

«Ma mi ricordo quel sapore in gola, e l'odore del mare come uno schiaffo»: canzoni per Pasolini

Luca Bellone

Abstract

The contribution aims to investigate the complex relationship that linked Pier Paolo Pasolini and song through a specific path, focusing on Pasolini's intertextuality within the Italian song tradition. The first section of the essay presents the main results of the investigation following some preliminary reflections, while the second part offers a reading of the song *A Pa'* by Francesco De Gregori.

Keywords: history of the Italian language, language of Italian song, quotationism, intertextuality, Pier Paolo Pasolini, Francesco De Gregori.

1. *Introduzione*

È noto che il rapporto tra Pier Paolo Pasolini e la costellazione musicale e canzonettistica nazionale è stato ampio e profondo.¹ A Bach e Mozart, che rappresentarono la prima passione “colta”, si affiancò presto la musica popolare: quella delle sue radici friulane, prima; quella del sottoproletariato romano e della ricca tradizione regionale, poi.² Con la canzonetta all'italiana il legame andò invece profilandosi attraverso modalità più complesse:

La musica leggera italiana mi sembra veramente brutta; però ci son certi momenti in cui non si può prescindere dal fatto che questa musica leggera ci sia. Non so, risentendo certe canzonette di dieci anni fa c'è un po' quel fenomeno che Proust chiama *intermittences du coeur*: se improvvisamente sentite delle note pur stupide di dieci anni fa improvvisamente un brano del mondo come era dieci anni fa appare ai nostri occhi; quindi la musica leggera è molto legata alla nostra vita quotidiana, misteriosamente legata alla nostra vita quotidiana, quindi un certo amore ce l'ho per questa musica leggera.³

¹ Per una trattazione dettagliata della materia si rinvia in particolare a Calabretto 1999 e a Calabrese 2019.

² Ricordiamo a tale proposito che risale al 1955 il *Canzoniere popolare*, poderosa antologia della poesia popolare pubblicata per i tipi di Guanda, nella quale Pasolini raccolse anche canti, stornelli, ninne nanne e canzoni partigiane provenienti dalle diverse aree della Penisola (Pasolini 1955; cfr. per approfondimenti anche Felicani/Fresu/Polimeni 2023. Si veda inoltre Cazzato 2022).

³ Estratto di un'intervista realizzata tra il 1969 e il 1970 per il programma radiofonico “Serio ma non troppo” di Radio Uno riprodotto in Malantrucco 2021.

Una simile valutazione, nella quale una diffusa insofferenza per i prodotti di consumo risultava bilanciata dalla seduzione per la capacità evocativa e quasi misteriosa a questi connaturata, venne ribadita nel 1964 in un articolo di *Vie Nuove* (Pasolini 1964):

Sulle “canzonette” potrei dare due tipi di risposte del tutto contrari. Niente meglio delle canzonette ha il potere magico, abietamente poetico, di rievocare un “tempo perduto” [...]. Le “intermittences du coeur” più violente, cieche, irrefrenabili sono quelle che si provano ascoltando una canzonetta [...]. Il modo immediato che io ho di mettermi in rapporto con le canzonette è dunque particolare, e non so prescindere. Non sono un buon giudice. Soffro inoltre di antipatie e simpatie profonde per i cantanti e le melodie [...]. Aggiungo infine che non mi dispiace il timbro orgiastico che hanno le musiche trasmesse dai juke-boxes. Tutto ciò è vergognoso, lo so: e quindi contemporaneamente devo dire che il mondo delle canzonette è oggi un mondo sciocco e degenerato. Non è popolare ma piccolo-borghese. E, come tale, profondamente corruttore.

Concreta e precoce fu inoltre l’attrazione generata dall’attività compositiva di testi per canzone; già in uno scritto per *Avanguardia* del 1956 dal titolo *Rinnoviamo i canzonieri* (Pasolini 1956), il letterato, lamentando l’appropriazione culturale della canzonetta da parte della piccola e media borghesia come strumento ideologico, dichiarava infatti:

Stando così le cose, non vedo perché sia la musica che le parole delle canzonette non dovrebbero essere più belle. Un intervento di un poeta colto e magari raffinato non avrebbe niente di illecito. Anzi, la sua opera sarebbe sollecitabile e raccomandabile. Personalmente non mi è mai capitato di scrivere versi per canzoni: ossia, come alla maggior parte dei miei amici, non mi si è presentata l’occasione. Musicisti e parolieri si sono stretti in un impenetrabile clan, si sono ben protetti dalla concorrenza (e si capisce, i diritti di autore fruttano talvolta milioni). Quanto a me, credo che mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare dei versi a una bella musica, tango o samba che sia.

Pur senza l’ambizioso intento di volerne ripercorrere le tappe, segnaliamo almeno che, in una prospettiva ad ampio respiro, l’intensa relazione di Pier Paolo Pasolini con la dimensione musicale italiana si concretizzò, per via diretta o attraverso mediazioni terze, attraverso molteplici declinazioni; cerchiamo di richiamarle di seguito in maniera schematica:

I. Testi musicali e canzoni di Pier Paolo Pasolini. Rientrano in questa sezione almeno i tre brani in romanesco, musicati da Piero Umiliani e Piero Piccioni, composti per lo spettacolo “Giro a vuoto” di Laura Betti che andò

in scena nel 1960: *Valzer della toppa*, *Macrì Teresa detta Pazzia*, *Cristo al Mandrione*;⁴ a questi possono essere aggiunti i componimenti inseriti nei titoli di testa di *Uccellacci e Uccellini* (1966) e *Che cosa sono le nuvole?* (1968), interpretati da Domenico Modugno.

II. Scritti poetici di Pier Paolo Pasolini sottoposti ad adattamento musicale. Tra gli altri, ricordiamo *Il soldato di Napoleone*, canzone di Sergio Endrigo del 1962 tratta dal poemetto *Il soldat di Napoleon*, appartenente a *La meglio gioventù* (1954; cfr. Pasolini 2009, vol. I, pp. 137-138), e soprattutto la suite di dodici poesie friulane composta da Giovanna Marini nel 1984 con il titolo *Per Pier Paolo*.⁵

III. Prodotti artistici nei quali Pier Paolo Pasolini, il suo ricordo o un episodio della sua vita vengono associati a un componimento musicale mediante un'operazione soggettiva. Uno degli episodi più evocativi in tal senso è rappresentato dalle immagini che, sulle note della prima parte del Köln Concert del pianista statunitense Keith Jarrett, definiscono il percorso in Vespa verso il Lido di Ostia compiuto da Nanni Moretti nel film *Caro Diario* (1993); l'ampio piano sequenza che in un pomeriggio agostano conduce l'attore-regista dal centro della Capitale al monumento eretto in via dell'Idroscalo è divenuto un frammento "cult" della cinematografia d'autore nazionale proprio grazie allo specifico connubio multimediale.

