

Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttrice responsabile: Maria Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: PHIL-02/B), Romana Andò (Sapienza Università di Roma: GSPS-06/A), Lorenzo Arnone Sipari (Archivio Famiglia Sipari), Cinzia Barbara Bellone (UniMarconi: CEAR-12/A), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: GSPS-03/B), Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo: LICO-01/A), Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania “L. Vanvitelli”: COMP-01/A), Rosario Castelli (Università degli Studi di Catania: ITAL-01/A), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: FRAN-01/A), Paolo D’Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: PHIL-04/A), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: LIFI-01/A), Alessandro Gaudio (ASN in LICO-01/A), Renata Gravina (Fondazione Luigi Einaudi), Donatella La Monaca (Università degli Studi di Palermo: LICO-01/A), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: SPAN-01/C), Marco Leone (Università del Salento: ITAL-01/A), Daniela Mangione (Università San Raffaele: LICO-01/A), Stefania Mazzone (Università degli Studi di Catania: GSPS-03/A), Domenico Renato Antonio Panetta (Pontificia Università “San Tommaso d’Aquino” – Fac. Scienze Sociali, 1933-2025), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: ITAL-01/A), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: HIST-04/C), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: PHIL-05/A; 1954-2021), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: ITAL-01/A; 1949-2023), Rosalia Peluso (Università di Napoli “Federico II”: PHIL-01/A), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara: LICO-01/A), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina: ITAL-01/A), Paolo Procaccioli (Università della Toscana: ITAL-01/A), István Puskás (Università di Debrecen: LICO-01/A), Giulio Savelli (RAI), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma: LIFI-01/A; 1947-2022), Alessandro Simoncini (Università per Stranieri di Perugia: GSPS-01/A), Paolo Squillacioti (Istituto CNR-OVI Opera del Vocabolario Italiano: FLMR-01/B), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: ITAL-01/A), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: ITAL-01/A), Renata Viti Cavaliere (Università di Napoli “Federico II”: PHIL-01/A)

Comitato Editoriale:

Anna Oppido (1945-2023), Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica *open access* registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Periodico scientifico Aree 10, 11 e 14 ANVUR – Classe A in Critica letter. e letterature comparate (10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni di Salvatore Panetta – Rappresentante legale: Salvatore Panetta

P. IVA: 18420101000 – Sede legale: via Tembien, 15 (00199 Roma)

Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Francesco Postorino, Francesco Rosetti

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni – Sito web: www.diacritica.it – Codice ISSN: 2421-115X

Anno XII, fasc. 2 (60), 25 febbraio 2026

Letteratura e musica (III)

a cura di Maria Panetta e Gaspare Trapani

Si ricorda che la licenza *Creative Commons CC BY-ND 4.0* adottata da «Diacritica» prevede che *«you are free to copy and redistribute the material in any medium or format for any purpose, even commercially, but you must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material. You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits»*.
Supervisione redazionale, editing e impaginazione di Maria Panetta.

Indice

Editoriale

Habermas e la musica: un breve omaggio, di Maria Panetta..... pp. 7-11

Lecture critiche..... p. 13

Introduzione: *Due sorelle che si tengono per mano: musica e letteratura tra memoria, voce e identità*, di Gaspare Trapani..... pp. 15-18

L'isola come utopia: spazi e immaginari nel cantautorato italiano, di Mario Chichi e Ivana Vermiglio..... pp. 19-29

Amici non ne ho: solo figlie per Loredana Bertè, generatrice di dissidenza, di Marzia D'Amico..... pp. 30-44

Indagini sonore per il commissario Ricciardi. La canzone napoletana nei romanzi di De Giovanni, di Nunzia De Falco..... pp. 45-66

Il teatro canzone di Giorgio Gaber e Sandro Luporini, di Annibale Gagliani..... pp. 67-81

Poesia in musica di fine secolo (e millennio). Due esempi di rimediazione del tardo Novecento italiano, di Beatrice Magoga..... pp. 82-99

«Una traccia, un disegno»: autobiografia e rappresentazione dell'io nella discografia di Renato Zero, di Sacha Piersanti..... pp. 100-14

«Volevo fare la rockstar». *Autobiografia e lingua nelle canzoni di Carmen Consoli*, di Veronica Ricotta..... pp. 115-28

«Io me chiammo Sanacore, e che vulite?». *Dagli stornelli alla dub: la voce di Giulietta Sacco*, di Giuliano Scala..... pp. 129-43

Autobiografia e periferia nel Bildungsroman musicale di Mahmood, di Gaspare Trapani..... pp. 144-64

Inediti e traduzione..... p. 165

Quattro articoli di Thomas De Quincey sul teatro musicale di Rossini, di Cristiano Spila..... pp. 167-99

Recensioni di libri..... p. 201

Fabio Mariani, Lina Maria Crimi, *Real Book of Classical Music for Modern Musicians* (Volontè & Co. 2026), di Carlo Pecoraro..... pp. 203-205

Alisher Navoi, *Il linguaggio degli uccelli* (Sandro Teti Editore 2026), di Leman Berdeli..... pp. 206-11

Marco Coletti, *La stella che brilla nel mare* (Edizioni Progetto Cultura 2025), di Antonio Sanges..... pp. 212-16

