

«Mi tolgo gli orecchini, sono frivoli»

Le canzoni della mala milanese tra autenticità e romanticismo

di Oriana Binik

«I take off my earrings, they are frivolous»: The «canzoni della mala milanese» between Authenticity and Romanticisation

This article considers music as a precipitate of the universes of meaning attributed to deviance and crime in a certain period of history and in a specific social context. From this perspective, the «canzoni delle mala», sung by various artists from Milan in the 50-70's, are analysed. These songs transfigured the violence and social unrest of the period of «ligerà» (a specific kind of criminality in Milan), anticipating the birth of the «canzone d'autore». Two rhetorics are highlighted in this process: the romanticization of crime and the importance of authenticity in the performances. The songs *La povera Rosetta* and *Ma mi*, which represent two different typologies of authenticity (respectively a modernist and a constructivist version of the concept) are considered as case studies. The analysis shows that, even if there are different kinds of «canzoni della mala», those romantic and «authentic» songs expressed the desire to resist the process of industrialisation, and tried to introduce a new «taste» in music.

Keywords: Music, Crime, Milan, Romanticisation, Authenticity, «canzoni della mala milanese»

Ah, l'aveste udita, come noi, la dolce canzone amorosa, intonata da quelle bocche profane all'arte del canto! [...]

Ah, l'aveste sentita, almeno voi, borghesi, modulata con tanta tenerezza, per dimenticarvi che un giorno, quegli scamicciati, hanno attentato al vostro spillo, al vostro portamonete, alla vostra catenella, al vostro orologio.

È così soave il canto! (Valera 1881, 12)

1. Introduzione

Quando sul finir dell'Ottocento Paolo Valera raccontava de «Gli scamicciati» (1881) e del loro modo di cantare «che commoveva le viscere nostre» (ivi, 12), si riferiva a un gruppo di ragazzi in viaggio lungo i Navigli, diretti verso le risaie piemontesi

a cercar fortuna. Ognuno di loro aveva alle spalle una storia in cui la miseria s'intersecava con la piccola criminalità, con le esperienze di detenzione a San Vittore, con una Milano tanto sotterranea quanto romantica. *Canzoni della mala* o anche *canzoni della ligera* sono le espressioni utilizzate per indicare questo genere di composizioni che, in varie declinazioni, hanno raggiunto un pubblico più vasto tra gli anni cinquanta e settanta del secolo scorso. Secondo quanto riportato da Roberto Leydi e Bruno Pianta (1976), il termine *ligera* potrebbe derivare da *lingerie*, biancheria. Come a dire che chi non ha risorse economiche per acquistare abbigliamento ha più probabilità di diventare un delinquente di piccolo calibro. Arturo Frizzi (1912), come anche Carlo Parpanesi (1971), ha sostenuto invece una derivazione da *leggero*: i ligera viaggiavano a piedi, non avendo mezzi per spostarsi altrimenti, avevano i portafogli leggeri e/o alleggerivano quelli degli altri.

Lingera, ligera o leggera, termine che può essere riscontrato nel mondo popolare dell'Italia settentrionale, è un'espressione oggetto di molteplici appropriazioni, in grado di acquisire differenti sfumature a seconda dei contesti in cui viene utilizzata. Nelle città, per esempio, *i* ligera sono i piccoli delinquenti e *la* ligera è la malavita. Nel territorio di Cremona, invece, la leggera coincide con il mondo degli agricoltori (Montaldi 2012). Più in generale, nelle campagne il termine indica chi non vuole lavorare o non vuole farlo continuamente. Allo stesso tempo però, sempre in relazione alla dimensione del lavoro, ligera può essere anche semplice sinonimo di operai (Leydi e Pianta 1976, 76-77).

È dunque alla radice della parola ligera che si possono individuare, da un lato, le tracce dell'iscrizione dell'autore di reato nelle fasce di popolazione meno abbienti e, dall'altro, l'idea di leggerezza e libertà, la possibilità di fuga dal disciplinamento. Entrambi gli aspetti sono molto presenti nelle canzoni della mala milanese, oggetto di questo saggio. L'intento è di evidenziare come, dal dopoguerra in avanti, esse riuscirono a introdurre un nuovo gusto per l'autentico, facendo leva su alcune componenti romantiche da opporre ai processi di industrializzazione. Trovando un punto di equilibrio tra l'eredità dell'etnomusicologia e le logiche di mercato, le canzoni della mala incubarono così i più ampi mutamenti culturali successivi che portarono alla nascita della canzone d'autore (Santoro 2010).

Sul finire degli anni cinquanta, il repertorio della ligera raggiunse un vasto pubblico anche grazie a Ornella Vanoni, nota cantante di musica leggera italiana. Vestita di nero, con pose da spavalda e uno stile intellettuale, la cantante esordì proprio con un album intitolato *Le canzoni della malavita* (1958), presentato al Festival dei due mondi di Spoleto nel 1959.

Come racconta la stessa Vanoni (2011), il ruolo di cantante della malavita le fu in un certo senso cucito addosso da Giorgio Strehler¹ e da quella fucina di artisti

¹ Strehler fondò e diresse il Piccolo Teatro di Milano dalla sua creazione sino al 1968. Diversi scritti sono stati dedicati al lavoro di Strehler, tra cui: Mazzocchi, F. e Bentoglio A. (a cura di) (1997) *Giorgio*

formidabili che ruotava attorno al Piccolo Teatro di Milano, primo teatro stabile a gestione pubblica in Italia, nato nel 1947 per volontà, appunto, di Strehler e di Paolo Grassi. Il Piccolo costituì una realtà all'avanguardia sin dalla sua creazione poiché si proponeva quale teatro d'arte per tutti, rivolto alla comunità e teso al superamento del dualismo tra cultura alta e popolare (Bentoglio 2014). È con questa prospettiva che – dopo qualche ricerca fallimentare di canzoni *autentiche* nelle osterie di Milano, compiuta da Vanoni e dal musicista Gino Negri – Strehler, lo stesso Negri, Fiorenzo Carpi, Dario Fo e Fausto Amodei decisero di comporre dei canti della malavita *ex novo*. Per suscitare maggiore interesse da parte del pubblico, inventarono di aver ritrovato un manoscritto contenente quelle melodie da fuorilegge. In questo modo lanciarono alcuni grandi successi come *Ma mi, Hanno ammazzato il Mario* o *Le Mantellate*.

Poco dopo, tra gli altri anche Enzo Jannacci e Giorgio Gaber, legati anch'essi alla medesima industria cultural-intellettuale milanese, incisero alcuni pezzi ri-collegabili allo stesso filone della ligera. Jannacci scrisse per esempio con Walter Valdi la canzone *Faceva il palo* (1966) in cui si racconta una delle vicende della banda dell'Ortica. Nello stesso genere può essere collocata *La ballata del Cerutti* (1960) di Gaber e Umberto Simonetta, che racconta di un balordo del Giambellino, soprannominato «drago», ladro di lambrette arrestato e recluso a San Vittore. Ma lo stesso Gaber, per esempio, interpretò – tra gli altri – *La balilla*, cantata con Maria Monti, canzone *realmente* popolare, che narra le vicende di un uomo che, dopo aver deciso di investire i pochi guadagni nell'acquisto di un'automobile balilla, viene derubato da amici e parenti invidiosi.

Si dice che all'epoca, nelle osterie, i cantastorie² si rifiutassero di cantare *La balilla*, dopo che divenne un prodotto culturale *ufficiale*, trasmesso dalla televisione (Barigazzi *et al.* 1971). In effetti, nonostante la ricerca infruttuosa per Vanoni, un repertorio di autentiche melodie della ligera esisteva eccome, cantato dai cantastorie nelle osterie.

Il cantastorie era solito proporre un repertorio mandato a memoria in cui molto spesso un motivo si fondeva con un altro, dando origine non tanto e non solo a canzoni distinte quanto ai cosiddetti *risotti*, in cui i pezzi si confondevano gli uni negli altri. Gaber, Cochi e Renato ma anche soprattutto Nanni Svampa, si formarono come musicisti proprio nelle osterie.

Forte di questa esperienza, Svampa, negli anni settanta, incise *Milanesi – Antologia della canzone lombarda* che raccoglieva in dodici album il patrimonio

Strehler e il suo teatro, Roma, Bulzoni; Casiraghi S. (2007) *Giorgio Strehler. Nessuno e incolpevole: scritti politici e civili*, Milano, Melampo.

² I cantastorie erano cantanti e musicisti, spesso non di professione, che si esibivano all'interno delle osterie presentando un repertorio folklorico, legato alle tradizioni locali. Un cantastorie rispettabile, secondo la descrizione di Giuseppe Barigazzi, «poteva cantare per ore senza mai interrompere l'accompagnamento della chitarra ma staccando, ogni tanto, il solo braccio sinistro per afferrare un bicchiere di vino e buttarlo giù mentre la mano destra continuava a suonare» (Barigazzi 1971, 217).

popolare tradizionale milanese. Uno degli album di Svampa è dedicato proprio alle canzoni della mala e dell'osteria e, come gli altri, riporta i commenti di Michele Straniero, musicologo e membro prima dei Cantacronache e poi del Nuovo Canzoniere Italiano³, che lo aiutò nella curatela della raccolta. Tra le canzoni più note pubblicate nell'album si ricorda qui *Porta Romana bella*, manifesto delle canzoni della mala.

Da *Porta Romana* alla *banda dell'Ortica*, il concetto di canzone della mala viene dunque rilanciato nella Milano del teatro e del cabaret dei primi decenni del dopoguerra, includendo al proprio interno sia dei contributi *autentici*, generalmente conservati per un certo periodo nelle osterie e incisi – tra gli altri – da Svampa, sia degli altri *ricreati*, soprattutto grazie al progetto artistico di alcuni intellettuali legati al Piccolo Teatro di Milano.

