

# GLI INEDITI DEL TEATRO DI CANZONE DI GABER E LUPORINI: LINGUA DISINCANTATA TRA LE SFIDE DEL MOVIMENTO E IL CONFORMISMO SOCIOCULTURALE

*La libertà non è star sopra un albero  
non è neanche avere un'opinione  
la libertà non è uno spazio libero  
libertà è uno spazio d'incidenza.*  
*La libertà* di Gaber e Luporini (1972),  
nella versione che gli autori avrebbero voluto.<sup>1</sup>

## 1. INTRODUZIONE AL TEATRO CANZONE

### 1.1. *Fenomenologia di un genere sperimentale*

**I**l *teatro di parola*,<sup>2</sup> invocato da Pier Paolo Pasolini nel 1968, del quale Paolo D'Achille ha ampliato il raggio con la definizione di *teatro di pa-*

<sup>1</sup> Riguardo alle vere intenzioni degli autori sul ritornello de *La libertà*, ecco il parere di Giulio Casale: «La libertà, leitmotiv dello spettacolo *Dialogo tra un impegnato e un non so* (1972), è il pezzo più celebre del repertorio teatrale di Gaber. Spicca l'autoanalisi lucida dell'io narrante, un conformista positivista illuminista, che viene svolta nelle tre strofe. Ritroviamo la totalità delle posizioni acquisite e indiscutibili del mondo libero e civile: ci si crede liberi in quanto nella possibilità del movimento, in senso lato, e al contempo si delega il comando su di sé, persuasi come siamo della forza del nostro pensiero, non avendo il dubbio che proprio questo pensiero ci ha condotto lontano da noi stessi. Alle convinzioni si contrappone l'inciso, che rimarca il carattere dialettico di tutta l'opera. L'intento del brano non era farsi slogan, manifesto o inno da fazione [...]. La partecipazione, se è tale, deve potersi tramutare in incidenza, in possibilità di modificare se non di sovvertire lo stato delle cose, sennò è recinto, spazio consentito ma tremendo in quanto tale, gabbia sorvegliata [...]. Al termine del brano gli autori non consentono l'applauso, gestendo i tempi e il climax propri del teatro: comunica come pochi altri con il proprio pubblico, ma il gesto è profondamente controllato, nessuna concessione, piuttosto un invito a proseguire il dialogo, nel monologare interiore di ciascuno. Applausi e risate sono scritti nel copione e il pubblico deve adeguarsi» (Casale 2006: 29-31).

<sup>2</sup> Pasolini 1968: 2483.

*role*,<sup>3</sup> trova la sua naturale espressione nell'opera drammaturgica di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Una proposta ambivalente, che unisce la lingua del proscenio – sorretta dalla forza mimetico-gestuale nella recitazione – al cantautorato, componendo spettacoli ibridi, frazionati in più forme testuali, come momenti narrativi per la progressione della storia: il monologo; la canzone; il monologo-canzone; la prosa; la prosa-canzone.<sup>4</sup> Una sorta di polimetria teatrale, che vede il co-autore-attore (nella fattispecie Gaber) solo sul palco, con una scenografia minimale, la comunicazione vestemica sobria – il maglione alternato all'abito giacca e cravatta semplice – e l'orchestra a suonare dal vivo. Il tutto a supporto di una drammatizzazione del racconto dall'impianto narrativo-civile,<sup>5</sup> con reminiscenze dei discorsi filosofico-moraleggianti del paradigma boccacciano e del pensiero di intensa suggestione morale dell'opera italiana settecentesca, frazionata tra recitativi e voli di melodia.<sup>6</sup> Uno sperimentalismo espressivo figlio della mancanza di modelli prescrittivi del teatro italiano,<sup>7</sup> ma che attinge in parte, per la selezione tematica, dalla canzone di protesta dei gruppi Cantacronache e Nuovo Canzoniere, che prediligono la canzone militante dall'approccio iperrealista – pionieri del genere sono Franco Fabbri, Umberto Fiori, Pino Masi e Alfredo Bandelli. Le relazioni tra Giorgio Gaber e Sandro Luporini sono intense e piene di prospettive creative, ma il primo passo verso l'epifania artistica del cantautore milanese arriva nel contatto con gli studenti protagonisti

<sup>3</sup> D'Achille 2001: 294.

<sup>4</sup> Giorgio Gaber (all'anagrafe Giorgio Gaberscik), è un cantautore milanese nato nel 1939, cresciuto nel quartiere Giambellino di Milano. Negli anni Sessanta è uno dei volti più famosi della RAI: si esibisce più volte al Festival di Sanremo e conduce trasmissioni come *Canzoniere minimo*, *Le nostre serate* e *Diamoci del tu*. Dal 1959, forma un sodalizio da cabaret con Enzo Jannacci, *I Due corsari*, percorso che li porta nei locali cult di Milano: la Muffola, l'Intra's Derby Club, il Santa Tecla, il Cab 64 e la Taverna Mexico. Nascono in quegli anni brani intrisi di leggerezza come *Porta Romana*, *Trani a gogò*, *La ballata del Cerruti*, *Il Riccardo* e *Torpedo blu*. Tra le sue esperienze artistiche, una tournée da chitarrista con il gruppo blues Rocky Mountains insieme a Luigi Tenco. frequenta le osterie della metropoli meneghina incrociando intellettuali dell'epoca, come il poeta e pittore viareggino Sandro Luporini, che non gli risparmia stilette sul suo lavoro televisivo.

<sup>5</sup> Cf. D'Onghia 2014: 200.

<sup>6</sup> Colombati 2011: 888.

<sup>7</sup> Cf. D'Onghia 2014: 153.

della contestazione del 1968, che mettono in discussione i meccanismi dello sfruttamento capitalistico in una società che appare loro sempre piú conformista.<sup>8</sup> Già dal 1967, anno in cui Gaber partecipa a Sanremo con il brano *E allora dai*, in uno scenario tragico, che vede la scomparsa dell'amico Luigi Tenco, il cantautore vive un *horror vacui* creativo: sente l'esigenza pressante di rivoluzionare la propria scrittura, saturandola di impegno civile, provando a padroneggiare nuove forme espressive. Nel 1969, Mina gli chiede di cantare insieme a lei in un tour teatrale, evento che porta Gaber a concepire il proscenio come possibilità di rinascita artistica e di confronto diretto con il pubblico, senza le censure televisive. Sceglie al suo fianco il paroliere che stima maggiormente: Sandro Luporini. Il brano di rottura col passato è *Suona chitarra*, che rappresenta il primo testo scritto per il teatro canzone, autentico atto di denuncia contro lo *star system*:

Se potessi cantare davvero  
canterei veramente per tutti  
canterei le gioie ed i lutti  
e il mio canto sarebbe sincero  
ma se canto così io non piaccio  
devo fare per forza il pagliaccio

e allora suona chitarra, falli divertire  
suona chitarra, non farli mai pensare  
al buio, alla paura, al dubbio, alla censura, agli scandali, alla fame  
all'uomo come un cane schiacciato e calpestato.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> «I primi veri e propri approcci con i giovani del 68 Gaber li ha all'Università statale di Milano dove si reca a prendere sua moglie Ombretta Colli, studentessa alla facoltà di lingue. L'incontro con i compagni di università di sua moglie è per lui un vero shock, quello di giovani che non chiedono alla società soldi, carriera, belle macchine, bensì un nuovo modo di vivere. Lo vedono arrivare sulla sua Jaguar 4200 e non si mostrano invidiosi. Sente che è altro quello che li appassiona e questo altro lo intriga e lo mette in crisi. Entra in vero contatto con loro» (Barbero 2022: 25).

<sup>9</sup> Le strofe denotano una certa duttilità sintattica, spaziando nell'ordine delle rime (ABBACC per la strofa portante), con versi di varia sillabazione, che adottano piena libertà per le fasi piú marcate prosodicamente, movimentate dall'asindeto.

### 1.2. *La prima fase e la nascita del Signor G*

La fase proemiale del teatro canzone è inaugurata dallo spettacolo *Il Signor G*,<sup>10</sup> stagione 1970-71, che si sviluppa nell'arco di vita del personaggio eponimo, un uomo del Dopoguerra, di famiglia piccolo-borghese, che dalla nascita fino alla morte corre in un mondo consumistico dove ogni cosa subisce un'accelerazione: lo stile di vita nella quotidianità, la trasformazione del paesaggio, i rapporti sociali, la lingua italiana. Un esempio della metamorfosi nel boom economico è proprio il brano posto al centro dell'opera, *Com'è bella la città*, che parte con un breve monologo pieno di tecnicismi specifici del linguaggio burocratico come *viabilità, servizi, infrastrutture, concentrica, razionalizzare*, utilizzati da un amministratore per illustrare gli interventi in campo pubblico per il miglioramento della qualità di vita della Milano che si espande. L'esaltazione dei tratti soprasedimentali nel canto permette una mimesi dei ritmi forsennati della metropoli, che crescono di strofa in strofa con l'aumento del ritmo e del tono del cantautore, abile a marcare i simboli del progresso – la pubblicità, i centri commerciali, i grattacieli e le automobili.