Contatti p. 217

Gerenza p. 219

L'isola come utopia: spazi e immaginari nel cantautorato italiano

Abstract: Il contributo analizza la rappresentazione di alcuni spazi insulari nel cantautorato italiano, interpretandoli alla luce della categoria dell'utopia. Muovendo dal rapporto tra costruzione poetico-musicale e dimensione spaziale, lo studio si concentra su una selezione di brani pubblicati tra il 1970 e il 1980 e firmati da Francesco Guccini, Edoardo Bennato, Lucio Dalla e Francesco De Gregori. L'analisi prende in esame gli indicatori toponimici impiegati nei testi, evidenziando come l'isola funzioni da dispositivo simbolico capace di articolare tensioni tra reale e immaginario, esperienza individuale e dimensione collettiva. In particolare, vengono distinti due modelli di rappresentazione: da un lato, isole prive di una denominazione toponimica stabile – come *L'isola non trovata* e *L'isola che non c'è* –, in cui le espressioni descrittive assumono valore propriale; dall'altro, isole dotate di una precisa identificazione onomastica – come *Itaca* e *Atlantide* –, che rinviano a una tradizione mitico-letteraria consolidata. Il lavoro, dunque, tenta di mostrare come l'insularità “cantata” divenga uno spazio privilegiato per la costruzione di immaginari utopici (e talora distopici), nei quali i cantautori elaborano riflessioni di carattere esistenziale, sociale e politico.

Abstract: This paper analyzes the representation of selected insular spaces in Italian singer-songwriter music, interpreting them through the conceptual lens of utopia. Focusing on the relationship between poetic-musical construction and spatial dimension, the study examines a selection of songs released between 1970 and 1980 by Francesco Guccini, Edoardo Bennato, Lucio Dalla, and Francesco De Gregori. The analysis considers the toponymic markers used in the lyrics, highlighting how the island functions as a symbolic device capable of articulating tensions between reality and imagination, as well as between individual experience and collective dimension. In particular, two representational models are identified: on the one hand, islands lacking a stable toponymic designation – such as *L'isola non trovata* and *L'isola che non c'è* –, in which descriptive phrases acquire a proprial value; on the other hand, islands characterized by a clear onomastic identification – such as *Itaca* and *Atlantide* –, which refer to a consolidated mythological and literary tradition. The paper therefore aims to show how “sung” insularity becomes a privileged space for the construction of utopian (and at times dystopian) imaginaries, through which songwriters articulate reflections of an existential, social, and political nature.

Spazi insulari e immaginario utopico nel cantautorato italiano

La produzione del cantautorato italiano, ancorata a una tradizione poetica e letteraria più o meno canonica, non è priva di riferimenti biografici connessi a diversi (non-) luoghi reali e fittizi. Questi divengono uno strumento di intima riflessione finalizzato a raccontare una storia collettiva del popolo italiano, che non si esaurisce, però, nell'esclusiva esperienza personale¹ e mutano, lungo un *continuum* di dimensioni

¹ Philippe Lejeune, all'interno dell'opera *Il patto autobiografico* (1975), definisce l'autobiografia un «*récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*» (P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14). Allo stesso modo i testi delle canzoni rappresentano trasversalmente un tacito contratto di verità tra cantautore e ascoltatore.

geografiche variabili, che designano onomasticamente l'intera penisola fino alla rappresentazione di spazi più circoscritti². Ma, oltre agli spazi del proprio vissuto, vengono cantati luoghi immaginari³.

Il contributo intende focalizzarsi, in particolare, sullo spazio utopico, prendendo in analisi gli indicatori toponimici adoperati all'interno di un corpus di brani⁴ attraversati dal *fil rouge* dell'isola. Tali nomi, come si vedrà, codificano funzioni differenti che spesso trascendono l'esclusivo elemento spaziale: se, da una parte, si ricorre all'uso di nomi propri reali o fittizi, dall'altra, si adoperano appellativi utilizzati con uno statuto pseudo-proprioale. Sebbene non sempre si parli di luoghi attraversati in senso stretto dalla biografia dei cantautori, essi si configurano comunque come spazi vissuti, poiché edificati sulla base di coordinate intrinsecamente soggettive, segnate da una consapevolezza maturata a partire dalle esperienze di vita.

Quando Thomas More, nel 1516, pubblicò il *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*, non offrì solo la descrizione di un viaggio immaginario compiuto su un'isola fittizia e ideale, ma introdusse un concetto destinato a permeare il pensiero filosofico, politico, artistico-letterario dei secoli successivi. Lo scrittore, giocando sull'ambivalenza etimologica del termine – οὐ τόπος 'luogo inesistente' e εὖ τόπος 'luogo felice'⁵ –,

² Accanto alla designazione dell'intero spazio nazionale – come nelle canzoni *L'Italia* di Totò Cutugno, *Italia* di Mino Reitano, *Povera Italia* di Franco Battiato e *Viva l'Italia* di Francesco De Gregori (per ulteriori esempi cfr. L. Nieddu, *Da L'italiano a Cara Italia: vecchie e nuove rappresentazioni del Belpaese nella canzone italiana. L'Italia in tutte le salse*, in «Diacritica», X, 52, vol. II, 2024, pp. 36-55) – ricorrono riferimenti a contesti urbani specifici, come la Napoli cantata da Pino Daniele, la Roma evocata da Antonello Venditti, la Livorno di Piero Ciampi o la Genova di Fabrizio De André. La micro-toponomastica si estende, inoltre, alla menzione di quartieri, vie e attività commerciali, come nelle canzoni *Il ragazzo della via Gluck* di Adriano Celentano, *Via del Campo* di Fabrizio De André o *Roxy Bar* di Vasco Rossi. Significativo è anche il caso di *Piazza Grande* di Lucio Dalla, dove si adotta una denominazione popolare per indicare la bolognese Piazza Cavour.