Con questo contributo, che si focalizzerà successivamente sull'analisi dei canti *La povera Rosetta* e *Ma mi*, intendo sostenere che entrambe le tipologie di canzone operarono nella cornice culturale della romanticizzazione del crimine. Essa permise di mettere in atto alcune delle più stimolanti sperimentazioni con il concetto di autenticità e di autenticazione in ambito musicale, che saranno qui presentate anche nei loro aspetti performativi, analizzando alcuni video custoditi nell'archivio RAI. Si può qui anticipare che nelle canzoni della mala si affiancarono la ricerca di un'autenticità *modernista*, che sarà illustrata attraverso l'analisi di *La povera Rosetta*, e una *costruttivista*, di cui *Ma mi* è esemplificativa (si veda Trilling 1972; Cohen 1988). L'ipotesi suggerita parallelamente è che tali sperimentazioni posero le basi per la nascita della stagione dei cantautori in Italia⁴, termine che si riferisce «non genericamente a chi canta le proprie canzoni, ma il cantante e autore di *certe* canzoni, caratterizzate da un testo e spesso una musica, o un arrangiamento, diversi da quelli delle canzoni “di consumo” o della musica “leggera”» (Santoro 2010, 41). Si tratta, in altre parole, di composizioni attente alla problematicità della vita quotidiana, espressione della «costruzione simbolica e discorsiva dell'autenticità di un certo tipo di canzone» (ivi, 42), da opporre a quella commerciale. Le canzoni della mala, seppur spesso non furono cantate da chi le aveva scritte⁵, presentano dunque delle forti analogie con la canzone

³ I Cantacronache furono un gruppo di artisti torinesi attivo dal 1958 al 1961 che si proponevano di conservare e promuovere l'impegno sociale attraverso la musica. Ne fecero parte: Sergio Liberovici, Michele Straniero e Fausto Amodei. Tale esperienza sfociò nel 1962 nella nascita del Nuovo Canzoniere Italiano a Milano che proseguì sulla stessa linea.

⁴ Il neologismo cantautore sarebbe apparso per la prima volta nel 1960, inventato da Ennio Melis e Vicenzo Micocci, rispettivamente direttore e funzionario della casa discografica RCA, allo scopo di classificare un genere emergente a fini commerciali (per un più ampio elenco delle diverse posizioni sulla creazione del termine si veda Cartago 2005). Va rilevato che probabilmente il termine fu ripreso da una battuta di Maria Monti, un'importante interprete della canzone milanese (si veda Santoro 2010, 39; Tomatis 2011).

⁵ Allo stesso modo, in realtà, non tutti i cantautori all'epoca scrissero tutti i loro pezzi, ne sono un esempio Gianni Meccia, Maria Monti, Enrico Polito e Rosario Borelli (Tomatis 2011).

d'autore, motivo per cui si può affermare che anticiparono la consacrazione di questo nuovo «genere» (Santoro 2002; 2010)⁶.

2. L'evocazione di un'autenticità romantica da opporre ai processi di industrializzazione

2.1. La romanticizzazione del crimine e del popolare

La tendenza a romanticizzare⁷ il crimine e ad associare alla ligera uno spirito popolare e dissacrante, nel dopoguerra, non riguardava solo il campo musicale ma coinvolgeva a vario titolo intellettuali e criminologi dell'epoca, impegnati a riflettere sulle disuguaglianze sociali e sulle loro conseguenze.

Nel commentare alcune vicende della mala, per esempio, Primo Moroni⁸ associò le caratteristiche della ligera del dopoguerra alla delusione di alcune frange di popolazione che, dopo aver partecipato alla Liberazione, immaginavano la possibilità di una società più giusta. Secondo Moroni, quando nel dopoguerra la classe borghese manifestò la propria intenzione di riprendere possesso della

⁶ È interessante peraltro rilevare che la ricerca sul tema colloca la nascita della canzone d'autore attorno al 1967, in concomitanza con il suicidio di Luigi Tenco (Santoro 2010). Adottando una prospettiva durkheimiana torna dunque – benché in una forma radicalmente *altra* – il tema della devianza, in grado di generare sempre nuove effervescenze collettive, anche musicali.

⁷ Definire che cosa significhi romanticizzare è impresa ardua, se si conta che sono state formulate – nel tempo – più di 150 definizioni di Romanticismo. Dal punto di vista psicologico, l'immagine romantica dello struggimento, riassunto nel termine *Sehnsucht* trova una propria declinazione ottimale nel destino dell'autore di reato che esprime il proprio anelito di libertà – altro tratto distintivo del Romanticismo – al di fuori delle regole sociali, percepite come una gravosa costrizione. Il canto *La povera Rosetta* può costituire un valido esempio di questi temi. Il Romanticismo, tuttavia, non concepisce l'individuo come entità a se stante ma costantemente in relazione con un tutto, di cui necessita di sentirsi parte. Questo tutto ha trovato una sua declinazione anche nel popolo e nel gusto per la riscoperta delle origini. A tale proposito, va citato il concetto di *popolarismo romantico*, da intendersi come quell'atteggiamento di mitizzazione e di idealizzazione della nozione di popolo che si è venuta affermando in tutta Europa in età romantica e preromantica. Questa rappresentazione di popolo, messa in contrapposizione con le correnti illuministiche che vedevano nella tradizione una forma di regressione alla barbarie, ha portato a identificare lo stesso come depositario autentico del genio e dell'anima nazionale (D'Ancona 1878; Rubieri 1857). Tale mitizzazione romantica del popolo sarà presente, come vedremo, nell'analisi del secondo canto considerato, *Ma mi*. In ambito criminologico, l'immagine romantica del crimine e del criminale è stata messa a fuoco e criticata in particolare da Jock Young (1986). Affermando la necessità di tornare a occuparsi delle ricadute reali del crimine, tra cui le conseguenze per le vittime, Young ha considerato fallimentare una certa criminologia precedente definita come romantica poiché, da un lato, indugiava nel ritratto ribelle dell'autore di reato vittima dei processi di etichettamento e, dall'altro, si soffermava nell'identificare nelle condizioni di svantaggio del popolo le cause della sua propensione deviante; in altre parole, si concentrava su aspetti ideali, tralasciando il contatto con la realtà, la sofferenza causata dal crimine e le esigenze di politica criminale (*ibidem*).

⁸ Primo Moroni (1936-1998) fu un intellettuale e scrittore, fondatore della storica libreria Calusca a Milano, crocevia di innumerevoli percorsi di elaborazione teorica, controculture, pratiche sociali non omologate. Figura di spicco della sinistra extraparlamentare milanese, è autore di due saggi dedicati alla storia dei movimenti. Dal 2002, presso il centro sociale milanese COX 18 è presente l'archivio Primo Moroni che raccoglie e conserva il suo materiale sulle lotte degli anni sessanta e settanta.

città, risultò evidente che quelle aspettative erano fuori fuoco e che il destino inesorabile del popolo non poteva essere altro che l'asservimento alla disciplina della fabbrica⁹.

La stessa criminologia italiana, poco dopo, si avvicinò agli autori di reato anche attraverso il contributo di Filippo Gramatica (1961), che prese parte alla corrente della Nuova Difesa Sociale, nota per aver importato nelle politiche penali l'ideologia del welfare state. Gramatica partiva dal presupposto che la delinquenza fosse una sorta di sventura che colpiva i più disagiati e di cui lo Stato si doveva fare carico. Ciò significava, secondo la sua prospettiva, rinunciare definitivamente alla punizione e attuare, al contrario, interventi di risocializzazione, ossia di difesa sociale (*ibidem*)¹⁰. Questa posizione è indicativa di quanto il crimine fosse ritenuto espressione del popolo e si può immaginare in sintonia sia con i tentativi di conservare il patrimonio storico delle canzoni della mala, sia con posizioni di intellettuali quali Strehler, Fo e tutti coloro che presero a inventare dei canti della malavita per inscenare la loro vicinanza allo stesso.

La mala, nella percezione di alcuni commentatori, incarnava dunque la ribellione, il rifiuto della civilizzazione, in favore di vite resistenti e dunque romantiche, per quanto non ancorate ad alcuna rivendicazione di tipo politico¹¹. Tuttavia, la realtà criminale del dopoguerra era già molto più complessa, oltre che violenta (Di Bella 1960; Canosa 1995; Dondi 1999; Erba 2009; Barbieri e Erba 2013; Vergallo 2016). Ancorandosi a questa constatazione, Gianfranco Manfredi (2004) si è spinto ad affermare che la mala *un po' spiritosa*, le cui vicende sono narrate in alcune canzoni, in realtà a Milano non fosse mai esistita e che si trattasse di una semplice invenzione di Fo per rendere il popolo più simpatico¹².

Il contesto criminale dell'epoca, in effetti, era molto più sfaccettato e complesso di quello che fu cantato all'interno delle canzoni della mala, che costitui-

⁹ Questa testimonianza è racchiusa nel documentario *Malamilano*, regia di Tonino Curagi e Anna Gorio (1997).

¹⁰ Il pensiero di Gramatica, definito estremista e utopistico, fu successivamente ridimensionato da parte di pensatori che, seppur suggerirono una riforma del sistema penale, furono espressione di orientamenti più moderati. L'opera più nota di questa corrente di pensiero è *Nuova Difesa Sociale* di Marc Ancel, pubblicata, nella sua più nota edizione, nel 1965.

¹¹ Differentemente da quanto affermato da una certa produzione militante a proposito della percezione della mala da parte della collettività, Luigi Vergallo (2016) rileva tuttavia che nel dopoguerra la fascinazione non si accompagnò a forme di solidarietà degli strati popolari nei confronti dei delinquenti. Al contrario: i primi chiedevano legalità e ordine. Tale solidarietà si affermò successivamente, negli anni settanta, ma non riguardò comunque la classe operaia (Vergallo 2016, 28).