IV. Canzoni "alla Pasolini". Costituiscono il prodotto di un'esperienza artistica principalmente legata al Folk Studio di Roma, prima matrice della scuola romana dei cantautori della "seconda generazione", incarnata tra gli altri da Antonello Venditti, Francesco De Gregori, Giorgio Lo Cascio, Stefano Rosso, Grazia Di Michele e Rino Gaetano. Una testimonianza significativa del segmento è *Lella*, componimento di Edoardo De Angelis del 1970 che descrive uno dei primi femminicidi della canzone italiana: il brano espone infatti con toni da romanzo di borgata il racconto di un uomo che, entro uno scenario inizialmente caratterizzato da tinte misteriose,⁶ confessa a un amico l'uccisione dell'amante Lella, che gli aveva dichiarato la propria intenzione di interrompere la loro relazione l'ultimo giorno dell'anno:

Tu nun ce crederai nun c'ho più visto

⁴ Cfr. in questo stesso volume il saggio di Maria Antonietta Epifani.

⁵ Cfr. Carrera 1994, pp. 337-353. Né va trascurato il componimento *Danze della sera*, che riprende nelle ultime tre strofe il testo di Notturmo, tratto dalla raccolta poetica *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (1958), musicato e inciso nel 1968 da Ettore De Carolis e dal gruppo Chetro & Co.

⁶ «Te la ricordi Lella, quella ricca, / La moje de Proietti er cravattaro, / Quello che c'ha er negozio su ar Tritone / [...] / Te lo ricordi poi ch'era sparita / E che la gente e che la polizia / S'era creduta ch'era annata via / Co' uno co' più sordi der marito».

L'ho presa ar collo e nun me so' fermato
Che quann'è annata a tera senza fiato
Ner cielo da 'no squarcio er sole è uscito
E io la sotterravo co' 'ste mano
Attento a nun sporcamme sur vestito
Me ne so' annato senza guardà 'ndietro
Nun c'ho rimorsi e mo' ce torno pure
Ma nun ce penso a chi ce sta là sotto
Io ce ritorno solo a guardà er mare.

V. Canzoni per Pier Paolo Pasolini. Definiscono questo raggruppamento i brani dedicati all'intellettuale friulano, quelli che lo ricordano o, ancora, quelli che contengono riferimenti alla sua vita, alla sua personalità o alla sua produzione artistica. A quest'ultima sezione, la più ricca di testimonianze, sono dedicate le riflessioni che seguono, suddivise in due parti: la prima (2. *Canzoni per Pasolini*) intende restituire una panoramica complessiva del *corpus* canzonettistico indagato; la seconda (3. *A Pa'*) offre la lettura di uno dei prodotti più pregevoli del raggruppamento, *A Pa'* di Francesco De Gregori.

2. *Canzoni per Pasolini*

Il complesso delle “canzoni per Pasolini” è ricco e variegato. Secondo una prospettiva cronologica, rileviamo anzitutto che i brani musicali che cantano l'intellettuale friulano o che contengono rimandi alla sua figura e alla sua opera sfruttano evidentemente tutta l'ampiezza temporale disponibile a partire dal suo assassinio: l'unica eccezione è rappresentata da *Giotto da Bondone*, monologo di Giorgio Gaber del 1974, nel quale la precoce eco onomastica è tuttavia caratterizzata da natura estemporanea («Basta, basta, è furibondo, litiga con tutti, fa un gran casino, manda a fanculo Giorgio Bocca, Pasolini, Lacan, tutti, esce incazzato sbattendo la porta!...»)⁷

Da un punto di vista squisitamente quantitativo segnaliamo in generale che il grado di reminiscenza pasoliniana nello scenario della canzone italiana è considerevole:⁸ in una dimensione comparativa di respiro letterario, le

⁷ Nella definizione del corpus non abbiamo tenuto conto, per ragioni facilmente immaginabili, di quei prodotti musicali privi di componente testuale: tra questi ricordiamo almeno *Pasolini* di Manuel Petrucciani (1982), *Pasolini e la peste* degli Autostoppisti del Magico Sentiero (2021; va però osservato che quest'ultimo contiene nella sezione finale un collage di frammenti di discorsi di Pasolini) e soprattutto l'album *Re: Pasolini* di Stefano Battaglia (2007).

⁸ Sono infatti una cinquantina i brani che esprimono una simile attitudine; per motivi di spazio non ne possiamo riprodurre in questa sede l'elenco completo.

indagini condotte nel corso di ripetute ricerche sul tema dimostrano con certezza che il rilievo del casarsese è secondo solo a quello di Dante. Certo, rispetto al poeta della *Commedia* la distanza, in negativo, è consistente: il fiorentino è irraggiungibile. Ma è allo stesso modo significativo, in positivo, lo scarto tra Pasolini e gli altri testimoni della nostra tradizione: nessuno, a eccezione del “fuoriclasse” toscano, può competere per popolarità con il nostro.

Traslando al fronte qualitativo, riteniamo utile presentare alcune minime considerazioni sull’intertestualità per genere musicale.⁹ Nessuna eco del corsaro è percettibile nel canone sanremese e nella canzone tradizionale all’italiana, a meno di non voler considerare parte di quest’ultimo raggruppamento il brano *Pierpaolo*, scritto da Vincenzo Incenzo e inciso da Franco Califano all’interno dell’album *Non escludo il ritorno*, pubblicato nel 2005:

E il tram ti lascia qui
All’ultima fermata
In un cappotto grande
Come non è la vita
Che torna vita solo
In fondo ad un quartiere
La santità dei ragazzi
Il prezzo dell’amore
E mentre la sera gela le ringhiere
Ti appoggi nelle tasche
Arrotoli il Corriere.

