato per anni al fianco di Battiato, anche la melodia è costruita sulla variazione di due giri armonici.<sup>376</sup>

Il tono della voce, lungo tutta la canzone, è colloquiale: Battiato costruisce una sorta di finto dialogo con «Mr. Tamburino» (v. 1), personaggio di uno dei brani di maggiore successo di Bob Dylan (*Mr. Tambourine Man*, 1965), assunto a portavoce del suo autore. Bob Dylan era stato un modello fondamentale per Battiato sin dai dagli esordi della sua carriera, quando, nel primo periodo milanese alla fine degli Sessanta, si era cimentato nella musica di protesta, arrivata in Italia grazie appunto alle canzoni del cantautore inglese: nel contesto di crisi dilagante, Dylan sembra essere l'unico interlocutore capace

---

<sup>374</sup> ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI, *op. cit.*, pp. 102-103: «mescolanza di paradossi, aforismi, schegge di discorso autobiografico, citazioni colte e non colte montate e 'centrifugate' insieme».

<sup>375</sup> F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., p. 90: «qui il collage tanto caro all'autore trova una delle sue forme più compiute».

<sup>376</sup> Cfr. C. CICOLIN, O. DI DIO, *op. cit.*: in <https://www.lezioni-chitarra.it/la-voce-del-padrone-perche-egienale/>; data ultima consultazione 9 febbraio 2023.

di comprendere veramente le parole di Battiato, cogliendone il senso critico dietro ai toni ironici e apparentemente scherzosi.

Il brano si apre con l'annuncio di un imminente cambiamento («i tempi stanno per cambiare» v. 2): Battiato cita, recuperandone gli intenti di fondo, *The times they are a-changin'*, singolo del 1964 in cui Bob Dylan richiamava l'attenzione della gente sui problemi della società, sollecitando a intervenire prontamente per risolverli ed evitare che la crisi già in atto si aggravasse, fino a diventare insanabile.<sup>377</sup>

E proprio questo è lo scenario dipinto da Battiato, quello di una società ormai corrotta, al cui interno il cambiamento non comporta un miglioramento dello stato delle cose, ma alimenta l'ipertrofica trasformazione del tutto in vista del progresso: come aveva sottolineato Bauman, parlando di "modernità liquida", secondo il pensiero comune, essere moderni significava essere incapaci di fermarsi e stare fermi.<sup>378</sup>

Proprio perché allude a una dinamica corrotta e alienante, l'affermazione che «i tempi stanno per cambiare» viene immediatamente ridicolizzata da Battiato che, nonostante le iniziali dichiarazioni di serietà («non ho voglia di scherzare» al v. 2), suggerisce a Mr. Tamburino di vestirsi, quasi a voler intendere che l'unico cambiamento che ci si possa aspettare è quello delle condizioni meteorologiche.

Alla critica all'ottimismo progressista segue la condanna al mito del denaro («pronipoti di sua maestà il denaro» v. 3) e alla mercificazione prodotta dal capitalismo industriale e dalla massificazione culturale: «siamo figli delle stelle» (v.3), infatti, richiama il titolo di un celebre brano di Alan Sorrenti,<sup>379</sup> con cui il cantante aveva abbandonato la strada della musica impegnata, per seguire un facile successo commerciale.

Nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,<sup>380</sup> l'arte rischiava di perdere il proprio valore e la propria aurea di l'autenticità e originalità, per ridursi a semplice merce («sommersi da immondizie musicali», canterà alla fine della canzone, al v. 23): lo stesso Battiato, nei primi anni milanesi, aveva abbandonato la canzone di protesta a favore di quella

---

<sup>377</sup> B. DYLAN, *The times they are a-changin'*, 1964: «Come gather 'round people / Wherever you roam / And admit that the waters / Around you have grown / And accept it that soon / You'll be drenched to the bone / If your time to you is worth savin' / And you better start swimmin' / Or you'll sink like a stone / For the times they are a-changin'».

<sup>378</sup> Cfr. Z. BAUMAN, *op. cit.*

<sup>379</sup> A. SORRENTI, *Siamo figli delle stelle*, 1977.

<sup>380</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2014.

romantica, che garantiva un maggior seguito nel pubblico e, di conseguenza, un più facile successo artistico ed economico.

La critica alla mercificazione dell'arte, dunque, non è rivolta a un bersaglio particolare, ma a un sistema generale di corruzione, in cui rientrano non solo artisti, produttori e discografici, ma anche la maggior parte dei fruitori e che si lega a un più generale spirito materialista, che porta a preferire «l'insalata» a «Beethoven e Sinatra» (v. 15) e «l'uva passa» a «Vivaldi» (v.16). Come sottolinea Zuffanti, «Battiato si mette nei panni di chi fa volentieri a meno della cultura e al suo posto preferisce cose concrete come il cibo (visto che, “con la cultura non si mangia”))». <sup>381</sup>

L'attacco successivo è rivolto al consumismo, al fenomeno della moda e al culto delle apparenze, che impoveriscono l'esistenza, omologando le personalità e annullando le differenze qualitative tra le cose e le persone: Battiato esprime il deterioramento dell'individuo e della vita attraverso l'immagine delle «sabbie mobili» (v. 7), che allude sia alla scomparsa di ogni cosa inghiottita nel nulla, sia alla desertificazione di una vita talmente corrotta da essere simile alla morte, «più morta che viva». <sup>382</sup>

Battiato mette in luce l'assurdità di chi si impegna per curare il proprio aspetto esteriore, mettendo ogni genere di «profumi e deodoranti» (v. 6), seguendo a tutti i costi le mode del momento, anche se non rispettano i gusti personali e acquistando oggetti superflui solo perché la pubblicità li dichiara beni necessari, <sup>383</sup> anziché dedicarsi allo sviluppo della propria personalità, assecondando i propri gusti anziché quelli dominanti, valorizzando le proprie peculiarità anziché omologarle agli standard imposti dalla cultura di massa – l'immagine dei padri che faticano a restare tali se «le mogli imbiancano» (v. 10), rimanda a una specifica moda femminile, quella di tingere i capelli per nascondere quelli bianchi, considerati indice di vecchiaia.

---

<sup>381</sup> F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., p. 91.

<sup>382</sup> Cfr. G. LEOPARDI, *Dialogo della Moda e della Morte*, in *Operette morali*, cit., pp. 134-135: «A poco per volta, ma il più in questi ultimi tempi, io per favorirti ho mandato in disuso e in dimenticanza le fatiche e gli esercizi che giovano al ben essere corporale, e introdottone o recato in pregio innumerevoli che abbattono il corpo in mille modi e scorciano la vita. oltre di questo ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, è più morta che viva; tanto che questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte».

<sup>383</sup> Intervista di Giuseppe Savà, 16 dicembre 1997, in *In viaggio verso Scicli con Franco Battiato*, «Ragusanews.com», 30 maggio 2008: in <https://www.ragusanews.com/2008/05/30/cultura/a-gentile-richiesta-in-viaggio-verso-scicli-con-franco-battiato/4921>; data ultima consultazione 9 febbraio 2023; Battiato afferma: «posso anche bere una coppa di champagne, nella misura in cui soddisfa la mia sete, ma non vivere in funzione di esso, della moquette degli alberghi di lusso».

Riecheggia, qui, la terza operetta leopardiana, il *Dialogo della moda e della morte*, e, in particolare, il passo in cui la Moda, dopo aver sottolineato alla sorella Morte come lo scopo di entrambe sia quello di rendere caduca e insensata la vita degli uomini,<sup>384</sup> elenca una serie di mode dolorose e fastidiose che gli uomini perseguono solo in quanto tali, non perché apportino effettivi miglioramenti o giovamenti alla loro vita o alla loro persona (bucarsi i lobi per mettere gli orecchini, fasciare la testa dei bambini per cambiarne la forma, bruciare la pelle con i tatuaggi, calzare scarpe troppo piccole o indossare vestiti scomodi, troppo leggeri o pesanti, e bustini talmente stretti da togliere il fiato):

Generalmente parlando, io persuado e costringo tutti gli uomini gentili a sopportare ogni giorno mille fatiche e mille disagi e spesso dolori e strazi, e qualcuno a morire gloriosamente, per l'amore che mi portano. Io non vo' dire nulla dei mali di capo, delle infreddature, delle flussioni di ogni sorta, delle febbri quotidiane, terzane, quartane, che gli uomini si guadagnano per ubbidirmi, consentendo di tremare dal freddo o affogare dal caldo secondo che io voglio, difendersi le spalle coi panni lani e il petto con quei di tela, e fare di ogni cosa a mio modo ancorché sia loro danno.<sup>385</sup>

L'affinità con il testo leopardiano non si coglie solo a livello tematico ma anche stilistico: infatti, la corsa della Moda e della Morte, che in Leopardi erano emblema della frivolezza e della caducità della vita umana, è qui resa attraverso l'accumulazione e l'enumerazione delle citazioni e dei frammenti di testo.

Da quella sociale, l'attenzione di Battiato si sposta poi alla corruzione politica: gli uomini al governo non sono altro che «squallide figure» (v.11) che abusano del potere nelle loro mani, destinandolo alla realizzazione di interessi personali («com'è misera la vita negli abusi di potere», v. 12) a discapito del bene, della pace e della sicurezza comuni: «com'è difficile restare calmi e indifferenti, mentre tutti intorno fanno rumore» (vv. 19-20), «in quest'epoca di pazzi ci mancavano gli idioti dell'orrore» (v. 21), con riferimento al terrorismo degli Anni di Piombo, alle violenze di piazza, agli attentati, agli omicidi e al generale clima di paura e minaccia costante («ho sentito degli spari in una via del centro / quante stupide galline che si azzuffano per niente», ai vv. 19-20).

---

<sup>384</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo della Moda e della Morte*, in *Operette morali*, cit., pp. 130-131: «[...] so che l'una e l'altra tiriamo parimenti a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiù, benché tu vada a questo effetto per una strada e io per un'altra [...] Dico che la nostra natura e usanza comune è di rinnovare continuamente il mondo, ma tu fino da principio ti gittasti alle persone e al sangue; io mi contento per lo più delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie, dei palazzi e di cose tali».

<sup>385</sup> Ivi, pp. 132-133.

Di fronte a questo scenario, la voce di Battiato, seguita dal coro di bassi, canta «sul ponte sventola bandiera bianca», frase che richiama l'atto di resa della Serenissima all'esercito austriaco descritta da Arnaldo Fusinato in *L'ultima ora a Venezia* (1849) e, in totale antitesi, la *Bandiera gialla* di Gianni Pettenati, brano del 1966 in cui il cantante intonava un vero e proprio inno alla vita, invitando i giovani come lui a ballare e divertirsi.

Con questa duplice citazione, Battiato esprime il suo modo di reagire alla crisi: la bandiera bianca, simbolo di resa, sventola su un ponte, richiamando su di sé l'attenzione del cantante, quasi a suggerirgli che di fronte alla tragicità della situazione presente, non resta altro da fare che arrendersi; Battiato, però, pur non smettendo di guardarla, non la prende in mano, ma la lascia sventolare «*sul ponte*» fino alla fine della canzone.

La decisione di Battiato, dunque, è quella di continuare a lottare: come già detto, infatti, la critica al proprio tempo non deve e non può essere fine a se stessa, ma deve fornire lo stimolo per la ricerca di una modalità esistenziale più autentica di quella presente.

Il rifiuto alla resa richiama il titanismo leopardiano e, nell'ambito delle *Operette*, le riflessioni sul tema del suicidio sviluppate nel *Dialogo di Plotino e Porfirio*, in cui Leopardi sottolinea come, di fronte alla tragedia dell'esistenza, l'uomo non si debba abbandonare al corso degli eventi, subendo la vita o rinunciandovi cercando la morte, ma trovare il modo di reagire:

Porfirio mio [...] la persona, quantunque ben conoscente e persuasa della verità, nondimeno a mal grado della ragione, e perseveri nella vita, e proceda in essa come gli altri: perché il senso dell'animo e non l'intelletto è quello che ci governa.<sup>386</sup>

Alla consapevolezza del destino infelice che accomuna tutti gli uomini, non deve seguire, dunque, un rifiuto della vita ma la sopportazione dei mali grazie a quell'impulso vitalistico originario di attaccamento all'esistenza («il senso dell'animo»),<sup>387</sup> che, per quanto assopito o indebolito dal prevalere della ragione, è ancora presente in ogni uomo, come forza che «ci governa»,<sup>388</sup> ravvivato dall'immaginazione, dalla fantasia, dai sentimenti, dalle emozioni e, come per Battiato, dall'arte che ne stimola l'esperienza.

---

<sup>386</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, ivi, p. 567.

<sup>387</sup> *Ibidem*.

<sup>388</sup> *Ibidem*.

Il suggerimento leopardiano di “perseverare nella vita”, sviluppato successivamente con la proposta della social catena nella *Ginestra*, è vicino all’ideologia di Battiato: il rifiuto di arrendersi espresso da *Bandiera bianca*, infatti, porta avanti una lotta iniziata tanti anni prima con le canzoni di protesta e gli album dei primi anni Settanta, ma ribadita anche l’anno precedente con *Patriots* (1980), in cui il cantante incitava i patrioti alle armi («up patriots to arms!»).<sup>389</sup>

Attraverso la serie di invettive su cui si costruisce la canzone, Battiato cerca di far breccia nelle coscienze di chi lo ascolta, invitandolo a riflettere sul senso delle sue parole, per smascherare le dinamiche corrotte che regolano la vita comune e combatterle.

Sul finale della canzone, un coro intona «minima immoralia» (vv. 22, 26), gioco di parole costruito a partire dal titolo della celebre opera di Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951),<sup>390</sup> in cui l’autore criticava l’esistenza inautentica dell’uomo moderno, denunciandone, in particolare, la totale assenza di autonomia e personalità e la corruzione morale.

La formula di Battiato, come sottolinea Zuffanti,<sup>391</sup> radicalizza il significato di quella del filosofo tedesco, sottolineando la gravità della crisi esistenziale e morale e l’apparente mancanza di vie d’uscita, ripetendo in forma variata – secondo una tecnica presente in tutto l’album – le stesse dichiarazioni iniziali: ribadendo alla fine della canzone la critica ai processi di omologazione e meccanicizzazione, che rendono l’uomo moderno un automa privo di personalità e morale, Battiato richiama un τόπος della sua produzione<sup>392</sup> e anticipa il tema della canzone successiva.

Il richiamo all’opera di Adorno, però, può essere visto anche come l’allusione a un’altra grande opera adorniana, ossia la *Dialettica dell’Illuminismo* (1947), opera in cui il filosofo tedesco assieme al collega Horkheimer metteva in luce la dinamica corrotta del mito moderno della ragione, che dà l’illusione del progresso, per poi capovolgersi in «un nuovo genere di barbarie».<sup>393</sup>

---

<sup>389</sup> F. BATTIATO, *Up Patriots to arms*, in *Patriots*, 1980.

<sup>390</sup> T. W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 2015.

<sup>391</sup> Cfr. F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., pp. 91-92.

<sup>392</sup> In particolare, gli individui automatizzati di *Pollution* (1972). Con questo tema, Battiato richiama anche, come già detto, la leopardiana «età delle macchine» (G. LEOPARDI, *Proposta di premi fatta all’Accademia dei Sillografi*, in *Operette morali*, cit., p. 141).

<sup>393</sup> Rinvio a T. W. ADORNO, M. HORKHEIMER, *Dialettica dell’illuminismo*, trad. it. di L. Vinci, Einaudi, Torino, 1997, p. 3.

Il brano si chiude con le parole di Jim Morrison, seguite da un nuovo coro che intona «*sul ponte sventola bandiera bianca*» (v. 28), accompagnando la fine della musica: «The end, my only friend, this is the end» (v. 27),<sup>394</sup> canta Battiato, indicando non solo la fine della canzone, ma, in risposta al brano di Bob Dylan citato nei primi versi, la speranza di un cambiamento radicale che consenta di porre fine alla crisi in atto – il cantante, insomma, si augura che le parole di *Bandiera bianca* non restino inascoltate.

---

<sup>394</sup> Il verso cita «This is the end, my beautiful friend / this is the end, my only friend» della canzone *The end* (1967) dei The Doors.

### 3.6. **Elogio (de)*Gli uccelli***

- 1 Volano gli uccelli volano
- 2 nello spazio tra le nuvole
- 3 con le regole assegnate
- 4 a questa parte di universo
- 5 al nostro sistema solare...
  
- 6 Aprono le ali
- 7 Scendono in picchiata, atterrano
- 8 Meglio di aeroplani
- 9 Cambiano le prospettive al mondo
- 10 Voli imprevedibili ed ascese velocissime
- 11 Traiettorie impercettibili
- 12 Codici di geometria esistenziale.
  