¹² L'affermazione di Manfredi va intesa come una provocazione poiché diverse ricerche storiche condotte sul tema della criminalità hanno rilevato l'esistenza di una piccola malavita presente agli inizi del Novecento, profondamente diversa da quella che emerse tra gli anni cinquanta e sessanta con il processo di industrializzazione. In altre parole, se la mala *un po' spiritosa* cantata nelle canzoni non esisteva quasi più quando fu cantata dalla Vanoni e dai vari altri interpreti citati, era certamente esistita nel passato, soprattutto nelle zone di Porta Ticinese e di Porta Romana. La stessa stampa dell'epoca ne subiva il fascino e ne narrava le vicende romanzandole e dando rilievo ai suoi personaggi dai nomi bizzarri, spesso del tutto disorganizzati nel compiere i loro reati (Vergallo 2016, 77).

rono una sorta di distillato messo a punto per incontrare un gusto trasversale che si coagulava attorno a luoghi apparentemente diversi come il teatro, il cabaret e successivamente anche la televisione¹³.

In altre parole, a partire dal dopoguerra, la malavita, dalla sua fase *artigianale* fatta di confusionari e dilettanti, si trasformò gradualmente in *industriale*, ovvero più professionale e motorizzata. Di certo, le canzoni della mala – vere e verosimili – decisero di rappresentare solo la versione *artigianale*, e non è un caso che gli atti dei criminali di professione non fossero mai menzionati. Per essere romantica, autentica e popolare, ogni storia di bandito doveva essere costruita secondo alcune caratteristiche ideali, tali da favorire una fascinazione e un avvicinamento sicuro da parte dello spettatore.

In questo processo, le canzoni della mala milanese proposte tra gli anni cinquanta e settanta si distinsero da altri repertori criminali in quanto non suscitavano mai reazioni di panico morale o di disgusto, come fu per quelle della mala calabrese o della camorra, ritenute incubatrici di violenza o disordine sociale (Plastino 2014).

L'intento sembrava non tanto di inneggiare al crimine ma di rappresentare l'autenticità del popolo e *raccontare* le classi subalterne, in particolare quelle zone interstiziali in cui la povertà si sovrappone alla trasgressione. Lo stile delle canzoni della mala potrebbe essere dunque ricondotto a quella prassi che Richard Middleton (1989) definisce «essenzialismo sociologico» e che è volta a identificare in un gruppo sociale definito come popolo alcune caratteristiche che ne descrivono l'essenza, finendo per creare una sorta di mito astorico del popolo stesso, che ne assolutizza le caratteristiche.

L'interesse per la musica popolare, in questa accezione, trova la sua origine nell'estetica del Romanticismo, attenta a ciò che è spontaneo, irrazionale e disordinato da opporre alle logiche apollinee della razionalità astratta. In questa cornice nasce il mito del popolo come entità coerente e creatrice, portatrice di una propria cultura autentica e distinta da quella delle classi dominanti (Straniero 1991; Middleton 1989). Se i cantastorie delle osterie milanesi sembrano essere la più immediata rappresentazione di questa purezza, le operazioni culturali del dopoguerra – ossia l'intento di raccogliere questi canti e inciderli come fece lo

¹³ Per suggerire quale fosse il contesto storico, può essere utile descrivere una delle figure di spicco della ligera milanese: Ezio Barbieri, detto il bandito dell'Isola (Barbieri e Erba 2013; Di Bella 1960). La sua carriera deviante ebbe inizio durante la seconda guerra mondiale in cui, assoldando un gruppo di giovani provenienti dal quartiere Isola e dal Ticinese, setacciò e derubò alcuni magazzini clandestini in cui erano custoditi alimentari e merce. Una parte del maltolto veniva rivenduta, la restante distribuita alla popolazione affamata, in una sorta di esproprio proletario *ante litteram* (Barbieri e Erba 2013, 28-29). I furti, peraltro, avevano una natura rocambolesca in quanto prevedevano travestimenti da forze dell'ordine, richiedevano la mobilitazione di grossi mezzi che potessero accogliere tutta la merce oltre che, ovviamente, grandi prove attoriali da parte del Barbieri. La figura del Barbieri è interessante poiché incorpora un'anima romantica, la quale ha convissuto però, nello sviluppo della sua carriera criminale, con un'attitudine altrettanto violenta e spavalda che lo tramutò nel pericolo numero uno della Lombardia nel dopoguerra.

stesso Straniero con Svampa ma anche e soprattutto l'arte di reinventare delle canzoni della mala come fece Strehler con Vanoni – sembrano discendere proprio da una sensibilità romantica, da un *desiderio* di autenticità.

2.2. La ricerca controversa di autenticità in musica

Contemporaneamente, nel dopoguerra, non era solo la mala a divenire progressivamente industrializzata, lo stesso processo interessava la canzone, sempre più connessa alle leggi del mercato, alla televisione e alle logiche sanremesi. Le canzoni della mala cantate nei teatri, nei cabaret e in televisione cercavano di erigere un baluardo di originalità e di resistere all'affermarsi di quella che Umberto Eco definiva «musica gastronomica», ossia «un prodotto industriale che non persegue alcuna intenzione d'arte» (1964, 6). Tuttavia, il tentativo di distinguersi dal panorama della musica leggera e di inseguire un senso di autenticità non fu radicale quanto quello operato dai Cantacronache o dal Nuovo Canzoniere Italiano, che – nello stesso periodo – si facevano promotori del recupero della canzone popolare rifiutando in toto l'industria musicale e il capitalismo di cui era espressione (Jona Straniero 1996; Bermanni 1997; Santoro 2010; Plastino 2016).

In realtà, le canzoni della mala possono essere collocate più precisamente nel punto di intersezione tra la tradizione dei Cantacronache o del Nuovo Canzoniere Italiano – fautori dell'impegno militante volto alla riscoperta di un patrimonio autenticamente popolare – e le prime spinte verso la cultura di massa. Fu da questa zona interstiziale che le industrie culturali che rielaborarono quel patrimonio azzardano i primi tentativi di coniugare canzone colta e popolare, espressione di genuinità e logiche di mercato.

Perseguendo questi obiettivi, le canzoni della mala milanese anticiparono così quel cambiamento culturale che portò alla consacrazione della canzone d'autore in Italia (Santoro 2010) e, soprattutto, attraverso la romanticizzazione del crimine, diedero rilievo al tema dell'autenticità, che si rivelerà con il tempo sempre più cruciale in campo musicale (Barker e Taylor 2009).

I gruppi di ricercatori e attivisti del Nuovo Canzoniere Italiano furono, in questa operazione, un interlocutore privilegiato, benché spesso controverso. Per suggerire la delicatissima tensione tra conservazione delle tradizioni e spinte del mercato, si può citare la reazione del Nuovo Canzoniere Italiano quando nell'ottobre del 1964 Fo affermò di essere interessato a trarre uno spettacolo dal loro lavoro, *Ci ragiono e canto* (1966). Sin dalle prime riunioni si affacciarono delle perplessità. Gianni Bosio, in una lettera aperta a Leydi, difese «la violenza provocatoria che il patrimonio tradizionale popolare, unito al canto sociale, porta con sé» e mise in guardia dal rischio che certe canzoni «così agghindate non consumassero quella carica», spugnando il loro carattere eversivo (Bermanni 1978, 16).

Questo stralcio ben rappresenta la presenza di un'opposizione tra due differenti accezioni del concetto di autenticità che convissero, l'una di fianco all'altra, all'interno delle canzoni della mala milanese. Da un lato, vi era la versione modernista, che considera autentico un oggetto facendo riferimento alle sue caratteristiche intrinseche, la cui conformità va testata sulla base di standard di riferimento; dall'altro quella costruttivista, secondo cui l'autenticità non è intrinseca agli oggetti, ma una qualità che viene ascritta da parte di soggetti dotati di un potere di definizione, in grado di attivare immaginari, aspettative, preferenze e desideri (Trilling 1972; Cohen 1988).

La prima versione è di certo vicina al lavoro svolto in particolare dal Nuovo Canzoniere Italiano che, come anticipato, era un gruppo di ricerca impegnato a riscoprire e verificare l'autenticità di canti sociali, facendo ricorso a strumenti di indagine tipici dell'etnomusicologia.

L'accezione costruttivista, invece, può essere identificata in tutte quelle canzoni della mala che furono letteralmente inventate: tale scelta artistica non sembrava tuttavia derivare dall'intenzione di realizzare dei falsi quanto dal considerare l'autenticità come un costrutto da utilizzare retoricamente sia con il pubblico sia sul mercato. Come ha sottolineato Erik Cohen (1988), l'autenticità può, in questo senso, essere inscenata; tuttavia, ciò può non comportare automaticamente una sua mercificazione e dunque un impoverimento dell'esperienza. Se, infatti, Dean McCannell (1973) – da una prospettiva modernista – identificava nella *staged authenticity* una sorta di truffa ai danni del pubblico, impossibilitato ad accedere a esperienze realmente autentiche, le successive posizioni costruzioniste hanno messo in discussione questa affermazione. L'idea sottesa a questa seconda visione è che la cultura sia un processo, che le tradizioni siano oggetto di continua reinvenzione (Hobsbawm e Ranger 1987), e che dunque l'autenticità sia un concetto pluralistico, negoziato e mutevole nel tempo¹⁴ (Wang 1999).