Precoce e profonda è invece la sua memoria nella canzone d’autore. Non va infatti dimenticato che il primo encomio in musica al poeta è costituito dal *Lamento per la morte di Pasolini*, composto da Giovanna Marini nel dicembre del 1975, fine rappresentazione della “passione” laica dell’intellettuale che costituisce, come rilevato da Carrera (1994, pp. 340-341), un felice esempio di «appropriazione colta» di motivi popolareggianti, essendo direttamente ispirato a *L’orazione San Donato*, canto religioso extraliturgico della tradizione abruzzese. Nel componimento popolare, «l’incalzare delle ore configura un doloroso avvicinamento alla mezzanotte e alla morte; [...] gli elementi scenografici e narrativi del testo sono quelli di

⁹ Segnaliamo preliminarmente che il termine “intertestualità” viene qui utilizzato in un’accezione ampia, che tiene quindi conto dei casi di citazione testuale (con trasposizione o rielaborazione), ma anche di quelli contraddistinti da finalità dedicatorie o caratterizzati da più generica allusione a Pasolini o a una sua opera.

un dramma familiare contadino, il cui protagonista è un malato che si mette a letto, si vuole confessare e chiede perdono alla madre mentre amici e vicini lo vengono a visitare ed esprimono il loro parere sulla malattia» (Carrera 1994, p. 341). Nella rielaborazione sono mantenuti l'impianto complessivo e la strutturazione delle strofe sulla base della scansione temporale; ciascuna sezione, procedendo per quarti d'ora, allude infatti a uno degli ultimi istanti di vita di Pasolini:

Le undici, le volte che l'ho visto
Gli vidi in faccia la mia gioventù
[...]
Le undici e un quarto, mi sento ferito
Davanti agli occhi ho le mani spezzate
[...]
Le undici e mezza, mi sento morire
La lingua mi cercava le parole
[...]
Mezzanotte, m'ho da confessare
Cerco perdono dalla madre mia.

L'immagine che chiude il componimento riprende e amplifica il dramma della parola implosa, che non riesce a trovare una via d'uscita:

Ma quella notte volevo parlare
La pioggia il fango e l'auto per scappare
Solo a morire lì vicino al mare
Ma quella notte io volevo parlare
E non può, non può, può più parlare, può più parlare
Non può, non può, può più parlare.

Al ricordo di Giovanna Marini seguiranno, nel corso degli anni Ottanta, quelli di Fabrizio de André (*Una storia sbagliata*, 1980) e di Francesco De Gregori (*A Pa'*, 1985); come anticipato, quest'ultimo sarà al centro della seconda parte del contributo.

Una storia sbagliata viene composto all'inizio del decennio con la collaborazione di Massimo Bubola per il programma televisivo *Dietro il processo*, dedicato dalla Rai alle morti di Pier Paolo Pasolini e di Wilma Montesi; rievoca in prima istanza l'assassinio del letterato, una tragica vicenda che conserva contorni complessi («È una storia da non raccontare / È una storia un po' complicata») e non del tutto chiariti («È una storia vestita

di nero / È una storia da basso impero / Una storia mica male insabbiata»); ma è soprattutto una ricostruzione che si caratterizza – come accade in altri racconti cantati dall'autore genovese – per una specifica *vis* polemica contro un atteggiamento di diffusa intolleranza verso la “diversità” da parte della società civile («Storia diversa per gente normale / Storia comune per gente speciale»), ben rappresentata dal processo di mortificazione operato nei confronti della vittima dalla stampa («Cominciò con la luna sul posto / E finì con un fiume di inchiostro»), dal giudizio meschino e spietato dell'opinione pubblica («È una storia per parrucchieri / È una storia un po' sputtanata») e dall'ipocrisia ad ampio spettro («Non ripeterci quanto ti spiace / Non ci chiedere più com'è andata / Tanto lo sai che è una storia sbagliata»)¹⁰.

Alla prima metà della decade successiva appartiene *Casal de' pazzi* (1993), brano di Renato Zero nel quale segnaliamo il recupero e la rielaborazione dei titoli di alcune opere pasoliniane:

Dimmi di quella poesia
Come di rosa, ferita accesa
La voce tua che dà
La voce del tuo coraggio a chi non ce l'ha
Si spegne il sole a farsi male
Casal De' Pazzi ragazzi di vita
Sono ragazzi di morte ormai
Non più speranza di uscire dal limite
Brucia ricchezza e guai la meglio gioventù.

Condotta da esemplare trasporto emotivo è inoltre *La Giulia bianca* (s.d., ma ante 2004) di Flavio Giurato, una rappresentazione per immagini del Novecento italiano, dall'esperienza resistenziale alla lotta di classe, dai funerali di Togliatti alle Feste dell'Unità, nella quale l'allusione all'assassinio di Pasolini si esprime in due immagini cariche di eccezionale intensità:

Hai visto la Giulia bianca e hai visto a Pierpaolo
Quell'angelo del cazzo col bacio del diavolo
Che gira per Roma e gira per Roma
Sbagliando l'accento e sbagliando persona.

¹⁰ Per la riproduzione dei passi testuali abbiamo utilizzato il dettato del brano trasmesso dal sito della Fondazione Fabrizio De André http://www.fabriziodeandre.it/faber/wp-content/uploads/2016/03/Una_storia_sbagliata.pdf.

La ruota gommata schiaccia e torce il corpo del poeta ucciso
Ruota gommata schiaccia e torce il corpo di Pier Paolo irriso
Danno il Vangelo in bianco e nero
In una sala parrocchiale di periferia.

Tra i prodotti cantautorali più recenti ricordiamo infine *L'angelo ucciso* (2012) di Michele Gazich («Tu scrivevi mentre l'Italia moriva / Tu pregavi il Cristo dei contadini / E la terra era bianca, era cotta, bruciata dal sole / Il tuo sangue, il sudario, la riva del mare») e *Io so* (2015) di Pinomarino («Così io resto solo / con il mare a mezzo metro / e gli occhiali senza vetro. / La vita che vi ho dato / non è più tornata indietro»), componimenti che recuperano la memoria del poeta attraverso percorsi artisticamente efficaci.

Di particolare interesse è poi la reminiscenza dell'intellettuale nella corrente del rock "alternativo" post-riflusso consolidatosi in Italia negli anni Novanta,¹¹ un laboratorio musicale assai proficuo per la raffigurazione e per l'analisi delle espressioni del disagio esistenziale proprio della condizione giovanile. Segnaliamo in questa sede un solo tributo, contenuto nell'album *Linea Gotica* dei CSI – Consorzio Suonatori Indipendenti, un disco nel quale riaffiorano gli stilemi del punk della fine del Novecento, i suoni duri, privi di abbellimenti, e le parole graffianti. Il brano conclusivo dell'opera è *Irata*, un esteso requiem al contempo cupo e solenne, che confluisce progressivamente in un circuito ipnotico proprio della litania o del mantra, il cui ritornello rielabora l'incipit della terza sezione de *Li letanis dal biel fi*, poema contenuto nelle *Poesia a Casarsa*:

Irata

Oggi è domenica,
Domani si muore
Oggi mi vesto
Di seta e candore
Oggi è domenica
Domani si muore
Oggi mi vesto

Li letanis dal biel fi

Vuei a è Domènia
Doman a si mòur,
Vuei mi vistìs
Di seda e di amòur.¹³

¹¹ Si veda a riguardo Tomatis 2021, pp. 764-774.

¹³ Si riproduce il testo dall'edizione Pasolini 2009, vol. I, p. 15.