Com'è bella la città  
 com'è grande la città  
 com'è viva la città  
 com'è allegra la città  
 piena di strade e di negozi  
 e di vetrine piene di luce  
 con tanta gente che lavora  
 con tanta gente che produce  
 con le réclames sempre piú grandi  
 coi magazzini, le scale mobili  
 coi grattacieli sempre piú alti  
 e tante macchine sempre di piú.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Tutti gli spettacoli del teatro canzone sono prodotti da Carosello Records. Il brano *Suona chitarra* apre l'opera e il percorso esistenziale del protagonista comincia con la canzone *Il signor G nasce*, preceduta da un incipit narrativo. Le prose *Io mi chiamo G*, *G accusa*, *L'orgia*, *Il signor G incontra un albero* e *Pregghiera*, si alternano nell'evoluzione della scaletta ai brani musicali *Eppure mi sembra un uomo*, *Il signor G e l'amore*, *Il signor G dalla parte di chi*, *Il signor G sul ponte*, *Le nostre serate*, *Com'è bella la città*, *Il signor G e le stagioni*, *Io credo* e *Maria Giovanna*. La canzone, compresa di incipit narrativo, *Il signor G muore* conclude lo spettacolo pionieristico del teatro canzone.

<sup>11</sup> La locuzione *com'è*, utilizzata in forma di anafora, rafforza la tendenza a rilevare

Il secondo spettacolo del teatro canzone, *I borghesi*,<sup>12</sup> stagione 1971-72, è una critica della classe borghese attraverso l'arma retorica della satira, con prime forme di approfondimento esistenzialista. In tale sede emergono i modelli creativi di Gaber e Luporini: lo *chansonnier* Jacques Brel, del quale gli autori traducono la canzone *Ces Gens Là* (*Che Bella Gente*) e il romanziere Louis-Ferdinand Céline, ispiratore della sintassi per la prosa. Appare l'omaggio nostalgico a Luigi Tenco, con la canzone *L'amico*, che cita *Vedrai Vedrai* del cantautore piemontese nel *refrain*. Gaber e Luporini si servono del composto *uomo sfera* – titolo del brano centrale dell'opera – per dare una veste semantica all'agglomerato di azioni servili compiute dall'impiegato borghese in un ambiente di lavoro. La metafora della sfera, per i comportamenti dell'ossequioso personaggio, è descritta con una serie di aggettivi qualificativi, che evocano a livello sensoriale il soggetto: *bianca, molle, trasparente, fragile, tonda, liscia, levigata, plasmabile, umida, viscida*.

### 1.3. *La seconda fase e la lingua della psicanalisi*

Il teatro canzone raggiunge la sua maturità artistica con lo spettacolo *Dialogo tra un impegnato e un non so*,<sup>13</sup> stagione 1972-73, nel quale la produzione raddoppia, contando oltre trenta testi in scaletta. Una fase che vede delinearsi il *target* di riferimento della proposta drammaturgica e proprio il pubblico, dopo la curiosità dei primi spettacoli, vede in Gaber e Luporini un'opportunità di confronto sui grandi temi sociali: «Si tratta

gli aspetti positivi della migrazione dalla campagna alla città nel Dopoguerra. Le preposizioni *con* e *coi*, utilizzate allo stesso modo anaforicamente, trasmettono la quantità di cose e di possibilità che la metropoli offre agli abitanti.

<sup>12</sup> Il brano che dà il titolo all'opera, *I borghesi*, apre il sipario. Lo spettacolo si sviluppa come un concerto, con una successione di canzoni, che intervallano momenti di narrazione prosaica a supporto dei versi: *Ora che non sono più innamorato, Che bella gente, La chiesa si rinnova, Evasione, L'uomo sfera, L'amico, Latte 70, A mezzogiorno, Due donne, Un gesto naturale*.

<sup>13</sup> Le prose *Dialogo I, Le cipolle, La macchina, Il pelo, Dialogo II, Gli intellettuali* (ibrido prosa-canzone), *Noci di cocco, La bambola, La benda, La collana, Lui, Dialogo III, La sedia, Nixon e Dialogo IV*, si alternano alle canzoni *Un'idea, Il signor G e l'amore, Lo shampoo, L'ingranaggio* (divisa in tre parti distinte), *La presa del potere, È sabato, La libertà, La caccia, Il mestiere del padre, I borghesi, L'amico, Oh madonnina dei dolori, Ci sono dei momenti, Al bar Casablanca e Gli operai*.

di un pubblico in grado di apprezzare il fondamentale anacronismo del teatro, e di cogliere l'importante funzione civile, di necessario contrappeso riequilibratore, che i fenomeni artistici carichi di storia e di qualità svolgono nelle fasi caratterizzate da profonde trasformazioni».<sup>14</sup> Le idee fondanti dei testi nascono dai soggiorni estivi degli autori all'Hotel Plaza di Viareggio, con lunghe sessioni di dialogo in riva al mare e di riflessione sullo studio dei filosofi della Scuola di Francoforte – Adorno, Marcuse, Horkeimer –, protagonisti dei ragionamenti sull'industria culturale che entrano nei testi per favorire un teatro di evocazione, capace di offrire un supporto intellettuale al Movimento del Sessantotto. Tra i brani di una messa in scena, che contrappone in un dialogo l'individuo 'impegnato' al 'non so', ritroviamo *Un'idea*, canzone che contiene versi impressi come veri e propri assiomi per gli studenti e gli operai italiani, proiettati verso il sogno della rivoluzione:

Un'idea un concetto un'idea  
 finché resta un'idea è soltanto un'astrazione  
 se potessi mangiare un'idea  
 avrei fatto la mia rivoluzione.

Con lo spettacolo *Far finta di essere sani*,<sup>15</sup> stagione 1973-74, Gaber e Luporini fanno una trasposizione della lingua della psicanalisi, studiando *L'io diviso* di Ronald Laing, gli studi di Sigmund Freud e il movimento dell'antipsichiatria di David Cooper. Altri pilastri culturali all'interno dei testi sono i saggi di intellettuali eclettici della cultura francese come Jean Baudrillard e Roland Barthes, in particolare per l'analisi dell'evoluzione dei rapporti interpersonali nella società dei consumi. Gli autori rievocano una seduta di psicanalisi di un paziente che confida al suo terapeuta un sogno ricorrente, simbolico, attraverso la tecnica del transfert: la rottura dell'elastico che unisce la mente (la ragione) e il corpo (le pulsioni). Con

<sup>14</sup> Giovanardi-Trifone 2015: 107.

<sup>15</sup> Le prose *La natura*, *La famiglia*, *Algebra*, *Le palline*, *Il narciso* (ibrido prosa-canzone), *La dentiera*, *Le caselle*, *Oh mama!*, *Gli omini*, *E Giuseppe?*, *Il muro* e *Finale*, si alternano alle canzoni *Fari finta di essere sani*, *Cerco un gesto naturale*, *La comune*, *Lo shampoo*, *Il dente della conoscenza*, *L'impotenza*, *È sabato*, *Dall'altra parte del cancello*, *La marcia dei colitici*, *Un'emozione*, *Un'idea*, *L'elastico*, *La presa del potere*, *Quello che perde i pezzi*, *Chiedo scusa se parlo di Maria*, *La libertà*, *La nave* e *Al bar Casablanca*.

la canzone *Dall'altra parte del cancello*, l'oggetto di riflessione diventa la dicotomia matto-sano: le sbarre di un cancello separano la follia mentale dalla giustezza di una vita di «documenti passe-partout» e «hobby alla moda», evocati con un'immagine nella quale emergono gli elementi della società di massa inaccessibili per il malato:

Ho visto un uomo matto  
 è impressionante come possa fare effetto  
 un uomo solo, abbandonato, dimenticato  
 dietro le sbarre sempre chiuse di un cancello

Noi fuori dal cancello  
 noi siamo sani, noi siamo normali  
 noi che abbiamo gli strumenti per poterci realizzare  
 con un titolo di studio  
 si può viaggiare si può avere il passaporto, la patente  
 il porto d'armi e la domenica allo stadio.

Lo spettacolo *Anche per oggi non si vola*,<sup>16</sup> stagione 1974-75, afferma l'approccio esistenzialista nella scrittura da parte degli autori, che leggono Camus e Sartre, recuperando gli studi di Antonio Gramsci sulla società italiana contemporanea. L'opera si insinua tra il pubblico come una crepa nei rapporti con il Movimento del Sessantotto: i testi compiono un'auto-critica sui tentativi di migliorare il mondo, richiedendo una partecipazione dei giovani finalizzata a scardinare le convinzioni della società borghese, pervasa dall'omologazione socioculturale. L'asse portante dell'opera è la canzone-prosa *La realtà è un uccello*, allegoria della storia dell'umanità. L'uomo, infatti, va a caccia dell'uccello (la realtà) in una selva oscura, provando ad anticipare le sue mosse per colpirlo, rendendosi conto della sua inafferrabilità. Agguantare il volatile è la sfida filosofica che Gaber e Luporini consegnano alla generazione dei sessantottini, ovvero indovinare il corso della storia negli ideali e nelle scelte socioeconomiche.

<sup>16</sup> Le prose *Il coniglio*, *Il minestrone*, *Angeleri Giuseppe*, *Il plus-amore*, *Giotto da Bondone*, *Il narciso* (ibrido prosa-canzone), *L'analisi*, *La realtà è un uccello* (ibrido canzone-prosa), *I gaggaman* e *Dove l'ho messa* (ibrido prosa-canzone), si alternano alle canzoni *Il granoturco*, *Il corpo stupido*, *Le mani*, *L'elastico*, *L'odore*, *La ragnatela*, *La bugia*, *Il febbruario*, *La nave*, *La leggerezza*, *Buttare lì qualcosa*, *La peste*, *Chiedo scusa se parlo di Maria*, *C'è solo la strada* (intervallata da momenti di narrazione).