Le industrie culturali che proposero le canzoni della mala milanese nel dopoguerra possono dunque essere rappresentate come il teatro di incontro e di scontro tra la visione modernista e costruttivista dell'autentico. I brani, gli interpreti e le esecuzioni sono collocabili lungo un ipotetico continuum, che spazia dalla ricerca scrupolosa delle fonti anche attraverso la valorizzazione della storia orale, sino alle performance imbellettate dei salotti televisivi.

¹⁴ Queste posizioni sono radicalizzate dagli approcci postmodernisti. Se sia i costruttivisti sia i postmodernisti rivelano la crisi dell'autenticità oggettiva, i costruttivisti non sono propensi a cancellare il concetto di autenticità che cercano invece di adattare al contemporaneo rivedendone i significati; al contrario, i postmodernisti lo reputano superato (Wang 1999).

3. Tra modernità e costruttivismo: «La povera Rosetta» e «Ma mi»

Le esecuzioni delle canzoni della mala – nelle loro innumerevoli sfaccettature – possono essere considerate delle *authoritative performances*, ossia dei rituali collettivi in cui le persone re-inventano e rivivono tradizioni culturali (Arnould e Price 2000; Corciolani 2010). Con questa espressione ci si riferisce alle performance che producono *esperienze* di autenticità, anche interagendo con prodotti non necessariamente tali. In questo processo, la presenza dell'elemento crimine giocò un ruolo determinante poiché, ora come allora, esso sembrava rappresentare una delle ultime promesse di verità, una delle ultime chance per misurare i limiti reali sino a cui si può spingere l'essere umano (Binik 2014; Binik 2016).

All'interno delle performance musicali sulla ligera, la distinzione tra canti realmente originali e altri reinventati molto spesso appariva fuori fuoco e non era insolito che i repertori includessero entrambe le tipologie di componimento. Si pensi al famoso album di Vanoni, *Canzoni della malavita* (1958), che affianca *Le mantellate*, composta da Strehler, all'originale *Canto dei carcerati calabresi*, oppure allo spettacolo *Milanin Milanon* di Filippo Crivelli e Roberto Leydi¹⁵ che andò in scena al teatro Gerolamo nel 1962¹⁶ e che mescolava il registro popolare con quello colto, la canzone tradizionale con quella reinventata, creando così uno show che divenne di culto.

Tuttavia, come premesso – nonostante entrambe le tipologie di canti suscitassero *esperienze* di autenticità – il patrimonio musicale così composto aveva alle proprie spalle versioni talvolta discordanti circa i significati attribuibili al concetto di canto popolare. Per dare rilievo alle differenti retoriche di autenticazione, moderniste e costruttiviste, che convivevano nella produzione culturale di canzoni della mala, può essere allora utile analizzare due canti di indubbia fortuna: *La povera Rosetta* e *Ma mi*.

La povera Rosetta, canto originale risalente ai primi del Novecento, sarà presentato evidenziando le retoriche di autenticazione di stampo modernista, mentre *Ma mi*, scritta da Strehler, costituisce un esempio di costruttivismo. Come si è detto, entrambi possono essere immaginati lungo un continuum di produzioni estremamente innovative che vennero proposte nelle piazze, nei teatri, nei cabaret, ossia in vari contesti che giocarono un ruolo cruciale nel definirne lo spirito, suscitando reazioni differenziate e intercettando così diversi gusti (Bourdieu 1979). La televisione dell'epoca – con il suo impianto teatrale e la sua funzione

¹⁵ Anche Leydi, etnomusicologo, fu membro del Nuovo Canzoniere Italiano, oltre che titolare della cattedra di etnomusicologia presso il DAMS dell'Università di Bologna e organizzatore di numerosi eventi legati alla musica popolare.

¹⁶ *Milanin Milanon*, interpretato da Enzo Jannacci, Milly, Tino Carraro, Anna Nogara e Sandra Mantovani, mescolava il registro popolare con quello colto, la canzone tradizionale con quella reinventata, creando così uno spettacolo di successo – riproposto peraltro nel 2012 a cinquant'anni di distanza al teatro Piccolo di Milano.

civile – fu un palcoscenico altrettanto importante, pronto a fornire un'ulteriore via d'accesso allo sfaccettato mondo della mala. Per dare contezza della componente performativa delle canzoni, l'analisi sarà basata anche su filmati di repertorio, tratti principalmente dall'archivio RAI¹⁷, che offrono la possibilità di osservare contemporaneamente tre principali elementi: la narrazione, i frame visuali e la musica, consentendo così di proporre un'analisi sia visuale sia narrativa (Pace 2012).

3.1. La povera Rosetta

Nelle canzoni della mala, perché fosse romantico, il fuorilegge era spesso rappresentato in una condizione di sofferenza. Quest'ultima consentiva di mettere in scena lo scontro dell'individuo contro la società, che per i romantici si presentava sotto due aspetti fondamentali. Da un lato vi era il titanismo, cioè la lotta estrema ed eroica contro tutto il mondo. Dall'altro il vittimismo, che si concretizzava nel compiacimento per la propria disfatta, causata da forze ritenute ineluttabili (Melani 1962). In questo contesto si può collocare *La povera Rosetta* che, come spesso accade nelle canzoni della mala, ha come protagonista una persona schiacciata dal potere.

La povera Rosetta, una delle più famose canzoni della mala milanese, costituisce un oggetto culturale interessante poiché è gravitato dal campo della canzone popolare riscoperta e promossa dal Nuovo Canzoniere Italiano, sino a quello della televisione, proponendosi sempre come reperto autentico, benché controverso. Da un certo punto di vista, è difficile scindere questa canzone dalle retoriche di autenticazione che l'hanno da sempre accompagnata, volte a definire e ridefinire i significati da attribuire alla vicenda narrata e dunque alle motivazioni per includere Rosetta nella memoria collettiva. In altre parole, il canto è stato associato costantemente a quesiti su chi fosse realmente Rosetta e che cosa le fosse davvero successo, in un'ottica totalmente modernista.

Quel che è assodato è che le musiche della canzone provengono da un repertorio militare, più precisamente da una composizione che fu utilizzata per cantare la morte di re Umberto I ucciso da Gaetano Bresci (Svampa e Straniero 1970), mentre la nascita vera e propria della canzone si fa risalire all'osteria della Gesetta (Marelli 2011).

Per quanto riguarda la raccolta del canto, Cesare Bermani (2003) riporta di essersene occupato direttamente a partire dal 1963, anno in cui lo ascoltò da un commerciante di Orta San Giulio. Successivamente, venne a conoscenza di ricerche precedenti realizzate da Claudio Noliani, già nel 1953. Procedendo nella ricerca, riscontrò la presenza di diverse versioni del testo, discordanti sia per la

¹⁷ Nel mese di settembre 2016 ho utilizzato, per questa ricerca, l'archivio RAI Teca Aperta di Milano.

data dell'accadimento narrato, sia per i contenuti. Le certezze sono che Rosetta fu uccisa, che le forze dell'ordine ebbero un ruolo cruciale nella vicenda e che ci fu un funerale, cui partecipò tutta la malavita. Il processo di definizione di una verità circa quanto accadde a Rosetta assunse dunque i tratti di una disputa intellettuale, a testimonianza del retaggio culturale del Nuovo Canzoniere Italiano, di cui Bermanni fece parte, e che si occupò della riscoperta e del primo lancio della canzone.

Nato dalle ceneri dei torinesi Cantacronache, il Nuovo Canzoniere Italiano prese vita nel 1962 sia come gruppo di lavoro, sia come rivista, e va evidenziato che si differenziava dai Cantacronache poiché questi ultimi si proponevano l'obiettivo innanzitutto di scrivere nuove canzoni non di evasione¹⁸, in secondo luogo di riscoprire il canto sociale originale; differentemente, il Nuovo Canzoniere Italiano aveva al suo centro proprio la ricerca sul campo, dalla quale la nuova canzone sociale traeva stimoli (Bermanni 1997, 84). È importante rilevare, in questo senso, che le attività del Nuovo Canzoniere Italiano furono strettamente connesse al lavoro accademico, in particolare a due cattedre di etnomusicologia, a Roma e a Bologna, che offrivano validi ricercatori preparati a tal fine (ivi, 29).

La canzone *La povera Rosetta*, intesa come oggetto culturale, ossia come «struttura di significati pubblici racchiusi in una forma» (Griswold 1997, 26) può essere dunque intesa a ragion veduta come esemplificativa di un processo colto inteso a identificare e autenticare le caratteristiche intrinseche di questo oggetto, dalle quali – data la delicatezza della storia – derivava anche un posizionamento di tipo sociale e politico. In questo senso, il canto può essere collocato precisamente in quella corrente che è stata definita di «folk revival», volta cioè a «fare riferimento al passato intensificando alcuni aspetti del presente» (Plastino 2016, 20) e che è stata caratterizzata da continue dispute per definire le modalità più opportune per difendere il vero folk dalla commercializzazione e dalle regole del mercato.

Dopo l'inclusione del pezzo nello spettacolo *Milanin Milanon* nel 1962, cantata da Anna Nogara, una delle prime incisioni de *La povera Rosetta* risale alla raccolta *Canzoni dal Carcere*, curata da Straniero nel 1963. In quell'occasione fu eseguita dal Gruppo anonimo di Ceriana per i Dischi del sole, cioè un'etichetta discografica militante legata alle Edizioni Avanti!, che pubblicò numerosi spettacoli proposti dal Nuovo Canzoniere Italiano. La versione più nota, tuttavia, può essere considerata quella incisa da Svampa nel 1970, nel disco *Canzoni della mala e dell'osteria*, parte della raccolta *Milanese – Antologia della canzone lombarda*, accompagnato da un libretto curato sempre da Straniero insieme allo stesso Svampa. Va rilevato che la presenza di Straniero, nelle vesti di «teorico del revival», pare fungere da garanzia del rispetto dei parametri che stabilivano

¹⁸ Non a caso, i Cantacronache sono stati identificati come precursori della canzone d'autore (Santoro 2000).

la fedeltà dell'esecuzione de *La povera Rosetta* alla musica popolare. Parametri che, come si è anticipato, erano oggetto di continue discussioni in termini di ortodossia/eresia, ricalco/rielaborazione, folklore/fake-lore, tradizione/invenzione, autentico/inautentico, specifico stilistico/libertà interpretativa, etnomusicologia/revival, popolare/commerciale (Plastino 2016, 28-29).