- 13 Migrano gli uccelli emigrano
- 14 Con il cambio di stagione
- 15 Giochi di aperture alari
- 16 Che nascondono segreti
- 17 Di questo sistema solare
  
- 18 Aprono le ali
- 19 Scendono in picchiata, atterrano
- 20 Meglio di aeroplani
- 21 Cambiano le prospettive al mondo
- 22 Voli imprevedibili ed ascese velocissime
- 23 Traiettorie impercettibili
- 24 Codici di geometria esistenziale
  
- 25 Volano gli uccelli volano
- 26 Nello spazio tra le nuvole
- 27 Con le regole assegnate
- 28 A questa parte di universo
- 29 Al nostro sistema solare



La terza canzone de *La voce del padrone* è un brano *suis generis* che se, da un lato, recupera l'atmosfera rarefatta e surreale di *Summer on a solitary beach*, che caratterizzerà anche *Segnali di vita*, dall'altro, si distingue da tutti gli altri pezzi dell'album per la sua particolare ricchezza retorico-formale e l'originalità del soggetto che tratta.

Il testo presenta una struttura centripeta, che si costruisce sulla ripetizione a incastro di strofe uguali: quella iniziale (vv. 1-5) ritorna identica alla fine (vv. 25-29), a conferma della circolarità del brano; la seconda (vv.6-12) è ripresa dalla quarta (vv.18-24), mentre al centro del testo compare l'unica strofa diversa dalle altre (vv. 13-17), che, però, contrariamente a quanto potrebbe sembrare, non è il ritornello della canzone, che, infatti, come si coglie dalla versione cantata, è solo strumentale.

La sostituzione della voce con un pezzo musicale, allude probabilmente a una pausa della parola, dopo la critica serrata di *Bandiera bianca*, ma sottolinea anche il notevole cambiamento di tono e stile rispetto alla canzone precedente, più serio, il primo, narrativo-evocativo, il secondo: se lì, la parola esprimeva la critica dell'autore e l'arrangiamento musicale ne accentuava l'ironia, qui, tanto le parole quanto la musica raccontano una storia, la favola degli uccelli, attraverso linguaggi differenti che si rivolgono, rispettivamente, al pensiero e al cuore dell'ascoltatore.

*Gli uccelli*, dunque, è una di quelle canzoni in cui, come sottolinea Guerrero,<sup>395</sup> Battiato stimola un'esperienza conoscitiva che è insieme intellettuale ed emotiva: lo sforzo riflessivo richiesto al fruitore, dunque, è maggiore rispetto ad altri brani, perché più criptico è l'atteggiamento adottato dall'autore.

I parallelismi tra le varie strofe, resi evidenti dalla struttura del testo, sono accentuati dalle figure retoriche: nel verso incipitario della prima, della terza e della quinta strofa compare l'epanadiplosi, con la ripetizione all'inizio e alla fine del verso della stessa parola, ai vv. 1,25 («Volano...volano») o quasi, nel caso del v. 13 («Migrano...emigrano»).

Il verso finale della strofa centrale (vv. 13-17) è una ripetizione con *variatio* dell'ultimo verso della prima e della quinta strofa: «*Al nostro sistema solare*» (vv. 5, 29) diventa «*Di questo sistema solare*» (v. 17).

Inoltre, ogni strofa si apre con un predicato che esprime un'azione compiuta dagli uccelli: «volano» (vv. 1,25), «aprono» (vv. 6,18), «migrano» (v. 13), cui si unisce «cambiano»

---

<sup>395</sup> Cfr. G. G. GUERRERA, *op. cit.*, p. 14: secondo Guerrero, per comprendere realmente canzoni come *Gli uccelli* è necessario «cogliere il significato non solo dal punto di vista intellettuale ma mettendoci il cuore».

(vv. 9,21) al centro della seconda e della quarta strofa, creando un'alternanza tra rime esterne e rime interne, che attraversa l'intera canzone.

Battiato ricorre anche al fonosimbolismo, infatti, nel corso del testo si alternano diverse allitterazioni – che la voce accentua, cantando – attraverso cui l'autore cerca di riprodurre i cambiamenti di moto nel volo degli uccelli: la prevalenza di suoni morbidi, ampi e profondi rimanda al movimento lento e tranquillo delle ali e all'immobilità del corpo che si lascia trasportare dalle correnti d'aria, seguendo un moto lineare (ad esempio, ai vv. 1-2, 25-26: «volano», «volano», «nuvole»); al contrario, l'insistenza su suoni più secchi e brevi sembra riprodurre l'imprevedibilità del volo, con continui cambi di direzione e variazioni di velocità (come ai vv. 6-11, 18-23: «picchiata», «atterrano», «imprevedibili», «velocissime», «traiettorie impercettibili»).

*Gli uccelli* mostra in modo esemplare il tipo di rapporto che si instaura tra parola e musica nella canzone moderna, fornendo un esempio di come l'analisi metrica e fonetica del testo di una canzone si differenzia da quella di un testo poetico, perché il ritmo della lingua non è dettato dalla lingua stessa e dalle sue forme tradizionali, ma dalla metrica della melodia. Nel caso de *Gli uccelli*, ciò implica, ad esempio, che nella versione cantata non compaiano gli *enjambement*, che invece si colgono leggendo il testo senza musica (vv. 1-2, 3-4, 7-8, 13-14, 15-16-17) o che le rime sdruciole siano cantate come rime tronche: infatti Battiato canta, «volanò», «atterranò», «cambianò», «migranò», «emigranò», «scendonò»; oppure «regolè» e «nuvolè», «alì» e «aeroplanì».

Ovviamente, come già sottolineato, Battiato rappresenta un caso *suis generis*, perché pur ricorrendo a stratagemmi retorici e linguistici, nelle sue canzoni cerca sempre di realizzare un'armonica compenetrazione tra la parola e la melodia, per creare testi che siano eleganti da un punto di vista metrico, ma al tempo stesso raffinati nella veste linguistica, come nel caso de *Gli uccelli*.

Da un punto di vista tematico, il brano si inserisce nel percorso aperto da *Summer on a solitary beach* e da *Bandiera bianca*, infatti Battiato prosegue la critica alla società moderna e all'inautenticità dell'esistenza umana, portando avanti la parallela ricerca di una via di salvezza e di riscatto dalla crisi, ma lo fa attraverso la tecnica dello straniamento, osservando la realtà umana dal punto di vista degli uccelli: il loro elogio, dunque, si costruisce in parallelo alla critica dell'uomo e della sua esistenza.

Il volo degli uccelli, infatti, è assunto dall'autore come emblema della libertà esistenziale, dell'autonomia di pensiero e di una modalità di esperire il mondo che è autentica, perché in sintonia con l'ambiente circostante e con l'essere imprevedibile e multiforme del reale. I primi due versi, «volano gli uccelli, volano / nello spazio tra le nuvole» (vv.1-2) costruiscono l'antitesi tra il mondo naturale degli uccelli e quello artificiale dell'uomo, la quale, per slittamento metonimico, rimanda alla contrapposizione tra la naturalità-autenticità della vita degli animali e l'artificialità-inautenticità dell'esistenza umana all'interno della società moderna.

Questa distanza sul piano esistenziale è rimarcata dalla lontananza fisica, che Battiato specifica al v. 2: gli uccelli, infatti, volano «tra le nuvole», ossia nel cielo e, dunque, in un ambiente opposto alla terra su cui vivono gli esseri umani.

Sviluppando la sua critica dal punto di vista straniato degli uccelli, Battiato allude al fatto che l'inautenticità che caratterizza l'esistenza moderna sia da intendere come conseguenza dell'allontanamento dell'uomo dallo stato di natura, in cui viveva in modo "naturale" – indicazione in cui riecheggia l'idea leopardiana dello snaturamento provocato dal processo di civilizzazione.

In realtà, l'intera canzone sembra alludere all'operetta, *Elogio degli uccelli*, in cui Leopardi celebrava il loro volo come emblema di libertà e come espressione di una felicità naturale e autentica impossibile per l'uomo:

naturalmente lo stato ordinario degli altri animali, compresi ancora l'uomo, si è la quiete; degli uccelli, il moto [...] A queste loro qualità e condizioni esteriori corrispondono le intrinseche, cioè dell'animo; per le quali medesimamente sono meglio atti alla felicità che gli altri animali. Avendo l'udito acutissimo, e la vista efficace e perfetta [...] per la qual potenza godono tutto giorno immensi spettacoli e variatissimi, e dall'alto scuoprano, a un tempo solo, tanto spazio di terra, e distintamente scorgono tanti paesi coll'occhio, quanti, pur colla mente, appena di possono comprendere dall'uomo a un tratto; s'inferisce che debbono avere una grandissima forza e vivacità, e un grandissimo uso d'immaginativa [...] quella ricca, varia, leggera, instabile e fanciullesca.<sup>396</sup>

---

<sup>396</sup> G. LEOPARDI, *Elogio degli uccelli*, in *Operette morali*, cit., p. 454.

Come sottolinea Melosi, «l'attivismo fisico produce piacere per una inclinazione innata alla vita (*Zib.* [1684-1685], 12 settembre 1821)»: <sup>397</sup> se lo stato naturale dell'uomo e degli altri animali è la quiete, quello degli uccelli è il moto e proprio il fatto d'essere in continuo movimento e attività li rende più felici delle altre creature, perché ne stimola l'immaginazione e li sottrae alla noia dell'esistenza (in modo analogo al viaggio per mare di Colombo e Pietro Gutierrez e alla vita solitaria del Tasso): <sup>398</sup>

E che gli uccelli sieno e si mostrino lieti più che gli altri animali, non è senza ragione grande. Perché veramente, come ho accennato a principio, sono di natura meglio accomodati a godere e ad essere felici. Primieramente, non pare che sieno sottoposti alla noia. Cangiano luogo a ogni tratto; passano da paese a paese quanto tu vuoi lontano, e dall'infima alla somma parte dell'aria, in poco spazio di tempo, e con facilità mirabile; veggono e provano nella vita loro cose infinite e diversissime. <sup>399</sup>

Sulla scia di Leopardi, Battiato sottolinea l'autenticità dell'esistenza degli uccelli, che a differenza dell'uomo non vivono in contrasto con la natura, in una modalità volta al dominio e alla manipolazione, in vista del suo miglioramento, ma «volano... con le regole *assegnate* a questa parte di universo» (vv. 1-4), in armonia con il mondo circostante.

Battiato attacca l'ideologia antropocentrica, il mito della ragione e il conseguente ottimismo progressista, sottolineando l'irriducibilità del reale e dell'esistenza umana al controllo della razionalità, incapace di coglierne il carattere mobile, poliedrico e imprevedibile: «le regole» della natura, infatti, sono come il volo degli uccelli, che muta costantemente e spesso in modo improvviso, che segue direzioni differenti e alterna diverse velocità, risultando inaspettato e irrazionale: «Cambiano le prospettive al mondo / voli imprevedibili ed ascese velocissime / traiettorie impercettibili» (vv. 9-11).

A differenza di quanto crede l'uomo moderno, però, l'irriducibilità del reale alle leggi della ragione umana non ne implica l'insensatezza e la totale casualità: i moti degli uccelli, infatti, sono definiti «codici di *geometrie* esistenziali» (v. 24), che «nascondono segreti di questo sistema solare» (vv. 16-17).

---

<sup>397</sup> Cfr, Ivi, p. 453.

<sup>398</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, ivi, p. 267: «L'essere diviso dagli uomini e, per dir così, dalla vita stessa, porta seco questa utilità; che l'uomo, eziando sazio, chiarito e disamorato delle cose umane per l'esperienza; a poco a poco assuefacendosi di nuovo a mirarle da lungi, donde elle paiono molto più belle e più degne che da vicino, si dimentica della loro vanità e miseria; torna a formarsi e quasi crearsi il mondo a suo modo; apprezzare, amare e desiderare la vita».

<sup>399</sup> G. LEOPARDI, *Elogio degli uccelli*, ivi, pp. 451-452.

Esiste, dunque, un ordine naturale delle cose, che però non ne inibisce l'imprevedibilità, la poliedricità e la mutevolezza, perché concepisce caos e ordine come intrecciati, compenetrati l'uno nell'altro, a differenza della ragione umana che li separa come due concetti opposti e inconciliabili: Battiato attacca il mito della ragione e l'uomo moderno che, sperando l'irriducibilità del reale alle proprie categorie conoscitive e intellettive, anziché riconoscere i propri limiti, liquida la realtà stessa come insensata e imperfetta, convincendosi d'essere destinato ad aggiustarla attraverso l'esercizio della *ratio*.

L'impossibilità di comprendere il carattere contemporaneamente mutevole e ordinato della realtà, dipende dal fatto che la ragione umana concepisce il cambiamento a partire dall'ottica del progresso e, dunque, come un movimento lineare: la metamorfosi della natura, invece, è come il moto degli uccelli, che è imprevedibile e sempre diverso, ma ciclico – circolarità cui rimanda la stessa struttura testuale.

Attraverso l'esempio degli uccelli, dunque, Battiato mette in luce il fatto che l'esperienza umana del reale non possa essere solo razionale, logica e scientifica, ma debba includere modalità conoscitive differenti, che siano in grado di coglierne gli aspetti nascosti, illogici e irrazionali: il suggerimento dell'autore è quello di riscoprire le possibilità offerte dalle emozioni, dall'immaginazione, dai sentimenti e dall'arte, «giochi di aperture alari» (v. 15) che consentono un'esperienza esistenziale più autentica, perché riescono a svelare ciò che si nasconde dietro l'apparenza delle cose, i «segreti, di questo sistema solare» (v. 17). È questo il cambiamento che cerca di sollecitare Battiato attraverso le sue canzoni: una trasformazione – la «propria evoluzione» di cui parlerà in *Segnali di vita* – in vista della liberazione dai limiti conoscitivi ed esperienziali, legati al monopolio della ragione nell'esistenza moderna.

L'ideale di questo cambiamento è rappresentato dal volo degli uccelli, che la filosofia sufi, ben nota a Battiato, interpreta come simbolo della rinascita spirituale e come comunicazione tra cielo e terra:<sup>400</sup> quasi che il suggerimento dell'autore fosse quello di seguire letteralmente il viaggio degli uccelli, distaccandosi dalla dimensione corrotta della società, per riscoprire l'incanto del reale e della vita da prospettive inedite.

Indicazione, che, come ha sottolineato La Posta, l'intera canzone sembra suggerire:

---

<sup>400</sup> Cfr. A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 103.

Limpida, sospesa, leggera, come il volo degli uccelli che sembra inseguire nelle loro “traiettorie impercettibili” [...] una canzone rincorre l’ideale della bellezza dei “voli imprevedibili” e delle “ascese velocissime”, ne contempla il fascino e se ne lascia incantare. [...] Un ideale percorso che accarezza “gli spazi tra le nuvole” alla ricerca del segreto del continuo volteggiare.<sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> Ivi, pp. 102-103.

### 3.7. Mondo grigio, mondo blu: *Cuccurucucu*

- 1 Cuccurucucu paloma
- 2 Ahia-ia-ia-iai cantava
- 3 Cuccurucucu paloma
- 4 Ahia-ia-ia-iai cantava
  
- 5 Le serenate all'istituto magistrale
- 6 Nell'ora di ginnastica o di religione
- 7 Per carnevale suonavo sopra i carri in maschera
- 8 Avevo già la luna e Urano nel leone.
- 9 "Il mare nel cassetto"
- 10 "Le mille bolle blu"
- 11 Da quando sei andata via non esisto più
  
- 12 "Il mondo è grigio il mondo è blu"
- 13 Cuccurucucu paloma
- 14 Ahia-ia-ia-iai cantava
- 15 Cuccurucucu paloma
- 16 Ahia-ia-ia-iai cantava
  
- 17 L'ira funesta dei profughi afgani
- 18 Che dal confine si spostarono nell'Iran
- 19 Cantami oh diva dei pellerossa americani
- 20 Le gesta erotiche di Squaw "pelle di luna"
- 21 Le penne stilografiche con l'inchiostro blu
- 22 La barba col rasoio elettrico non la faccio più
  
- 23 "Il mondo è grigio il mondo è blu"
- 24 Cuccurucucu paloma
- 25 Ahia-ia-ia-iai cantava
- 26 Cuccurucucu paloma
- 27 Ahia-ia-ia-iai cantava
  
- 28 Lady Madonna, I can try
- 29 With a little help from my friends
- 30 Whoa goodbye Ruby Tuesday
- 31 Come on baby let's twist again
- 32 Once upon the time you dressed so fine, Mary
- 33 Like just a woman, Like a Rolling Stone
  
- 34 Cuccurucucu paloma
- 35 Ahia-ia-ia-iai cantava
- 36 Cuccurucucu paloma
- 37 Ahia-ia-ia-iai cantava

Secondo una dinamica che attraversa tutto il disco, *Cuccurucucu* si discosta dai toni seri del brano precedente e introduce un'atmosfera più leggera, sia a livello musicale che nel contenuto del testo: unico legame con *Gli uccelli* può essere colto nel titolo, che, con l'onomatopea «cuccurucucu», sembra richiamare il verso del cuculo (non a caso un uccello migratore, che si presta perfettamente come simbolo del continuo volare e viaggiare degli uccelli, celebrato nella canzone precedente).