Da quando è nato l'uomo è un cacciatore  
 affascinato da prede sempre nuove  
 la realtà è un uccello che non ha memoria  
 devi immaginare da che parte va

Da lí a poco, gli autori prendono coscienza di una sentenza inappellabile: «Nel 1976 – infatti – la cosiddetta rivoluzione non c'era già piú: alcuni sono entrati nel sistema di potere, altri seguono mode di vario genere, altri si sono adeguati al tran-tran borghese. Però questo fa male al Signor G».<sup>17</sup>

#### 1.4. *La terza fase e l'abbandono del Movimento*

Siamo nella fase piú sofferta del teatro canzone: *la trilogia dell'amarezza*. Il primo spettacolo è *Libertà obbligatoria*,<sup>18</sup> stagione 1976-77, che sancisce la rottura dei rapporti con il Movimento del Sessantotto, e presenta un ossimoro nel titolo, che per estensione diventa la cifra esistenziale degli studenti e degli operai che hanno lottato al fianco degli autori. L'opera verte sul progressivo abbandono delle ideologie da parte dell'individuo, sempre piú impersonale, che sceglie di abbracciare i comandamenti del mercato per le masse: individualizzarsi, consumare, omologarsi. L'attore sul proscenio cerca disperatamente un dialogo con i due capisaldi dei blocchi ideologici mondiali, rievocandoli in sogno: Gesù Cristo e Karl Marx. Servendosi di una prosopopea, gli autori danno loro la parola riguardo all'attualità. Nel primo sogno, Gesù afferma di non avere nulla di spirituale, confessando che il segreto della sua filosofia cristiana sia di "fisicizzare" l'ideale attraverso azioni concrete. Nel secondo sogno, Marx invoca in maniera nostalgica la lotta di classe, ma si rende conto della difficoltà di saper leggere attori, mezzi produttivi e ideologie: le classi sociali, come concetto ottocentesco, stanno sparendo, e di conseguenza il vecchio rapporto padrone-lavoratore è vicino alla dissoluzione. Lo spettacolo che coinvolge maggiormente a livello emozionale gli autori è

<sup>17</sup> Pedrinelli 2006: 47.

<sup>18</sup> Le prose *L'inserimento*, *Le carte*, *La caccia dei contadini*, *Il dono*, *Lona* (ibrido canzone-prosa), *Il sogno di Gesù*, *La coscienza*, *I partiti*, *Il tennis*, *L'America* e *Il sogno di Marx*, si alternano alle canzoni *I reduci*, *Flash*, *Il delirio*, *Il comportamento*, *L'uomo muore*, *La solitudine*, *La smorfia*, *Le elezioni*, *Quando lo vedi anche*, *Si può* e *Il cancro*.

*Polli d'allevamento*,<sup>19</sup> stagione 1978-79, nel quale si esegue una trasposizione in drammaturgia degli *Scritti Corsari* e delle *Lettere Luterane* di Pier Paolo Pasolini,<sup>20</sup> intellettuale di riferimento in questa fase del teatro canzone. L'opera è orchestrata da Franco Battiato e conferma l'abbandono del Movimento da parte di Gaber e Luporini. In particolare, il linguaggio dell'identificazione del precedente processo creativo, declinato in una condivisione esistenziale e sentimentale, si trasforma in un monologo interiore, che sostituisce spesso i testi in prosa. Il pronome *noi* è ormai messo da parte: Gaber e Luporini fanno emergere il loro *io*,<sup>21</sup> celandolo tra le sfumature di differenti personaggi.<sup>22</sup> I compagni di un tempo vengono definiti satiricamente con la metafora *polli d'allevamento*, poiché si fiondano sopra le manie consumiste come volatili sul mangime, e nell'omonima canzone si ritrova il parallelismo della concezione pasoliniana

<sup>19</sup> Le prose *Prima dell'amore, La paura, Il vecchio, Gli oggetti, Situazione donna, Dopo l'amore, L'uomo non è fatto per stare solo* (ibrido canzone-prosa), *L'ingenuo, Il palazzo e Il suicidio*, si alternano ai brani musicali *Timide variazioni, Chissà nel socialismo, L'esperienza, La pistola, I padri miei, I padri tuoi, La festa, Eva non è ancora nata, Polli d'allevamento, Salviamo 'sto Paese, Guardatemi bene e Quando è moda è moda*.

<sup>20</sup> Secondo Nando Mainardi, «I richiami a Pasolini assumono una valenza più ampia e complessa, perché contribuiscono in modo diretto ai contenuti politici del teatro canzone. *Scritti corsari* e *Lettere luterane* sono fonti di ispirazione che portano alla denuncia di un'Italia caratterizzata da uno sviluppo senza progresso e da un consumismo che annienta le coscienze, all'interno di un'omologazione culturale e antropologica senza precedenti, il profondo senso di impotenza nei confronti di un potere anonimo e devastante, in grado di penetrare dentro di noi» (Mainardi 2016: 90).

<sup>21</sup> La trasformazione del linguaggio attraverso la prospettiva degli autori è spiegata da Giorgio Gaber in un'intervista a Maurizio Porro, apparsa sul «Corriere della Sera» il primo ottobre 1978: «A tal punto mi sono identificato in quella «razza» da dire «noi». Ora non sono più capace di dire «noi», non credo più all'aggregazione. Quando nel movimento hanno cominciato a circolare quelle tensioni e quegli interrogativi che vanno sotto il nome un po' ridicolo di «privato», c'è stato un momento di assoluta identificazione: il «noi», appunto. Ora non mi sembra più possibile, mi sembra che quella razza sia scomparsa. Sono solo capace di dire «io» [...] Quella «nuova razza» di giovani era una boccata di ossigeno, dopo il disgusto. Ora è tornato il disgusto e ci sono l'urgenza di riaffermare la propria individualità, il bisogno di sentirsi di nuovo soli in mezzo al deserto. Qualsiasi forma di aggregazione mi sembra adesso ripetitiva, oppressiva. Allora siamo al solito ricatto: devi allinearti, e io non credo in una visione della realtà così lineare. Io credo ancora a un impegno individuale, a una lotta che in questo momento è necessario condurre isolatamente».

<sup>22</sup> Cf. Barbero 2022: 303-4.

proprio dei sessantottini, all'interno del saggio *I giovani infelici* (uscito post mortem nel 1976 all'interno di *Lettere luterane*):

Cari cari polli di allevamento  
 Che odiate ormai per frustrazione e non per scelta  
 cari cari polli di allevamento  
 con quell'espressione equivoca e sempre piú stravolta  
 che immaginando di passarvi accanto  
 in una strada poco illuminata  
 non si sa se aspettarsi un sorriso o una coltellata (Gaber-Luporini).

La stereotipia li rende infidi. Il loro silenzio può precedere una trepida domanda di aiuto (che aiuto?) o può precedere una coltellata (Pasolini).<sup>23</sup>

La canzone-invettiva *Quando è moda è moda* determina la fine dei rapporti tra gli autori e il Movimento,<sup>24</sup> con un testo che dissacra i miti della globalizzazione, identificata da oggetti e maschere sociali, *status symbol* dell'individuo conformista:

Quando è moda è moda, quando è moda è moda  
 io per me se c'avessi la forza e l'arroganza  
 direi che non è piú tempo di fare mischiamenti,  
 che è il momento di prender le distanze  
 che non voglio inventarmi piú amori  
 che non voglio piú avervi come amici, come interlocutori  
 sono diverso e certamente solo.

<sup>23</sup> Pasolini 1976: 7.

<sup>24</sup> Per spiegare il momento chiave del teatro canzone citiamo le sofferte riflessioni di Sandro Luporini: «Il brano era un'invettiva crescente, dai toni sempre piú duri e aspri, contro i giovani del movimento; era un attacco frontale a quei loro comportamenti ormai scaduti in atteggiamenti sempre piú artificiosi, addirittura modaioli; era una presa di distanza da tutto ciò che era ormai codificato e diventato semplicemente ridicolo, da tutte quelle loro sterili manie creative e intellettualoidi; era un nostro rifiuto nei confronti di quella assuefazione che rendeva certi gesti sempre piú simili a una nuova e stomachevole moda. [...] Alla chiusura del sipario, quello di Giorgio non sembrava un arrivederci, ma un vero e proprio addio, ma una porta sonoramente sbattuta in faccia che segnava, senza ritorno, la fine di una relazione d'amore. [...]. Con quelle ultime parole il sogno svaniva, lasciandoci addosso tutta l'amarezza di una speranza delusa» (Luporini 2013: 148-50).

La *trilogia dell'amarezza* si chiude con lo spettacolo *Anni affollati*,<sup>25</sup> stagione 1981-82. Un'opera nella quale è angolare la canzone-monologo *Io se fossi Dio*,<sup>26</sup> di oltre quattordici minuti, autoprodotta da Gaber con un 33 giri inciso su un solo lato, osteggiato dalle case discografiche e trasmesso dalle radio libere fuori dal controllo della censura. Gli autori mettono alla sbarra i protagonisti della società del loro tempo, eseguendo una sorta di Inferno dantesco in miniatura. L'espedito letterario, che permette di esprimere senza freni inibitori un pensiero feroce e onesto intellettualmente, è l'adozione della prospettiva di Dio, al di sopra di tutti, l'unico ad avere la facoltà di giudicare con severità insindacabile. Un *j'accuse* agli opportunisti piccoloborghesi, ai giornalisti necrofilo, ai terroristi degli Anni di Piombo, ai politici collusi, ai partiti di massa. La strategia retorica del brano è aprire ogni strofa con il periodo ipotetico della possibilità, in cui la protasi «Io se fossi Dio», umanizza agli occhi del pubblico l'attore, seguendo una serie incontenibile di apodosi che si scagliano contro il presente con la voce dell'Onnipotente. L'ironia beffarda conduce il pubblico in una dimensione di autoanalisi sul proprio vissuto:

Io se fossi Dio  
sarei sicuramente molto intero e molto distaccato  
come dovrete essere voi  
io se fossi Dio  
non sarei mica stato a risparmiare  
avrei fatto un uomo migliore.