Per quanto concerne, in specifico, la Rosetta, all'interno del libretto allegato al disco di Svampa, si può leggere che nei primi del Novecento la donna abitava in Piazza Vetra e che, secondo la canzone, «batteva alla Colonneta», antica sede milanese dei patiboli, dove fu anche edificata la colonna infame di cui parlò Alessandro Manzoni. Rosetta (per loro una prostituta) fu uccisa a colpi di calcio di moschetto da un agente calabrese di cui era l'amante, si trattò dunque di un delitto scaturito dalla gelosia. In altre parole, di quello che con il linguaggio giornalistico contemporaneo potrebbe essere definito un femminicidio.

Nel processo di identificazione di una verità autentica, parallelamente, un'altra narrazione è ricostruibile incrociando diverse fonti¹⁹, principalmente l'Avanti! – e come tale è riportata da Leonardo Sciascia (1998), Roberto Marelli (2001) e Bermani (2003). Questa versione sposta l'asse del discorso dalle retoriche della gelosia a quelle della violenza di Stato, di cui vi sarebbe traccia in questi versi della canzone non riscontrabili nel testo inciso da Svampa e divenuto famoso (Bermani 2003)²⁰:

In piazza del carobbio
L'è un posto che a noi piace
Tra ladri e prostitute si cantava in pace

La si cantava in pace
Tutti in allegria
Tutto a un tratto giunse l'odiata polizia

E senza fare un cenno
E senza far parola
Estrassero le rivoltelle
E le puntarono alla gola

O guardia calabrese
Son vile e senza cuore
Estrassero le daghe
Colpiron Rosetta al cuore

Secondo questa ricostruzione, che spiegherebbe ancora più chiaramente il motivo per cui la canzone fu proibita, Rosetta de Woltery, nome d'arte di Elvira

¹⁹ Si ricordano, più precisamente, l'Avanti!, la Gazzetta degli spettacoli, l'Avanguardia, il Corriere della sera, l'Italia, la Lombardia e il Secolo. Solo il primo giornale, tuttavia, realizzò un'inchiesta sull'accaduto.

²⁰ Questa versione è reperibile nelle *Cronachette* di Sciascia (1985) e in un video di Bermani conservato dall'Archivio Moroni: <https://archive.org/details/LaPoveraRosetta>.

Rosa Ottorina Andressi o Andrezzi, al momento del fatto, aveva da poco debuttato come sciantosa da *café chantant*. La donna era invisita alla polizia in seguito a un processo in cui era stata imputata e assolta per un furto in gioielleria; in quell'occasione aveva accusato un poliziotto di averla arrestata ingiustamente. Nell'agosto del 1913, sorpresa dalla polizia con un gruppo di amici e accusata di turbare la quiete pubblica, non obbedì all'ordine di circolare, per questo motivo fu aggredita e percossa. Intervenne, inoltre, in difesa del fratello, zoppo, coinvolto nella rissa, ma ebbe la peggio. Caricata in auto da due poliziotti, tra cui quello con cui aveva avuto il dissidio, ingerì del sublimato corrosivo per essere trasportata in ospedale, dove nonostante la lavanda gastrica il giorno dopo morì. Non fu chiaro quanto incise il sublimato corrosivo, che pare avesse assunto in minime dosi, o le percosse delle forze dell'ordine.

Un altro verso della canzone, oramai perduto, faceva peraltro riferimento alle sorti di un altro fratello di Rosetta, che cercò di vendicarla ma fu internato in manicomio.

Le dispute sul fatto, su cui come si è visto si sono espressi diversi studiosi, concernono la data dell'accaduto, le motivazioni del poliziotto, la simulazione o meno del suicidio e, di conseguenza, la reale causa del decesso. L'approccio, in altri termini, si ricollega al contesto in cui hanno preso forma le prime riflessioni sul concetto di autenticità, che è quello relativo alle opere d'arte in ambito museale e all'accertamento delle loro qualità, per distinguerle dai falsi (Trilling 1972). Non si deve tuttavia pensare ai dibattiti su Rosetta come ad asfittiche ricostruzioni filologiche: l'impegno dei ricercatori del Nuovo Canzoniere Italiano che contribuirono alla conservazione di questo canto era volto a una presa di posizione politica, «l'esito di una testarda determinazione ad andare contro corrente [...] una proposta provocatoria verso il conformismo [...] la massificazione [...] verso chi era sfiduciato nelle possibilità di reazione del proletariato» (Bermani 2003, 50). Scoprire e cantare le sorti della povera Rosetta, portare alla luce quanto accadde realmente, significava, in altre parole, posizionarsi dalla parte del popolo e solidarizzare con la mala. L'autenticità del fatto diveniva così presupposto indispensabile per trasformare la memoria in testimonianza (Demaria 2012).

Probabilmente a causa della *scomoda verità* di cui era portatore il canto e del suo valore di testimonianza civile, la ricerca negli archivi RAI porta a identificare una sola esecuzione di questo canzone, di molto successiva alla sua riscoperta e al periodo storico di maggior diffusione delle canzoni della mala, si parla infatti del 1999²¹.

²¹ Precedentemente, negli anni ottanta, il volto della donna «di solida geometria lombarda, con gli occhi e la bocca venati di una sensualità istintiva, lievemente maliziosa» fu reso pubblico grazie alla riproduzione di una sua fotografia ritrovata e proposta dal «Corriere della sera». L'articolo di Luciano Visentin, del 25 febbraio 1980, tuttavia non fece riferimenti espliciti alla violenza della polizia, raccontando nuovamente la versione edulcorata del delitto passionale. Il tono dell'articolo è leggero e incentrato sulla

Nella cornice di una trasmissione generalista, il presentatore racconta la vicenda di Rosetta nella versione proposta da l'Avanti! e ricollega la violenza della polizia al fatto che si trattasse di tempi «più primitivi». Dopo la lunga introduzione, segue la performance di Anna Identici, cantante che in realtà non fu molto apprezzata dagli studiosi e dai musicisti più ortodossi, che la accusarono di commercializzare la musica popolare (si veda Bosio e Leydi 2016; Coletti 2016)²².

Nessuna delle numerose esibizioni televisive in RAI dei Gufi²³ degli anni sessanta, tra i più noti interpreti della canzone (oltre a Svampa che ne fece parte), sembra includere *La povera Rosetta*. Le tracce del loro lavoro su questo canto si possono trovare, invece, in un estratto che testimonia una temporanea reunion del gruppo che avvenne nel 1981 e che sfociò nella realizzazione del programma *Meglio gufi che mai* trasmesso con grande successo dalla rete locale Antenna Tre. In quell'occasione, il gruppo propose una versione de *La povera Rosetta* (già incisa nel 1966) all'interno di un più ampio spettacolo in cui la ricerca folklorica e lo struggimento erano tipicamente affiancati alla burla, alla satira e all'atteggiamento dissacrante (Pedrinelli 2015).



Fig. 1. I Gufi, *La povera Rosetta*, 1981 (screenshot).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qhahWwj4gc> [consultato il 3/02/2016].

Come si può vedere, i musicisti compaiono vestiti di nero, colore che presero a indossare durante le loro esibizioni degli anni sessanta e che dava

sensualità, sull'aspetto della donna, sul suo mestiere di prostituta e sulle sua abilità nel praticarlo, liquidando al contempo come poco importante il fatto che avesse debuttato come canzonettista.

²² Fu Luigi Pestalozza a opporsi alla *character assassination* di Anna Identici, rilevando quanto in realtà Leydi fosse sceso più volte a patti con la commercializzazione (Plastino 2016, 53).

²³ Questo gruppo musicale-cabarettistico, attivo dal 1964 al 1969, era composto da Roberto Brivio, Lino Patruno, Gianni Magni e Nanni Svampa.

loro un' *allure* grottesca. Rievocato per cantare questa canzone, il nero si pose in continuità con il look dei cantanti della mala. Nero è il colore del lutto ma è allo stesso tempo un modo per sottolineare l'intensità del testo, citando esteticamente l'impegno dei *chansonniers* francesi. Quanto all'interpretazione, è essenziale: coro a cappella e una chitarra acustica di accompagnamento. A differenza di altre canzoni eseguite durante lo spettacolo, con particolari costumi e scenografie, la scelta estetica è – dunque – per la sobrietà, e per la riduzione di elementi artefatti, che potessero contaminare la purezza della storia e dell'esecuzione. Tale scelta si pone certamente in continuità con lo stile dei cantautori, che richiama a sua volta quello dei poeti maledetti, malinconici ed esistenzialisti (Fabbri 1981; Tomatis 2011). Così schierati, i Gufi sembrano inscenare un momento del funerale della Rosetta, in cui «tutta la malavita era vestita in nero» a soffrire e a giurar vendetta.

3.2. Ma mi

Negli ultimi versi della canzone dedicata a Rosetta si fa riferimento a una sorta di vendetta giurata dalla ligera al poliziotto responsabile della morte della donna. Essi introducono una importante caratteristica attribuita alla mala nel processo di romanticizzazione: si trattava di una criminalità dotata di un codice interno. Perché il pubblico si avvicinasse alla vita dei fuorilegge, questi ultimi non potevano essere percepiti come una minaccia per la propria persona o per i propri beni. La presenza di un codice rendeva la ligera un'entità più facilmente controllabile, oltre che affascinante. In questa prospettiva, nelle canzoni, la violenza era rappresentata o come un sopruso, qualcosa che si subisce – *Senti come la vusa la sirena* è un esempio in tal senso – oppure come scelta per riparare a un torto, a un tradimento di un codice non scritto²⁴.