³ Particolarmente rilevante è il concetto di non-luogo, inteso sia come spazio transitorio, anonimo e funzionale (cfr. M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992), sia, soprattutto, come spazio ri-creato, tessuto dall'ordito artistico-biografico degli autori, tramite reminiscenze del mito, della tradizione letteraria e intenzionali trasfigurazioni del reale.

⁴ L'analisi si fonda su un corpus di canzoni incise tra il 1970 e il 1980, appartenenti alla produzione di Francesco Guccini, Edoardo Bennato, Lucio Dalla e Francesco De Gregori.

⁵ In merito, cfr. P. D'Achille, *Si può distinguere utopistico da utopico oppure... è un'utopia?*, in «Italiano digitale», XV/4, 2020 (cfr. l'URL: <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/si-pu-distiguere-utopistico-da-utopico-oppure--unutopia/2829>; ultima consultazione: 13 marzo 2026); M. Agolini, *Se Tommaso Moro ha*

delineò uno spazio immaginario in cui la società appariva perfettamente organizzata, contrapponendolo implicitamente alle contraddizioni del mondo reale. Da allora, il concetto di utopia è divenuto un modello di analisi critica della realtà, utilizzato per esplorare sistemi socio-politici alternativi e per formulare ipotesi di possibili trasformazioni. Semanticamente, tra l'altro, la parola (da gr. οὐ 'non' e τόπος 'luogo'), designa un «luogo inesistente o immaginario» in riferimento all'isola di More⁶, e individua, al tempo stesso, un «modello politico, sociale o religioso che non trova effettivo riscontro nella realtà ma che viene proposto come ideale, spesso con intenti di critica della situazione esistente»⁷. Tale tensione dicotomica tra il reale e l'ideale ha trovato espressione in numerose forme artistico-letterarie, tra cui, per l'appunto, la musica. Nel cantautorato italiano, infatti, il processo di costruzione di spazi utopici assume una forte valenza simbolica e sociale. Questi luoghi artefatti funzionano come dispositivi narrativi e critici, capaci di mettere in discussione il contesto comunitario o di esprimere un senso di evasione, intrecciando profondamente la realtà storica e culturale del tempo.

All'interno della geografia immaginata o reale del cantautore, il luogo ideale è spesso confinato nel raggio di un elemento paesaggistico (città, paese, villaggio, montagna ecc.): in questo senso, la potente figura dell'isola, dacché spazio isolato e confinato, idilliaco e lontano, rappresenta un vero e proprio *topos* delle narrazioni cantautorali.

inventato l'Utopia, com'è nata e cos'è la distopia?, in «Italiano digitale», XXV/2, 2023 (cfr. l'URL: <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/se-tommaso-moro-ha-inventato-lutopia-comè-nata-e-cosè-la-distopia/27347>; ultima consultazione: 13 marzo 2026); M. Agolini, *Un'integrazione al Deonomasticon Italicum circa i nomi di luoghi immaginari: il caso di Utopia*, in «Rivista Italiana di Onomastica», 28/1, 2022, pp. 175-83.

⁶ *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI), a cura di S. Battaglia, Torino, UTET, 1961-2004, vol. XXI, p. 606.

⁷ Per estensione si ha anche l'accezione di «ideale, speranza, ispirazione o, anche, condizione irrealizzabile; progetto che non può avere un'attuazione pratica»: *ibidem*.

Isole senza nome: designazioni con valore propria

Alcune isole non vengono definite da un punto di vista onomastico: si tratta, piuttosto, di luoghi anonimi, il cui appellativo – sovente caratterizzato da una struttura formale complessa – viene utilizzato con funzione propria.

L'isola non trovata di Francesco Guccini⁸, ad esempio, appartenente all'omonimo album del 1970⁹, sviluppa il tema dell'utopia attraverso l'immagine di una terra¹⁰ misteriosa, incantata e ideale, irraggiungibile perché scomparsa: «cercando l'isola incantata, / però quell'isola non c'era / e mai nessuno l'ha trovata: / svanì di prua dalla galea / come un'idea / come una splendida utopia / è andata via e non tornerà mai più».

Il testo, soprattutto nella prima sezione, è un chiaro rimando al componimento di Guido Gozzano *La più bella!* (1913)¹¹. Lo stesso titolo della canzone suggerisce il

⁸ Il cantautore, a partire dalla propria biografia e dal gusto di raccontare sé stesso e il proprio mondo, spesso celato dietro storie che sembrano parlare di altro («falsamente autobiografico», per cui cfr. P. Squillacioti, *Amerigo di Francesco Guccini*, in «Per leggere. I generi della lettura», IV, primavera 2004, 6, pp. 125-42: 125), privilegia narrazioni che esplorano territori e persone di frontiera, descrivendo «luoghi di immaginata concezione, di fantasia e sogno pregni di rimandi letterari appartenenti a una cultura mai elitaria o discriminante ma sempre veicolo di un coerente impegno etico e civile»: C. Pagliarusco, «Non è uno scherzo sapere continuare»: Guccini, *l'America e quella strada tra "la via Emilia e il West"*, in «Oltre il libro: nuove forme di narratività sugli/dagli USA. Ácoma», 9, 2015, pp. 102-13, p. 104.