Di rosso e d'amore.¹²

Un significativo grado di intertestualità pasoliniana è ancora rilevabile nel territorio della musica indipendente del XXI secolo, ampio e variegato contenitore musicale che continua, seppur in una declinazione mitigata che tende gradualmente al “mainstream”, l'esperienza del rock underground di fine millennio.¹⁴ Quasi tutti i più noti rappresentanti della corrente cosiddetta “indie” hanno infatti evocato il nome dell'intellettuale nei loro brani: ricordiamo qui i Baustelle (*Baudelaire*, 2008: «Pasolini è morto per te / Morto a bastonate per te / Nello stesso istante / In qualche altra spiaggia / Si è fatto l'amore / Uniti contro il mondo»), Vasco Brondi – Le luci della centrale elettrica (*Anidride carbonica*, 2010: «Parlami delle migrazioni dei rumeni e delle rondini / Dei gabbiani intercettati dai reattori degli aerei / Dell'ora in cui si alzano i pendolari e i guerriglieri / Degli occhiali neri di Pasolini / E dei figli degli industriali»),¹⁵ I cani (*Storia di un artista*, 2013: «Perché a noi piacciono i dischi, le foto, i registi / I marchingegni alla moda, le muse, gli artisti / Piero Ciampi, Bianciardi, Notorious B.I.G. / Pasolini e Jay-Z») e i Pinguini tattici nucleari (*In vento*, 2014: «Ci vorrebbe qualcuno che inventi / Un proseguimento per questa canzone / Che ne ho pieni i coglioni di 'sta anafora / Del “Ci vorrebbe qualcuno che inventi” / [...] /

¹² Aggiungiamo che i versi finali del brano («Ad onta di ogni strenua decisione o voto contrario / Mi trovo imbarazzato sorpreso ferito / Per un'irata sensazione di peggioramento / [...] Di cui non so parlare né fare domande») costituiscono un'ulteriore, significativa citazione d'autore, essendo il frutto della parziale rielaborazione di due passi del primo capitolo del *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio («Le armi sarebbero rientrate nella sua vita, magari per la finestra, ad onta d'ogni strenua decisione o sacro voto contrario [...] Per una settimana aveva mangiato molto, dormito di più, nervosamente letto dal Pilgrim's Progress, dalle tragedie di Marlowe e dalle poesie di Browning, ma senza sollievo, con un'irosa sensazione di peggioramento»).

¹⁴ Per un quadro esaustivo della scena “indie” si rinvia, oltre che a Tomatis 2021, a Samarini 2020.

¹⁵ In un'intervista riportata nell'articolo *Non celebriamo Pasolini. Proteggiamo così il lato scomodo delle sue opinioni* pubblicato sul *Corriere della sera* del 30 maggio 2022, Vasco Brondi dichiara: «Anni fa mi avvicinai a Pasolini leggendo le sue poesie. Che mi colpirono moltissimo: schiettezza, profondità, anticonformismo. Poi ho letto anche i saggi e altro, fino a condensare il mio sguardo su di lui in *Una disperata vitalità*, che è un insieme di musica e parole. Per me Pasolini è come Mozart: una vita breve ma fulminante, geniale, assoluta. Pasolini ha avuto sempre uno straordinario coraggio delle proprie opinioni, anche quando queste erano così scomode da costargli minacce e processi. Non mi piace ravvisare “lezioni” negli intellettuali che non ci sono più però penso che se oggi lui fosse ancora vivo sarebbe quasi messo in croce. Pensiamo solo alle sue opinioni sull'aborto. Molto probabilmente oggi Pasolini verrebbe condannato dai social perché aveva opinioni liberissime, anarchiche direi. Tanto è vero che oggi sia la destra che la sinistra se ne appropriano indistintamente. Pochissimi però mettono l'accento sul suo impegno totale, sul metterci la faccia e il corpo, una dedizione assoluta alle sue convinzioni. Ecco perché secondo me oggi non si dovrebbe celebrare Pasolini: la celebrazione rende indifferenti. Bisogna preservare con cura e gelosamente le sue parole».

Vorrei vedere *Pasolini* / In prima serata su Italia Uno / Che insulta il capitalismo / E la logica del consumo»).

Notevole, almeno sul piano del mero dato numerico, è inoltre il recupero pasoliniano nel perimetro dell'altro genere musicale tipicamente giovanile, il rap.¹⁶ Sono infatti poco meno di una ventina le reminiscenze del poeta di Casarsa reperibili nel solo primo quarto del terzo millennio; tra le più recenti segnaliamo almeno quelle in Ghemon (*64 bars*, 2018: «Ma che cazzo ridi? / L'Italia prima ti ammazza e dopo ti venera come con *Pasolini*. / Mi dai la nausea, ribelle senza causa»), J-Ax (*I film di Truffaut*, 2021: «A un certo punto questi fanno tutti i fighi: / nelle interviste dicono si ispirano a Fellini, / ma fino all'altro ieri il target era i ragazzini... / dai pannolini a *Pasolini*»), Lord Madness e Gian Flores (*Killmatic*, 2021: «Ti risvegli mosca, Kafka, sotto nafta, / accattone come *Pasolini*: gratta nel mio fondo cassa, uomo»), Myss Keta e Bilal Hassani (nella strofa di *Scandalosa RMX*, 2020, cantata in francese da quest'ultima: «Ostia, *Pasolini*, sur la plage je te vois, tu me guettes, / je serai ta scandaleuse, ton amoureuse»).

In queste ultime esperienze musicali, la longeva capacità evocativa di Pasolini va evidentemente posta in diretta dipendenza con la seduzione esercitata, ancora nel XXI secolo, dalla figura di intellettuale “eretico”, impegnato ma avverso alle etichette, dal suo grido, allo stesso tempo lucido e disperato, contro l'omologazione di massa e il consumismo di matrice capitalista dell'Italia del “boom economico”, e ovviamente dalla sua tragica e controversa scomparsa. Una conferma di questa specifica tendenza giunge indirettamente dall'assenza, nei testi esaminati, di echi di personaggi o di vicende derivanti dalle opere del friulano, o di riformulazione di passi tratti da poesie, romanzi, film a questi attribuibili:¹⁷ in altri termini, la citazione pasoliniana è quasi sempre realizzata mediante il nome. Ed è esclusivamente attraverso il nome, meglio il cognome, che si concretizza anche la disapprovazione, propria di alcuni brani dei due distinti raggruppamenti, verso l'eccesso di “pasolinismo” di oggi, uno stilema al contempo pop e snob proprio di chi – tanto a livello privato quanto pubblico – sfrutta l'autorevolezza dell'antropónimo per vantare una qualche pretesa di cultura: oltre all'esempio di J-Ax appena riprodotto, si veda almeno il brano *1312* (2014) di Willie Peyote («Non siete pecorelle, ma lupi travestiti. / E non citare *Pasolini*, non sai quello che dici») e soprattutto *Pasolini* (2019) del gruppo folk-rock italo-brasiliano Selton, il cui ritornello si compone del solo

¹⁶ Per approfondimenti si rinvia a Bellone 2023.