La politica come similitudine di una malattia contagiosa, che contagia anche i «grigi compagni del Pci»:

<sup>25</sup> Le prose *Il presente*, *L'ultimo spettacolo*, *La masturbazione*, *L'anarchico*, *Il porcellino* e *Il futuro*, si alternano alle canzoni *Anni affollati*, *Gildo*, *Al termine del mondo*, *L'illogica allegria*, *1981*, *Pressione bassa*, *Il sosia*, *Il dilemma*, *Io se fossi Dio* e *L'attesa*.

<sup>26</sup> In un'intervista rilasciata a Rita Sala sul «Il Messaggero», il 3 febbraio 1990, Gaber chiarisce il messaggio profondo del brano più discusso della sua produzione artistica: «*Io se fossi Dio* era anche un urlo contro l'incomunicabilità, la violenza dilagante, le paure, la solitudine, la massificazione, i conformismi, la politica, la noia, i condizionamenti del sistema e della società. L'ipotesi di essere Dio (un'ipotesi, s'intende) consentiva al protagonista di dire delle cose che, umanamente parlando, non avrebbero potuto dire».

Io se fossi Dio  
 naturalmente io chiuderei la bocca a tanta gente  
 nel regno dei cieli non vorrei ministri  
 né gente di partito tra le palle  
 perché la politica è schifosa e fa male alla pelle  
 e tutti quelli che fanno questo gioco  
 che poi è un gioco di forza ributtante e contagioso  
 come la lebbra e il tifo  
 e tutti quelli che fanno questo gioco  
 c'hanno certe facce che a vederle fanno schifo  
 che sian untuosi democristiani  
 o grigi compagni del Pci.

I versi di maggiore acredine osservano con sgomento gli attentati delle  
 Brigate Rosse, per poi mettere davanti alle proprie responsabilità la De-  
 mocrazia Cristiana, senza tralasciare nessun protagonista; in particolare,  
 con la citazione controcorrente e sferzante di Aldo Moro – rapito e ucci-  
 so dalle BR, in uno scenario ancora nebuloso, solo tre anni prima:

Però se fossi Dio  
 sarei anche invulnerabile e perfetto  
 allora non avrei paura affatto  
 così potrei gridare, e griderei senza ritegno  
 che è una porcheria  
 che i brigatisti militanti siano arrivati dritti alla pazzia  
 E se al mio Dio che ancora si accalora  
 gli fa rabbia chi spara  
 gli fa anche rabbia il fatto che un politico qualunque  
 se gli ha sparato un brigatista  
 diventa l'unico statista  
 io se fossi Dio  
 quel Dio di cui ho bisogno come di un miraggio  
 c'avrei ancora il coraggio di continuare a dire  
 che Aldo Moro insieme a tutta la Democrazia cristiana  
 è il responsabile maggiore  
 di vent'anni di cancrena italiana.

1.5. *La quarta fase tra nostalgia e visioni profetiche*

Dopo dieci anni di pausa e bilanci, comincia la fase finale dell'opera drammaturgica di Giorgio Gaber e Sandro Luporini con *Teatro Canzone*,<sup>27</sup> tornata 1991-92, una selezione di testi significativi dei sette spettacoli precedenti, riproposti per tornare a dialogare col proprio pubblico. L'unica novità è il monologo *Qualcuno era comunista*, che ricorda la stagione dell'appartenenza vissuta intensamente dagli autori e testimonia ai posteri un ideale incorruttibile attraverso la metafora dei *gabbiani ipotetici*:

Qualcuno era comunista perché con accanto questo slancio ognuno era come più di sé stesso: era come due persone in una. Da una parte la personale fatica quotidiana e dall'altra il senso di appartenenza a una razza che voleva spiccare il volo per cambiare veramente la vita. No, niente rimpianti... forse anche allora molti avevano aperto le ali senza essere capaci di volare, come dei gabbiani ipotetici.

Il penultimo spettacolo del teatro canzone, *E pensare che c'era il pensiero*,<sup>28</sup> stagione 1995-96, alterna due filoni narrativi: la rabbia dilagante del monologo *Mi fa male il mondo*, in cui l'attore personifica il pianeta, facendosi carico di tutte le sue problematiche e vivendone in prima persona i dolori lancinanti; il rivolo sentimentale di *Quando sarò capace di amare*, una sorta di *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes in musica, nel quale l'unione amorosa è vissuta come evento naturale, senza convenzioni o individualismi, secondo la similitudine di un fiume che nonostante le difficoltà giunge al mare. Spicca, inoltre, la canzone di satira politica *Destra-Sinistra*, al centro del crollo delle grandi ideologie si sofferma sull'utilizzo anacronistico di parole e modi di fare definiti ancora progressisti o conservatori, secondo cliché veicolati da un immaginario collettivo obso-

<sup>27</sup> Le prose *Io mi chiamo G*, *Gli inutili*, *La paura*, *Il suicidio*, *Oh mama!*, *Dopo l'amore* e *Qualcuno era comunista*, si alternano alle canzoni *Far finta di essere sani*, *L'odore*, *L'illogica allegria*, *È sabato*, *Le elezioni*, *L'elastico*, *I soli*, *La nave*, *Le mani*, *Il comportamento*, *Gildo*, *Lo shampoo*, *Il dilemma*, *Si può* e *C'è solo la strada*.

<sup>28</sup> Le prose *La sedia da spostare*, *Mi fa male il mondo* (monologo), *Questi nostri tempi*, *L'equazione*, *Qualcuno era comunista* (monologo), *Sogno in due tempi* e *L'America*, si alternano alle canzoni *Isteria amica mia*, *Se io sapessi*, *L'abitudine*, *La realtà è un uccello* (ibrido canzone-prosa), *La chiesa si rinnova*, *Io come persona*, *Un uomo e una donna*, *Canzone della non appartenenza*, *E pensare che c'era il pensiero*, *Quando sarò capace di amare* e *Destra-Sinistra*.

leto. L'ultimo spettacolo di Giorgio Gaber e Sandro Luporini, *Un'idiozia conquistata a fatica*, stagione 1997-98, che espone un paradosso esistenziale nel titolo, tratteggia, con il brano *Il conformista*, l'individuo involuto, proiettato nel Duemila. Una descrizione che rievoca *Le barche* di Jacques Brel e le *maschere* di Luigi Pirandello, sviluppandosi su due piani narrativi e in tre momenti:

il conformista si presenta in prima persona

Io sono un uomo nuovo  
talmente nuovo che è da tempo  
che non sono neanche piú fascista  
sono sensibile e altruista, orientalista  
ed in passato sono stato un po' sessantottista

il narratore onnisciente descrive il conformista dall'esterno al popolo italiano

È uno che di solito sta sempre dalla parte giusta  
il conformista  
ha tutte le risposte belle chiare dentro la sua testa  
è un concentrato di opinioni  
che tiene sotto il braccio due o tre quotidiani  
e quando ha voglia di pensare pensa per sentito dire  
forse da buon opportunista.

il narratore sferra la sentenza conclusiva nei confronti del pubblico

E devo dire che oramai  
somiglia molto a tutti noi  
il conformista.

Il teatro canzone si conclude con undici spettacoli e oltre duecento testi, che vedono la presenza di sei inediti,<sup>29</sup> esclusi dalla costruzione drammaturgica per ragioni legate alla probabile censura e ai dubbi degli autori

<sup>29</sup> Si ringrazia la Fondazione Giorgio Gaber e il suo Presidente, Paolo Dal Bon – storico collaboratore del cantautore milanese –, per avere messo a disposizione di questo lavoro gli inediti e le principali fonti dell'archivio sul teatro canzone, oggi rintracciabile on line a questo link: [<https://archivio.giorgiogaber.it/>].

sull'interpretazione che ne avrebbe dato il pubblico. In questa sede, recuperiamo e analizziamo stilisticamente i testi, contestualizzandoli sulla base ideologica e autobiografica degli autori. La trascrizione è di tipo conservativo: sono state rispettate le caratteristiche grafiche dei testi fin nei dettagli.

## 2. GLI INEDITI DELL'APPARTENENZA

### 2.1. *Ottobre*<sup>30</sup>

Il titolo è un chiaro riferimento alla Rivoluzione d'ottobre del 1917, citata dagli autori come momento simbolo di conquista del potere da parte del proletariato e di conseguenza di realizzazione degli istinti rivoluzionari. Il testo avrebbe dovuto far parte dello spettacolo *Dialogo tra un impegnato e un non so*, entrando in scena, a sorpresa, all'interno della canzone *La libertà*, interrotta alla fine del secondo ritornello, prima della parola *partecipazione*. La prosa, come nella maggior parte dei testi del teatro canzone, ripropone un discorso paratattico oraleggiante,<sup>31</sup> denotando l'armonia tra i due livelli dell'opera drammatica: la *fabula agenda*, oggetto della semiotica testuale, e la *fabula acta*, come grammatica che replica la dimensione del parlato.<sup>32</sup> Si tratta di un monologo argomentativo-narrativo, con funzione ironico-riflessiva, espresso con un registro colloquiale, ricco di digressioni, anafore, interiezioni, e con un tono satirico che gioca sull'utopia rivoluzionaria mai realizzata. Una sperimentazione retorica figlia della crescente maturità linguistica del pubblico, che si è giovato dell'impatto positivo del Neorealismo nel cinema, capace di favorire a teatro l'ingresso di varietà della lingua e di differenti registri comunicativi.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Testo fornito dalla Fondazione Giorgio Gaber in forma dattiloscritta.