Nell'arrangiamento musicale, ritmato e ballabile, riecheggia quello di *Bandiera bianca*, da cui però il nuovo brano si discosta tanto nel tema quanto nello stile: come ha sottolineato La Posta, infatti, *Cuccurucucu* «è una canzone giocata sul filo della memoria»,<sup>402</sup> in cui Battiato accosta frammenti di vita, immagini, sensazioni e ricordi della propria infanzia e della prima gioventù,<sup>403</sup> recuperando la prospettiva memoriale che caratterizzava *Summer on a solitary beach*.

Il brano, dunque, recupera la tematica del ricordo, ma in una modalità differente, che si può dire risenta dell'esperienza del brano precedente: come si è detto, infatti, il percorso de *La voce del padrone* riproduce quello artistico-esistenziale di Battiato, cioè un percorso di ricerca in evoluzione, di cui ogni brano rappresenta una tappa fondamentale.

In *Summer on a solitary beach*, il viaggio nella memoria offriva al poeta una prospettiva inedita su se stesso e sulla realtà circostante, suggerendo l'idea di una rinascita intesa non come scoperta (secondo una prospettiva progressista) ma come ri-scoperta; dopo la critica di *Bandiera bianca*, che aveva svelato l'inautenticità dell'esistenza moderna, la favola de *Gli uccelli* suggeriva all'ascoltatore un modo per riscattarsi dalla crisi, mostrando una modalità di vita diversa da quella umana del dominio e della manipolazione razionale e più autentica proprio perché “naturale”, in armonia con la realtà circostante, e irrazionale, capace di coglierne la poliedricità.

Portando avanti queste intenzioni, con *Cuccurucucu* Battiato mostra la via di riscatto dall'inautenticità aperta dall'esperienza artistica e, in particolare, musicale: un'esperienza che, per il suo carattere irrazionale, emotivo, impulsivo e imprevedibile, era già suggerita nella canzone precedente attraverso l'esempio degli uccelli e che qui è posta al centro dell'attenzione del fruitore.

---

<sup>402</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 103.

<sup>403</sup> Intervista con Giuseppe Savà, 16 dicembre 1997, in *In viaggio verso Scicli con Franco Battiato*, «Ragusanews.com», 30 maggio 2008: in <https://www.ragusanews.com/2008/05/30/cultura/a-gentile-richiesta-in-viaggio-verso-sci-li-con-franco-battiato/4921>; data ultima consultazione 9 febbraio 2023.: «mi ricorda i miei primi 18 anni trascorsi in Sicilia [...] è una canzone di divertita nostalgia».



I ricordi rievocati dall'autore hanno tutti carattere "sonoro", nella misura in cui richiamano frammenti di esperienza, immagini e sensazioni legati alla musica, che rappresenta appunto il *fil rouge* tematico del brano e il *trait d'union* tra i pezzi che lo compongono: questi, infatti, risultano apparentemente slegati l'uno dall'altro, per la prevalenza dello stile nominale e l'ampio uso della tecnica del *collage*.

Con *Cuccurucucu*, dunque, Battiato ripercorre la propria esistenza rileggendola in chiave musicale, per mettere in luce la centralità dell'arte nella sua esperienza e conoscenza del mondo e suggerirne una rivalutazione.

Questa idea di rinascita attraverso la musica è già contenuta nel primo verso della canzone: «cuccurucucu» può essere visto come un'onomatopea che riproduce il canto del cuculo, uccello che in inverno migra verso zone calde come l'Africa e l'Asia e ritorna in Italia quando il tempo è mitigato dall'arrivo della primavera, e che, per questo motivo, rappresenta l'arrivo della nuova stagione e l'idea di rinascita che ad essa si lega.

Come sottolinea Zuffanti,<sup>404</sup> inoltre, *Cuccurucucù paloma*, è una canzone del 1954 scritta dal cantautore messicano Tomàs Méndez, il cui titolo deriva dall'onomatopea spagnola del verso delle colombe, animali simbolo di purezza e purificazione (per il colore bianco). La canzone si apre con un ritornello di quattro versi, costruito sulla ripetizione identica dei primi due («Cuccurucucu Paloma / ahia-ia-iai cantava», vv. 1-2-), che verrà ripreso nella stessa forma alla fine del brano – quasi a circoscrivere l'inizio e la conclusione dell'esperienza memoriale – e in forma leggermente variata (preceduto da «Il mondo è grigio il mondo è blu») nel corso della canzone, per separare una strofa dall'altra.

Anche se in misura minore rispetto al brano precedente, la metrica del testo risente dell'adattamento della lingua al ritmo della melodia: sono presenti le rime tronche, sia quelle semplici costruite sfruttando le poche parole tronche offerte dall'italiano («blu...più...blu» ai vv. 10-12 e 21-23), sia quelle derivate dalla trasformazione delle sdrucciole (la rima interna «ginnasticà...mascherà...già» ai vv. 6-8) o delle piane («afganì...americanì» ai vv. 17-18).

Anche il ricorso all'inglese nell'ultima strofa (vv. 28-33) è uno di quegli stratagemmi di cui parlava Zuliani,<sup>405</sup> che consente di avere l'accento tonico alla fine del verso.

---

<sup>404</sup> Cfr. F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., p. 93.

<sup>405</sup> Cfr. L. ZULIANI, *op. cit.*, p. 28.

Nei primi versi, il cantante rievoca gli anni del liceo, ricordando non le lezioni tra i banchi di scuola o i pomeriggi passati sui libri, ma «le *serenate* all’istituto magistrale / nell’ora di ginnastica o di religione» (vv. 5-6) e le volte in cui si esibiva sui carri mascherati in occasione del Carnevale («per carnevale *suonavo* sopra i carri in machera» v.7).

Le canzoni che cita nei versi successivi (vv. 9-10 e 12-13) potrebbero essere quelle che lui stesso strimpellava con la chitarra di suo padre o che, comunque, facevano parte della colonna sonora della sua adolescenza: con *Il mare nel cassetto* e con *Le mille bolle blu*, infatti, Milva e Mina avevano partecipato al Festival di Sanremo del 1961, quando Battiato aveva sedici anni; *Il mondo è grigio, il mondo è blu*, portata al successo da Nicola di Bari nel 1976, riprendeva, in realtà, il brano francese *Le monde est gris, le monde est bleu* del 1967; e *Cuccurucucù paloma* di Tomàs Mèndez era stata sì scritta nel 1954, ma, come sottolinea anche Zuffanti, aveva iniziato a diffondersi al di fuori del Messico solo a partire dagli anni Sessanta, grazie all’interpretazione del brano da parte di altri autori.<sup>406</sup>

Nella seconda strofa gli anni del liceo sono rievocati attraverso il ricordo dell’*Iliade* («L’ira funesta...cantami o diva», vv. 17,19), che si intreccia con l’immagine dei «profughi afgani» (vv. 17-18), legata probabilmente a una notizia letta sul giornale o trasmessa alla radio relativa alla guerra sovietico-afghana,<sup>407</sup> e alle gesta di «Sqaw pelle di luna» (v. 20), che a differenza di quelle dell’Achille omerico non sono eroiche, ma «erotiche» (v. 20), con un probabile richiamo al film *La ragazza dalla pelle di luna*.<sup>408</sup>

Il ricordo, comunque, rimane legato a una dimensione musicale, infatti, Battiato invoca il *canto* della Musa («Cantami oh diva» v. 19): recuperando il topos classico dell’invocazione, il cantante sembra riallacciarsi alla tradizione dei poemi omerici, non tanto per essere ispirato nel proprio canto, quanto, forse, per ispirare chi lo ascolta con le

---

<sup>406</sup> Cfr. F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., p. 93.

<sup>407</sup> Cfr. D. IMPERIALE, *L’ira funesta dei profughi afgani, Battiato precursore in “Cuccurucucu”*, «UfficiStampaNazionali», 19 agosto 2021: in <https://www.ufficistampanazionali.it/2021/08/19/lira-funesta-dei-profughi-afgani-battiato-precursore-in-cuccurucucu/>; data ultima consultazione 9 febbraio 2023.

<sup>408</sup> Film del 1972 diretto da Luigi Scattini che racconta la storia d’amore tra l’ingegnere Alberto e Simoa, ragazza nativa delle Seychelles che il protagonista incontra durante un viaggio con la moglie. Il sentimento provato nei confronti della ragazza “dalla pelle di luna” rivitalizza l’animo del protagonista, oscurato dalla crisi matrimoniale, mostrandogli in senso di una vita più libera e autentica. Il successo del film fu favorito anche dalla colonna sonora di Piero Umiliani, che Battiato conosceva perché, oltre a lui, era l’unico compositore italiano a impiegare il VCS3 (Cfr. A. LA ROVERE, *Franco Battiato e gli anni ‘70’, un pioniere del rock progressivo*, «Ondamusicale.it», 19 maggio 2021: in <https://www.ondamusicale.it/oggi-in-primopiano/60362-franco-battiato-e-gli-anni-70-un-pioniere-del-rock-progressivo/>; data ultima consultazione 9 febbraio 2023).

proprie parole – questo recupero *suis generis* dell’invocazione alla musa, potrebbe essere confermato anche dalla sua dislocazione rispetto alla solita posizione incipitaria.

Con l’ultima strofa si conclude il percorso memoriale di *Cuccurucucu*: Battiato cita *Lady Madonna* e *With a little help from my friends* dei The Beatles (vv. 28-29), *Ruby Tuesday* dei Rolling stones (v. 30), *Let’s twist again* di Chubby Checker (v. 31), *Just like a woman* e *Like a Rolling stone* di Bob Dylan (vv. 32-33).

Si tratta di canzoni risalenti alla metà o alla fine degli anni Sessanta,<sup>409</sup> che si collocano, dunque, in un periodo della vita di Battiato immediatamente successivo a quello rievocato dai brani precedenti, in cui il cantante si era appena trasferito a Milano – «da quando sei andata via, non esisto più» (v. 10) si riferisce appunto alla Sicilia, da cui Battiato era fuggito nel 1964.<sup>410</sup>

L’arrivo a Milano aveva decretato l’inizio di una nuova fase dell’esistenza di Battiato e, infatti, con il ricordo del primo entusiasmante periodo nella metropoli lombarda, si chiude il percorso memoriale dell’autore.

L’ultima parola è lasciata al ritornello, che, porta a compimento il percorso dell’intera canzone: come ha sottolineato La Posta, in *Cuccurucucu* Battiato presenta a un «linguaggio nuovo, sensoriale, intuitivo, astratto»,<sup>411</sup> che solletica l’immaginazione e la fantasia, trasmette emozioni e rende conto di un’esperienza esistenziale che, grazie alla musica e all’arte, è poliedrica e multiforme, consente di viaggiare nel tempo e nello spazio e che, proprio perché non è lineare o razionalmente ordinata, riesce a cogliere la meraviglia della vita e del reale.<sup>412</sup>

---

<sup>409</sup> *Lady Madonna* e *With a little help from my friends* dei The Beatles (1967 e 1968), *Ruby Tuesday* dei Rolling stones (1967), *Just like a woman* e *Like a Rolling stone* di Bob Dylan (1966 e 1965).

<sup>410</sup> Cfr. A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 9; A. NOVE, *op. cit.*, p. 27.

<sup>411</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 103.

<sup>412</sup> A. NOVE, *op. cit.*, p. 16, ricorda che raccontando l’esperienza di rapimento mistico vissuta a dieci anni ascoltando una sonata di Bach, Battiato parla di «meraviglia di vita ed esistenza».

### 3.8. *Segnali di vita: contro il depauperamento dell'esistenza*

- 1 Il tempo cambia molte cose nella vita
- 2 Il senso, le amicizie, le opinioni
- 3 Che voglia di cambiare che c'è in me
- 4 Si sente il bisogno di una propria evoluzione
- 5 Sganciata dalle regole comuni
- 6 Da questa falsa personalità
  
- 7 Segnali di vita nei cortili e nelle case all'imbrunire
- 8 Le luci fanno ricordare
- 9 Le meccaniche celesti
  
- 10 Rumori che fanno sottofondo per le stelle
- 11 Lo spazio cosmico si sta ingrandendo
- 12 E le galassie si allontanano
- 13 Ti accorgi di come vola bassa la mia mente
- 14 È colpa dei pensieri associativi
- 15 Se non riesco a stare adesso qui
  
- 16 Segnali di vita nei cortili e nelle case all'imbrunire
- 17 Le luci fanno ricordare
- 18 Le meccaniche celesti
- 19 Le luci fanno ricordare
- 20 Le meccaniche celesti

*Segnali di vita* è il brano più breve dell'intera raccolta: si compone di due strofe e un ritornello, ripetuto in chiusura al brano con la ripresa degli ultimi due versi («le luci fanno ricordare / le meccaniche celesti» vv. 19-20), che la voce canta quasi come un'eco.

Dopo *Cuccurucucu*, Battiato recupera i toni riflessivi e l'atmosfera sospesa di *Summer on a solitary beach* e, in un clima meditativo favorito dalla penombra della sera, osserva i giochi di luci attorno a lui, in cui coglie «segnali di vita». Così l'autore:

All'imbrunire provo dentro di me un qualcosa che non riesco a descrivere, ma che mi commuove. Certe sensazioni si avvertono, senza aver parole esatte per esprimerle, ma si avvertono.<sup>413</sup>

È una di quelle situazioni a cui sono sempre stato molto interessato: l'aria obliqua del tramonto, il rapporto diretto con gli oggetti, soprattutto con le luci, con i lampadari nelle case, che lentamente si accendono quasi a imitare le stelle.<sup>414</sup>

Dalle parole di Battiato, si intuisce che i «segnali di vita», introdotti dal titolo e ripetuti dal ritornello, sono esperienze emotive e percettive che nascono improvvisamente e in modo del tutto inaspettato dal contatto con la realtà circostante e, in particolare, dai giochi di luci, dissolvenze e ombre che si creano all'imbrunire.

Sorta di illuminazioni improvvise, queste sensazioni non sono esprimibili a parole: non possono essere raccontate, per limiti intrinseci al linguaggio comune – non ci sono parole esatte per esprimerle – e possono solo essere percepite, sentite o trasmesse attraverso l'arte e la musica.

Portando avanti il percorso dei brani precedenti, Battiato offre un esempio del valore conoscitivo ed esistenziale dell'esperienza artistico-musicale, attraverso una canzone che, nell'intreccio di musica, parole ed emozioni che suscita, è capace di dare voce a ciò che, attraverso il linguaggio della razionalità e della logica, risultava indicibile e inesprimibile. All'invocazione di *Cuccurucucu*, segue il vero e proprio canto, che Battiato si augura possa ispirare veramente chi lo ascolta a *cambiare* se stesso e la propria esistenza.

L'intera canzone ruota attorno al tema del cambiamento, che si sviluppa su piani diversi: quello dell'evoluzione individuale all'interno della società e quello dell'evoluzione umana nella realtà, cioè in un mondo in continua trasformazione.

Anche qui, come già ne *Gli uccelli*, Battiato distingue l'autenticità del cambiamento naturale dall'inautenticità di quello umano, sottolineando, sulla scia di Leopardi, come l'evoluzione personale all'interno del contesto sociale moderno si traduca fundamentalmente nell'omologazione dell'individuo alla massa, e l'apparente evoluzione dell'umanità, data dallo sviluppo tecnico, industriale e scientifico, comporti in realtà un progressivo impoverimento dell'esistenza.

---

<sup>413</sup> Intervista con Ugolino Vagnuzzi, «Topolino», n. 709, 29 giugno 1969: in <https://francobattiatoforum.altervista.org/forum/topic/battiato-su-topolino/>; data ultima consultazione 9 febbraio 2023.

<sup>414</sup> Intervista con Antonio Orlando, cfr. A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 103.

Da questo punto di vista, il testo porta avanti gli intenti di quelli precedenti, cercando di offrire lo spunto per un cambiamento vero («una propria evoluzione», v. 4).

Nel primo verso, Battiato esprime la consapevolezza, data dall'esperienza, del carattere mobile e indeterminato del reale, che, come aveva sottolineato già in *Gli uccelli*, cambia costantemente sfuggendo a ogni tentativo di ricondurlo al controllo della ragione: affermando che «Il tempo cambia molte cose *nella vita*» (v. 1) l'autore allude a una dimensione cosmica del cambiamento, che è principio dell'intera realtà e non semplicemente della vita dell'uomo – indicazione che vuole mettere in discussione la visione antropocentrica di chi, invece, considera ogni cosa a partire (esclusivamente) dalla prospettiva umana.

Battiato riflette sul fatto che, il costante cambiare del tutto, si riflette inevitabilmente anche sul piano dell'esistenza umana e della vita individuale, sollecitando una continua trasformazione del significato («il senso» v. 2) delle esperienze, delle idee («le opinioni» v. 2), dei legami tra persone («le amicizie» v. 2) e delle persone stesse («che voglia di cambiare che c'è in me», v. 3).