⁹ Esso si differenzia dalla produzione pregressa poiché successivo a una crisi personale del cantautore: «*L'isola non trovata* è il mio primo disco legato da piccoli fili rossi, almeno due: l'irrazionalità e l'esotismo". È un album differente, [...] rappresentante l'attraversamento della crisi personale. È come se le canzoni in questo periodo diventino "una fuga reattiva nell'irrazionale, un modo per risolvere le contraddizioni del presente inventandosi un mondo legato alla favola, al sogno [...]. Vivevo, come ho detto, la spaccatura tra un presente autoimposto e la nostalgia di qualcuno che potesse ridarmi certe emozioni"»: P. Talanca, *Fra la via Emilia e il West. Francesco Guccini: le radici, i luoghi, la poetica*, in *Storia della canzone italiana. i protagonisti*, Milano, Hoepli, 2019, versione e-book, pp. 92-93. L'intero disco, comunque, è intriso di riferimenti letterari che evidenziano le «potenzialità culturali» del cantautore, divenendo delle vere e proprie dichiarazioni d'intenti (ivi, p. 95).

¹⁰ Il brano *L'ultima Thule* (2012), ad esempio, «sfrutta il mito lontano dell'isola di ghiaccio e fuoco perduta in un punto indefinito dell'estremo nord dei mari e ritorna, forse per l'ultima volta, sul tema romantico del sogno e della memoria, in un momento, la vecchiaia (Guccini ha settantadue anni quando esce l'album), in cui appunto sogno e memoria sembrano ormai coincidere»: C. Pagliarusco, «Non è uno scherzo sapere continuare»: Guccini, *l'America e quella strada tra "la via Emilia e il West"*, op. cit., p. 106.

¹¹ Il brano è stato scritto e interpretato (per la prima volta) da Bruno Lauzi, che ne rappresenta a conti fatti l'autore e l'interprete originario. Come già anticipato in nota 9, «Guccini sembra cercare nella letterarietà tutta la fantasia e la bohème del mondo hippie abbandonato in America e lo sgretolamento dello stesso mito americano. [...] non ci si può fermare semplicemente alla prima ed epidermica lettura [...]. C'è dunque un rapporto preciso che lega Gozzano e i crepuscolari alla condizione di crisi e inserisce Guccini nel pieno della temperie letteraria del Novecento. Letto in questo modo, il fatto di aver citato Gozzano in un disco così importante e per un brano che gli dà il titolo è una dichiarazione d'appartenenza a un certo filone, ovviamente non solo crepuscolare, che occupa il Novecento poetico italiano»: P. Talanca, *Fra la via Emilia e il West*.

paradosso di un luogo che, per quanto desiderato, risulta impossibile da raggiungere, dal momento che, come dichiarato anche nel testo, forse non esiste affatto: «nessuno sa se c'è davvero / od è un pensiero, / se, a volte, il vento ne ha il profumo / è come il fumo che non prendi mai!».

L'isola è metafora di un ideale irrealizzabile e “introvabile”. Infatti, oltre alla più accreditata interpretazione, secondo cui il cantautore condenserebbe nel testo una critica alla società e una riflessione sulle aspirazioni dell'umanità intera¹², il luogo utopico cela uno spazio reale e autobiografico, poiché, come riferisce Squillacioti, si tratta di «una metafora dell'America, non trovata proprio perché cercata, e di fatto irraggiungibile perché pura costruzione mentale»¹³. Vi si intende il noto “mito americano”, che nel contesto dell'emigrazione italiana del primo decennio del Novecento rappresenta una «necessità di riscatto e di sopravvivenza», ma anche un «desiderio di libertà che lo spazio immaginato aperto e sconfinato dell'America evocava»¹⁴.

Per Guccini, però, il continente oltreoceanico si rivela essere «deludente esperienza americana»¹⁵, che «si esaurisce tra incomprensioni sentimentali e

Francesco Guccini: le radici, i luoghi, la poetica, op. cit., p. 95. Per un confronto testuale con il componimento di Gozzano, cfr. C. Ricchiuto, *Echi letterari nella canzone d'autore italiana (1960-2000)*, in «Atti e memorie dell'Ateneo di Treviso», n. 40, 2023, pp. 537-67: 561. Il richiamo letterario all'isola di Gozzano viene rievocato anche nella vicenda dell'isola Ferdinandea, per cui cfr. I. Vermiglio, *Emersioni letterarie e testuali dell'isola Ferdinandea dall'Ottocento ad oggi. Un casus anche onomastico*, in «The Italianist», 45/1, 2025, pp. 116-36.