Anche il tema della vendetta e la presenza di codici non scritti può essere ricondotto a una sensibilità romantica, in quanto si connette al tema del tragico: il reo diviene tale poiché si percepisce innanzitutto come vittima, predestinata a fare del male per rispondere a un proprio ideale, che lo porta a scontrarsi con le leggi dello Stato (Ascari 2010)²⁵.

Nelle canzoni della mala, il carcere costituì il luogo più appropriato per rievocare questi temi. Le carceri erano descritte come luoghi di emarginazione, in

²⁴ Ne *Il moro della Vedra*, antica canzone le cui musiche derivano da composizioni di briganti, la violenza fa la sua comparsa nel primo verso come una semplice minaccia, per ottenere dei soldi da una signora; nell'ultimo diviene reale ma solo perché si tratta di punire un amico, rivelatosi una spia: Oh si vendetta, si fu fatta/Con quattro colpi, ma di pugnale /Io t' ho mandato all'ospedale/Ti giuro che non uscirai mai più.

²⁵ *El me gatt*, cantata da Ivan Della Mea, costituisce un'ulteriore declinazione di questo tema; in questo caso il protagonista si vendica sulla donna anziana che ha avvelenato il suo gatto.

cui s'intrecciavano storie immobili di miseria, di attese, di vergogna ma anche di rabbia e ribellione per le punizioni ingiustamente subite. L'immagine trasmessa era di un popolo subalterno che soffriva per la propria condizione, vittima dei soprusi del potere e la cui possibilità di espressione si riduceva, spesso, al lamento.

Ricorre dunque il tema della giustizia: se il carcere è spesso subito ingiustamente e impone condizioni inaccettabili, la giustizia cui si appella la mala sembra guidata da codici più solidi, basati sulla fiducia e sulla lealtà. Solo se i patti non sono rispettati, subentra la violenza.

L'esistenza di un codice, associato in questo caso alla violenza subita, è particolarmente evidente in *Ma mi*. In questo caso, l'orizzonte è distante da quello modernista, dal dibattito sulle fonti e sulla loro veridicità. La canzone, infatti, è scritta *ex novo*, scalzando l'idea che l'autenticità debba essere scoperta attraverso la ricerca o che si possa definire in maniera fissa e immutabile; si inseguì forse l'idea che l'inautenticità sia in parte inevitabile, considerata la complessità dei processi di conservazione e ricezione in ambito musicale (Keller 2016). Così, a differenza di quanto riportato per il caso de *La povera Rosetta*, che potrebbe portare un pubblico di estimatori a riconoscere come vere e più apprezzate le versioni che riportano la data corretta dell'accaduto e i versi meno conosciuti (Kingston 1999), *Ma mi* veicola una nuova idea di autenticità.

In linea con la visione costruttivista, il caso di *Ma mi* suggerisce che il senso di genuinità di una canzone può essere indipendente dalla presenza di una verità da scoprire. Il fatto che il manoscritto su cui Strehler diceva di aver trovato le canzoni della mala non fosse, infatti, mai esistito non venne affatto interpretato come un tentativo di falsificazione. Al contrario, l'operazione aprì il varco a un concetto di autenticità più ampio e flessibile, i cui confini sono negoziati dal pubblico, dagli interpreti o dai processi di marketing che coinvolgono i produttori e gli intermediari culturali, pronti a costruire e decostruire nel tempo i significati attribuiti alla canzone. In questo senso, nell'ambito della sociologia della musica, si è utilizzata l'espressione «fabbricare l'autenticità» (Peterson 1997), proprio per suggerire l'idea che i processi di autenticazione possano essere socialmente costruiti.

Una delle fonti più interessanti per discutere dell'autenticità *costruita* di *Ma mi* si può ritrovare in uno stralcio della trasmissione *Dedicato a Milva* del 1974. Si tratta di uno dei quattro estratti che risultano ricercando la canzone negli archivi RAI, focalizzando l'attenzione dal dopoguerra sino alla fine degli anni Settanta.



Fig. 2. Milva e Giorgio Strehler, *Ma mi*, 1974 (screenshot).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yypigNAWcQsk> [consultato il 3/02/2017]

Come si può vedere, Strehler istruisce Milva per rendere la sua performance un'espressione «verosimile» del popolo, interpretandone lo spirito: si tratta di una *authoritative performance* a tutti gli effetti. Nella trasmissione televisiva, l'autore spiega a Milva che la canzone derivò dall'esperienza di alcuni suoi amici di gioventù e fu scritta dopo la Liberazione. Il canto racconta di un gruppo di ragazzi divenuti della mala a causa della povertà e si concentra, in particolare, su uno di loro, «il più duro». Dopo la Resistenza e l'esperienza di guerra in Albania, nel dopoguerra, il protagonista è immaginato recluso a San Vittore a causa di qualche crimine commesso. Si ritrova così al cospetto di un commissario che gli suggerisce di tradire i suoi compagni, ma decide di resistere a quaranta giorni di intimidazioni, perché «la libertà non vale una spiata».

Non è però nel testo di *Ma mi* che si possono trovare tracce di autenticità: benché tratto da una storia che Strehler afferma essere vera, fatta eccezione per i riferimenti alla Resistenza nella prima strofa, non costituisce una vicenda realmente degna di nota, a maggior ragione se paragonata a quella di Rosetta. Il valore della canzone sembra giocare soprattutto a livello performativo e, in effetti, a testimonianza della permeabilità tra la musica e il teatro, Strehler dirige Milva con un piglio teatrale, suggerendole come incarnare lo spirito del popolo e risultare così credibile agli occhi del pubblico. Si tratta, in altri termini, di fabbricare autenticità con il tono della voce, con la gestualità, i movimenti del corpo e le espressioni del viso.

Con questa intenzione, Strehler invita Milva a sorridere durante la performance, ritenendo che il significato emotivo principale della canzone non sia la tristezza – come tradizionalmente per le canzoni di carcere – ma la spavalderia e la vitalità, nonostante il tono polemico. L'autore rifiuta le interpretazioni me-

lodrammatiche e suggerisce a Milva di assumere «il modo del popolo» cioè di trasmettere un'aggressività sicura di sé, dotata anche di un certo humor²⁶.

In altre parole, il protagonista della canzone non deve risultare greve, piuttosto dotato del giusto mordente per affrontare la vita, rimanendo fedele ai suoi codici, deve assomigliare – per Strelher – a «un rivoluzionario». In questo modo, una storia di carcere e di mala poteva trasmettere al pubblico i valori della fierezza e della coerenza, riconosciuti dall'autore come tipicamente popolari.

Queste tipologie di reinterpretazione mediate da valori «borghesi» non mancarono di suscitare riprovazione da parte dei sostenitori della necessità di tutelare il patrimonio realmente popolare; in questo senso, Bosio e Leydi affermarono che più in generale il lavoro artistico di Milva avesse «palesi qualità mistificatorie» (Bosio e Leydi 2016, 116). Fu Vanoni però a incidere *Ma mi* tra le *Canzoni della malavita* e a darne alcune delle interpretazioni più note. A tale proposito si può citare una performance altrettanto significativa della stessa canzone, a teatro, nel 1973.

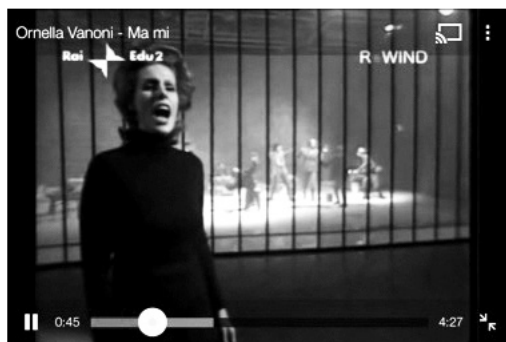


Fig. 3. Ornella Vanoni, *Ma mi*, 1973 (screenshot).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=jwRGGKaSZsM> [consultato il 3/02/2017],

Vanoni sembra fare suoi tutti i suggerimenti di Strehler: si veste di nero, assume pose da Jenny delle Spelonche e, a dare maggiore intensità, è accompagnata da un'orchestra. Dal punto di vista musicale, non bisogna infatti dimenticare il contributo di Carpi, che fece della musica in teatro non più un sottofondo, ma

²⁶ Queste le parole di Strehler: «È molto difficile per noi italiani essere violenti e polemici senza diventare melodrammatici e seri, seri in senso negativo. Cioè avere questo humor irrompente, questa aggressività che però deve essere sicura di sé, spavalda. Per questo dico “sorrìdi”, “sorrìdi!”, non sono cose molto da ridere, sono cose da prendere anche con un certo tipo di serietà, cioè di una certa sicurezza, di un certo modo di aggredire la vita positivo, vitale, che è il modo del popolo, no? Capisci?».

un elemento cruciale, dimostrando sempre un'indubbia maestria e poliedricità (Casiraghi 2014).

Da notare, inoltre, la scelta della scenografia che riproduce, dietro le sbarre, un ambiente carcerario. Vanoni tuttavia appare «al sicuro», fuori dalla prigione ricostruita. In effetti, la cantante mette in scena una storia di lealtà e di violenza tuttavia, per certi versi, sembra che la realtà che intende descrivere si dispieghi alle sue spalle, quasi indifferente.