Nel verso successivo (v. 4), però, Battiato allude al fatto che il modo in cui solitamente cambia l'esistenza umana è *improprio*: l'autore, infatti, esprime il «bisogno» (v. 4) di trasformarsi in vista di una «*propria* evoluzione» (v. 4), in cui l'aggettivo non è da intendere semplicemente con valore possessivo (“personale”) ma in senso lato come “propriamente detta”, “autentica”.

Emerge, dunque, la differenza tra questo processo evolutivo autentico, che è libero da condizionamenti esterni e riproduce la reale metamorfosi dell'individuo, e un tipo di cambiamento che, al contrario, è inautentico perché forzato e repressivo: Battiato fa riferimento alla trasformazione dell'individuo che avviene nel contesto della vita sociale, sotto l'influenza delle «regole comuni» (v. 5), delle convenzioni condivise e delle mode dominanti; una trasformazione che è inautentica perché non riflette l'effettiva evoluzione della persona ma consiste nel suo adattamento alle richieste degli altri e della società (la «falsa personalità» del v. 6),<sup>415</sup> come aveva già evidenziato in *Bandiera bianca*.

---

<sup>415</sup> La «falsa personalità» di Battiato sembra richiamare la «persona», «le maschere e i travestimenti», di cui parla Leopardi nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro* (in *Operette morali*, cit., p. 503) e che, come sottolinea Melosi, conserva il significato latino di “maschera”: «Che si usino maschere e travestimenti per ingannare gli altri, o per non essere conosciuti; non mi pare strano: ma che tutti vadano mascherati con una stessa forma di maschere, e travestiti a uno stesso modo, senza ingannare l'un l'altro, e conoscendosi ottimamente tra loro; mi riesce una fanciullaggine. Cavinsi le maschere [...] perché pur finalmente, questo

Con questi primi versi, Battiato mette in luce gli effetti alienanti e omologanti della cultura moderna massificata, industrializzata e tecnicizzata, evidenziandone le conseguenze sul piano dell'esistenza individuale, in particolare, sulla crescita e formazione dell'individuo, che è *impropria*: evolversi *propriamente*, per l'autore, significa sottrarsi ai modelli oggettivanti imposti dalla società e intraprendere un percorso che rispecchi (e rispetti) la propria individualità.

Nella seconda strofa la riflessione di Battiato si sposta dal piano dell'esistenza individuale a quello più ampio dell'esistenza umana: anche da questo punto di vista, come aveva sottolineato ne *Gli uccelli*, l'evoluzione intrapresa dall'uomo è inautentica, perché mossa da falsi miti quali l'antropocentrismo e l'infallibilità della ragione, che portano a concepire il cambiamento in termini di progresso razionale, volto alla manipolazione della realtà, in vista del miglioramento delle condizioni generali di vita.

Secondo Battiato, l'uomo moderno – il singolo individuo ma ancora prima l'intera umanità – poteva vivere un'evoluzione *propria* e dunque riscattarsi dalla crisi che stava vivendo solo scoprendo la vanità di quelle illusioni, attraverso un'autentica comprensione di sé, come nulla («rumori che fanno *sottofondo* per le stelle», v. 10), ossia come piccolissima e infima parte di un universo in continua espansione («lo spazio cosmico si sta ingrandendo e le galassie si allontanano», vv. 11-12): come aveva affermato Tristano, l'uomo avrebbe dovuto capire « di non essere nulla».<sup>416</sup>

Richiamando le volte celesti («le meccaniche celesti», vv. 9, 18, 10), le luci che si accendono con l'arrivo della sera, aiutano a confrontarsi con gli spazi infiniti e a riconoscere la propria piccolezza, di fronte all'immensità del reale.

Le luci dell'imbrunire – i lampioni che si accendono «nei cortili», i lampadari che illuminano le «case», gli ultimi raggi di sole all'orizzonte e i primi bagliori della luna e delle stelle –, dunque, sono «segnali di vita» perché richiamano l'uomo alla vita, ossia lo portano a riflettere sul vero senso della propria esistenza.

Questi segnali, come ha sottolineato lo stesso Battiato, non sono coglibili con un atto di pensiero o riconducibili a una spiegazione razionale, ma fanno parte di quelle esperienze percettive, sensoriali ed emotive che possono “semplicemente” essere vissute e che accadono improvvisamente e inaspettatamente nella vita di tutti i giorni – i «segnali di

---

finger sempre, ancorché inutile, e questo sempre rappresentare una *persona* diversissima dalla propria, non si può fare senza impaccio e fastidio grande».

<sup>416</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo di Tristano e di un amico*, ivi, p. 588.

vita», infatti, sono «nei cortili e nelle case», cioè nella realtà concreta in cui viviamo, non sono frutto di astrazioni mentali o ragionamenti.

Nel ritornello, Battiato invita a cogliere questi “richiami alla vita”, per «fermare i pensieri, ascoltare, rendersi conto di essere vivi in un determinato momento e assaporare pienamente l’esistenza»:<sup>417</sup> confrontarsi con l’infinità del cosmo, infatti, significa riconoscere la propria finitezza e impotenza, e – abbandonando l’ottica progressista che proietta avanti, nel futuro (cui alludono i «pensieri associativi» v. 14) – riuscire a vivere autenticamente il presente, «a stare adesso qui» (v. 15).

---

<sup>417</sup> F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., p. 94



### 3.9. *Centro di gravità permanente*

- 1 Una vecchia bretone
- 2 Con un cappello e un ombrello di carta di riso e canna di bambù
- 3 Capitani coraggiosi
- 4 Furbi contrabbandieri macedoni.
- 5 Gesuiti euclidei
- 6 Vestiti come dei bonzi per entrare a corte degli imperatori
- 7 Della dinastia dei Ming
  
- 8 Cerco un centro di gravità permanente
- 9 Che non mi faccia mai cambiare idea sulle cose sulla gente
- 10 avrei bisogno di...
- 11 Cerco un centro di gravità permanente
- 12 Che non mi faccia mai cambiare idea sulle cose sulla gente
- 13 Over and over again...
  
- 14 Per le strade di Pechino erano giorni di maggio
- 15 Tra noi si scherzava a raccogliere ortiche.
- 16 Non sopporto i cori russi
- 17 La musica finto rock la new wave italiana il free jazz punk inglese
- 18 Neanche la nera africana.
  
- 19 Cerco un centro di gravità permanente
- 20 Che non mi faccia mai cambiare idea sulle cose sulla gente
- 21 Avrei bisogno di...
- 22 Cerco un centro di gravità permanente
- 23 Che non mi faccia mai cambiare idea sulle cose sulla gente
- 24 Over and over again...

Da un punto di vista stilistico, *Centro di gravità permanente*, recupera la tecnica del *collage* e il *pastiche* di *Cuccurucucu*, sviluppandosi secondo la tecnica dell'enumerazione e dell'accumulazione di frammenti, immagini e pensieri, apparentemente slegati l'uno dall'altro.

Il testo si compone di due strofe e un ritornello, costruito sulla ripetizione dei primi due versi («Cerco un centro di gravità permanente, che non mi faccia mai cambiare idea sulle cose e sulla gente»), cui se ne aggiunge un terzo («avrei bisogno di...» e «over and over again...»): il ritornello è cantato dalla voce singola di Battiato, cui – come in *Bandiera bianca* e in *Cuccurucucu* – fa eco il coro dei Madrigalisti milanesi.

A differenza del brano precedente, anche qui la lingua risente dell'adattamento alla metrica della melodia, in particolare, per quanto riguarda la presenza di tronche a fine verso, come «bambù» (v. 2), «Ming» (v. 7), «again» (vv. 13, 24), cui si aggiungono quelle che Battiato crea nella versione cantata, pronunciando, ad esempio, «bretonè» (v. 1) e «macedonì» (v.4).

Da un punto di vista tematico, la canzone si riallaccia a quella precedente, portandone avanti la riflessione: trovare il «centro di gravità permanente», infatti, secondo l'insegnamento di Gurdjieff, era lo scopo ultimo dell'«evoluzione propria», di cui Battiato aveva parlato in *Segnali di vita*, una trasformazione nata dall'autentica comprensione di sé e del reale, che consentiva di aprirsi a un'esistenza piena e consapevole nel presente, assaporando «qui e ora» la meraviglia e la pienezza del mondo e della vita.

Come sottolinea La Posta, *Centro di gravità permanente* «propone “l'enigma” direttamente nel ritornello»:<sup>418</sup> per stimolare la riflessione degli ascoltatori, Battiato si sarebbe inizialmente rifiutato di fornire qualsiasi tipo di indizio che potesse facilitarne la comprensione; In alcuni casi, si sarebbe limitato a depistare gli intervistatori: «non ho la minima idea di cosa sia [...] sono quelle frasi che metti così», avrebbe dichiarato in un'intervista con Lia Volpatti,<sup>419</sup> in altri, si sarebbe divertito a prenderli in giro: «Una mia amica cercava un centro dove farsi la permanente e da lì dedussi questa canzone».<sup>420</sup>

Come ha dichiarato lo stesso Battiato anni dopo l'uscita del disco:

*Cerco un centro di Gravità permanente* è una canzoncina semplice come una filastrocca per bambini, a un primo livello, tant'è vero che tutti i bambini l'hanno imparata subito e se ne sono appropriati, con mio grande piacere. Ma poi, c'è dietro Gurdjieff. Trovare un centro è sempre stato l'obiettivo di tutte le scuole mistiche: vuol dire scoprire la parte di te immobile.<sup>421</sup>

---

<sup>418</sup> A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 104.

<sup>419</sup> Intervista per «L'Eternauta», 1982, cito da ivi, p. 104.

<sup>420</sup> Intervista con Mario Luzzatto Fegiz, «Mister Fantasy», 1982, cito ivi, p. 104.

<sup>421</sup> Intervista con Carlo Silvestro, «Frigidaire», 1985, cito da ivi, p. 104.

L'immobilità rappresentata dal «centro di gravità permanente», però, non è sinonimo di fissità o staticità: come Battiato aveva evidenziato nelle canzoni precedenti, l'esistenza umana è per sua essenza mutevole e mobile, perché tale è il carattere della realtà, in cui gli uomini vivono, e, anzi, proprio nell'esperienza di questa multiformità se ne scopre la bellezza.

L'immobilità, di cui Battiato parla sulla scia di Gurdjieff, dunque, va intesa come quell'ordine naturale delle cose – di cui parlava ne *Gli uccelli* – che ne implica, al tempo stesso, la poliedricità, la trasformabilità e l'imprevedibilità.

Cercare un «centro di gravità permanente», dunque, significa evolversi assecondando la voce del padrone, per realizzare l'armonia della nostra personalità, che ci consente di vivere un'esperienza autentica del reale perché parimenti razionale e irrazionale; significa mutare il proprio pensiero, senza perderne l'autonomia, e intraprendere liberamente il cambiamento, anziché subirlo in modo coercitivo.

Nel ritornello, Battiato specifica un aspetto fondamentale di questa ricerca, evidenziandone la natura inesauribile e continua, attraverso la reiterazione dei versi in cui la ricerca stessa è espressa («cerco...cerco...» vv. 8, 11, 19, 22) e mediante il verso conclusivo, «over and over again» (vv. 13, 24), che esprime l'idea di un'indagine apparentemente infinita, un «cammino continuo, dove niente è assodato, statico».<sup>422</sup>

Per Battiato, dunque, la ricerca di un centro di gravità permanente non dev'essere intesa alla stregua di un moto lineare, come si trattasse di una corsa verso un traguardo, che, una volta raggiunto è conquistato una volta per tutte; ma, come aveva già sottolineato ne *Gli uccelli*, va concepita come un'indagine continua, un moto circolare, in cui l'ambizione all'ordine si deve affiancare alla consapevolezza del suo essere costitutivamente intrecciato con l'imprevedibilità e la mobilità del cambiamento (Battiato, infatti, dichiara di *cercare* tale centro, ma non di *raggiungerlo*).

Convincersi che cercare un centro significhi ricondurre la poliedricità del reale, dell'esistenza e della natura umana a un ordine sistematico e immutabile, infatti, implica evolversi *impropriamente*, secondo una mentalità razionalistica, progressista e antropocentrica, e vivere *inautenticamente*, nell'illusione dell'infallibilità della ragione e della possibilità di ricondurre ogni cosa alla sua logica.

---

<sup>422</sup> R. GATTI, *Intervista a Franco Battiato*, «Musica per l'anima», 1990: in [https://www.mybestlife.com/ita\\_anima/Battiato\\_intervista.htm](https://www.mybestlife.com/ita_anima/Battiato_intervista.htm); data ultima consultazione 9 febbraio 2023.

Come ha sottolineato Guerrera, a proposito della ricerca del centro di gravità permanente:

[...] uno degli errori più clamorosi è insistere, fino all'ossessione, sulla realizzazione *impossibile* di una presunta unità, quando è evidente quanto molteplici, poliedriche e contraddittorie siano le metamorfiche espressioni dell'essere umano.<sup>423</sup>

Lo stesso Battiato ha dichiarato che, «cambiare idea è un dovere e una necessità [...] è una crescita evolutiva»:<sup>424</sup> l'indicazione dell'autore, dunque, è quella di assecondare il cambiamento, quando è autentico, e di sottrarsi, invece, ai tentativi di trasformarci che ci vengono imposti dall'esterno – dalle mode, dalle aspettative degli altri, dagli ideali condivisi – perché, come già sottolineato, essi non rappresentano una vera metamorfosi ma rischiano di farci perdere noi stessi nell'amorfa passività della massa.

In quest'ottica, la ricerca di un centro di gravità permanente corrisponde alla ricerca di un'esistenza autentica, che per Battiato è un'indagine continua (che prosegue «over and over again») proprio perché, realizzandosi attraverso il cambiamento – di sé, superando l'ideologia dell'animale razionale e creando un equilibrio tra la ragione e l'irrazionalità delle emozioni, degli impulsi e dell'immaginazione, e del proprio modo di esperire il mondo, aprendosi cioè a un'esperienza del reale che ne rispetta il carattere multiforme, poliedrico e imprevedibile – è costantemente esposta al rischio di corrompersi.

L'inautenticità, dunque, è una possibilità che fa parte dell'esperienza umana, ma rappresenta un rischio cui l'uomo può sottrarsi persistendo nella sua ricerca: da questo punto di vista, assumono un'importanza fondamentale, le esperienze percettive, emotive e immaginative – come quelle stimulate dall'arte –, che consentono di cogliere i «segnali di vita», presenti nella realtà, richiamando a un'esistenza autentica.

Come avrebbe dichiarato nell'intervista con Franco Pulcini, infatti, per Battiato «Dio – che non coincide con la divinità di una particolare religione, ma rappresenta l'autenticità dell'esistenza, la verità profonda e originaria delle cose – è raggiungibile solo con uno sforzo della *fantasia*»:<sup>425</sup> la tensione verso questo Assoluto – in cui riecheggia l'idea leopardiana del desiderio umano di infinito –, per il sufismo corrisponde alla ricerca di

---

<sup>423</sup> G. G. GUERRERA, *op. cit.*, p. 41.

<sup>424</sup> Intervista a Battiato, «GQ», dicembre 2008, in A. PANNOFINO, *Maestri di vita, Franco Battiato*, 18 maggio 2021: in <https://www.gqitalia.it/news/article/franco-battiato-maestro-di-vita-intervista-gq-2008>; data ultima consultazione 9 febbraio 2023.

<sup>425</sup> F. PULCINI, *op. cit.* p. 76.

un centro di gravità permanente,<sup>426</sup> nella quale appunto per Battiato la facoltà immaginativa svolge un ruolo fondamentale.

La fantasia, l'immaginazione e l'arte, che ne è espressione, offrono per Battiato la possibilità di sentire l'autenticità dell'esistenza, di "comprendere" l'Assoluto, in un'esperienza che non è logico-razionale ma percettiva, emotiva e per questo inesprimibile attraverso le categorie della ragione (è l'esperienza inaspettata, sorprendente e indicibile dei «segnali di vita»).

Riemerge qui una riflessione che, in modi diversi, Battiato affronta in tutte le canzoni dell'album e che sarà al centro dell'ultimo brano: la necessità di ridimensionare il potere della ragione sull'esistenza umana, riconoscendo che l'uomo è sì animale razionale, ma non è riducibile a un essere puramente logico; Battiato, non nega l'importanza della ragione ma ritiene ugualmente fondamentali la fantasia, l'immaginazione e l'emotività, perché consentono di cogliere e vivere esperienze fondamentali dell'esistenza, che hanno la capacità di smuoverci e di cambiarci, spesso in modo decisivo, svelandoci ad esempio l'inconsistenza di certe convinzioni che abbiamo o la passività con cui subiamo certi stimoli esterni.