¹² La produzione gucciniana, infatti (soprattutto nella fase giovanile e in alcuni componimenti più intimisti ed esistenziali), si pone a metà tra «l'impulso politico, rivolto a spronare gli animi a combattere la battaglia per il trionfo degli ideali [...] e l'ansia di emancipazione dell'individuo mista all'inquietudine morale»: C. Pagliarusco, «Non è uno scherzo sapere continuare»: *Guccini, l'America e quella strada tra “la via Emilia e il West”*, op. cit., p. 107.

¹³ P. Squillacioti, *Amerigo di Francesco Guccini*, op. cit., p. 136. Lo studioso prosegue affermando che «nell'ultima quartina di *Amerigo* traspare un'America vissuta direttamente, destinata a diventare anch'essa tema di canzoni a partire dall'album *L'isola non trovata*, uscito nel 1970 all'indomani del primo breve viaggio negli USA» (*ibidem*).

¹⁴ C. Pagliarusco, «Non è uno scherzo sapere continuare»: *Guccini, l'America e quella strada tra “la via Emilia e il West”*, op. cit., p. 105.

¹⁵ P. Squillacioti, *Amerigo di Francesco Guccini*, op. cit., p. 136. Tra l'altro, «il mito americano si è frantumato ed è stato superato, non del tutto però. Guccini sarà in grado di raccontare lucidamente questa crisi solo nel 1978, nel disco *Amerigo*, quando con la canzone eponima esorcizzerà definitivamente quell'“ideale che avevamo in testa”, ancora tramite un personaggio delle sue radici»: P. Talanca, *Fra la via Emilia e il West. Francesco Guccini: le radici, i luoghi, la poetica*, op. cit., p. 107. Tale superamento è da attribuire anche all'apertura dell'Osteria delle Dame (autunno 1970), «posto mitico» e al contempo “isola non trovata” con le

culturali»¹⁶, un luogo che, nonostante appaia invischiato da illusorie apparenze, risulta comunque una falsa utopia necessaria per l'uomo¹⁷.

In un'analogia matrice si pone *L'isola che non c'è* di Edoardo Bennato, un brano che si inserisce all'interno di un concept album (*Sono solo canzonette*, 1980) notoriamente ispirato alla storia del letterario Peter Pan e interessato, più in generale, al mondo delle favole come metafora della società e delle sue contraddizioni. Si tratta di un testo che innanzitutto prova a entrare in profondo dialogo con gli ascoltatori, poiché alterna i pronomi personali "tu"/"voi" per rivolgersi all'interlocutore.

Presenta, inoltre, un registro lessicale colloquiale, privo di tecnicismi o voci auliche. I tratti peculiari dell'utopica isola risultano assurdi («E a pensarci, che pazzia / è una favola, è solo fantasia / e chi è saggio, chi è maturo lo sa / non può esistere nella realtà»): «non ci son santi né eroi¹⁸ / e se non ci son ladri / se non c'è mai la guerra / forse è proprio l'isola che non c'è; e nello stesso tempo niente ladri e gendarmi / ma che razza di isola è? / Niente odio e violenza / né soldati né armi / forse è proprio l'isola che non c'è». Un'isola totalmente avulsa, come dichiarato, dall'odio e dalla violenza. Nonostante vengano contrapposte testualmente le due forze – quella ragionevole e quella irragionevole –, la voce narrante rimarca che non si tratta di un'invenzione spaziale e soprattutto che il toponimo non intende creare equivoci onomastici («neanche un gioco di parole»), e invita a seguire la direzione da lui indicata, ripetuta due volte in maniera quasi rituale: «Seconda stella a destra / questo è il cammino / e poi dritto, fino al mattino».

canzoni ma trovata e raggiunta nella realtà (ivi, p. 106).

¹⁶ C. Pagliaruso, "Non è uno scherzo sapere continuare": Guccini, *l'America e quella strada tra "la via Emilia e il West"*, op. cit., p. 107.

¹⁷ D'altra parte, «in un percorso della memoria, delle contaminazioni letterarie, sentimentali e culturali, Guccini continua a riflettere su come riorientare i tempi e i gesti del contemporaneo. Lo fa spingendo l'orizzonte sempre più in là, [...] fino al limite di *Un'isola non trovata* o di una *Ultima Thule*. La scoperta del fallimento del mito, del sogno, aiuta a guardare meglio in se stessi e a trovare nella precarietà esistenziale, nella fragilità, una forma di etica comportamentale ispirata dal dialogo, dal discorso, dal confronto con l'altro, con la natura e con l'io»: C. Pagliaruso, "Non è uno scherzo sapere continuare": Guccini, *l'America e quella strada tra "la via Emilia e il West"*, op. cit., p. 110.

¹⁸ Sebbene in modo antinomico, è possibile individuare un riferimento a *Vita di Galileo* di Bertold Brecht: «Sventurata la terra che ha bisogno di eroi».

Non ci sono, nello specifico, elementi autobiografici che legano Bennato alla canzone, ma il brano riflette la sua filosofia artistica, che si manifesta – soprattutto a quell’altezza della sua produzione – nel tema della ribellione, nella critica al conformismo e alle regole imposte. L’isola ritrae il pensiero di un autore eversivo, ironico e sempre in lotta contro il sistema, tramite la rappresentazione del suo personale manifesto: l’idea di un cammino tenace e solitario («la strada la trovi da te, [...] se continui a cercarla / ma non darti per vinto») verso un luogo irraggiungibile, dove si vive senza imposizioni, rispecchia il suo approccio alla musica e alla vita. Esprime, in altre parole, un caratteristico spirito libertario, la cui controfattualità non è meno illogica di tante illogicità del reale.