<sup>31</sup> Proprio gli anni Settanta permettono al parlato di essere preso in forte considerazione negli studi linguistici, portando, secondo Claudio Marazzini, a uno sbilanciamento impensabile rispetto all'analisi dei testi scritti: «La linguistica moderna valuti le due dimensioni accordando i dovuti meriti sia alla scrittura sia all'oralità un tempo sottovalutata, successivamente esaltata al di là di quanto sarebbe stato richiesto da una considerazione equilibrata del sistema della comunicazione umana e sociale» (Marazzini 1983: 3).

<sup>32</sup> Cf. Nencioni 1983: 179.

<sup>33</sup> Stefania Stefanelli, *Teatro e lingua*, Enciclopedia Treccani, 2011, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)].

Uè, è già passato un altro ottobre, e anche quest'anno... niente rivoluzione! Passano i tordi, le allodole, gli uccelli migratori... la rivoluzione, no. Com'è imprecisa! È dal '68 che l'aspetto. Era lí... sembrava che da un momento all'altro: drin! Chi è? La rivoluzione! Un fiume. "La rivoluzione è come il Tamigi", l'ha detto Erich Fromm. Uè, intendiamoci, io mi sono sempre comportato bene, sempre piú a sinistra: tac, e io tac, tac, e io tac: non mi ha mai scavalcato nessuno. Mai un cedimento, duro, non ho mai bevuto una Coca-cola. "Un buon rivoluzionario non beve mai Coca-cola", l'ha detto Marx. Che a pensarci bene, alle volte, d'estate, te la vedi lí, bella, gocciolante, gelata... che sete! Io quasi quasi mi impiego... un momento, mica nel senso che poi... mi inglobano! Ecco, vedi il mostro è lí. Prima si diceva: non ti far mangiare, stai fuori, col sassino... e ogni tanto tic, è solo questione di mesi. Poi d'ottobre, boom! Ora il mostro è sempre lí. È anche cresciuto dal '68, si vede che un sassino, un altro sassino, e lui amm! Quasi quasi cambio tecnica, vado dentro, mi inserisco, uè, ma... subdolo eh, col sassino... vado lí, alla Fiat, col mio sassino... voglio vedere cosa fanno... e poi dal didietro si può lavorare, sí è a contatto con gli operai... gli operai... ogni tanto ne va via uno... si vede che non aveva piú bisogno di lavorare... poi, un altro... uè, uè, gli operai diminuiscono. Ma non dovevamo aumentare? E già, forse... gli impianti piú moderni, le macchine... la cassa di integrazione... che invenzione! Uè, ma se domani non ci sono piú gli operai la rivoluzione chi la fa? I dentisti... mio cugino Nino fa il dentista. È anche bravo. Ha la mano delicata, non senti niente, discreta carriera. Ci ha un trapano bello, trentamila giri al secondo, che ripresa! Però non ce lo vedo sulle barricate. Trrr! È anche bassino con gli occhiali, trrr... ha la mano delicata! No, non si può contare sui dentisti. Suo fratello Aldino... Aldino lo vedo di piú. Fa il rappresentante. I rappresentanti sono tanti, eh. Non ho mai capito se il numero ha la sua importanza nelle rivoluzioni. Comunque Aldino va bene, sí, mi sembra piú scattante... già, c'è quella faccenda del plusvalore... mmmh... sí, il plusvalore sarebbe quella cosa che uno produce... insomma in piú... e gli altri... i rappresentanti non producono niente. Che analisi! E allora, allora basta, mi dispiace per Aldino che lo vedevo bene, ma... non ci ha il plusvalore, povero Aldino! Quando gliel'ho detto quasi piangeva... poi è andato a ballare. Chi non c'ha il plusvalore non fa la rivoluzione. Questo non so chi l'ha detto, ma è vero. Bisogna rivolgersi ad altre categorie di sfruttati. Per esempio, non si parla piú dei contadini. Il contadino è rarissimo. Una volta era tutto pieno di limoni, poi qualcuno ha detto, facciamoci una fabbrichetta che rende di piú, ci sarà sempre qualcuno che fa i limoni belli, gialli. L'ottimismo dell'uomo nei riguardi del limone non ha limiti. E difatti da qualche parte nel mondo ci sono ancora i limoni, e forse anche i contadini... qui no. Allora, chi la fa questa rivoluzione? Ho trovato: l'impiegato, puntale, sempre a posto. No, ripugno di vedere l'impiegato nello scontro armato, pulito, preciso, senza tuta, vestito bene, non bene bene, una cosa... insomma... vestito sí, col colletto, il cravattino, tutto ordinato, però... di una certa meschinità. No, "anche la rivoluzione ha la sua dignità".

L'ha detto Benedetto Croce. Benedetto Croce ne ha dette tante... avrà detto anche questa. O Dio, di rivoluzione ha parlato poco, sí, lui parlava piú che altro di libertà, di democrazia... democrazia, giusto... ci son cresciuto, è passato del tempo, mio figlio è già grandino... non vorrei che un domani venisse lí e mi dicesse: “papà”, “eh”, “democratico”.

Una sorta di parodia del militante rivoluzionario che attende l'arrivo della rivoluzione proletaria in Italia – come in *Aspettando Godot* di Beckett –, prendendo coscienza del cambiamento nelle classi sociali e dell'assimilazione dei lavoratori all'interno della produzione consumistica. L'attore-narratore alterna il discorso diretto e quello indiretto libero, ponendosi una domanda determinante: chi fa la rivoluzione se non i contadini e gli operai? Proprio nel discorso diretto saltano all'occhio citazioni ironiche, dall'attribuzione verosimile, come quelle di Erich Fromm, di Benedetto Croce e soprattutto di Karl Marx, che si sofferma sui prodotti delle multinazionali nel quotidiano: «Un buon rivoluzionario non beve mai Coca-cola, l'ha detto Marx». La forma interrogativa retorica permette la disillusione rispetto all'auspicio dell'aumento degli operai e di conseguenza di probabili rivoluzionari: «Ma non dovevamo aumentare?». Gaber e Luporini agglomerano le debolezze del progetto rivoluzionario in un oggetto emblematico: *il sassino*, introdotto con un diminutivo da idioletto, che si alterna a termini specialistici dell'economia politica come *plusvalore*, l'elemento che paradossalmente manca al rappresentante Aldino per fare la rivoluzione. La sintassi è costruita per suscitare un effetto comico, attraverso l'autoironia e la critica ai tentativi di organizzare l'azione da parte del Movimento. Prevale la paratassi, con la giustapposizione di proposizioni principali coordinate per asindeto e differenti costruzioni ellittiche che riprendono il tema portante, il fallimento rivoluzionario: «Uè, è già passato un altro ottobre, e anche quest'anno... niente rivoluzione!»; «la rivoluzione, no» (ellittica del verbo); «era lí... sembrava che da un momento all'altro: drin! Chi è? La rivoluzione!» (costruzione ellittica seguita da parentetica con la proposizione principale che segue una subordinata oggettiva; l'onomatopea *drin* seguita dall'interrogativa diretta «chi è?», conferisce al frangente il tono da sketch, spezzando la struttura logica, che si conclude con un'esclamazione nominale, «la rivoluzione!»). Ritroviamo un utilizzo abbondante di interiezioni come *uè* – dal tono colloquiale con inflessione milanese –, onomatopee e segnali discorsivi come *drin, eh, trrr*, e frammenti esclamativi con funzione di auto-commento, «subdolo eh». Il

parlato reale è rievocato attraverso frasi interrotte e salti logici, con frammenti («quasi quasi cambio tecnica, vado dentro, mi inserisco, uè, ma... subdolo eh, col sassino») e sospensioni che partono dal soggetto di riferimento per poi cambiare la loro struttura a metà dell'enunciato («un fiume. La rivoluzione è come il Tamigi, l'ha detto Erich Fromm»).

## 2.2. *La verità è un miraggio*<sup>34</sup>

Un canto civile, una ballata della memoria e della denuncia, dove la poesia si intreccia con la cronaca e la storia d'Italia. Il brano avrebbe dovuto far parte dello spettacolo *Teatro canzone*. La struttura è divisa in quadri narrativi, legati dal ritornello, proposto in maniera costante per rafforzare l'immagine dell'inafferrabilità della verità, descritta con la metafora del miraggio, in un Paese segnato da misteri irrisolti. Una chiamata alla responsabilità per i cittadini, perché, cogliendo il messaggio degli autori, solo chi cerca la verità con coraggio può trovarla. Gaber e Luporini provano, come nella tradizione del teatro canzone, a fare luce sul silenzio e la complicità del potere, frammentato dai frequenti cambi di governo: «Cambia il Paese, cambia il governo/ si scoprono nuovi fatti/ ma sembra che a non parlarne sian d'accordo tutti».

La verità ti appare come in un miraggio  
ma chi non ha coraggio non la trova mai

(distico ripetuto tre volte).

L'aria della Sicilia  
è luminosa e pura  
ma ha dentro qualche cosa che fa paura.  
Chi la conosce dice che è contagiosa  
dentro le istituzioni  
sembra che sia di casa.