Altrettanto interessante è un secondo video presente nell'archivio RAI ed estrapolato dalla trasmissione televisiva *Questo e quello* condotta da Gaber (1964).



Fig. 4. Ornella Vanoni e Giorgio Gaber, *Ma mi*, 1964 (screenshot).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=iZPqe1qmoiY> [consultato il 3/02/2017],

Come si può vedere, la cantante si toglie gli orecchini prima di iniziare la sua esibizione e afferma: «mi tolgo gli orecchini, sono frivoli». *Ma mi* per Vanoni è una performance teatrale e, per certi versi, il suo impegno su tematiche vicine al popolo potrebbe sembrare equivalente a un accessorio come gli orecchini: qualcosa da mettere e togliere all'occorrenza. In questo gesto, Vanoni sembra privarsi di un oggetto appartenente al corredo della sua identità per inscenarne un'altra più sobria, senza sofisticazioni e perciò autentica, poiché vicina alla gente comune (Peterson 1997). Si può scorgere anche il tentativo di avvicinarsi a uno stile cantautorale poiché Vanoni «mette in scena senza mettere in scena» (Santoro 2002, 129) – al posto di aggiungere gli orecchini li toglie – costruendo così l'idea di un impegno puro da opporre apparentemente alle logiche commerciali della musica leggera.

Su questo fronte, la distanza dal Nuovo Canzoniere Italiano appare tuttavia particolarmente marcata. Gli altri due video estratti dall'archivio RAI²⁷ suggeriscono che i tentativi di Vanoni di porsi in una cornice di autenticità furono poco riusciti poiché nel terzo afferma di essere divenuta una «cantante della mala» per attirare l'attenzione su di sé; nel quarto fa riferimento al fatto che altri interpreti le abbiano sottratto la canzone, mentre era stata scritta apposta per lei. In entrambi i casi, la protesta sembra, in effetti, piegarsi alle esigenze di visibilità e commerciabilità nell'industria musicale.

Alcune critiche alle canzoni della mala furono feroci e andarono a colpire proprio la cornice di autenticità artificiosa in cui il popolare fu collocato. Come si fabbrica, dunque, una canzone della malavita? Ironizzava Manfredi (2004, 147):

Anzitutto la ricetta prevede i seguenti ingredienti: un pizzico di Brecht, molto film noir francese, un vago accenno di Casablanca, un po' di dialetto «autentico» qua e là. Per cantare una canzone della mala bisogna inoltre avere l'impermeabile [...] È importante cantare con le mani in tasca, deambulando con pause statuarie in un ambiente buio, con un accenno di luce di lampione e sul fondo intuizioni di nebbia e brandelli di muro.

C'era qualcosa di artefatto, secondo alcuni critici, nel tentativo di Vanoni – donna borghese e allieva del teatro Piccolo di Milano – nel volersi far portavoce autentica del popolo, trasformato in un semplice vessillo con cui dare dignità politica e intellettuale alle sue interpretazioni. L'esperienza della cantante in quel campo, in effetti, durò pochissimo.

Va sottolineato, tuttavia, che la decostruzione dell'autenticità di alcune canzoni della mala da parte dei giornalisti non sembrava tanto sfociare dall'origine dubbia dei testi cantati quanto dalla (in)capacità di performarli²⁸, di esserne degli interpreti credibili.²⁹

Ad ogni modo, nonostante i tentativi di decostruzione, *Ma mi* divenne in seguito molto nota, incisa da altri autori tra cui Jannacci e cantata in coro nei cortei,

²⁷ Si tratta di un estratto da *Speciale per voi* del 28 aprile 1970 e da *Senza rete* del 1 agosto 1968.

²⁸ Dall'articolo *Vanoni: continuo a cercare canzoni di guerra in ogni paese* comparso su La Stampa il 14 novembre 1961: «Ornella Vanoni è certamente un tipo eclettico che passa – eternamente e volutamente insoddisfatta – dalle canzoni della mala, alla televisione, al cinema ed alla prosa, con la facilità con cui un impiegata volubile cambierebbe ufficio. Non che sia indifferente al successo». Qualche riga dopo, ripercorrendo il percorso dell'artista: «Lanciata, poi, nel mondo delle canzoni impegnate, Ornella si accaparrò un repertorio di canzoni su misura ed intonate ai suoi vestiti neri, tutte sull'autentica miseria, tema adatto a lei, figlia di un industriale lombardo».

²⁹ A tale proposito non si può non citare – come esempio opposto – la figura di Della Mea, che fu a sua volta sia interprete di canti originali sia di canti sociali reinventati; tuttavia, la sua estrazione sociale e il suo impegno civile non portarono mai a identificare nelle sue performance un atteggiamento radical chic. A proposito di Della Mea, scriveva Bermani nel 1965 (Plastino 2016, 547): «Le sue canzoni sprigionano indiscutibilmente un forte sentimento protestatario. Interessante è poi il suo tentativo di usare ritmi e modi espressivi propri dell'attuale musica di consumo o addirittura blues, con lo scopo di inserire la tradizione del canto sociale nella cultura musicale di massa. Della Mea non può che essere un cantante "sgradevole" a un certo pubblico borghese».

a dimostrazione dell'avvenuta riappropriazione popolare di una creazione inizialmente inquadrata nel filone della mala e nata in un contesto colto. La canzone, in altri termini, assunse una «funzione rituale», in grado di simboleggiare e rinforzare il senso di comunità, di un'unità d'intenti (Fabbri e Fiori 1980). È interessante peraltro lo slittamento di significato che portò a identificarla come un canto politico della Resistenza, attribuendo al protagonista il ruolo non tanto di ragazzo della mala bensì di detenuto partigiano rinchiuso a San Vittore (Pedrinelli 2015). Da questa prospettiva, la contiguità tra i significati attribuiti alla mala e al popolo è ancor più evidente, tanto da portare le connotazioni criminali a scomparire, sovrastate dagli ideali politici. In questo processo – ad ampliare ulteriormente il concetto di autenticità – va segnalato, infine, il ruolo del pubblico nella risignificazione del canto, operata dal basso e probabilmente secondo modalità non previste né prevedibili da parte di coloro che lo crearono (Corciolani 2010; 2014).

4. Note conclusive

Le canzoni della mala contribuirono a creare una specifica rete di significati attribuiti al crimine, dipinto come espressione di un desiderio di liberazione dal disagio sociale e specchio di tempi meno carichi di paura, oltre che di maggior vicinanza verso i devianti. In questa cornice di romanticizzazione della mala, esse inaugurarono un nuovo interesse verso una canzone autentica, in contrasto con i primi traumatici processi di industrializzazione che investivano la cultura e la società dell'epoca. Forti dell'eredità dell'etnomusicologia ma, allo stesso tempo, aperti alle logiche di mercato, i canti della ligera consentirono, in questo modo, di maneggiare e valorizzare il concetto di autenticità, precludendo alla nascita della canzone d'autore (Santoro 2010). Va rilevato, in questa direzione, che sia Gaber sia Jannacci, cantautori milanesi, cantarono anche la mala, sia reinterprestando pezzi popolari, sia reinventandoli.

Per certi versi, si può affermare che i canti inventati – ispirandosi a quelli originali – svilupparono nel pubblico il gusto per forme più contemporanee di autenticità, concetto che con il passare del tempo sarà considerato «più come un'arma discorsiva e allo stesso tempo una posta in gioco che come una qualità da riscoprire o negare» (Santoro e Sassatelli 2001, 415). La produzione culturale del periodo, in questo modo, ha contribuito a tratteggiare un confine tra una sfera musicale *sacra*, poiché carica di contenuti e di valori (non necessariamente autentica solo in senso modernista) e una sfera *profana*, identificabile con la canzone sanremese (Santoro 2010, 15). Su questo solco – definitivamente tracciato dal suicidio, dunque dalla morte violenta di Luigi Tenco e dalla sua componente traumatica – prese forma l'immagine sacra del cantautore. In questa fase di passaggio, il tema della mala, sinonimo più o meno costruito di sofferenza e di

ribellione, di vita vissuta e di trasgressione, uscì solo in parte di scena³⁰. In realtà, smise progressivamente di ispirare le ricerche borghesi di autenticità perdute, e si riavvicinò nel tempo alle sottoculture e alle periferie culturali, ma anche ai cantautori che ne furono interpreti credibili, tornando dunque a far cantare – come ai tempi dell’osteria – chi tentava di vivere *vite spericolate* o quantomeno chi non doveva *togliere gli orecchini* per calarsi nella parte.

Oriana Binik
Università degli studi di Milano Bicocca
Dipartimento di Giurisprudenza
Piazza dell’Ateneo Nuovo 1
20126 Milano
oriana.binik@unimib.it

Riferimenti bibliografici

- Arnould, E.J. e Price, L.L. (2000) *Authenticating Acts and Authoritative Performances: Questing for Self and Community*, in C. Huffman, S. Ratnshwar e D.G. Mick (a cura di) *The Why of Consumption: Contemporary Perspectives on Consumer Motives*, New York, Routledge, 2000, pp. 140-163.
- Ascari, M. (2010) *In Pursuit of the Sublime: De Quincey and the Romantics’ Metaphysical Conception of Crime*, in «La Questione Romantica: Crime and the sublime», 2 (2), pp. 27-41.
- Barbieri, E. e Erba, N. (2013) *Il bandito dell’isola*, Milano, Milieu.
- Barigazzi, G., Montanelli, I. e Orsi, C. (1971) *Le osterie di Milano*, Milano, Mursia.
- Barker, H. e Taylor, Y. (2009) *Musica di plastica*, Milano, ISBN.
- Becker, H. S. (1982) *Art worlds*, University of California Press, Berkeley 1982; trad. it. *I mondi dell’arte*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- Bentoglio, A. (2014) *Milano, città dello spettacolo. Contributi critici per la storia del Piccolo Teatro e del Teatro alla Scala*, Milano, Unicopli.
- Bermani, C. (a cura di) (1978) *Il nuovo canzoniere italiano dal 1962 al 1968*, Milano, Mazzotta.
- Bermani, C. (1997) *Una storia cantata, 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo canzoniere italiano – Istituto Ernesto De Martino*, Milano, Jaca book.
- Bermani, C. (2003) *Guerra guerra ai palazzi e alle chiese. Saggi sul canto sociale*, Roma, Odradek.
- Bermani, C. (2016) *L’altra Italia. Prima rassegna italiana della canzone popolare e di protesta vecchia e nuova. Milano 6 marzo-29 maggio 1964*, in G. Plastino (a cura di) *La musica folk, storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 534-549.
- Bertoglio, C. (2008) *Musica, maschere e viandanti: figure dello spirito romantico in Schubert e Schumann*, Torino, Effata.