Isole nominate e memoria del mito: Itaca e Atlantide

Un’isola connotata sul piano onomastico e inserita all’interno di una consolidata tradizione letteraria¹⁹ è presente nella canzone *Itaca* di Lucio Dalla²⁰, inclusa nell’album *Storie di casa mia* (1971)²¹. L’intero brano è un evidente richiamo al ritorno in patria di Ulisse, raccontato, però, come dichiarato dal cantautore stesso, dal punto di vista dei marinai²²:

¹⁹ Il brano, oltre alla tradizione omerica, evoca il componimento poetico *Itaca* di Costantino Kavafis del 1911 (cfr. L. Beatrice, *Per i ladri e le puttane sono Gesù bambino. Vita e opere di Lucio Dalla*, Milano, Baldini&Castoldi, 2016), un monologo rivolto direttamente al lettore in cui si riflette sul senso del viaggio e dell’esistenza umana.

²⁰ Il testo, oltre che da Dalla, è firmato da Gianfranco Baldazzi e Sergio Bardotti.

²¹ «La cultura occidentale inizia con Omero, e anche “Itaca” era quasi simbolicamente all’inizio di un album che si intitolava “Storie di casa mia”. Come a dire, che sono l’Iliade e l’Odissea la prima delle storie di noi tutti»: M. Stefanini, *La storia di “Itaca” di Dalla, cortocircuito tra canzone e letteratura*, in «Il Foglio quotidiano», 2019 (cfr. l’URL: <https://www.ilfoglio.it/musica/2019/03/05/video/la-storia-di-itaca-di-dalla-cortocircuito-tra-canzone-e-letteratura-241330/>; ultima consultazione 14 marzo 2026). Il continuo rimando all’elemento del mare, per di più, permea l’intero album. Si prendano in considerazione *4 marzo 1943*, in cui un uomo «veniva dal mare», e *La casa in riva al mare*, titolo della prima canzone del lato B. Inoltre, «“Come è profondo il mare”, “Ma come fanno i marinai” e la stessa “Caruso” sono titoli della carriera successiva di Dalla che sembrano confermare una attrazione oceanica non del tutto scontata, per un bolognese» (*ibidem*)

²² «Itaca era nata a Bologna, a casa di Lucio. C’era una melodia di stampo folk che gli girava in testa ed era lì con Baldazzi, cercava di spiegargli che aveva in mente qualcosa che riguardava la figura di Ulisse, così, una sensazione, uno spunto, e allora insieme cominciarono a buttare giù la storia, qualche frase, ma funzionava; poi la finirono a Mentana a casa di Bardotti, dove diventò più compiutamente la storia di Ulisse, raccontata però non dal punto di vista leggendario dell’eroe supremo, ma da quello dei suoi marinai»: E. Assante, G.

Dovete identificarvi non in Ulisse, che è l'eroe diciamo scolastico della vicenda, ma nei suoi marinai, che per una volta tanto diventano eroi protagonisti e fanno un discorso di contestazione quasi politico nei confronti di Ulisse, che è visto come un ladro, un furfante, come un brigante. Gli dicono: "Ulisse, tu vai in giro per il mondo, vai nei porti e trovi le principesse, trachete, e noi niente. Tu dormi in un letto, noi non dormiamo mai. Se tu muori, tuo figlio, figlio di un re, non muore di fame, anzi. Se noi moriamo – trafitti da una freccia, cadendo nell'acqua o diventando maiali –, nostro figlio muore di fame. Per cui smettila di fare il turista, Ulisse, e portaci a casa". Ecco il senso di questo canto collettivo²³.

L'io narrante, infatti, coincide con la voce di un rematore che si rivolge al capitano lamentando la propria condizione sociale²⁴ ed esprimendo un incessante desiderio di tornare a Itaca²⁵, ovvero la casa per antonomasia, luogo dell'ideale e tempio del sacro focolare.

Il tema del viaggio, inteso probabilmente come metafora di una vita attraversata e da attraversare, viene interpretato da Dalla in chiave personale, intimista, e allo stesso tempo universale e corale: la canzone è un testamento spirituale che invoca una dimensione utopico-terrena, ma che alla fine ammette circolarmente un ritorno allo spregiudicato senso di avventura verso l'ignoto²⁶ («ma anche la paura in fondo / mi dà sempre un gusto strano / se ci fosse ancora mondo / sono pronto dove andiamo»). In questo specifico caso, il cantautore riesce ad annodare i fili del passato, del presente e

Castaldo, *Lucio Dalla*, Milano, Mondadori, 2022. La scelta di mettere in discussione Ulisse come eroe è scaturita dalla consapevolezza che «mi sembrava un eroe troppo moderno per essere tale. E ho amato, molto più che Ulisse, i protagonisti della sua vicenda, che sono i suoi marinai»: J. Tomatis, *Lucio Dalla. E ricomincia il canto. Interviste*, Milano, Il Saggiatore, 2021.