L'indicazione di Battiato, dunque, è di riscoprire e rivitalizzare quelle esperienze, perché, nel contesto storico-sociale in cui viviamo, in cui siamo esposti costantemente al rischio di perderci, possono rappresentare una risorsa fondamentale.

Questa dinamica tra ricerca dell'autenticità, come ricerca del centro di gravità permanente, e possibilità dell'inautenticità, che si apre nella multiformità dell'esistenza, è espressa da Battiato, all'interno della canzone, nell'alternanza tra strofe e ritornello. Come sottolinea Fabio Cini,<sup>427</sup> Battiato trasporta l'ascoltatore in una sorta di viaggio nel tempo e nello spazio, accostando personaggi, situazioni e immagini solitamente distanti, per riprodurre un'esperienza multiforme, imprevedibile e illogica del reale: dalla Francia del Nord alla Cina («una vecchia *bretone* con un cappello e un ombrello di *carta di riso e canna di bambù*» ai vv. 1-2); dalla Macedonia («furbi contrabbandieri *macedoni*» al v. 4) alla Grecia («gesuiti *euclidei*» al v. 5) e di nuovo in Cina («dinasta dei *Ming*» al v. 7 e «le strade di *Pechino*» al v. 14); dalla Russia («i cori *russi*» al v. 16) all'Africa («la nera

---

<sup>426</sup> Cfr. G. G. GUERRERA, *op. cit.*, p. 41.

<sup>427</sup> Cfr. F. CINTI, *Centro di gravità permanente*, «Rockit», 16 luglio 2018: in <https://www.rockit.it/articolo/franco-battiato-centro-gravita-permanente-significato>; data ultima consultazione 9 febbraio 2023.

africana» al v. 18), per l'Italia («la new wave *italiana*» al v. 17) fino all'Inghilterra («il free jazz punk *inglese*» al v. 17).

Dal modo in cui Battiato presenta alcuni personaggi della canzone, però, emerge un altro intento, ossia quello di mostrare come la possibilità dell'inautenticità sia parte integrante della nostra esperienza del mondo e rappresenti un rischio cui siamo sempre esposti esistendo: i «capitani coraggiosi» si rivelano «furbi contrabbandieri»; i «gesuiti euclidei» si travestono per ingannare gli imperatori e avere accesso alle loro corti;<sup>428</sup> l'arte è in realtà merce che cambia al limite dell'assurdo (il «free-jazz-punk») per assecondare le richieste di un pubblico che comunque “non sopporta” niente.

Come risposta alle strofe, il ritornello richiama l'attenzione dell'ascoltatore sulla ricerca di un «centro di gravità permanente», ricordando che essa consiste in un'indagine continua, che prosegue «over and over again»: sul finire della canzone, il coro fa eco alla voce singola di Battiato e intona quest'ultimo verso fino al dissolversi della musica, rimarcando il carattere inesauribile della ricerca.

---

<sup>428</sup> Cfr Ivi: Il riferimento è al gesuita italiano Matteo Ricci, vissuto nel XVI secolo, missionario in oriente che si camuffava da monaco buddista per entrare nelle grazie dell'impero orientale e evangelizzare la Cina dal suo interno. La critica, anche se molto sottile, è diretta all'ordine della Compagnia di Gesù e dunque alla Chiesa Cattolica che nei secoli ha sempre cercato la supremazia sulle altre dottrine.

### 3.10. L'incantesimo delle emozioni

- 1 Es un sentimiento nuevo
- 2 Che mi tiene alta la vita
- 3 La passione nella gola
- 4 L'eros che si fa parola
- 5 Le tue strane inibizioni
- 6 Non fanno parte del sesso
- 7 I desideri mitici di prostitute libiche
- 8 Il senso del possesso che fu pre-alessandrino
- 9 La tua voce come il coro delle sirene di Ulisse m'incatena
  
- 10 Ed è bellissimo perdersi in quest'incantesimo
- 11 È bellissimo perdersi in quest'incantesimo
  
- 12 Tutti i muscoli del corpo
- 13 Pronti per l'accoppiamento
- 14 Nel Giappone delle geishe
- 15 Si abbandonano all'amore
- 16 Le tue strane inibizioni
- 17 Che scatenano il piacere
- 18 Lo shivaismo tantrico di stile dionisiaco
- 19 La lotta pornografica dei greci e dei latini
- 20 La tua pelle come un'oasi nel deserto ancora mi cattura
  
- 21 Ed è bellissimo perdersi in quest'incantesimo
- 22 È bellissimo perdersi in quest'incantesimo

*Sentimiento nuevo* è la canzone con cui si chiude *La voce del padrone* e che segna, dunque, la fine del percorso di ricerca sviluppato da Battiato all'interno dell'album – anche se, come si è visto nel brano precedente, la vera ricerca, per il cantante, non si esaurisce in un'indagine specifica, limitata nel tempo e nello spazio, ma si sviluppa lungo tutto il corso dell'esistenza.

Il brano si compone di due strofe (vv. 1-9, 12-20) separate da un ritornello costruito, secondo una tecnica ricorrente, attraverso la reiterazione leggermente variata dello stesso verso («*ed è bellissimo perdersi in questo incantesimo*» diventa «è bellissimo perdersi in questo incantesimo»): la presenza della congiunzione nel primo verso (vv. 10, 21) crea un legame con l'ultimo della strofa precedente, evidenziando l'*enjambement*; la caduta della congiunzione nel passaggio dal primo al secondo verso del ritornello, invece, crea come una pausa tra un verso e l'altro, una sospensione – rimarcata anche voce – che sembra rendere a livello sintattico, la sensazione meravigliosa di «perdersi in questo incantesimo» (vv. 11, 22).

Da un punto di vista stilistico il brano è vicino a quello precedente, costruito – come già *Bandiera bianca* e *Cuccurucucu* – secondo la tecnica della citazione e del *collage*: Battiato accosta immagini, lontane nel tempo e nello spazio, unite esclusivamente dalla comune natura amorosa o sessuale.

Tra le opere citate compaiono il *Romans d'Alexandre* di Alexandre de Bernay (nel riferimento al verso alessandrino al v. 8), l'*Odissea* di Omero («il coro delle sirene di Ulisse» al v. 9) e *La nascita della tragedia* di Nietzsche («il dionisiaco» al v. 18)

Come ha dichiarato lo stesso Battiato nelle *Conversazioni autobiografiche* con Franco Pulcini,<sup>429</sup> questo brano è completamente diverso da qualsiasi altro il cantante avesse mai scritto in passato e avrebbe composto in futuro: si può dire che rappresenti un *unicum* all'interno della sua intera produzione musicale.

Così l'autore spiega l'origine del brano:

A volte capita di dover completare un disco. Hai scritto sei canzoni che ritieni riuscite e te ne manca una sola per arrivare alla conclusione. Allora non aspetti l'ispirazione, ti metti d'impegno e ne vieni a capo. Quando l'hai finita senti che non è una canzone riuscitissima, al livello delle altre. Poi esce il disco e quella canzone a cui tu avevi dato meno peso ha un suo successo. [...] *Sentimiento nuevo* ebbe un grandissimo successo. Per me era stato un riempitivo divertente. L'avevo composta con una certa spensieratezza, ma anche con freschezza; era una cosettina leggera. Ma quando la cantavo, il pubblico rispondeva.<sup>430</sup>

---

<sup>429</sup> Cfr F. PULCINI, *op. cit.*, p. 107.

<sup>430</sup> *Ibidem*.



Lo stesso Pulcini sottolinea che la canzone affronta il tema dell'amore non solo come sentimento ma come forte carica sensuale.<sup>431</sup> Battiato, infatti, descrive il «sentimento nuevo» (v. 1) come una «passione della gola» (v. 3), un «eros che si fa parola» (v. 4) e richiama l'immagine della tensione corporea nell'atto sessuale («i muscoli del corpo pronti per l'accoppiamento» vv. 12-13); parla di «prostitute libiche» (v. 7), delle «sirene di Ulisse» (v. 9), di «geishe» (v. 14) e di «lotta pornografica» (v. 19).

Come scrive Zuffanti, con *Sentimento nuevo*, Battiato sembra ricostruire una sorta di «storia della sessualità attraverso i secoli, che riconduce sempre alla bellezza di *perdersi in questo incantesimo*» (vv. 10-11, 21-22, 26-27).<sup>432</sup>

Stupisce, però, che Battiato decida di chiudere proprio *La voce del padrone*, con un brano incentrato su una tematica che non aveva ancora mai avuto rilevanza nella sua esperienza artistica ed esistenziale e che, all'interno dello stesso album, non è mai sviluppata.

Viene, dunque, spontaneo chiedersi se, andando oltre la superficie, questo perdersi nell'incantesimo dei sensi sia da interpretare, non semplicemente come piacere sessuale, ma, in un senso più ampio, come totale liberazione di sé e dei propri impulsi: un discorso che si legherebbe all'elogio dell'irrazionale presentato nelle canzoni precedenti.

In quest'ottica, perdersi nell'incantesimo dei sensi alluderebbe a un lasciarsi andare al lato più profondo e originario di sé, assecondando l'impulso dionisiaco al disordine, all'ebbrezza e alla vita e vivendo un'esperienza di totale liberazione come quella del misticismo tantrico («shivaismo tantrico di stile dionisiaco» v. 18).

Come sottolinea Guerrera, il Tantra rappresenta una sorta di “mistica sessuale” che, attraverso l'estasi fisica, cerca di stimolare un'esperienza di conoscenza di sé, dell'altro e di quell'Assoluto che rappresenta l'essenza autentica della realtà: «sentimento mistico e sensuale, in grado di far scaturire, in uno stato di acquisita consapevolezza, la scintilla di un'energia originale».<sup>433</sup>

Da questo punto di vista, il perdersi nell'incantesimo del sentimento nuevo, non rappresenterebbe semplicemente una forma di godimento fisico, ma anche un'esperienza che – come quella aperta dai «segnali di vita» nell'omonima canzone – consentirebbe di scoprire *hic et nunc*, l'autentica meraviglia dell'esistenza.

---

<sup>431</sup> Cfr. Ivi, p. 41: «L'ultima canzone de *La voce del padrone*, intitolata “*Sentimento nuevo*”, affronta il tema dell'amore non solo come sentimento, ma come forte carica sessuale».

<sup>432</sup> F. ZUFFANTI, *Franco Battiato – tutti i dischi e tutte le canzoni dal 1956 al 2019*, cit., p. 95.

<sup>433</sup> G. G. GUERRERA, *op. cit.*, p. 46.

È questa, dunque, l'ultima indicazione che Battiato dà all'ascoltatore che l'ha seguito nel percorso sviluppato ne *La voce del padrone*: vivere il più autenticamente e liberamente possibile, perdendosi nell'incanto dei sensi, nei viaggi aperti dall'immaginazione e dai voli resi possibili dalla fantasia.

Un invito a riscoprire il valore esistenziale e conoscitivo di quelle esperienze irrazionali e ad assaporarle totalmente pur non comprendendole: quello che Battiato cerca di sottolineare è che esporsi completamente al carattere mutevole e poliedrico della realtà, per averne un'esperienza autentica, significa abbandonare la necessità di spiegazioni logico-razionali o punti di riferimento rassicuranti, accettando che in molti casi l'esistenza è inevitabilmente imprevedibile e incontrollabile, ma comunque ricca di significato.

Forte della consapevolezza, data dal percorso di ricerca e riflessione sviluppato nelle canzoni precedenti, in quest'ultimo brano l'ascoltatore può perdersi nell'incantesimo dei sensi, senza però, perdere se stesso: e forse, il riferimento all'esperienza di Ulisse, che ascolta il canto delle sirene ma si lega all'albero della nave per aver salva la vita, può essere visto come un suggerimento rivolto al fruitore.

Con *Sentimento nuovo*, dunque, *La voce del padrone* si chiude su quel senso di smarrimento e stupore che, come ha sottolineato Aldo Nove,<sup>434</sup> ha rappresentato il motore dell'intera esperienza artistica ed esistenziale di Franco Battiato.

---

<sup>434</sup> Cfr. A. NOVE, *op. cit.*, p. 2: «La facoltà dello stupore (suo e nostro) è dunque il perno primordiale attorno a cui ruotano le opere di Battiato e Battiato stesso».



## 4. Franco Battiato: il valore esistenziale dell'arte

### 4.1. Perdersi, ritrovarsi, cambiare

Attraverso il percorso di ricerca e riflessione tracciato dalle canzoni de *La voce del padrone* Battiato cerca di sollecitare una trasformazione in chi lo ascolta, a partire dall'idea, centrale nella sua esperienza artistica ed esistenziale, che la vera evoluzione nasca dal cambiamento di sé.<sup>435</sup>

Come ho già ricordato, la nuova idea di canzone presentata con l'album del 1981 prevede testi labirintici e poliedrici, che, a detta dello stesso autore, si prestano a diversi livelli di lettura; l'ascolto superficiale delle canzoni, però, non consente di coglierne il significato profondo, per questo motivo l'ascoltatore ideale è quello che non si limita a una ricezione passiva ma, procedendo oltre l'apparente insensatezza dei giochi di parole e degli accostamenti improbabili, ricerca il vero messaggio della canzone.

L'impressione iniziale che si ha quando ci si avvicina a uno dei testi de *La voce del padrone* è quella di un totale smarrimento: l'ascoltatore è disorientato dal labirinto di immagini, parole e pensieri, apparentemente irrelati, e sente di perdersi nella ricerca di un'interpretazione che avverte sempre incompleta, parziale e, dunque, insoddisfacente.

Questo senso di smarrimento è stato accentuato dall'atteggiamento dello stesso Battiato, che anche a distanza di anni si è sempre rifiutato di spiegare le proprie canzoni o di indicare delle linee guida con cui leggere i suoi testi.

Come sottolinea Matteo Santarelli,<sup>436</sup> il silenzio del cantautore è stato spesso frainteso come una velata dichiarazione di insensatezza e, combinato alla difficoltà diffusa di ricondurre i suoi testi a un'interpretazione unica e definitiva, è stato assunto come pretesto per accusare Battiato di essere fondamentalmente un «intellettuale»<sup>437</sup> che ha usato «le proprie canzoni per uno sfoggio di cultura fastidioso, kitsch e senza senso».<sup>438</sup>

---

<sup>435</sup> F. PULCINI, *op. cit.*, p. 40; Battiato afferma: «la vera evoluzione, passa attraverso il cambiamento di sé».

<sup>436</sup> Rinvio a M. SANTARELLI, *Battiato è un intellettuale? Piccolo viaggio in un grande fraintendimento*, «Letteratura e realtà», 8 aprile 2020: in <https://www.leparoleelecose.it/?p=38083>; data ultima consultazione 2 febbraio 2023.

<sup>437</sup> *Ibidem*.

<sup>438</sup> *Ibidem*. Santarelli ricorda in particolare un recente intervento di Michela Murgia, che dialogando con Chiara Valeri afferma: «Battiato è considerato un autore intellettuale ma ti vai a fare l'analisi dei suoi testi e sono delle minchiate assolute». Nella descrizione del video che riporta l'intervista, inoltre, si legge: «C'è un misterioso equivoco in forza del quale Franco Battiato gode di un'aurea da intellettuale che non ha alcun appoggio sui suoi testi». (*Il finto intellettualismo di Franco Battiato. Buon vicinato di Michela Murgia*, 1 aprile 2020: in [https://www.youtube.com/watch?v=62S0labuxoo&ab\\_channel=MichelaMurgia](https://www.youtube.com/watch?v=62S0labuxoo&ab_channel=MichelaMurgia); data ultima consultazione 3 febbraio 2023).

In realtà proprio il rifiuto di Battiato di fornire agli ascoltatori un'interpretazione di riferimento, su cui basarsi nel momento di avvicinarsi ai suoi testi, rappresenta un'indicazione fondamentale, per accedere e provare a comprendere non solo le sue canzoni ma la sua intera esperienza artistica ed esistenziale.

Come si è precedentemente detto, infatti, Battiato crea delle canzoni poliedriche e complesse – impiegando un linguaggio eccentrico e uno stile vario, intrecciando la riflessione filosofica al gioco dell'immaginazione poetica, ricorrendo alla citazione per accostare su uno stesso verso frammenti d'esistenza e spunti culturali diversi, spaziotemporalmente distanti tra loro, e questo al fine di restituire, nell'arte, l'esperienza della realtà, che è multiforme, relativa, discontinua e imprevedibile.

Il senso di smarrimento che percepisce chi si avvicina a questi testi, dunque, descrive, sul piano artistico, la vera condizione esistenziale dell'uomo moderno e contemporaneo, che, al di là delle illusioni e dei falsi miti della ragione e del progresso, vive in un mondo in cui tutto cambia in modo imprevedibile e inaspettato e niente è determinabile una volta per tutte, in cui ogni esperienza è relativa e prospettica, ogni conoscenza è provvisoria e non sono possibili certezze assolute o punti di riferimento stabili, che non siano illusori.