La verità ti appare come in un miraggio  
ma chi non ha coraggio non la trova mai.

<sup>34</sup> Testo fornito dalla Fondazione Giorgio Gaber attraverso lo spartito digitalizzato.

Tutto sembrava quieto  
in quel lontano inverno  
in una banca in centro scoppiò l'inferno.  
Resta un ricordo vago di quei momenti  
quello che noi sappiamo  
è che son morti in tanti.

La verità ti appare come in un miraggio  
ma chi non ha coraggio non la trova mai.

Passano i mesi, passano gli anni  
si aprono mille inchieste  
i soliti tentativi che non han risposte.  
Queste vicende oscene  
sono anche fatti tuoi  
e non ti puoi accontentare di quello che sai.

La storia del nostro paese  
è piena di cose terribili e misteriose  
la verità è un miraggio.

Chissà se è un mistero per tutti  
o ci voglion tenere all'oscuro tra questi misfatti  
la verità è un miraggio

Era di primavera  
un giorno come tanti  
ci fu il piú clamoroso dei rapimenti

Poi s'innescò un intrigo un po' contorto  
tra chi cercò un accordo  
e chi lo volle morto.

La verità ti appare come in un miraggio  
ma chi non ha coraggio non la trova mai.

In una notte chiara  
c'era un aereo in volo  
poi d'improvviso un lampo che esplose in cielo.  
Cosa sarà successo a quell'aeroplano  
sembra una cosa assurda  
non si salvò nessuno.

La verità ti appare come in un miraggio  
ma chi non ha coraggio non la trova mai.

Cambia il Paese, cambia il governo  
si scoprono nuovi fatti  
ma sembra che a non parlarne sian d'accordo tutti.  
E devi abituarti  
a non fidarti mai  
forse l'eterna incertezza fa parte di noi.

La storia del nostro paese  
nasconde le sue falsità e ipocrisie vergognose  
la verità è un miraggio.

In tanti delitti impuniti  
c'è sotto la complicità dei servizi segreti  
la verità è un miraggio.

La vita ogni giorno ti mette alla prova  
come una realtà sconvolgente  
ma il rischio è che il tempo che passa  
cancelli ogni cosa e non resti più niente.

La verità è un miraggio.  
La verità è un miraggio.

La voce poetica si fa carico della coscienza collettiva, esponendo, con toni lirico-riflessivi e narrativo-cronachistici, i pensieri di un libero cittadino che osserva, ricorda e denuncia l'omertà e l'ipocrisia politica. Nel componimento i versi sono liberi e di varia sillabazione, contenuti in strofe che alternano il distico, la terzina, la quartina e la sestina. Vi compaiono i fatti di cronaca nera che hanno segnato la storia d'Italia: il contrasto alla mafia; la strage di Piazza Fontana a Milano del 12 dicembre 1969, nella Banca dell'Agricoltura; il delitto Moro; la strage di Ustica, avvenuta il 27 giugno 1980 nel mar Tirreno meridionale. Tra le figure retoriche si rilevano l'anafora, con il reiterarsi della parola articolata «la verità», che attraverso il ritornello ricorrente crea un ritmo circolare; la già citata metafora della verità come miraggio; la personificazione della stessa, «la verità ti appare»; l'ossimoro implicito, «l'aria è luminosa e pura/ ma ha dentro qualcosa che fa paura»; la climax discendente, «passano i mesi, passano gli anni/ si aprono mille inchieste/ i soliti tentativi

che non han risposte». Gli eventi traumatici del nostro Paese, insabbiati o dimenticati, mettono in luce come spesso i cittadini e le istituzioni scelgano la sicurezza dell'ignavia alla fatica del coraggio civile, una condizione alla quale Gaber e Luporini si oppongono fermamente con la loro produzione drammaturgica: «Non ci sono illusioni, non ci sono assoluti, soprattutto non c'è confronto. Solo spine e chiodi di un preciso progetto di coscienza civile e di etica nuova, per rinnovare «il sogno di un'antica speranza», verificarne l'attuale spazio d'incidenza contro ogni tentazione di rimozione, e magari allontanare i fantasmi di un futuro senza rimedio, di un futuro senza Italia».<sup>35</sup>

### 2.3. *Appunti di democrazia*<sup>36</sup>

La canzone è una satira poetica nei confronti dei nuovi *opinion leader*, veicolati dal mezzo televisivo generalista (che adotta il linguaggio sensazionalistico) tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta. Un frammento che avrebbe dovuto fare parte dello spettacolo *Teatro canzone*, dal tono disincantato e che sonda lo stato della democrazia italiana, sviluppandosi attraverso un lessico comune. Gli autori osservano come fosse in atto una decadenza intellettuale, che faceva rimpiangere le ere del ragionamento filosofico a causa della massificazione della cultura, impoverita nei contenuti. I nomi propri citati sono l'evocazione di figure-simbolo di una democrazia ridotta a *teatro dell'assurdo*, dove la politica diventa personalistica e si confonde con l'intrattenimento. Concetti chiave dell'umanità come la bellezza e il pensiero lasciano spazio alle urgenze della società omologata e conformista: i numeri, declinati in *audience*, vendite e sondaggi elettorali. La disillusione del brano è spiegata da Franco Battiato, che osserva la *ratio* di Gaber applicata alla quotidianità: «Giorgio era un ascoltatore impressionante. Intelligentissimo, curioso e aperto. Perfezionista com'era, non sopportava (e in questo era feroce) l'inciviltà, l'incompetenza, il pressapochismo, il delinquere come filosofia di vita... e poi la politica corrotta. Non poteva immaginare

<sup>35</sup> Harari 2011: 7.

<sup>36</sup> Testo fornito dalla Fondazione Giorgio Gaber attraverso lo spartito digitalizzato.

che nel giro di qualche anno tutto quello che lui ha combattuto sarebbe diventato per mezza Italia un sano obiettivo, finalmente raggiunto». <sup>37</sup>

C'era un tempo in cui il pensiero era il regno degli eletti  
degli artisti piú geniali, dei teorici piú dotti.

Ora non c'è piú l'urgenza di estetismi e di concetti  
ora è il numero che conta e c'è spazio un po' per tutti.

Non si insegna piú la stessa storia non si parla piú del bello  
non si fanno piú domande tranne quelle di Marzullo.  
Che allegria la democrazia.

Ogni nuovo conduttore si ritiene un padreterno  
forse il piú intellettuale è rimasto Mike Buongiorno.  
Che allegria la democrazia.

Anche certi giornalisti con acute osservazioni  
tiran fuori certe frasi sembran tutti Trapattoni.

Nelle varie trasmissioni ci sono ospiti un po' strani  
ma nessuno ci regala le mossette di Mughini.  
Che allegria la democrazia.

Oggi i gesti raffinati sono ormai sempre piú rari  
ma siamo tutti affascinati dalla grazia di Funari.  
Che allegria la democrazia.

I programmi piú impegnati vanno in onda molto tardi  
ma non c'è chi riesce a dire le cazzate di Biscardi.

Quello che ci rinfranca  
è che non ci manca  
la fantasia.  
E torna fuori in ogni momento  
la tradizione che è il nostro vanto  
perché il rinascimento non muore mai.

La politica è un mistero chissà cosa c'è dietro  
ma chiunque può apprezzare la sintassi di Di Pietro.  
Che allegria la democrazia.

<sup>37</sup> Battiato 2008: 142.

Mi ricordo che al liceo si parlava di Platone  
a volare così alto c'è rimasto Buttiglione.  
Che allegria la democrazia.

Nei ricordi dei ministri ci son troppi paradossi  
sembra proprio sia di moda la dialettica di Bossi.  
Quello che ci fa bene  
è questa invasione  
di libertà.  
E viene fuori che siamo bravi  
ad inventarci stimoli nuovi  
perché i più creativi siamo sempre noi.

C'è qualcuno che sprigiona simpatia da tutti i pori  
è la faccia da buffone di Vittorio Cecchi Gori.  
Che allegria la democrazia.

E c'è chi nel parlamento ha una fede che traballa  
dimenarsi tra i tra due poli è la linea di Mastella.  
Che allegria la democrazia.

In Europa si procede senza infamie e senza lodi  
ma si fa qualche risata quando c'è Romano Prodi.  
Che allegria la democrazia.  
Che allegria la democrazia.

Mamma mia che malinconia  
questa democrazia.