¹⁷ Segnaliamo che solo eccezionalmente è possibile trovare un rimando generico al cinema di Pasolini: cfr. «La gente con le facce dei film di Pasolini» (Tre allegri ragazzi morti, *Hollywood come Roma*, 1994) e «E stasera si va tutti al cinema, c'è il nuovo film di Pasolini!» (Simone Cristicchi, *La prima volta che sono morto*, 2013).

cognome del poeta, sottoposto a un processo di iterazione estrema che determina un effetto eco surreale.¹⁸

Sul fronte stilistico, invece, pare giocare un ruolo decisivo la tendenza all'espansione di un effetto che definiremmo "straniante", dato dalla giustapposizione – talvolta incoerente e fortuita – di antroponimi d'autore, alti (sebbene in larga misura stereotipati), e altri riferimenti onomastici bassi, di derivazione culturale disparata, principalmente massmediatica e generazionale, sulla possibile scia di una tendenza postmodernista non certo inedita: i testi dei brani di numerosi prodotti dell'indie e del rap contemporanei si configurano infatti come veri e propri collage di citazioni e soprattutto di "culturemi"; non già intertesti fondati su una vera e propria polifonia di voci (come avviene in ambito letterario), bensì più semplicemente elenchi in apparenza farruginosi di nomi, opere, espressioni di provenienza disparata (dalla letteratura alle serie tv, dal cinema al "trash" televisivo, dai social alla canzone), riconoscibili massimamente da chi condivide specifiche coordinate socioculturali, spesso organizzati all'interno di figure di paragone, in primo luogo la similitudine. In una simile "sindrome" da citazionismo spasmodico, tuttavia, il nome colto, se non percepito mediante un'opportuna disposizione, può rischiare di essere risucchiato in un'intricata rete di "relazioni pericolose" e di trasformarsi così in un mero inserto da catalogo tra gli altri, frutto di enumerazione farruginosa e, in definitiva (anche alla luce dei giovani fruitori dei prodotti del genere musicale) contraddittoria.

3. A Pa'

Nel 1985, a due anni di distanza dall'uscita del Q-Disc *La donna cannone* (1983), Francesco De Gregori pubblica un album intitolato *Scacchi e tarocchi*: un disco sospeso tra raziocinio e passione, in una fase – la metà degli anni Ottanta – di parziale eclissi della canzone d'autore tradizionale; un disco nel quale l'artista romano va alla ricerca di sonorità più asciutte e spigolose rispetto alle profusioni melodiche del prodotto che l'ha preceduto,

¹⁸ Questa l'interessante testimonianza offerta nel corso di un'intervista dai membri del gruppo: «Abbiamo visto libri di Pasolini lasciati sul comodino accanto al letto per fare colpo sulle ragazze, gente che cita Italo Calvino senza aver letto neanche un suo libro o che recita un aforisma di Umberto Eco per sembrare più intelligente. La verità è che leggiamo troppo poco e guardiamo troppi video e poi finiamo per rispondere ai messaggi con un emoji perché comporre una frase tutta intera ci sembra ormai troppo complesso. Allora abbiamo scritto un pezzo che parla proprio di questo» (l'intervista è disponibile al link <http://www.radiopuntounuovo.it/selton-a-radio-punto-nuovo/>).

attraverso il quale le parole possano in ogni brano assumere un rilievo privilegiato.¹⁹

In un avvicinarsi di storie grandi (*La storia, Scacchi e tarocchi*) e piccole (*Ciao ciao, Piccoli dolori*), scopriamo l'intensa delicatezza di *A Pa'*, un componimento dedicato a Pier Paolo Pasolini, alla sua poesia: una canzone dai toni intimi e coinvolgenti sull'uomo e sull'artista, ma anche sulla sua assenza e sul suo oblio, a un decennio dalla morte. Così l'autore di *Rimmel* ha recentemente ricordato le ragioni della sua dedica musicale al poeta di Casarsa:

Dieci anni dopo la morte di Pasolini, che avvenne nel 1975, eravamo a metà degli anni Ottanta e non si parlava più di lui: la sua figura era stata praticamente rimossa. Ho scritto questa canzone sicuramente per l'amore e il rispetto che ho sempre coltivato per la figura di Pier Paolo e forse anche un po' con l'idea di battere il pugno sul tavolo per ricordarlo.²⁰

Costruito «su una musica lenta, come d'attesa» (Deregibus 2003, p. 143), il brano acquisisce fin dall'incipit una pronunciata dimensione lirica attraverso una componente verbale essenziale, determinata da pochi versi di impronta che potremmo definire impressionista. La voce di Pier Paolo Pasolini

¹⁹ Per la realizzazione del disco, e in particolare per la ricerca del rigore sonoro, risulta determinante il contributo agli arrangiamenti offerto del cantautore e musicista genovese Ivano Fossati e dei suoi musicisti: Elio Rivagli alla batteria, Guido Guglielminetti al basso e Gilberto Martellieri alle tastiere; cfr. Deregibus 2003, pp. 139-140.

²⁰ Estratto di un'intervista a Radio inBlu durante la puntata del 31 ottobre 2015 del programma "Hungry Hearts", condotto da Andrea Monda, dedicata ai quarantanni dalla scomparsa di Pasolini; l'intervista integrale è ascoltabile al link <https://www.radioinblu.it/2015/10/30/in-esclusiva-su-radio-inblu-lintervista-a-francesco-de-gregori/>. Pier Paolo Pasolini era stato precedentemente ricordato dal cantautore romano in un articolo dal titolo *Mi manca la sua lucidità* pubblicato il 26 ottobre 1995 sul quotidiano *l'Unità* in occasione del ventennale della sua morte: «Pasolini era un'anima bella. Conosceva razionalità e passione, impegno e saggezza. Conosceva l'intelligenza, il sesso, l'amore. Conosceva Ninetto Davoli e Moravia, i giovani della FGCI e quelli della stazione Termini, Maria Callas e Totò. È difficile districare il Pasolini regista dal narratore, dal poeta, dall'opinionista. Mi mancano oggi nella stessa misura i suoi film, i suoi romanzi, i suoi articoli, le sue poesie. Mi manca soprattutto la sua opinione su ciò che è avvenuto dopo la sua morte, in questi vent'anni. Pasolini e l'AIDS; Pasolini e le lettere di Moro; Pasolini e Berlusconi; Pasolini e Internet. Mi manca quella lucidità che aveva nel decifrare il presente, quella lucidità che fu spesso scambiata – sbagliando – per chiarezza. Che lo portava a scrivere ciò che al momento stesso non riuscivo a condividere ma che avrei condiviso magari sei mesi o due anni dopo. [...] Riferirsi alla vita di Pasolini attraverso l'imbutto della sua morte rischia di attenuare la portata di quella che fu la sua vitalità generosa, la sua geniale capacità di donarsi al tempo, finisce per trasformare un episodio di cronaca nera – per quanto ambiguo e irrisolto possa essere – in un segno del destino, in una vocazione esistenziale» (l'articolo è leggibile al link <https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/2013/12/mi-manca-la-sua-lucidita-di-francesco.html>).