²³ Tratto da un'intervista a Lucio Dalla che si legge alla seguente URL, min. 00:16:55: <https://www.raiplay.it/video/2022/03/Per-Lucio-d5688600-04ad-4b40-a0d3-453df29fb259.html>.

²⁴ Definita appunto da P. Jachia (*Lucio Dalla, giullare di Dio. Un profilo artistico*, Milano, Ancora Srl, 2013) una «folksong di protesta».

²⁵ Per rimarcare tale aspetto, il testo del brano è costituito dalla diversa reiterazione di versi e parole («Itaca, Itaca, Itaca / la mia casa ce l'ho solo là; e Itaca, Itaca, Itaca / ed a casa io voglio tornare / dal mare, dal mare») come se fosse un grido di aiuto, di imprecazione, e nello stesso tempo di speranza. Un elemento peculiare del brano era un «"coro popolare" di dipendenti della casa discografica Rca rastrellati per l'occasione in sala di incisione, che battendo le mani scandivano il ritornello [...] il coro rappresentava però nel modo più eloquente la folla dei poveri cristi che sono poi quelli che portano il peso delle ambizioni dei grandi uomini»: M. Stefanini, *La storia di "Itaca" di Dalla, cortocircuito tra canzone e letteratura*, op. cit.

²⁶ «La rilettura brechtiana dell'Odissea, alla fine, si risolveva dunque in quella dantesca: "Fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza"»: Stefanini, *La storia di "Itaca" di Dalla, cortocircuito tra canzone e letteratura*, op. cit.

del futuro²⁷, proiettandoli verso una dimensione esistenziale²⁸ e, prima ancora, autobiografica, dal momento che la cornice in cui si inserisce il brano fa riferimento – sciaccianamente parlando – alle “storie di casa sua”. L’isola di Itaca rappresenta, dunque, un espediente e un ideale utopico da introiettare e superare.

Infine, *Atlantide* (1976), la leggendaria isola subcontinentale²⁹, simbolo di una società avanzata e, allo stesso tempo, archetipo di una civiltà ormai perduta, è il titolo di una canzone di Francesco De Gregori³⁰, pubblicata all’interno dell’album *Bufalo Bill*³¹.

Come riferisce l’autore stesso, la canzone – frutto di una scrittura di getto in uno stato di grazia compositivo – nasce in una notte insonne davanti al pianoforte:

Mi ricordo una stanza abbastanza grande con due finestre e addossato alla parete, fra queste due finestre, il pianoforte verticale. Allora mi misi lì a suonare e a scrivere questa canzone appuntando le parole su un foglio di carta e intanto faceva giorno piano piano e la luce entrava da queste due finestre a destra e a sinistra del pianoforte e pensai che quello fosse il miglior giorno stereofonico che avessi mai visto. E un po’ perché

²⁷ P. Jachia (*Lucio Dalla, giullare di Dio. Un profilo artistico*, op. cit.) considera Dalla uno “sciamano” e un “giullare di Dio”, «capace di raccontare non solo il nostro tempo storico ma ancora di più il nostro tempo interiore, lo scorrere delle nostre stagioni esistenziali».

²⁸ Per quanto riguarda le narrazioni di Dalla, si parla di un “magismo grottesco”, di «un racconto agrodolce della vita contemporanea. Dalla non ha un approccio intellettuale alla vita e all’arte, ma un approccio musicale: il suo è un racconto armonico dove lingua, personaggi, situazioni si incastrano quasi magicamente, con un’istintiva perfezione musicale. Dalla è così un fotoreporter surreale e ultrarealista, in grado cioè di fotografare nitidamente anche i sogni e le pieghe più nascoste della nostra realtà»: P. Jachia, *Lucio Dalla, giullare di Dio. Un profilo artistico*, op. cit.

²⁹ Di Franco Battiato è una canzone del 1993, dall’omonimo titolo. Il brano racconta la genesi della leggendaria isola che trovò la sua fine negli eccessi dell’uomo: «i re mai ebbri delle immense ricchezze / e il carattere umano s’insinuò / e non sopportarono la felicità, / neppure la felicità, / neppure la felicità. / In un giorno e una notte / la distruzione avvenne. / Tornò nell’acqua. / Sparì Atlantide». Il testo musicale si inserisce all’interno di un contesto tematico sincretistico dominato dall’aspirazione alla pace, l’album *Caffè de la Paix* (1993).

³⁰ Il cantautore romano (come chiarito in A. Podestà, *De Gregori, De André, Fossati e Battiato. Uno studio sulla lingua della canzone d’autore*, in *A canzoni far rivoluzioni e far poesia?: interdisciplinarietà, impegno e letteratura nella canzone d’autore*, n. 5 di «I quaderni della Fondazione», a cura di A. Gelsomino, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007, pp. 151-62) «propone versi allusivi, giochi di parole, metafore e allegorie oscure; spesso ricchi di riferimenti ad episodi personali e intimi. De Gregori ama spiazzare l’ascoltatore con strutture semantiche surreali, al limite del nonsense [...] prospetta una tacita complicità dell’ascoltatore, dal momento che il possibile significato dei versi si ottiene per scomposizione e ricomposizione analogica» (p. 152). Si parla, pertanto, di un «ostentato “ermetismo”» (ivi, p. 151), che caratterizza il suo intero repertorio autoriale.