³⁰ Si pensi, a titolo esemplificativo, alla produzione di Fabrizio De André ma anche a quella di Eugenio Bennato, dedicata alla mala e ai briganti. Si segnala, inoltre, anche il mondo dell’hip hop, considerabile, peraltro, in continuità con la musica d’autore (Santoro e Solaroli 2007).

- Binik, O. (2014) *Quando il crimine è sublime*, in «Rassegna Italiana di Criminologia», (8) 4, pp. 277-90.
- Binik, O. (2016) *Il fenomeno del «dark tourism» nella società contemporanea: una rassegna critica della letteratura*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», 57 (3), 551-574.
- Bosio, G. (1998) *L'intellettuale rovesciato*, Milano, Jaka book.
- Bosio, G. e Leydi, R. (2016) *Bella ciao e i problemi dell'interpretazione contemporanea delle manifestazioni del mondo popolare* in G. Plastino (a cura di) *La musica folk, storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 113-119.
- Bourdieu, P. (1979) *La distinction: critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, Paris, 1979; trad.it. *La distinzione: critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Canosa, R. (1995) *Storia della criminalità in Italia dal 1946 a oggi*, Milano, Feltrinelli.
- Cartago, G. (2005) *Cantautore, canzone d'autore e le voci della popular music nella lessicografia non specializzata*, in *Lingua letteraria, delle arti e degli artisti*, Firenze, Cesati, 2005, pp. 317-328.
- Casiraghi, S. (2014) *Fiorenzo Carpi. Ma mi. Musica, teatro, cinema e televisione*, Milano, Skira.
- Chambers, I. (2003) *Ritmi urbani: pop music e cultura di massa*, Roma, Arcana.
- Cohen, E. (1988) *Authenticity and Commoditization*, in «Annals of Tourism Research», 15 (3), pp. 371-386.
- Coletti, L. (2016) *Io accuso i ladri di canzoni. Intervista con Caterina Bueno*, in G. Plastino (a cura di) *La musica folk, storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 626-634.
- Corciolani, M. (2010) *La ricerca di autenticità nei processi di consumo: analisi sul campo e implicazioni di marketing per il settore discografico*, Pisa, Plus – Pisa University Press.
- Corciolani, M. (2014) *How Do Authenticity Dramas Develop? An Analysis of Afterhours Fans' Responses to the Band's Participation in the Sanremo Music Festival*, in «Marketing Theory», 14 (2), pp. 185-206.
- D'Ancona, A. (1878) *La poesia popolare italiana*, Livorno, F. Vigo.
- Demaria, C. (2012) *Il trauma, l'archivio e il testimone: la semiotica, il documentario e la rappresentazione del reale*, Bologna, Bononia University Press.
- Di Bella, F. (1960) *Italia «nera»*, Milano, Sugar.
- Dondi, M. (1999) *La lunga liberazione: giustizia e violenza nel dopoguerra italiano*, Roma, Editori riuniti.
- Eco, U. (1964) *Prefazione*, in M.L. Straniero, S. Liberovici e E. Jona, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani, 1964.
- Erba, N. (2009) «Criminali o ribelli?» Banditi a Milano: la banda Barbieri-Bezzi e la rivolta di San Vittore del 1946, in «Storia in Lombardia», 29 (3), pp. 1000-1049.
- Fabbri, F. (1981) *Una teoria dei generi musicali, due applicazioni*, http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/Teoria_dei_generi.pdf.
- Fabbri, F. e Fiori, U. (1980) *Crisi e prospettive della canzone politica italiana*, in «Musica/Realtà», 1 (1), pp. 161-176.
- Frizzi, A. (1912) *Il ciarlatano*, Mantova, La Provinciale.
- Gramatica, F. (1961) *Principi di difesa sociale*, Padova, Cedam.
- Griswold, W (1997) *Sociologia della cultura*, Bologna, Il Mulino.
- Jona, E. e Straniero, M.L. (a cura di) (1996) *Cantacronache: un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Torino, Paravia-Scriptorium.
- Keller, M.S. (2016) *Piccola filosofia del revival*, in G. Plastino (a cura di) *La musica folk, storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 59-106.
- Kingston, S. (1999) *The Essential Attitude: Authenticity in Primitive Art, Ethnographic Performances and Museums*, in «Journal of Material Culture», 4 (3) pp. 338-351.

- Leydi, R. (1991) *L'altra musica: etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Milano, Ricordi.
- Leydi, R. e Pianta, B. (a cura di) (1976) *Brescia e il suo territorio. Volume II*, Milano, Silvana.
- MacCannell, D. (1973) *Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings*, in «American Journal of Sociology», 79 (3), pp. 589-603.
- Manfredi, G. (2004) *Quelli che cantano dentro nei dischi*, Roma, Coniglio.
- Marelli, R. (2011) *Porta Ticinese, ob cara. La gente della cittadella racconta...*, Torino, Graphot.
- Marelli, R. (2013) *La riva, il borgo e la baia del re. La gente dei Navigli ricorda*, Torino, Graphot.
- Melani, L. (1962) *Presupposti storico-letterari ed estetici del romanzo storico*, in «Organon», 6 (6/7), pp. 27-53.
- Middleton, R. (1989) *Studying Popular Music*, Open University Press, Philadelphia, 1989; trad. it *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Montaldi, D. (2012) *Autobiografie della leggera: Emarginati, balordi e ribelli raccontano le loro storie di confine*, Milano, Bompiani.
- Pace, S. (2012) *Citizens in YouTube: Research Methods Issues*, in C.N. Silva (a cura di) *Online Research Methods Urban and Planning Studies: Design and Outcomes*, Hershey, Information Science Reference, 2012, pp. 249-261.
- Parpanesi, C. (1971) *I miserabili di Milano*, Milano, Edizioni della Carpa.
- Pedrinelli, A. (2015) *La canzone a Milano dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Hoepli.
- Peterson, R.A. (1997) *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago, University of Chicago Press.
- Plastino, G. (2014) *Cosa nostra social club*, Milano, Il Saggiatore.
- Plastino, G. (a cura di) (2016) *La musica folk, storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano, Il Saggiatore.
- Presdee, M. (2003) *Cultural Criminology and the Carnival of Crime*, New York and London, Routledge.
- Quadrelli, E. (2004) *Andare ai resti: banditi, rapinatori, guerriglieri nell'Italia degli anni Settanta*. Roma, Derive Approdi.
- Ranger, T.O. e Hobsbawm, E.J. (a cura di) (1987) *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi.
- Rubieri, E. (1857) *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, Barbera.
- Santoro, M. (2000) *La leggerezza insostenibile. Genesi del campo della canzone d'autore*, in «Rassegna italiana di Sociologia», 41 (2), pp. 189-222.
- Santoro, M. (2002) *What is a «Cantautore?» Distinction and Authorship in Italian (Popular) Music*, in «Poetics», 30 (1-2), pp. 111-132.
- Santoro, M. (2010) *Effetto Tenco: genealogia della canzone d'autore*, Bologna, Il Mulino.
- Santoro, M. e Sassatelli, R. (2001) *La mafia come repertorio. Frammenti di analisi culturale*, in «Polis», 15 (3), pp. 407-430.
- Santoro, M. e Solaroli, M. (2007) *Authors and Rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of Canzone d'Autore*, in «Popular Music», 26 (3), pp. 463-488.
- Sciascia, L. (1998) *Cronachette*, Milano, Adelphi.
- Straniero, M. L. (1991) *Manuale di musica popolare: storia e metodologia della ricerca folklorica*, Milano, Rizzoli.
- Svampa, N. (2007) *La mia morosa cara*, Milano, Lampi di stampa.
- Svampa, N. e Straniero, M. (1970) *Milanese. Antologia della canzone lombarda*, Milano, Durium.
- Tomatis, J. (2011) «Vorrei trovar parole nuove». *Il neologismo «cantautore» e l'ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta*, in «IASPM@ Journal», 1 (2), pp. 1-28.
- Trilling, L. (1972) *Sincerity and Authenticity*, Harvard, Harvard University Press.
- Valera, P. (1881) *Gli scamiciati, seguito alla Milano Sconosciuta*, Milano, G. Ambrosoli.

- Valera, P. (1912) *Milano sconosciuta*, Milano, Borsani.
- Vanoni, O. e Dotto, G. (2011) *Una bellissima ragazza: la mia vita*, Milano, Mondadori.
- Vergallo, L. (2016) *La muffa della città*, Milano, Milieu.
- Wang, N. (1999) *Retbinking Authenticity in Tourism Experience*, in «Annals of Tourism Research», 26 (2), pp. 349-370.
- Young, J. (1986) *The Failure of Criminology: The Need for a Radical Realism*, in R. Matthews e J. Young (a cura di) *Confronting Crime*, London, Sage, 1986, pp. 9-30.