riprende vita grazie al canto e si innerva in un soliloquio articolato in tre strofe: sono tre quadri poetici²¹ apparentemente privi di connessione reciproca, dai quali germogliano sensazioni e ricordi, frammenti disorganici e parzialmente sfocati che si caricano tuttavia di potenza evocativa esemplare; tre piccoli racconti per immagini successive dalla propensione quasi cinematografica che paiono efficacemente strutturarsi mediante la tecnica del “montaggio alternato” nella rappresentazione di quadri non sequenziali.²²

Come accade in altri componimenti del cantautore,²³ l'apparente mancanza di sequenzialità tematica risulta opportunamente bilanciata da un'organizzazione ritmico-formale che privilegia, seppure senza eccessi, strutture ricorsive che puntellano il complesso testuale nei suoi apici espressivi. Sul piano metrico, occorrerà in tal senso ricordare che le strofe hanno ampiezza di quattro versi: nelle prime due prevalgono novenari, decasillabi ed endecasillabi distribuiti entro una struttura non estremamente rigida, in grado di definire un flusso elastico che si modella di volta in volta sulla superficie melodica mediante dilatazioni e contrazioni misurate; la terza si differenzia per la presenza di segmenti di estensione lievemente superiore (un endecasillabo, due dodecasillabi e un modulo di tredici sillabe), a contrassegnare anche sul fronte ritmico la sezione caratterizzata da maggiore coinvolgimento emotivo. Aggiungiamo che pur in assenza di un disegno eccessivamente regolare, i rapporti di suono tra i versi sembrano cristallizzarsi verso l'assonanza e la rima, sistemi prosodici che si intensificano con il procedere del brano; allo stesso modo disposte in una climax ascendente appaiono le figure della ripetizione. Le prime due strofe sono seguite dal ritornello, costruito semplicemente sull'iterazione dell'ipocoristico affettivo *Pa'*, nomignolo con cui Pasolini veniva chiamato dagli amici: nella seconda occorrenza rileviamo l'aggiunta di un verso breve in rima («Tutto passa il resto va»), che grazie alla successione di *a* nelle posizioni toniche concorre alla definizione di un'area fonetica più estesa; la terza strofa è anticipata e seguita da un ampio controcanto melodico scandito dall'armonica, che la avvolge in un'onda sonora lenta e distesa.

Proponiamo di seguito una lettura dei tre momenti del brano a partire dalle parole-sensazioni che da questi scaturiscono.²⁴

²¹ Mutuiamo l'espressione “quadri poetici” da Milani 2022, pp. 377-400, eccellente lettura di *Generale*, cui si rinvia.

²² Su una simile tendenza applicata ad altri brani del cantautore si rimanda in particolare a Vecchioni 2004, pp. 11-19, Milani 2022, pp. 377-400, e a Vecchiarelli 2023, pp. 399-409.

²³ Cfr. in particolare Vecchiarelli 2023, p. 404.

²⁴ Utilizziamo il testo riprodotto in Deregibus 2020, p. 283.

Non mi ricordo se c'era luna
E né che occhi aveva il ragazzo
Ma mi ricordo quel sapore in gola
E l'odore del mare come uno schiaffo
A Pa'
A Pa'.

Il primo momento, delimitato dalla strofa iniziale, corrisponde alla notte: è “la” notte, quella del 2 novembre del 1975. L'indeterminatezza complessiva fa il paio con il tessuto melodico, che procede con cadenze lievi di pianoforte e, in subordine, di sintetizzatore e chitarra. Il suo referente è il “ricordo”, che appare una prima volta, in sede incipitaria, all'interno di un costrutto verbale negativo («non mi ricordo»): dalla negazione dipendono complessivamente i primi due versi e i due termini essenziali *luna* e *occhi*. Non riteniamo superfluo ricordare che quella della luna è una componente stabile ed emblematica nel corpus testuale del cantautore romano: è un astro mutevole e spesso elusivo, dalle tonalità di luce variabili, riflesso di inafferrabili sentimenti e di enigmatici mutamenti, quasi un correlativo predeterminato di un ampio ventaglio di emozioni.²⁵ Nel brano viene inserita in un costrutto presentativo e privata dell'articolo determinativo, come per l'effetto di un processo di antropomorfizzazione: la sua possibile assenza sembrerebbe tuttavia proiettare in controluce inquietudine, smarrimento e sinistri presagi.²⁶ Gli occhi sono quelli del “ragazzo di vita” Pino Pelosi: nell'oscurità che circonda l'Idroscalo di Ostia, il poeta corsaro non può vederne l'espressione, non può leggerne le intenzioni.

²⁵ Non riteniamo in tal senso casuale che una parte significativa delle più note canzoni del “Principe”, soprattutto quelle riconducibili alla prima fase della sua produzione, la più ermetica, siano scandite dal richiamo alla luna, quasi sempre insolita e originale, talvolta sibillina: sarà sufficiente ricordare qui i casi di *Alice* («Alice guarda i gatti / e i gatti girano nel sole / mentre il sole / fa l'amore con la luna»), *Pezzi di vetro* («L'uomo che cammina sui i pezzi di vetro / dicono ha due anime e un sesso, / di ramo duro il cuore, / e una luna e dei fuochi alle spalle / mentre balla e balla / sotto l'angolo retto di una stella»), *Quattro cani* («Quattro cani per strada / e la strada è già piazza e la sera è già notte. / Se ci fosse la luna, / se ci fosse la luna / si potrebbe cantare»), *Natale* («C'è la luna sui tetti, / c'è la notte per strada, / le ragazze ritornano in tram. / Ci scommetto che nevicava, / tra due giorni è Natale, / ci scommetto dal freddo che fa»), *Viva l'Italia* («Viva l'Italia, / l'Italia sulla luna») e *Titanic* («Su questo mare nero come il petrolio, / ad ammirare questa luna metallo»).