L'attacco, con la formula d'esordio favolistica o fiabesca, «c'era un tempo», acuisce la distanza tra epoche in contrasto. Come nel brano precedente, manca uno schema metrico fisso; la struttura sintattica racchiude strofe narrative-descrittive di versi liberi – brevi e taglienti, testualmente da cabaret. Si alternano distici, terzine, quartine, secondo una coerenza ritmica favorita talvolta dall'enjambement in costrutti apparentemente di cinque o sei versi («Quello che ci fa bene/ è questa invasione/ di libertà»). L'oggetto di analisi, la democrazia, si pone come catafora ricorrente, e la chiusura di differenti strofe con la battuta ironica, «che allegria la democrazia», è finalizzata all'evocazione di un effetto mantra, che muta l'emozione nel finale: «mamma mia che malinconia/ questa democrazia». L'enumerazione dei personaggi televisivi, erti a nuove figure

intellettuali, imprime comicità alla canzone: Mike Bongiorno, Giancarlo Funari, Maurizio Biscardi, Giampiero Mughini, Gigi Marzullo, Vittorio Cecchi Gori, Giovanni Trapattoni, passando poi ad alcuni emblemi della politica spettacolarizzata, Antonio Di Pietro, Rocco Buttiglione, Clemente Mastella, Umberto Bossi e Romano Prodi.<sup>38</sup>

### 3. GLI INEDITI DEL RAPPORTO ALLIEVO-MAESTRO

#### 3.1. *L'italiano razza superiore*<sup>39</sup>

Tre testi in prosa, costruiti in forma dialogica, avrebbero potuto fare parte di uno degli ultimi due spettacoli degli anni Novanta. Due i personaggi scelti: un professore universitario, che richiama la figura del maestro socratico; uno studente curioso, collaboratore di piccoli giornali, sempre pronto a porre domande che mettono in discussione le certezze del suo autorevole interlocutore. Nella messa in scena, per la prima volta Gaber e Luporini prendono in considerazione la possibilità di accogliere un nuovo attore, che avrebbe interpretato l'allievo. Il *fil rouge* che unisce i testi è il prefisso latineggiante *trans-*, con la formazione di composti riconducibili al linguaggio giornalistico delle cronache politiche per rappresentare uno

<sup>38</sup> Nell'album musicale *Io se fossi Gaber* (1984) ritroviamo una canzone dai contenuti e dalla cifra stilistica simile, *La strana famiglia*, che sostituisce nelle esibizioni pubbliche proprio *Appunti di democrazia*. Gli autori analizzano la cultura del personaggio e l'esigenza di celebrità dell'individuo, come osservato altresì da Paola Pirani: «Ricorre spesso anche in TV l'idea di farsi strada "creando il personaggio". Si cerca di rappresentare uno stereotipo, il palestrato, il rompiscatole, l'antipatico, il "ragazzo maledetto", modelli di riferimento superficiali, negativi ma per i giovani talvolta affascinanti, da imitare e ammirare. [...] Una scorciatoia verso la popolarità, per far parlare di sé, per guadagnare molti soldi e permettersi una vita agiata [...] Serpeggia l'idea di poter guadagnare molto giocando a essere qualcosa, più che qualcuno, nel senso che si risponde alle interviste e si interpretano videoclip in base al personaggio che si interpreta pubblicamente, non in base a ciò che si è e si pensa. Gaber ritiene che vi sia proprio il desiderio di troppi di vendere se stessi al miglior offerente, per qualità dimostrate ma non reali; questa ricerca di successo personale toglie qualsiasi potere su sé stessi. Il pericolo è quello di non sapere più in cosa si crede e indentificarsi con il personaggio» (Pirani 2015: 151).

<sup>39</sup> I tre testi analizzati nel capitolo sono forniti dalla Fondazione Giorgio Gaber attraverso la trascrizione in formato word degli appunti originali degli autori.

scenario che supera gli schieramenti ideologici e l'ordine sociale istituiti nel Dopoguerra. Ritroviamo neologismi come *transpolitico*, *transculturata* e *transdemocratico*, un salto di paradigma concettuale, figlio del mondo globalizzato, in cui le definizioni ordinarie appaiono antiquate. Partendo dal testo *L'italiano razza superiore*, la funzione pragmatica emerge attraverso le battute del professore, che si serve della natura colta della sua lingua per segnare la superiorità sull'allievo, simulando una sorta di pseudo-filosofia con un tono satirico. Una strategia in grado di valorizzare le potenzialità del teatro, «il settore letterario in cui la pragmatica – l'asse portante del parlato – trova espressione in misura non comparabile rispetto ad altri generi letterari» (Luca Serianni).<sup>40</sup> Citando gli studi sulla lingua del teatro di Pietro Trifone, possiamo definire il parlato teatrale gaberiano e luporiniano «iperpragmatico»,<sup>41</sup> proprio per le esigenze di concentrazione espressiva e resa spettacolare di una costruzione drammaturgica incentrata principalmente sulle parole.

MAESTRO: Vedi ragazzo, ho avuto un'altra illuminazione: nell'era del "transpolitico"... gli italiani sono una razza superiore. Scrivilo, scrivilo pure in uno dei tuoi articoletti e vedrai che successo!

ALLIEVO: Con tutto il rispetto, professore, mi pare un'affermazione arbitraria e anche pericolosa.

MAESTRO: Sei un bravo ragazzo ma non sei mai stato un'aquila, come allievo. Se uno ti dice che il delfino è più intelligente del gamberetto, il tuo povero cuore ha un sobbalzo. Non si capisce se sei preoccupato per la tua correttezza o per il gambero. Il gambero non si offende e non vedo perché si dovrebbero offendere i francesi, i tedeschi ecc. ecc... la nostra superiorità è un dato scientifico. Scrivilo, scrivilo pure!

ALLIEVO: Mi scusi, professore, posso magari scrivere del gambero ma il resto mi pare proprio un po' razzista... ed anche presuntuoso.

MAESTRO: Da tempo non mi aspetto obiezioni intelligenti ma non sopporto quelle sgrammaticate. È presuntuoso... se presume. È razzista... se è tentativo di assurgere. Ma è scientifico se è vero!

ALLIEVO: Giusto, professore. Ma Lei potrebbe forse dimostrare che oggi gli italiani...

MAESTRO: Non oggi... sempre! Vedi, ragazzo, nell'era del "transpolitico" la superiorità dell'italiano è diventata lampante. Basta andare in giro per l'Europa per accorgersi subito che sono tutti tristi, mortiferi. Noi, no! Persino gli

<sup>40</sup> Serianni 2020: 101.

<sup>41</sup> Trifone 2019: 10.

stranieri che vengono qui, al di là del caos, del fatto che non funziona niente, restano colpiti da questo modo “gioioso” di prendere la vita. Anche se la situazione socio-politica-economica è catastrofica, tutto sommato gli italiani non sono mai veramente turbati, voglio dire...dal di dentro della propria allegria.

ALLIEVO: Questo è vero, ma se sono allegri non è detto che siano intelligenti.

MAESTRO: Bravo! L' avrebbero detto tutti. Ma tu sai cos' è l'ironia?

ALLIEVO: Certo professore: Alterazione paradossale di un riferimento allo scopo di rimandare una certa commutazione di ridicolo, astruso, buffo, comico ecc.

MAESTRO: Questo è lo Zingarelli. L'ironia è di più. L'ironia ribalta la natura di una cosa o di un fatto. Cambia angolazione. Salta i piani. Scardina le ideologie. Sposta il tiro su dimensioni impensabili. L'ironia è una specie di dado a mille facce; E chi non possiede questo dado è condannato alla stupidità. Ecco, l'ironia è l'unica forma di intelligenza. E gli italiani ce l'hanno tutti. Da un tassista romano ad Andreotti.

ALLIEVO: Suggestivo... ma vorrei sapere come fa a dire che gli altri popoli...

MAESTRO: Gli altri popoli... “credono”. Ecco perché! Credono tutti, anche quelli latini. I francesi credono alla Francia, capisci? Ci credono davvero. E l'ironia, si sa, è l'arte di non credere.

ALLIEVO: Ma allora non si deve credere a niente?

MAESTRO: Sei proprio cretino! Certo che si deve credere.

ALLIEVO: Professore, lei cambia le carte in tavola.

MAESTRO: Ma è semplice! Si deve credere e non credere...contemporaneamente. E solo l'ironia è capace di produrre questo stato di spirale contraddittoria detto anche: “Simulazione circolare”. Bello questo! eh? Scrivilo, “simulazione circolare”. Vedrai che successo.

ALLIEVO: Una bella immagine, lo ammetto; incomprensibile, però!

MAESTRO: Allora facciamo un esempio per i più cretini! Se un poliziotto, sull'Autostrada del Sole, fa la multa ad uno che supera di poco i centotrenta, è considerato un “pazzo” da tutti gli italiani. Capisci la meraviglia? La legge diventa istantaneamente un'allegria regola del gioco giusta per tutti, anche per la Stradale.

ALLIEVO: Mi permetta, ma il poliziotto che fa la multa ha ragione!

MAESTRO: Allora sei proprio tra i più cretini! Qualsiasi tribunale sensato deve assolutamente condannare il poliziotto...o trasferirlo a Lugano.

ALLIEVO: E con quale motivazione?

MAESTRO: Quella di non avere una sana intelligenza “correttiva”, cioè da italiano. Cerca di capire, le regole del gioco sono una specie di giusto assestamento che fa il popolo istintivamente e con un'inventiva tale che il legislatore stesso si accorge che è molto meglio mettere sí le leggi, ma così...fasulle, per poi accomodarsi in una trasgressione sensata. Aiutato dal legislatore, l'utente lo sa che la legge è finta...e va a centosessanta! Ecco la grande invenzione degli italiani: la simulazione circolare!

ALLIEVO: Affascinante! Però fa un po' effetto perché esclude ogni forma di serietà.

MAESTRO: E ti sembra poco? Dal momento che è tutto finto... meglio saperlo. Ormai è chiaro. Non c'è più niente di vero. Forse non c'è mai stato, ma ora la cosa è più evidente. Dal sociale, al politico, al religioso, niente ha più senso. Tutto è... "Trans". È una manieristica gigantesca struttura di cartone. Era qui che volevo arrivare. L'italiano è geniale perché è l'unico che ha digerito l'illusorio. Tutti gli altri popoli si difendono da questa perdita di sostanza e diventano tristi. Diventano anche brutti e cattivi perché vivono in uno stato di finzione irritata e frustrante. L'italiano no, no. Lui ride. L'italiano lo sa che tutto è finto e ride. È come se avesse dentro da sempre questa specie di gioco della "rappresentazione festosa". Non importa se siano le elezioni o i campionati del mondo. Tutti gli italiani, dai Servizi segreti, alla Mafia, all'uomo comune, vivono complici di questo spettacolo della politica, del sociale, dell'ordine e del disordine. Una compagnia teatrale!