Rifiutandosi di dare spiegazioni precise e insistendo sul fatto che le sue canzoni si aprono a una molteplicità di letture e interpretazioni, Battiato suggerisce all'ascoltatore che ad essere insensata non è la sua arte, ma la pretesa di ricondurla a una verità unica, oggettiva e definitiva, che ne fraintende il senso e la impoverisce: l'indicazione dell'autore è che l'esperienza artistica, così come quella del reale, è autentica nella misura in cui è libera e, dunque, chi la vive deve accettare il fatto che sia sempre diversa e riuscire a cogliere, proprio nel suo essere imprevedibile, relativa e poliedrica, la sua meraviglia.

Per riconoscere l'insensatezza di quella pretesa e abbandonarla, però, è necessario cambiare il proprio modo di pensare, conoscere e fare esperienza delle cose, come suggerisce Battiato quando invita a riflettere autonomamente, liberandosi dai limiti imposti dalle consuetudini, esplorando prospettive inedite, assecondando le sensazioni improvvisate e inaspettate, e valorizzando il potere delle emozioni e dell'immaginazione accanto a quello della razionalità.

A rendere possibile questo cambiamento – l'evoluzione autentica di cui parlava in *Segnali di vita* – è proprio quel senso di smarrimento che, tanto nell'esperienza artistica quanto nell'esistenza, non deve demoralizzare, ma stimolare una reazione, una metamorfosi.

Quello che Battiato insegna è che esperire l'irriducibilità della canzone, della realtà o della vita alle proprie categorie di pensiero logico e razionale non deve indurre a svalutarle come insensate e imperfette, ma portare a mettere in discussione se stessi e il proprio modo di pensare, conoscere e vivere, riconoscendone i limiti per migliorarlo.

L'ascoltatore ideale de *La voce del padrone* è quello che riesce a cogliere questo suggerimento e, anziché lasciarsi travolgere dal senso di smarrimento e spaesamento che percepisce approcciandosi alle canzoni dell'album – interpretandolo come segno della loro insensatezza o come prova della propria inettitudine – lo vive come «esperienza emotiva fondamentale»<sup>439</sup> che, tanto sul piano artistico quanto su quello dell'esistenza, rappresenta il motore della «propria evoluzione»<sup>440</sup> e l'occasione di aprirsi a un'esperienza conoscitiva ed esistenziale più autentica.

Quando alla fine degli anni Sessanta si era trovato ad affrontare una profonda crisi,<sup>441</sup> Battiato aveva sperimentato in prima persona questo senso di smarrimento, che avrebbe descritto come una forma di sofferenza non fisica, ma esistenziale:

Una sofferenza da non intendersi nell'accezione “normale” del termine [...] ma, semmai, nel suo senso più universale e trascendente, vicino a quello stato che generalmente viene classificato come “angoscia”. Bene, questo sgomento, quando sopravviene, implica una totale inabilità nei confronti delle faccende della vita, impedisce ogni comprensione di quel che sta succedendo. E, quando viene portato alle conseguenze estreme, assomiglia a una tempesta cosmica che si abbatte su un individuo inerme: totalmente incapace di sopportare anche una briciola minuscola del suo furore.<sup>442</sup>

---

<sup>439</sup> M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Segnavia, Longanesi & C., Milano, 1990, p. 231. Il sentimento di smarrimento e sofferenza esistenziale di cui parla Battiato ricorda l'esperienza heideggeriana dell'*angst*, che Heidegger descrive appunto come «situazione emotiva fondamentale [...] in cui ci si sente spaesati» (Ivi, p. 236) e che «sorge davanti all'indeterminatezza e insignificatività d'ogni cosa» (Ivi, p. 234). Come per Battiato, anche per il filosofo tedesco l'esperienza dell'angoscia consente all'uomo di cogliere l'inautenticità della propria vita, nel contesto della moderna società massificata, tecnicizzata e industrializzata, e di accedere a un'esperienza esistenziale più autentica, comprendendosi nella propria verità e superando i falsi miti della ragione, del progresso e dell'antropocentrismo. In un'intervista in cui parla delle sue letture giovanili, Battiato dichiara di aver provato a leggere i testi di Heidegger, ma di averli presto abbandonati («non sono proprio per me, non ne sopporto lo schema»): è possibile, quindi, che le pagine di *Essere e tempo* dedicate all'angoscia e alla critica dell'esistenza moderna abbiano influenzato la riflessione del cantante.

<sup>440</sup> F. BATTIATO, *Segnali di vita*, in *La voce del padrone*, 1981.

<sup>441</sup> Rimando alle parole dello stesso Battiato nell'intervista con Pulcini (F. PULCINI, *op. cit.*, p. 12): «Verso la fine degli anni Sessanta, soprattutto nel 1969, una forte crisi si era impadronita della mia persona».

<sup>442</sup> R. GATTI, *Musica per l'anima. Intervista a Battiato*, «My best life», 1994: in [https://www.mybestlife.com/ita\\_anima/Battiato\\_intervista.htm](https://www.mybestlife.com/ita_anima/Battiato_intervista.htm); data ultima consultazione 4 febbraio 2023.

L'esperienza di smarrimento e angoscia di cui parla Battiato – e che cerca di raccontare attraverso la cripticità della sua arte – è quella che vive chi, come il cantautore, riconosce l'inautenticità degli usuali modi di vivere e pensare e, sospendendo ogni certezza e punto di riferimento illusori, scopre l'indeterminatezza totale che caratterizza la nostra stessa esistenza.

Come sottolinea Aldo Nove, però, quella di Battiato «è una vera e propria estetica dello smarrimento e del viaggio che ne segue»: <sup>443</sup> all'εποχή esistenziale aperta dall'esperienza dell'angoscia, infatti, deve seguire un nuovo viaggio, una nuova esperienza di sé e del mondo, che corrisponde a quel percorso di ricerca, comprensione e trasformazione che l'ascoltatore ideale della canzone de *La voce del padrone* deve scoprire nell'esperienza artistica e vivere nella sua stessa esistenza.

Il primo grande insegnamento che Battiato trasmette attraverso la sua arte, dunque, è che solo perdendosi è possibile ritrovarsi e per ritrovarsi è necessario trasformarsi, cambiare il proprio sguardo per riuscire a vedere, tanto nelle canzoni quanto nella vita, ciò che si nasconde dietro la superficie: in fondo, come sosteneva Antoine de Saint-Exupéry, «non si vede bene che con il cuore, l'essenziale è invisibile agli occhi».

E, come sottolinea Lucio Giuliodori:

il grande merito culturale di Battiato [...] è rendere visibile l'invisibile. Spetta all'ascoltatore interessato – *l'ascoltatore ideale* – approfondire, meravigliarsi, interrogarsi; all'artista va invece il merito di solleticare l'intelletto, la curiosità, la sensibilità di chi ammira l'opera. <sup>444</sup>

---

<sup>443</sup> A. NOVE, *op. cit.*, p. 2.

<sup>444</sup> L. GIULIODORI, *L'arte come via iniziatica: Battiato attraverso Gurdjieff*, CS Publishing, Seattle, 2020, p. 49.

## 4.2. Imparare a vivere con leggerezza

Come precedentemente affermato, lo stile impiegato da Battiato nelle canzoni de *La voce del padrone* intreccia la leggerezza dell'elemento immaginativo e poetico alla pesantezza del contenuto filosofico e del messaggio che il cantautore nasconde dietro gli apparenti giochi di parole e *nonsense*.

La nuova idea di canzone, elaborata dal cantautore con l'album del 1981, si distingue sicuramente dalla forma tradizionale e da quella adottata dagli autori coevi, ma si colloca nello stesso contesto musicale, quello della cosiddetta "musica leggera": non a caso, quando Battiato iniziò a dedicarsi alla musica classica, componendo opere liriche come *Genesi* (1987) o *Gilgamesh* (1992), la critica parlò di una produzione colta e impegnata per distinguerla da quella leggera della canzone pop.

Come sottolinea Gianni Sibilla, il concetto di musica leggera è molto vago e poco preciso: «è una definizione che non definisce, perché delimita il proprio campo in modo generico e sommario»,<sup>445</sup> suscitando non pochi fraintendimenti.

Solitamente, infatti, il concetto di musica leggera viene concepito in contrapposizione a quello di musica seria, colta e impegnata – come dimostra il caso dello stesso Battiato – e proprio per questo è spesso inteso con una connotazione negativa, che intende evidenziare l'inferiorità di questo tipo di musica rispetto ad altri generi musicali, screditandone il valore: a differenza di quelli, la musica "leggera" sarebbe «strutturalmente semplice, destinata al consumo casuale e distratto, dominata da preoccupazioni commerciali prima che artistiche»<sup>446</sup> e volta al solo intrattenimento; una musica, cioè, che «di per sé non pone problemi».<sup>447</sup>

Questo pregiudizio è confermato dalle parole di Alessandro Baricco, che afferma:

Se si chiedesse alla gente, alla gente dei concerti, cosa mai distingue la musica colta da quella popolar-leggera [...] ci si farebbe un'idea dei mille equivoci che circolano intorno alla faccenda. È facile presumere che [...] la gente metterebbe a fuoco alcune argomentazioni-base del tipo "la musica colta è più difficile", oppure "la musica leggera è un fatto di consumo e basta, quella classica invece ha un contenuto, una natura spirituale, ideale".<sup>448</sup>

---

<sup>445</sup> G. SIBILLA, *op. cit.*, p. 21.

<sup>446</sup> *Ibidem*.

<sup>447</sup> C. SANTOIANI, *Popular music e comunicazioni di massa*, EDS, Napoli, 1993, p. 7.

<sup>448</sup> A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Garzanti, Milano, 1992, pp. 16-17.



Sicuramente, come sottolinea Sibilla, la connotazione negativa del termine dipende dal fatto che l'espressione italiana "musica leggera" era nata per tradurre l'inglese "*popular music*", che indicava la musica "popolare", "diffusa tra le masse", prodotta industrialmente per essere commercializzata su larga scala.

In quest'ottica, per musica "leggera" si intendeva fondamentalmente quella mercificata, di consumo, che, per raggiungere un pubblico ampio ed eterogeneo, tendeva a semplificare forme e contenuti, a impiegare un linguaggio facilmente accessibile e a trattare tematiche disimpegnate, volte all'intrattenimento e allo svago.

Successivamente, però, dagli anni Sessanta fino a oggi, l'espressione "musica leggera" non è stata più impiegata per indicare solo ed esclusivamente quel tipo di prodotto, ma anche altri tipi di musica che, pur nascendo nel contesto dell'industria musicale e servendosi dei mezzi di comunicazione di massa per essere prodotti e diffusi, non sono riducibili a mere forme d'intrattenimento prive di valore artistico o spessore culturale.

Certamente – come afferma Sibilla – «la musica leggera è *anche* d'intrattenimento e di consumo [...] ma non è *solo* questo»: <sup>449</sup> il modo in cui viene usato il termine al giorno d'oggi provoca molti fraintendimenti perché viene impiegato indiscriminatamente, per indicare sia la musica che effettivamente si riduce a prodotto mercificato e non è, dunque, «rilevante né artisticamente né intellettualmente», <sup>450</sup> sia un altro tipo di musica che è sì "leggera", ma non per questo superficiale, banale e priva di *peso*.

Come suggerisce Sibilla, è necessario precisare il modo in cui ogni esperienza musicale è leggera, tenendo conto del fatto che non sempre la leggerezza è opposta alla pesantezza, ma – come nel caso della canzone di Battiato – ne è strettamente intrecciata.

Quando, alla fine degli anni Settanta, Battiato abbandona la sperimentazione elettronica che aveva caratterizzato i suoi primi album e, con *L'era del cinghiale bianco*, ritorna alla canzone, è consapevole di inserirsi nel contesto della cosiddetta "musica leggera" e, conseguentemente, di correre il rischio d'essere frainteso e banalizzato.

Come sottolinea Lucio Giuliodori, però, a partire dagli anni Settanta – dai primi veri album come *Fetus*, *Pollution* e *Sulle corde di Aries* – fino alla fine della sua carriera, Battiato è sempre stato un artista indipendente, che non ha mai composto musica per vendere o per assecondare le mode dominanti, anzi ha molto spesso creato lavori tutt'altro

---

<sup>449</sup> G. SIBILLA, *op. cit.*, p. 21.

<sup>450</sup> *Ibidem*.

che commerciali, incomprensibili per la maggior parte del pubblico: «negli anni ha sempre fatto quello che voleva fare lui, non quello che imponeva il mercato».<sup>451</sup>

È evidente, dunque, che la leggerezza delle sue canzoni non è riducibile alla superficialità e semplicità di quei prodotti che, non solo nascono nel contesto dell'industria musicale, ma ne assecondano completamente le richieste, ma vada intesa in altro modo.

Nella prima delle *Lezioni americane* – saggio in cui riflette sulle sorti della letteratura «nell'era tecnologica cosiddetta post-industriale»<sup>452</sup> e propone sei valori fondamentali per affrontare l'avvento del nuovo millennio – Italo Calvino scrive:

Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite.<sup>453</sup>

Per Calvino, di fronte alla pesantezza dell'esistenza moderna – alienata, massificata e inautentica – è necessario che l'uomo riscopra il valore della leggerezza, di cui la letteratura e l'arte in generale si fanno portatrici: imparare a vivere con leggerezza, però, non significa affrontare la vita con superficialità o con atteggiamento passivo,<sup>454</sup> ma *elevarsi* oltre il suo peso per poterlo sostenere.

Divenire leggeri, dunque, significa sperimentare la pesantezza dell'esistenza e, anziché farsene travolgere, riuscire ad alleggerirla, mutando il proprio modo di farne esperienza:

Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, *devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica.*<sup>455</sup>

---

<sup>451</sup> L. GIULIODORI, *op. cit.*, p. 83.

<sup>452</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 2011, p. 3.

<sup>453</sup> Ivi, p. 16.

<sup>454</sup> Questo tipo di leggerezza è quello che critica Leopardi nel *Dialogo di Ercole e Atlante*, dove l'immagine del mondo che «è fatto così leggero» (p. 115) allude alla decadenza della vita moderna. (cfr. G. LEOPARDI, *Dialogo di Ercole e Atlante*, in *Operette morali*, cit., pp. 115-123).

<sup>455</sup> Ivi, p. 12 (corsivo mio).

Secondo Calvino, dunque, per riuscire a sostenere «l'ineluttabile pesantezza del vivere»<sup>456</sup> è necessario imparare a vivere con leggerezza, adottando un nuovo punto di vista sulle cose e una modalità di esperirle diversa da quella comune, secondo l'esempio offerto dalla letteratura: affidarsi all'arte, alla finzione e all'immaginazione di cui essa si nutre, non significa però fuggire nell'irrazionale, estraniandosi dall'esistenza per negarne o fuggirne la tragicità, ma dopo averla esperita, differirla, aprendosi a un'esperienza del reale che non ne colga solo gli aspetti critici ma anche la ricchezza e la bellezza.

È in quest'ottica che la canzone de *La voce del padrone* è leggera: Battiato è consapevole di inserirsi in un contesto di crisi tanto per l'arte, che rischia d'essere mercificata e svalutata, quanto per l'uomo, l'artista che la crea e il fruitore che l'ascolta.

Di questa consapevolezza l'arte stessa si fa veicolo e la esprime nell'enigmaticità del proprio linguaggio, nella complessità del proprio contenuto e, soprattutto, del messaggio che rivolge al proprio ascoltatore ideale: comprendere autenticamente la canzone di Battiato significa cogliere il "peso" di questa verità,<sup>457</sup> ma, al tempo stesso, capire come sopportarlo imparando a vivere con leggerezza e a «ridere dei nostri mali»,<sup>458</sup> come insegna Eleandro; significa, cioè, perdersi nello smarrimento che provoca la verità tragica dell'esistenza (e l'apparente insensatezza delle parole del testo) e ritrovarsi, mutando il proprio sguardo sulle cose e aprendosi a un'esperienza del reale più piena e autentica, che ne scorge la meraviglia.

L'indicazione di Battiato è che l'esperienza emotiva e immaginativa aperta dalla finzione artistica è fondamentale per vivere *consapevolmente* la nostra esistenza, senza restare travolti dal suo tragico peso: l'ascoltatore ideale de *La voce del padrone* riconosce l'autenticità di queste esperienze e impara a rivitalizzarle nella propria quotidianità, capendo che l'arte rappresenta una risorsa fondamentale per l'uomo e offre la possibilità concreta di cambiare lo *status quo* e scoprire «un'altra vita».<sup>459</sup>

---

<sup>456</sup> Ivi, p. 11.

<sup>457</sup> Cfr. G. LEOPARDI, *Cantico del gallo silvestre*, in *Operette morali*, cit., p. 465: «Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce: torna la verità in sulla terra e partosene le immagini vane. Sorgete; ripigliatevi la *soma* della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero». Come commenta Melosi (*Ibidem*, nota 14) la «soma della vita» è il peso, il fardello della vita, in riferimento al carattere tragico della verità dell'esistenza umana.