²⁶ Il tema dell'assenza dell'astro nella canzone d'autore non è del resto inedito; cfr. almeno «Una città senza donne, / una città senza amori / e senza fortuna. / Una città senza tempo, / una città senza musica / e senza luna» (Roberto Vecchioni, *La città senza donne*, 1980), «Nera di malasorte che ammazza e passa oltre / nera come la sfortuna che si fa la tana dove non c'è luna» (Fabrizio De André, *Dolcenera*, 1996), «Che triste storia dare nome a un'ombra. / Ci imbarcammo in un tempo dimenticato perfino dai sogni, / pronti al beffardo amore e ad altre spese: / ma qui, dov'è la luna?» (Ivano Fossati, *Dancing sopra il mare*, 2000).

La memoria domina anche la seconda parte della sezione; è però introdotta da una forte cesura espressiva rappresentata dal *ma* a inizio verso, con polarità adesso positiva («ma mi ricordo»). Il mutamento è determinante, e si concretizza principalmente attraverso la sostituzione delle capacità sensoriali: alla vista, difettosa, del primo distico succedono il gusto e l'olfatto. Viene così fatalmente svelata l'ineluttabilità della tragedia, raffigurata e definita da sensazioni brusche, ruvide provocate dal «sapore in gola» e dall'«odore del mare».²⁷

La successione delle immagini della strofa definisce quindi nel suo insieme una premonizione crescente di morte che si risolve nel più fosco degli epiloghi: la percezione del dramma, in un primo tempo solo imperfettamente accessibile con la facoltà visiva, si manifesta nel distico finale grazie all'attivazione di altri sensi. È notte: il protagonista, che torna con la memoria sul litorale romano, non sa se ci sia la luna e non vede gli occhi del giovane accanto a lui. Percepisce però chiaramente «quel sapore in gola» improvviso, acre, fatale. Anche il mare sembra nascondersi, sebbene sia lì, a pochi passi: giunge solo il suo odore, corrosivo «come uno schiaffo».

E c'era Roma così lontana
E c'era Roma così vicina
E c'era quella luce che ti chiama
Come una stella mattutina
A Pa'
A Pa'
Tutto passa il resto va.

Il quadro successivo, corrispondente alla seconda strofa, dispone nel campo visivo il momento che precede il mattino, e che a esso conduce: la panoramica si apre all'immaginazione di una Roma ormai inaccessibile, riecheggiata un'ultima volta, e che sembra al contempo alludere al prossimo annuncio di luce. L'afflato onirico si proietta ora in una dimensione spaziale ed esistenziale più ampia e rinvigorisce la cornice di vaghezza già definita nella prima sezione mediante due coppie di termini contrapposti o in una relazione non precisata: una aggettivale (*lontana / vicina*), una verbale (*passa / va*). Sul piano lessicale si caricano di particolari effetti *Roma*, *luce* e *stella*. Il toponimo è sottoposto a iterazione entro un distico composto da moduli identici con “effetto copia” («E c'era Roma così lontana / E c'era Roma così vicina»), la cui *variatio*, minima, è qualificata dai due aggettivi

²⁷ Tuttavia, come rilevato da Gianfranco Manfredi, la canzone, pur alludendo alla morte, «evita come la peste ogni patetismo sul poeta ucciso» (Recensione su *La Stampa – Tuttolibri*, 2005).

in punta di verso; la *luce* è probabilmente quella dell'alba, che «ti chiama», con un possibile rimando all'istante del trapasso, al *trasumanar*, e alla Passione, secondo un modulo affine a quello contenuto nel *Lamento* di Giovanna Marini; la «stella mattutina», che arricchisce la componente lessicale di ambito astrale del brano,²⁸ parrebbe agire per antitesi, in funzione di polo spaziale ultraterreno contrapposto a una geografia terrestre delimitata da coordinate non più tangibili. Le corrispondenze interne al tritico lessicale sono armonicamente garantite dalle congiunzioni, dagli intrecci della rima (*Roma* → *vicina* : *stella* → *mattutina*) e dell'assonanza (*Roma* → *lontana* : *luce* → *chiama*), dall'anafora («E c'era Roma»; «E c'era quella luce») e dalla similitudine («E c'era quella luce che ti chiama / Come una stella mattutina»). La seconda strofa aggiunge infine una sensazione di movimento al ritornello, nella prima limitato a pura potenzialità onomastica, e apre all'ampia sezione musicale che trasla verso il terzo quadro.

E voglio vivere come i gigli nei campi
E come gli uccelli nel cielo campare
E voglio vivere come i gigli nei campi
E sopra i gigli nei²⁹ campi volare.

Se è vero che la disposizione per quadri poetici risulta strutturata in progressione anche sul piano temporale, l'ultima sezione potrebbe essere identificata nel giorno o, più probabilmente, in ciò che viene dopo la notte e l'alba; in una prospettiva simbolica, quindi, nella dimensione insondabile che segue i momenti della morte e del trapasso. Una nuova vita? Così sembrerebbe suggerire il richiamo, costruito su un movimento ampio e profondo, a sequenze alternate, ai gigli nei campi e agli uccelli del cielo: il volere vivere oltre la vita, come conseguenza del *trasumanar*, in quanto esperienza assoluta. E in effetti il verbo *vivere* riecheggia con particolare intensità: vuoi perché si trova in un costrutto servile («voglio vivere») che esprime ferma determinazione, vuoi perché viene replicato in due sequenze metriche identiche; vuoi, ancora, perché introduce le similitudini e i loro referenti, estremamente vitali, tratti dal mondo naturale. In tal senso riteniamo opportuno rilevare ancora l'efficacia espressiva di due ulteriori

²⁸ Segnaliamo che anche le *stelle* sono ben attestate nelle canzoni di De Gregori: si vedano almeno quelle del Messico nel brano *Sotto le stelle del Messico a trapanar*, inserito nello stesso album; un brano nel quale ritornano anche la luna («Sotto la *luna* dei tropici a innamorar, / dentro le ascelle dei poveri a respirar») e Pier Paolo Pasolini («E quando piove nel fango a *trasumanar* / Sotto le stelle del Messico a naufragar»).

²⁹ In *Deregibus* 2020, p. 283, il dettato riporta «*dei* campi»; l'ascolto del brano suggerisce tuttavia di correggere *dei* in *nei*.

immagini allo stesso modo portatrici di vigore, di vita, pur nella loro raffinata eleganza: il movimento aereo, rappresentato dal volo degli uccelli, declinato mediante i due verbi all'infinito in rima (*campare, volare*, anch'essi dipendenti da *voglio*); la potenzialità cromatica suggerita nei versi, solo implicitamente espressa dai gigli, dai campi, dal cielo.