³¹ Il tema della distruzione di una civiltà ricorre anche nel brano *Delenda Carthago* (1993) all’interno dell’album *Caffè de la Paix* (1993) di Battiato, come segnalato in A. La Posta, *Strade, piazze, città e luoghi della mente... una geografia della canzone d’autore*, in *A canzoni far rivoluzioni e far poesia?: interdisciplinarietà, impegno e letteratura nella canzone d’autore* cit., pp. 31-43, pp. 40 e 43.

sembrava proprio di stare sott'acqua, un po' perché quello era un raro, prezioso momento di solitudine, mi venne in mente di chiamare questa canzone Atlantide³².

L'isola – metafora che si rivela a tratti esistenziale³³ e autobiografica – vi assume i connotati di uno spazio malinconico ormai sommerso, fatto di ricordi tormentati e di rimpianti. «Lui adesso vive ad Atlantide³⁴ / con un cappello pieno di ricordi / ha la faccia di uno che ha capito / e anche un principio di tristezza in fondo all'anima / nasconde sotto il letto barattoli di birra disperata / e a volte ritiene di essere un eroe».

Atlantide, menzionata già dal principio del brano, rappresenta la sintesi³⁵ dei luoghi che caratterizzano le strofe successive³⁶: la «California», che, nella seconda strofa, corrisponde al luogo dei successi del «grosso suonatore di chitarre», con un probabile rimando allo stesso interprete; e il «terzo raggio»³⁷, nella terza strofa, quale luogo dell'intelligenza e dell'incontentabile desiderio di un mondo idealistico.

I luoghi della canzone, come i passaggi mitici della storia di Atlantide, seguono la via della progressione verso il basso, sino a giungere a un'autodistruzione e a uno

³² F. De Gregori, *Da Alice a Scacchi e tarocchi* (libro allegato a un cofanetto della Bmg Ariola, che racchiude tutti gli album incisi da De Gregori dal 1973 al 1985), Bmg Ariola, 1989.

³³ In generale, nell'intera opera musicale di De Gregori «c'è quello sguardo profondo, intransigente, lungimirante, che, tra innocenza e ferocia, ha scoperchiato quarant'anni di Italia. Riletti oggi, i suoi versi, pur criptici e ammantati di metafore, sono proprio la più stupefacente cartina di tornasole del paese “metà giardino e metà galera”»: C. Fabretti, *Francesco De Gregori fra le pagine chiare e le pagine scure*, Roma, Arcana Edizioni Srl, 2011, versione e-book, p. 7.

³⁴ Tra gli elementi linguistico-testuali che caratterizzano i brani di De Gregori (cfr. A. Podestà, *De Gregori, De André, Fossati e Battiato. Uno studio sulla lingua della canzone d'autore*, op. cit., pp. 152-54) si registra l'uso dell'anafora, come nel caso del brano considerato. In particolare, il ripetersi di un verso analogo nel principio delle tre prime strofe, marca una triade di “spazi” della canzone e, di conseguenza, riflette un'esistenza in declino: Lui adesso vive ad Atlantide; Lui adesso vive in California; Lui adesso vive nel terzo raggio.

³⁵ La canzone, secondo C. Fabretti (*Francesco De Gregori fra le pagine chiare e le pagine scure*, op. cit.), oltre a essere di «una potenza suggestiva unica», è «l'ammissione di una sconfitta, di una (ir)responsabilità», all'interno di un contesto amoroso, dovuta a una «consapevolezza della sua natura irrimediabilmente incompiuta, irrisolta» (p. 66).

³⁶ Nel testo vengono menzionate anche Roma e Napoli, in un'alternanza fra reale e immaginario, vicino e lontano, spiazzante.

³⁷ L'enigmatico costrutto è un riferimento toponimico che resta misterioso. È possibile supporre un rimando esoterico alla struttura eptadica della natura divina tramite i Sette Raggi teosofici, di cui il terzo risulta associato alla Saggezza attiva e all'Intelligenza creativa. È comunque metafora di uno stato d'animo, ovvero di un luogo che imprigiona l'uomo (cfr. C. Fabretti, *Francesco De Gregori fra le pagine chiare e le pagine scure*, op. cit.).

sprofondamento che nel mito greco è causato dalla punizione divina, attuata per l'empietà e la decadenza morale degli abitanti.

Nella canzone di De Gregori, invece, l'isola non è mai stata un luogo felice: piuttosto, è il luogo dell'alienazione e della disperazione, «rifugio nel mondo sommerso, un altro luogo dell'anima. Mai esistito oppure ancora tutto da scoprire»³⁸.

Da isola utopica, Atlantide diviene metafora di un ideale distopico, di solipsismo e prigionia autoinflitta, in cui insulare diventa sinonimo di isolato³⁹.

Mario Chichi e Ivana Vermiglio

Parole-chiave: cantautorato italiano; isola; toponimi; utopia.

Keywords: *Island; Italian Singer-songwriters; Toponyms; Utopia.*

³⁸ Ivi, p. 67.

³⁹ Sebbene il presente contributo sia stato realizzato tramite il lavoro sinergico dei due autori in occasione dell'*Annual Conference AATI 2025* presso la Princeton University, il §2 è da attribuire a Ivana Vermiglio, il §3 a Mario Chichi; il §1 è di redazione comune.