<sup>458</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, ivi, p. 504.

<sup>459</sup> F. BATTIATO, *Un'altra vita*, in *Orizzonti perduti*, 1983.

### 4.3. Il riscatto esistenziale nell'emozione della canzone

L'analisi delle canzoni de *La voce del padrone* e, in generale, la considerazione dell'intera esperienza artistica ed esistenziale di Franco Battiato hanno consentito di mettere in luce il valore che l'arte può avere per l'uomo, sia per l'artista, che la crea, sia per il fruitore, che la riceve: come mezzo di conoscenza di sé e del mondo alternativo a quello logico-razionale, come "strumento terapeutico"<sup>460</sup> per imparare a vivere con leggerezza facendosi carico del peso dell'esistenza senza venirci schiacciati, come occasione di autentica metamorfosi di sé e delle proprie idee, e possibilità di riscoprire la meraviglia della vita e del reale, accedendo a un'esperienza più piena e libera.

Come precedentemente sottolineato, le problematiche che, oggi con più urgenza che mai, deve affrontare il consorzio umano, dimostrano che la razionalità non può essere l'unica chiave di lettura del mondo e dell'esistenza umana, perché se, da un lato, il suo esercizio ha reso possibili la conoscenza della realtà e il progresso scientifico, tecnologico e industriale della civiltà, dall'altro, il suo sviluppo esclusivo e ipertrofico ha condotto a conseguenze disastrose sia per l'esistenza dell'uomo – alienata e inautentica – che per l'ambiente in cui vive – che mostra i segni di secoli di sfruttamento e devastazione.

Come aveva affermato Leopardi per bocca di Eleandro:

dunque, s'ingannano grandemente quelli che dicono e predicano che la perfezione dell'uomo consiste nella conoscenza del vero, e tutti i suoi mali provengono dalle opinioni false e dalla ignoranza, e che il genere umano allora finalmente sarà felice, quando ciascuno o i più degli uomini conosceranno il vero, e a norma di quello solo comporranno e governeranno la loro vita.<sup>461</sup>

La constatazione di questa crisi, del «tramonto occidentale»,<sup>462</sup> come insegna Battiato, deve sollecitare un cambiamento radicale dei modi di vivere, per compensare l'unilateralità del razionalismo e, attraverso la rivalutazione e rivitalizzazione delle esperienze irrazionali, emotive e immaginative come quelle rese possibili dalla fruizione

---

<sup>460</sup> Nell'intervista con Cozzari Battiato dichiara: «credo nell'arte come terapia personale» (L. COZZARI, *Franco Battiato pronipote dei padri del deserto*, Zona Editrice, Arezzo, 2005, p. 70) e nell'intervista con Pulcini definisce il sintetizzatore VCS3 «uno strumento terapeutico» che gli aveva consentito di sperimentare non solo sulla musica «quanto su me stesso» (F. PULCINI, *op. cit.*, p. 19).

<sup>461</sup> G. LEOPARDI, *Dialogo di Timandro ed Eleandro*, in *Operette morali*, cit., p. 508.

<sup>462</sup> F. BATTIATO, *Tramonto Occidentale*, in *Orizzonti perduti*, 1983.

artistica, rendere possibile una nuova percezione della realtà, che colga ciò che sta dietro la superficie e non semplicemente quello che appare.

Come ha affermato Gianluca Magi, filosofo orientalista vicino a Battiato:

L'immaginazione sgretola la compattezza del mondo empirico, allarga il respiro della mente e la proietta nella dimensione di una circolarità priva di spazio e di tempo; capovolge i canoni del sentire comune e del pensiero logico-razionale e ti conduce nel labirinto dell'invisibile attraverso le metafore del paradosso.<sup>463</sup>

Il compito dell'artista, dunque, non è semplicemente quello di trasmettere delle emozioni e solleticare la fantasia di chi l'ascolta, per distrarlo momentaneamente dal peso dell'esistenza, ma è quello di stimolare nel fruitore una vera trasformazione, di modo che l'esperienza artistica non rimanga fine a se stessa, ma apporti un effettivo miglioramento alla vita di tutti i giorni: perciò Battiato costringe l'ascoltatore a faticare per comprendere il significato delle proprie canzoni, per far capire che il vero senso dell'esperienza artistica non è dato dalla fruizione passiva, inconsapevole e distratta, ma emerge nel momento in cui il coinvolgimento è tale da sconvolgere radicalmente e trasformare se stessi, le proprie idee e le proprie modalità conoscitive, esperienziali ed esistenziali.

Alla luce di ciò, come sottolinea Lucio Giuliodori, definire Battiato "semplicemente" un cantante risulta alquanto riduttivo: oltre a essere un cantautore e un musicista, un filosofo, un compositore lirico, un regista<sup>464</sup> e un pittore,<sup>465</sup> è stato soprattutto un «educatore, che ha insegnato attraverso l'arte»<sup>466</sup> e, in particolare, attraverso la canzone; infatti, pur avendo sperimentato differenti linguaggi artistici e aver mostrato le molteplici possibilità conoscitive ed espressive aperte dall'arte, Battiato ha valorizzato soprattutto la forma

---

<sup>463</sup> G. MAGI, *Il gioco dell'eroe – La porta della percezione per essere straordinario in un mondo ordinario*, Il punto d'incontro, Vicenza, 2012, p. 113.

<sup>464</sup> I film diretti da Battiato sono: *Perduto amor* (2002), *Musikanten* (2005) dedicato alla figura di Beethoven, *Niente è come sembra* (2007) e il film-documentario sull'amico poeta Gesualdo Bufalino *Auguri don Gesualdo* (2010).

<sup>465</sup> Battiato aveva cominciato a dipingere attorno al 1990, esponendo i propri lavori in diverse mostre personali tra cui quelle di Roma, Catania, Firenze, Stoccolma, Miami, Istanbul e Goteborg (cfr. L. GIULIODORI, *op. cit.*, p. 13). Nella sezione "pittura" del sito di Battiato ([www.battiato.it](http://www.battiato.it); data ultima consultazione 10 febbraio 2023), dove si possono ammirare i suoi lavori, si legge: «Le opere figurative prodotte sono circa ottanta, tra tele e tavole dorate. Le tecniche prevalentemente adoperate sono quelle ad olio e mediante uso di terre o pigmenti puri. Le copertine di *Fleurs* e *Ferro Battuto* e il libretto dell'opera *Gilgamesh* sono stati realizzati da Franco. Suphan Barzani è lo pseudonimo con il quale Franco Battiato firma i suoi dipinti». Come la canzone, la musica classica, il cinema e il teatro anche la pittura rientra nel percorso evolutivo di Battiato che, alla domanda di Cozzari, «Lei vive la pittura come una "terapia personale"», risponde: «Sì, è un'azione meditativa» (L. COZZARI, *op. cit.*, p. 43).

<sup>466</sup> L. GIULIODORI, *op. cit.*, p. 13.

canzone, trovandovi uno strumento privilegiato per conoscere ed esprimere se stesso e per condividere con chi l'ascolta la sua esperienza e la sua visione del mondo:

Come musicista trasformo le esperienze personali e quello che considero un modo di intendere un mondo, una filosofia di vita, trasformo questo pensiero in musica, in comunicazione, facendo questo mestiere come una testimonianza del mio percorso, delle mie idee che di volta in volta cambiano o restano uguali.<sup>467</sup>

Come sottolinea Zuliani, a partire dalla seconda metà del Novecento, la canzone ha progressivamente assunto gran parte del ruolo sociale che prima era svolto dalla poesia:

Oggi facciamo fatica a immaginarlo, ma ancora nel secolo scorso capitava spesso che un giovane liceale cercasse, nei libri appena usciti di D'Annunzio o persino di Montale, quello che il suo equivalente moderno cerca nei testi dei cantanti o gruppi preferiti. Erano una piccola minoranza, ovviamente: ma prima dell'attuale cultura di massa, i poeti e i loro lettori stavano comodamente in cima alla gerarchia culturale, perché i testi per musica non potevano offrire nulla del genere e rimanevano in un rapporto di subordinazione rispetto alla poesia letteraria, di cui spesso riprendevano e banalizzavano i temi.<sup>468</sup>

Se fino alla metà del secolo, dunque, la poesia godeva di una maggiore considerazione sociale rispetto alla canzone della musica leggera, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, con la stagione dei «cantautori storici»,<sup>469</sup> questo equilibrio si capovolge. Questo cambiamento è reso evidente dal modo in cui gli autori del secondo Novecento impiegano la citazione poetica e letteraria all'interno delle proprie canzoni: mentre i primi cantautori citavano, esplicitamente e spesso in modo forzato,<sup>470</sup> passi di poesie tradizionali all'interno delle proprie canzoni per nobilitarne il contenuto e facilitarne la codificazione,<sup>471</sup> i cantautori delle generazioni successive, come ha dimostrato il caso di Battiato, non ostentano più la citazione, anzi, tendono a lasciarla implicita, proprio perché non la usano impropriamente e banalmente per dare valore alle proprie opere.

---

<sup>467</sup> C. ZINGALES, *Battiato on the beach*, Arcana, Roma, 2010, p. 69.

<sup>468</sup> L. ZULIANI, *Sulle differenze fra poesie e canzone*, in *L'arte orale, poesia, musica, performance*, a cura di L. CARDILLI, S. LOMBARDI VALLAURI, Accademia University Press, Torino, 2020, p. 107.

<sup>469</sup> *Ibidem*.

<sup>470</sup> Valga come caso esemplare la canzone *Che fai tu luna in ciel*, presentata da Julia De Palma a Sanremo 1955, che cita il verso incipitario del *Canto notturno* di Leopardi senza però avere alcuna continuità tematica con l'opera leopardiana.

<sup>471</sup> Cfr. R. RUSSI, *Letteratura e musica*, Carrocci, Roma, 2022, p. 8.

Canzoni come quelle di Battiato, dichiara il professore Paolo Jachia, «hanno modificato la percezione di cos'è l'arte e di quale sia il suo rapporto con la società»: <sup>472</sup> attraverso l'intreccio di musica, poesia, letteratura e filosofia che crea nei suoi testi, il cantautore trasforma la canzone in uno strumento di conservazione e trasmissione del sapere capace di affiancare i mezzi tradizionali e sostituirli, laddove, con il mutare del tempo, entrino in crisi, offrendo possibilità di crescita e formazione alternative a quelle canoniche. L'importanza sociale e culturale dei cantautori è messa in luce già alla fine degli anni Ottanta da Pier Vittorio Tondelli, che nel saggio *Poesia e rock*, scrive:

il bisogno di poesia, bisogno assoluto e struggente negli anni della prima giovinezza, è stato soddisfatto da intere generazioni mandando a memoria parole e strofe di canzoni [...] Mentre la poesia colta rimaneva territorio di interpretazioni, esegesi, svolgimenti noiosi sui banchi di scuola; mentre la poesia della neoavanguardia si studiava con identici modi nelle aule universitarie; mentre i poeti degli anni Settanta tentavano di imitare i cantautori, salendo su improvvisati palcoscenici, nelle piazze e nelle pinete [...] i giovani riesumavano la *figura classica del poeta*, colui che unisce le parole alla musica. <sup>473</sup>

Secondo Tondelli, dunque, la forza della canzone deriverebbe proprio dal suo intreccio di musica e parole, ossia dal fatto che, a differenza di altri mezzi culturali, riuscirebbe a trasmettere i propri contenuti non solo attraverso il linguaggio della ragione e della coscienza, ma anche attraverso l'irrazionalità delle emozioni e dell'immaginazione, rendendo possibile un'esperienza conoscitiva viva e dinamica, capace di coinvolgere profondamente chi la vive, trasformandolo.

Ovviamente, non tutte le canzoni hanno lo stesso valore e, anzi, come sottolinea Zuliani, <sup>474</sup> nel contesto attuale, in cui i meccanismi di massificazione e industrializzazione culturale sono più accentuati che in passato, il rischio che l'arte si riduca a semplice prodotto mercificato è ancora più elevato.

---

<sup>472</sup> V. ZINNÀ, *Commentare la musica di Franco Battiato: intervista a Paolo Jachia e Alice Pareyson*, <criticaletteraria.org>, 19 febbraio 2017: in <https://www.criticaletteraria.org/2017/02/critimusica-commentare-la-musica-di.html>; data ultima consultazione 6 febbraio 2023.

<sup>473</sup> P. V. TONDELLI, *Poesia e rock*, in *Un weekend post-moderno – cronache degli anni Ottanta*, Bompiani, Milano, 1996, p. 308.

<sup>474</sup> Cfr. L. ZULIANI, *L'italiano della canzone*, cit., p. 124.

Proprio per questo la riscoperta di un'esperienza artistica come quella di Franco Battiato che, pur inserendosi in quel contesto, riesce a non farsene corrompere può rappresentare un esempio fondamentale tanto per l'artista che crea l'arte, quanto per il fruitore che la vive.

Attraverso le sue canzoni, infatti, Battiato insegna che la vera autenticità non è un traguardo raggiungibile una volta per tutte, ma una trasformazione continua, uno sforzo costante di preservare noi stessi, la nostra autonomia di pensiero e la nostra libertà esistenziale, contro il rischio di lasciarci corrompere dai meccanismi alienanti, omologanti e massificanti del contesto in cui viviamo e a cui siamo costantemente e inevitabilmente esposti esistendo.

L'ascoltatore capace di cogliere il senso profondo delle canzoni di Battiato vive un'esperienza evolutiva che è determinante, che gli consente di acquisire una maggiore consapevolezza di sé e del mondo circostante: imparare a reagire con leggerezza al peso dell'esistenza, che l'esperienza della verità mette in luce, significa accettare la poliedricità mobile e inaspettata del reale, l'imprevedibilità di ciò che accade attorno a noi e l'irriducibilità della vita alla logica ordinata della ragione, senza lasciarsi travolgere dall'accedere degli eventi o subire passivamente il fluire dell'esistenza; perdersi per ritrovarsi trasformati, significa accettare la propria finitezza e fallibilità, come caratteri costitutivi del nostro essere umani e non come difetti da correggere per potersi realizzare. Offrendo la possibilità di vivere una «propria evoluzione»<sup>475</sup>, l'arte di Battiato e l'esperienza emotiva, immaginativa e conoscitiva che essa suscita, rappresenta una reale occasione di rinascita, riscoperta e riscatto per l'umanità.

---

<sup>475</sup> F. BATTIATO, *Segnali di vita*, in *La voce del padrone*, 1981.





## **Bibliografia**

### **Franco Battiato – Opere prese in esame:**

*La torre/ Le reazioni*, singolo, 1967.

*Triste come me/ Il mondo va così*, singolo, 1967.

*È l'amore/ Fumo di una sigaretta*, singolo, 1968.

*Bella ragazza/ Occhi d'or*, singolo, 1969.

*Un falco nel cielo/ Prehistoric sound*, singolo, 1971.

*Fetus*, album, Bla Bla, 1972.

*Pollution*, album, Bla Bla, 1973.

*Sulle corde di Aries*, album, Bla Bla, 1973.

*Clic*, album, Bla Bla, 1974.

*M.elle le "Gladiator"*, album, Bla Bla, 1975.

*Franco Battiato*, album, Dischi Ricordi, 1977.

*Juke Box*, album, Dischi Ricordi, 1978.

*L'Egitto prima delle sabbie*, album, Dischi Ricordi, 1978.

*L'era del cinghiale bianco*, album, EMI Italiana, 1979.

*Patriots*, album, EMI Italiana, 1980.

*La voce del padrone*, album, EMI Italiana, 1981.

*L'arca di Noè*, album, EMI Italiana, 1982.

*Orizzonti perduti*, album, EMI Italiana, 1983

*Mondi lontanissimi*, album, EMI Italiana, 1985.

*Genesi*, opera, Fonit Cetra, 1987

*Fisiognomica*, album, EMI Italiana, 1988.

*Giubbe rosse*, album, EMI Italiana, 1989.

*Come un cammello in una grondaia*, album, EMI Italiana, 1991.

*Gilgamesh*, opera, EMI Classics, 1992.

*Caffè de la Paix*, album, EMI Italiana, 1993.

*L'ombrello e la macchina da cucire*, album, EMI Italiana, 1995.

*L'imboscata*, album, Mercury Records, 1996.

*Gommalacca*, album, Mercury Records, 1998.

*Fleurs*, album, Mercury Records, 1999.

*Campi magnetici*, album, Sony Classical, 2000.

*Ferro battuto*, album, Sony Music, 2001.

*Fleurs 3*, album, Sony Music, 2002.

*Dieci stratagemmi*, album, Sony Music, 2004.

*Il vuoto*, album, Universal Music, 2007.

*Fleurs 2*, album, Universal Music, 2008.

*Apriti sesamo*, album, Universal Music, 2012.

*Torneremo ancora*, album, Sony Music, 2019.

### **Giacomo Leopardi – Opere prese in esame**

*Poesie e prose*, 2 voll., a cura di R. Damiani, M. A. Rigoni, Mondadori «Meridiani», Milano, 1994.