Andrà infine segnalato che questo è il quadro nel quale il canto assume anche l'aspetto dell'encomio, un amorevole commiato che si concretizza attraverso una suggestione intertestuale, anzi, una duplice citazione pasoliniana di estensione multimediale a sua volta risultante da una prima traslazione evangelica. I suoi versi rimandano infatti a una poesia dell'intellettuale di Casarsa contenuta in *Trasumanar e organizzar, Preghiera su commissione* (composta probabilmente nel 1970),³⁰ il cui finale, «Caro Dio, / facci vivere come gli uccelli del cielo e i gigli dei campi» (Pasolini 2009, vol. II, pp. 55-56),³¹ costituisce la variazione di un frammento di *Teorema*, pellicola dello stesso Pasolini del 1968: «Tu vivi tutta nel presente. Come gli uccelli del cielo e i gigli dei campi, tu non ci pensi, al domani». Alla base di entrambe non è arduo scorgere il discorso di Cristo sulla Provvidenza contenute nel Vangelo di Matteo (6, 26-29):

Guardate gli uccelli del cielo: non seminano e non mietono, né raccolgono nei granai; eppure il Padre vostro celeste li nutre. Non valete forse più di loro? E chi di voi, per quanto si preoccupi, può allungare anche di poco la propria vita? E per il vestito, perché vi preoccupate? Osservate come crescono i gigli del campo: non faticano e non filano. Eppure io vi dico che neanche Salomone, con tutta la sua gloria, vestiva come uno di loro.³²

³⁰ In una delle redazioni del componimento si legge infatti la data del 23 maggio 1970 e il titolo, provvisorio, *Un'altra preghiera su commissione*; cfr. Pasolini 2009, vol. II, p. 1526

³¹ La citazione è a p. 56. Lo stesso De Gregori, nel corso dell'intervista per Radio inBlu citata, torna sulla poesia che offre lo spunto tematico della terza strofa del brano, chiosandola in questi termini: «Pasolini dice che se non ci fosse l'idea di domani non ci sarebbe l'idea del potere; se vivessimo come gli uccelli nel cielo e i gigli nei campi, senza preoccuparsi di come ci si vestirà o di cosa si mangerà domani, questo ci sottrarrebbe all'idea del potere. È una rivisitazione molto laica del Vangelo, ma viene da una lettura profonda».

³² Si cita la versione italiana della Scrittura dal testo CEI 2008, consultabile al link <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/nt/Mt/6/>.

Riferimenti bibliografici

- Bellone Luca, «Sono Dante a disagio con Bea, quello che se non è stressato non crea»: sull'onomastica letteraria nel rap italiano. In: «il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XXV, 2023, pp. 317-332.
- Calabrese Claudia, *Pasolini e la musica, la musica e Pasolini. Correspondances*, Diastema editore, Treviso, 2019.
- Calabretto Roberto, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, Pordenone, 1999.
- Carrera Alessandro, *Il lamento di Narciso. Le poesie friulane di Pasolini musicate da Giovanna Marini*. In «Italica», LXXI/3, 1994, pp. 337-353.
- Cazzato Matteo, *Canzoni. Il canto popolare*. In: *Tutto Pasolini*, a cura di Piero Spila, Roberto Chiesi, Silvana Cirillo e Jean Gili, Gremese editore, Roma, 2022, pp. 104-106.
- Deregibus Enrico (a c. di), *Francesco De Gregori. I testi. La storia delle canzoni*, Giunti, Firenze, 2020.
- Deregibus Enrico, *Quello che non so, lo so cantare. Storia di Francesco De Gregori*, Giunti, Firenze – Milano, 2003.
- Felicani Elena, Fresu Rita, Polimeni Giuseppe (a c. di), *Per una nuova vita del popolo italiano. Modelli e forme nel «Canzoniere italiano» di Pier Paolo Pasolini*, Biblon Edizioni, Milano, 2023.
- Malantrucco Elisabetta, *Le canzonette secondo Pier Paolo Pasolini - I Parte*. In: *Blogfoolk Magazine*, 2021 [<https://www.blogfoolk.com/2021/04/le-canzonette-secondo-pier-paolo.html>].
- Milani Matteo, *I quadri poetici di «Generale» di Francesco De Gregori*. In: «Carte Romanze», X/2, 2022, pp. 377-400.
- Pasolini Pier Paolo, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Guanda, Parma, 1955.
- Pasolini Pier Paolo, *Il fascino del juke box*. In: «Vie Nuove», 8 ottobre 1964.
- Pasolini Pier Paolo, *Rinnoviamo i canzonieri!*. In: «Avanguardia», IV/14, 1 aprile 1956.
- Pasolini Pier Paolo, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Mondadori, I Meridiani, Milano, 2 voll., 2009.
- Samarini Francesco, *Dal corteo alla cameretta. Vent'anni di musica indipendente italiana (1999-2019)*. In «Simultanea», I/2, 2020, s.pp.
- Tomatis Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, prima edizione digitale, Feltrinelli, Milano, 2021.
- Vecchiarelli Vera, *Un equilibrio delicato tra contenuto e comunicazione: sui meccanismi di ripetizione in «Alice» di Francesco De Gregori*. In: *Repetita iuvant, perseverare diabolicum: un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, a cura di Davide Mastrantonio, Valentina Bianchi, Marianna Marrucci, Orlando Paris, Ibraam Abdelsayed, Martina Bellinzona, Edizioni Università per Stranieri di Siena, Siena, 2023, pp. 399-409.
- Vecchioni Roberto, *Prefazione*, In: Giommara Monti, *Francesco De Gregori. 1972-2004. Dell'amore e di altre canzoni*, Editori Riuniti, Roma, 2004, pp. 11-19.

Bionota: Luca Bellone insegna Filologia e Linguistica Italiana presso l'Università degli Studi di Torino; ha collaborato al *Lessico Etimologico Italiano* (LEI) sotto la guida di Max Pfister ed è stato redattore del *Repertorio Etimologico Piemontese* (Torino, Centro

Studi Piemontesi, 2015). Ha curato l'edizione di volgarizzamenti italiani quattro-cinquecenteschi di area settentrionale e toscana e di testi di area nord-occidentale; si è inoltre occupato di lessicografia storica, di lingua dell'Ottocento, di letteratura italiana contemporanea (con studi su Umberto Simonetta, Pier Vittorio Tondelli, Tullio Pinelli, Stefano Benni, Giancarlo De Cataldo e sulla lingua della narrativa degli ultimi anni), di dialettologia piemontese, di contatto linguistico. I suoi interessi di ricerca più recenti hanno prodotto contributi su alcune specifiche varietà dell'italiano contemporaneo: italiano dei media, gergo, lingua della canzone, lingua letteraria e linguaggio giovanile.