*Operette morali*, in *Poesie e prose*, vol. II, a cura di R. Damiani, Mondadori «Meridiani», Milano, 1994.

*Operette morali*, a cura di L. Melosi, BUR, Milano, 2008.

*Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Mondadori «Meridiani», Milano, 1997.

*Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Mondadori «Classici», Milano, 2022.

## Bibliografia critica

### Monografie:

ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI (1995), *Versi rock, la lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Rizzoli, Milano, 1996.

BARBERO C. (2010), *Chi ha paura di Mr. Hyde? Oggetti fittizi, emozioni reali*, Il Melangolo, Genova, 2010.

EAD. (2013), *Filosofia della letteratura*, Carrocci, Roma, 2013.

BOSSARI D. (2009), *Battiato – Io chi sono?*, Mondadori, Milano, 2021.

COZZARI L. (2005), *Franco Battiato pronipote dei padri del deserto*, Zona Editrice, Arezzo, 2005.

DOLFI A. (2009), *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Le lettere, Firenze, 2009.

FERRARIS M. (2009), *Piangere e ridere davvero. Feuilleton*, Il Melangolo, Genova, 2009.

GIULIODORI L. (2014), *L'arte come via iniziatica: Battiato attraverso Gurdjieff*, CS Publishing, Seattle, 2022.

GUERRERA G. G. (2021), *Franco Battiato. Niente è come sembra – simbologia nei testi*, Verdechiaro Edizioni, Baiso (RE), 2021.

ID. (2022), *Franco Battiato. L'uomo dell'isola dei giardini*, Minerva Edizioni, Bologna, 2022.

HEIDEGGER M. (1927), *Essere e tempo*, Segnavia, Longanesi & C., Milano, 1990.

LA POSTA A. (2010), *Franco Battiato. Soprattutto il silenzio*, Giunti, Milano, 2013.

LONARDI (1974), *Leopardismo, Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze, 1974.

MAGI G. (2012), *Il gioco dell'eroe – La porta della percezione per essere straordinario in un mondo ordinario*, Il punto d'incontro, Vicenza, 2012.

ID. (2021), *Lo stato intermedio*, Piano B Edizioni, Prato, 2021.

- MATTIODA E., POZZI M., *Introduzione alla letteratura italiana. Istruzioni, periodizzazioni, strumenti*, UTET, Torino, 2006.
- MAZZONI G. (2011), *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011.
- NERI S. (2007), *Gaber, la vita, le canzoni, il teatro*, Giunti Editore, Milano, 2007.
- NOVE A. (2020), *Franco Battiato*, Mondadori, Milano, 2022.
- PULCINI F. (1992), *Franco Battiato. Tecnica mista su tappeto. Conversazioni autobiografiche con Frano Pulcini*, EDT, Torino, 2021.
- RUSSI R. (2005), *Letteratura e musica*, Carrocci, Roma, 2022.
- SANTOIANNI C. (1993), *Popular music e comunicazioni di massa*, EDS, Napoli, 1993.
- SGALAMBRO M. (1993), *Dialogo teologico*, Adelphi, Torino, 1993.
- SIBILLA G. (2003), *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano, 2020.
- SPESSATO C. (2021), *Franco Battiato. Come un incantesimo: le storie dietro le canzoni*, Giunti, Milano, 2021.
- TELLINI G. (2011), *Letteratura italiana, un metodo di studio*, Le Monnier, Firenze, 2015.
- ZINGALES C. (2010), *Battiato on the beach*, Arcana, Roma, 2010.
- ZUFFANTI F. (2018), *Battiato. La voce del padrone. 1945-1982: nascita, ascesa e consacrazione del fenomeno*, Arcana, Roma, 2018.
- ID (2020), *Franco Battiato. Tutti i dischi, tutte le canzoni, dal 1965 al 2019*, Arcana, Roma, 2022.
- ZULIANI L. (2018), *L'italiano della canzone*, Carrocci, Roma, 2020.

### **Saggi critici in volume:**

- AUTORI VARI (2022), *Battiatosophia: esplorando il pianeta Battiato*, Scrittori Editori Aurea Nox, Messina, 2022.
- CALVINO I. (1988), *Leggerezza*, in *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 2011, pp. 1-20.

D'INTINO F. (2018), *La prosa*, in *Leopardi*, a cura di F. D'Intino, M. Natale, Carrocci, Roma, 2018, pp. 63-100.

GIOVANNETTI P., *Il verso di canzone, una neometrica dal basso?*, in *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, a cura di Centro studi Fabrizio De André, Chiarelettere, Milano, 2009, pp. 151-159.

TIMPANARO S. (1965), *Alcune osservazioni sul pensiero di Leopardi*, in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa, 1965, pp. 155-158

TONDELLI P. V. (1989), *Poesia e rock*, in *Un weekend post-moderno – cronache degli anni Ottanta*, Bompiani, Milano, 1996, pp. 308-315.

ZULIANI L., *Sulle differenze fra poesie e canzone*, in *L'arte orale, poesia, musica, performance*, a cura di L. CARDILLI, S. LOMBARDI VALLAURI, Accademia University Press, Torino, 2020, pp. 107-127.

### **Saggi critici in rivista:**

DIAZZI A. (2010), *Finzioni ed emozioni, riflessioni intorno a “Chi ha paura di Mr. Hyde? Oggetti fittizi, emozioni reali” di Carola Barbero*, *Enthymema*, I 2010.

PAOLETTI M. P. (2014), *Il paradosso della finzione*, «APhEx», num. IX, 2014.

RADFORD C., WESTON M. (1951), *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, in *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, Vol. 49, Blackwell Publishing, Londra, 1974.

### **Saggi e articoli online:**

BASCIANO F., *“Anthology - Le nostre anime” è un distillato della produzione artistica di Battiato*, «Il Fatto quotidiano», 15 novembre 2015: in

<https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/11/15/anthology-le-nostre-anime-e-un-distillato-della-produzione-artistica-di-battiato/2220190/>.

BERTOLONI L., *Plurilinguismo e pluristilismo in Franco Battiato*, «Inchiostro», 30 aprile 2018: in <https://inchiostro.unipv.it/plurilinguismo-e-pluristilismo-franco-battiato/>.

CAVALLARO F., *Gli ultimi giorni di Franco Battiato*, «Il Corriere della Sera», 18 maggio 2021: in <https://www.corriere.it/spettacoli/>.

CINTI F., *Centro di gravità permanente*, «Rockit», 16 luglio 2018: in <https://www.rockit.it/articolo/franco-battiato-centro-gravita-permanente-significato>.

COLUCCI D., *Montale, un Leopardi segreto? Un'intervista con Jonathan Galassi*, «Newitalianbooks.it», 10 giugno 2020: in <https://www.newitalianbooks.it/it/montale-un-leopardi-segreto-unintervista-con-jonathan-galassi/>.

DI MEO A., *Leopardi e il mito moderno della "cultura di massa"*, in *Le mythe repensé dans l'oeuvre de Giacomo Leopardi*, a cura di P. Abbrugiati, Presses universitaires de Provence, 2020, pp. 369-382: in <https://books.openedition.org/pup/11291?lang=it>.

GALLO, «*La vita è una faccenda serissima*». *Le metamorfosi empiriche di Franco Battiato*, «Virgola», 18 maggio 2021: in <https://www.melogranoarte.it/virgola/riflessioni/la-vita-e-una-faccenda-serissima-le-metamorfosi-empiriche-di-franco-battiato>.

IMPERIALE D., *L'ira funesta dei profughi afgani, Battiato precursore in "Cuccurucucu"*, «UfficiStampaNazionali», 19 agosto 2021: in <https://www.ufficistampazioni.it/2021/08/19/lira-funesta-dei-profughi-afgani-battiato-precursore-in-cuccurucucu/>.

IVALDI F., «*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*»: lingua e poetica del primo Fabrizio De André, «Atem» 4,1 I 2019: in [www.atem-journal.com](http://www.atem-journal.com).

LA ROVERE A., *Franco Battiato e gli anni '70', un pioniere del rock progressivo*, «Ondamusicale.it», 19 maggio 2021: in <https://www.ondamusicale.it/oggi-in-primo-piano/60362-franco-battiato-e-gli-anni-70-un-pioniere-del-rock-progressivo/>.

LUCIA C., *Franco Battiato apre il Napoli Teatro Festival*, «Corriere dello Spettacolo», 31 maggio 2017: in <https://www.corrieredellospettacolo.net/2017/05/31/franco-battiato-apre/>.

LUZZATTO FEGIZ M., *Federico II balla in Duomo*, «Il Corriere della sera», 20 settembre 1994, in <https://archivio.corriere.it/Archivio/>.

PELLICCIOTTI G., *Pop & filosofia, le nuove canzoni di Battiato parole del professor Sgalambro*, «La Repubblica», 22 marzo 1995: in <https://www.manliosgalambro.it/1995-03-22-pop-e-filosofia/>.

SANTARELLI M., *Battiato è un intellettuale? Piccolo viaggio in un grande fraintendimento*, «Letteratura e realtà», 8 aprile 2020: in <https://www.leparoleelecose.it/?p=38083>.

ZINNÀ V., *Commentare la musica di Franco Battiato: intervista a Paolo Jachia e Alice Pareyson*, <criticaletteraria.org>, 19 febbraio 2017: in <https://www.criticaletteraria.org/2017/02/critimusica-commentare-la-musica-di.html>.

### **Interviste a Franco Battiato:**

AGOSTINI L., «Radiocorriere TV», 1987, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 149.

ANTONUCCI FERRARA A., «Gong», settembre 1975, in A. LA POSTA, *op. cit.*, pp. 100-101.

ALBERTI B., «Amica», 1991, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 68.

AUTORI VARI (2021), *Scritti vari e interviste*, Archivio “Franco Battiato”, 2021.

BALLANTI F., «Ciao 2001», 1980, in A. LA POSTA, *op. cit.*, pp. 78, 91.

BECKER M., «Rai Stereonotte», 14 marzo 1997: in [https://www.youtube.com/watch?v=p1WbRwbjVbI&ab\\_channel=DetlefArthesis](https://www.youtube.com/watch?v=p1WbRwbjVbI&ab_channel=DetlefArthesis).

BERNARDINI M., «Famiglia cristiana», 1986, in A. LA POSTA, *op. cit.*, pp. 129, 143.

BREDA M., «Il Corriere della sera», 1994, in A. LA POSTA, *op. cit.* p. 202.

CALEMBO D., «Sky 109», 2005, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 78.

CAPORALE P., *Il predatore dell'arca*, «Ciao 2001», 24 gennaio 1982, n. 4 ANNO XIV.



CASTALDO G., «La Repubblica», 7 giugno 1988: in <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/06/07/canto-per-la-mia-gente.html>.

CONTI M., Radio Monte Carlo, 1985, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 141.

DELCONTE P., «Tutto», 1991, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 170.

ID., «TV Sorrisi e canzoni», 2002, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 77.

FABRETTI C., <ondarock.it>, 2000: in <https://www.ondarock.it/Battiato.html>.

FRANCANGELI F., *Ricordando Pino Massara*, «Raropiù», 9 settembre 2013: in <http://www.raropiu.com/wp-content/uploads/2013/08/>.

LUZZATTO FEGIZ M., «Raro!», febbraio 1997, n. 75, ANNO X.

GATTI R., *Intervista a Franco Battiato*, «Musica per l'anima», 1990: in [https://www.mybestlife.com/ita\\_anima/Battiato\\_intervista.htm](https://www.mybestlife.com/ita_anima/Battiato_intervista.htm).

GIAMBRONE F., «Il giornale della Musica», 1994, in A. LA POSTA, *op. cit.* p. 199.

GUGLIELMI F., VIGNOLA J., «Mucchio selvaggio extra», 2001, in A. LA POSTA, *op. cit.*, pp. 18, 40, 79, 203.

ID., «Mister Fantasy», 1982, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 104.

MADEO L., *Battiato, note per un filosofo – la Sicilia di Federico II rivista con Sgalambro*, «La Stampa», 19 settembre 1994: in <https://battiatoperduto.wordpress.com>.

MALAGNINI F., «L'Unità», 2 dicembre 1982.

MESSINA S., *Battiato, il musicista che cerca il silenzio*, «La Repubblica», 3 aprile 2005: in [https://www.repubblica.it/2005/d/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/incobattiato/.html](https://www.repubblica.it/2005/d/sezioni/spettacoli_e_cultura/incobattiato/.html)

ID. *Franco Battiato dall'A alla Zeta* «La Repubblica», 5 agosto 1989: in <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/08/05/franco-battiato-dall-alla-zeta.html>.

ORLANDO A., «Ciao 2001», 1981, in A. LA POSTA, *op. cit.*, pp. 102, 103.

PANNOFINO A., *Intervista a Franco Battiato*, «GQ», dicembre 2008, in *Maestri di vita, Franco Battiato*, 18 maggio 2021: in <https://www.gqitalia.it/news/article/franco-battiato-maestro-di-vita-intervista-gq-2008>.

- PARODI E., «La Gazzetta dello Sport», 1986, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 153.
- PIANNETTA G., *Dall'eremo al palasport*, «TV Sorrisi e canzoni», ottobre 1996: in [http://www.fenice.info/Battiato/\\_interv.asp](http://www.fenice.info/Battiato/_interv.asp).
- PISTOLINI S., *L'ultimo disco, ecco come Battiato ha trovato un modo geniale per gestire la lontananza*, «Linkiesta», 19 ottobre 2019: in [linkiesta.it/2019/10/battiato-nuovo-disco-critica/](http://linkiesta.it/2019/10/battiato-nuovo-disco-critica/).
- POZZI G., «Il Corriere della Sera», 1995, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 204.
- RAPELLI M., ottobre 2000: in [http://www.fenice.info/Battiato/\\_interv.asp](http://www.fenice.info/Battiato/_interv.asp).
- RINETTI R., «Ciao 2001», 1979, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 77.
- ROMANA C., *Battiato: il centro di gravità è nel silenzio*, «Il Giornale», 16 ottobre 2005: in <https://www.ilgiornale.it/news/battiato-centro-gravit-nel-silenzio.html>.
- ID., «Il Giornale», 1 maggio 2001: in [http://www.fenice.info/Battiato/\\_interv.asp](http://www.fenice.info/Battiato/_interv.asp)
- ROSSI S., «Il Monello», 1984, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 129.
- SAPIENZA D., «Buscadero», 1993, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 152.
- SAVÀ G., *Intervista a Franco Battiato* 16 dicembre 1997, in *In viaggio verso Scicli con Franco Battiato*, «Ragusanews.com», 30 maggio 2008: in <https://www.ragusanews.com/2008/05/30/cultura/a-gentile-richiesta-in-viaggio-verso-scicli-con-franco-battiato/4921>.
- SILVESTRO C., «Ciao 2001», 1985, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 132.
- ID., «Frigidaire», 1985, in A. LA POSTA, *op. cit.*, pp. 78-79, 89, 116.
- ID., «King», 1991, in A. LA POSTA, *op. cit.*, pp. 35, 113.
- SIPOS N., «Gente», 1983, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 64.
- TAROZZI G., «Playboy», 1983, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p. 79.
- TRUFFI A., *Franco Battiato: Summer on a solitary beach*, «Musica e memoria», settembre 2012: in [https://www.musicaememoria.com/summer\\_on\\_a\\_solitary\\_beach.htm](https://www.musicaememoria.com/summer_on_a_solitary_beach.htm).

VAGNUZZI U., «Topolino», n. 709, 29 giugno 1969: in  
<https://francobattiatoforum.altervista.org/forum/topic/battiato-su-topolino/>.

VALTORTA L., *Franco Battiato, ritorno all'elettronica: "Non avete idea di quello che vi aspetta"*, «La Repubblica», 8 settembre 2014: in  
[https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2014/09/06/news/franco\\_battiato-94997790/#gallery-slider=95063791](https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2014/09/06/news/franco_battiato-94997790/#gallery-slider=95063791).

VIDETTI G., «La Repubblica», 2002, in A. LA POSTA, *op. cit.*, p.78.

VITALI A., *Ecco il segreto della mia vita straordinaria*, «TV Sorrisi e canzoni», 24 settembre 2018: in <https://www.sorrisi.com/musica/franco-battiato-ecco-il-segreto-della-mia-vita-straordinaria>.

### **Sitografia:**

CICOLIN C., DI DIO O., *La voce del padrone. Perché è geniale*, «Lezioni-chitarra», 19 novembre 2022: in <https://www.lezioni-chitarra.it/la-voce-del-padrone-perche-e-geniale/>.

MURGIA M., VALERI C., *Il finto intellettualismo di Franco Battiato. Buon vicinato di Michela Murgia*, 1 aprile 2020: in  
[https://www.youtube.com/watch?v=62S0labuxoo&ab\\_channel=MichelaMurgia](https://www.youtube.com/watch?v=62S0labuxoo&ab_channel=MichelaMurgia).