ALLIEVO: Bello! Bravo!

MAESTRO: Non mi interrompere che concludo. Nell'era del "transpolitico" l'italiano...

ALLIEVO: Scusi, professore, cos'è il "transpolitico"?

MAESTRO: Non lo so.

ALLIEVO: Peccato! Ora che cominciavo a seguirla... Comunque è vero degli italiani: sono proprio i migliori.

MAESTRO: E no!!!

ALLIEVO: Ma come, l'ha detto Lei fino ad ora!...

MAESTRO: C'è modo e modo di dirlo!

Il professore cerca di confondere e plasmare il ragazzo – intento a scrivere un articolo sull'italianità –, servendosi di concetti ambigui. In una prima fase, l'allievo rappresenta il controcanto del buon senso, la resistenza razionale che prova con educazione e perplessità a riportare il discorso su un piano logico. Il professore cerca di affermare la superiorità italiana con un linguaggio grottesco, che dà un'immagine caricaturale dell'italiano medio (fino alla tragicomicità). L'ironia beffarda riguarda appunto il *modus vivendi* e *operandi* degli italiani e la celebrazione è solo un espediente per porre interrogativi urgenti sull'approccio dei cittadini a questioni irrisolte della storia nazionale, come il ruolo dei servizi segreti e della mafia nelle scelte politiche, o la politica per fini utilitaristici – si cita Giulio Andreotti. Inoltre, ritroviamo una velata critica al conformismo intellettuale, col concetto di «simulazione circolare», una parodia dei neologismi creati nel dibattito pubblico per mascherare il vuoto di significato. Il testo contrappone i registri colloquiale e informale a quello elevato: il maestro si serve colloquialismi

(«vedi ragazzo», «sei proprio cretino», «scrivilo», «non sei mai stato un'aquila», «e no!»), incrociando termini della lingua dei giornali politici, talvolta dotata di teatralità («transpolitico», «simulazione circolare», «alterazione paradossale», «dimensioni impensabili», «finzione irritata», «rappresentazione festosa») ed espressioni tecniche o latineggianti («assurgere», «manieristica»). Il professore utilizza le strategie retoriche tipiche della persuasione e della polemica strumentale, istillando nella mente dell'allievo il paradosso («si deve credere e non credere... contemporaneamente», «il poliziotto che fa la multa ha torto!») e scegliendo l'anafora per marcare enfaticamente i concetti («scrivilo, scrivilo pure!», «credono, ecco perché! Credono tutti...»). Il personaggio più esperto cade in stereotipi culturali comuni («i francesi credono alla Francia», «gli italiani sono allegri e intelligenti»), proponendo costruzioni enfatiche dalla comica ideologia nazionalistica («avere una sana intelligenza "correttiva", cioè da italiano»), per poi reiterare l'aggettivo *scientifico* con l'intento di dare autorità fittizia alla propria opinione. Una deriva che secondo gli autori coinvolge buona parte degli intellettuali con velleità di essere riconosciuti come personaggi pubblici.

### 3.2. *La cultura deve essere segreta*<sup>42</sup>

Dall'aggettivo *transpolitico* si passa al sostantivo *transculturata*, attraverso un'operazione meta-culturale: il dialogo scardina i valori ordinari del sa-

<sup>42</sup> Il significato del titolo e dell'intero testo della prosa è da rintracciare in un articolo apparso sulla rivista «Re Nudo», nel numero del maggio 1997, all'interno del quale Giorgio Gaber parla direttamente del proprio concetto di cultura e della deriva della stessa: «La cultura deve essere segreta. Stanotte pensavo che sarebbe forse più chiaro aggiungere «o scambiata solo con persone di massima affidabilità». In questa specie di corsa alla divulgazione a qualsiasi prezzo, alla definizione di cultura che non sappiamo bene cosa sia, alle speculazioni di ogni tipo, qualsiasi idea rischia di essere rovinata all'origine. Mi sembra necessaria una grande prudenza nella precisione della comunicazione e nella sua essenzialità, lontano dal dequalificante chiacchiericcio portato a livello di massa [...]. Non mi piace la cultura di massa, non ho simpatia per la parola «massa», sarà perché ha qualcosa a che vedere non solo con una vecchia sinistra abbastanza ideologica, ma anche con il concetto di massificazione che non c'entra nulla con la sinistra e con il concetto della scuola di Francoforte a cui io sono affezionato. La massificazione è reificazione delle persone, un togliergli l'anima, per cui la cultura di massa equivale a una cultura senz'anima, per niente finalizzata alla crescita dell'individuo».

pere, come il patrimonio delle conoscenze e l'informazione atta ad agire intellettuale. Una sorta di parodia filosofica, nella quale il professore interpreta un filosofo postmoderno, che non lesina provocazioni linguistiche all'allievo con una sintassi che riflette l'oralità teatrale, il cosiddetto *parlato in maschera*.<sup>43</sup>

MAESTRO: Ragazzo, oggi ti voglio dare una indicazione preziosa: nell'era della "transcultura"...

ALLIEVO: Un momento, professore. Forse sarebbe meglio sapere subito...

MAESTRO: Se mi interrompi come fai a sapere? Questa volta, mio caro, si tratta di una illuminazione di una portata rivoluzionaria tale che cambierà completamente la storia. Anzi, la farà ripartire dal punto zero.

ALLIEVO: Ha forse individuato il punto Canetti, professore?

MAESTRO: Mi sfugge il punto Canetti, ma certamente anche questo signore, come tutti, avrà commesso l'errore di rendere pubblici i suoi punti. Perché, d'ora in poi, la cultura... ssss! Te lo dico in un orecchio... ssss! Non va divulgata.

ALLIEVO: Non capisco.

MAESTRO: Non capisci perché ho parlato piano o perché sei scemo? Ma è questa la rivelazione: la cultura deve essere segreta.

ALLIEVO: Ma io scrivo sui giornali... voglio dire, è il mio mestiere... studio, seleziono, divulgo; insomma, informo le masse.

MAESTRO: Mascalzone!

ALLIEVO: Come sarebbe a dire?

MAESTRO: Non c'è più un minimo di rispetto. Con tutti i sacrifici che si fanno! Poi, quando sono grandi, informano le masse. Senti questa, mascalzone: la cultura è una luce che quando si espande troppo perde luminosità. Il frastuono della divulgazione la affievolisce. Solo il silenzio ne salva la densità.

ALLIEVO: Permette che me la scriva? Non ho ancora capito bene, ma questo deve essere importante.

MAESTRO: Non ne azzechi mai una! Non solo non lo devi scrivere ma non lo devi neanche dire a nessuno... ssss! E se proprio non ne puoi più dillo

<sup>43</sup> A tal proposito si cita lo studio *Le lingue del teatro* di Patricia Bianchi: «Nella recitazione ascoltiamo un parlato-recitato differente sia rispetto al parlato spontaneo (o *parlato-parlato*) sia rispetto al parlato programmato, come quello dei dialoghi nei testi narrativi (il *parlato-scritto*). Per molti aspetti la lingua teatrale si avvicina al parlato-scritto dei dialoghi narrativi, ma da questo si discosta per la specificità del recitato e per via della sua funzionalità scenica. Possiamo definirlo come un parlato in maschera. Per la sua natura intermedia tra scritto e parlato, il testo drammaturgico è stato anche definito scritto per essere detto come se non fosse scritto o come scritto per l'esecuzione orale nella finzione scenica» (Bianchi 2021: 188-9).

soltanto a qualche amico fidatissimo. Deve restare tutto tra noi, mi raccomandando, bisogna faticare per avere le cose e soprattutto volerle veramente, capisci? La cultura è anche permalosa, ci resta male se non c'è urgente bisogno. E allora: sette segrete, segretissime, non deve uscire niente. E attenti alle spie, perché qualsiasi idea buona se spalmata sui rotocalchi fa malissimo. È peggio della nutella.

ALLIEVO: Ma ci sono anche settimanali qualificati!

MAESTRO: Nutella... nutella... sai cos'è "l'escrementazione circolare"?

ALLIEVO: Un'altra delle sue intuizioni?

MAESTRO: No, un altro esempio per i più cretini: ecco, tu butti un pezzo di carne, di quella buona, un'idea geniale, stimolante... i cagnacci ci corrono dietro, l'annusano, la biasciano, se la passano tra loro, la rimasticano... e quando tela riportano in dietro è talmente una schifezza che neanche tu sai più se avevi buttato un pezzo di carne o un pezzo di... capisci? L'escrementazione circolare!

ALLIEVO: Ingegnoso. Ma mi consenta di dissentire. L'informazione è un dovere civile. Poi la gente ne fa l'uso che crede. Il suo è egoismo puro.

MAESTRO: Non solo sei deficiente, ma anche altruista. Ottime qualità per rovinare la gente. Ascolta: quella che ti dico ora è una verità intuitiva, ma dato che è anche una verità statistica sarà ovvia anche per te che sei un contabile. Se ti guardi in giro e li conti ti accorgi subito che i più informati sono i più cretini.

ALLIEVO: Io veramente, professore, ho letto tutto: da Platone a Borges.

MAESTRO: Appunto! Ci sei cascato. L'unico modo per diventare colti è scegliere un libro e leggere sempre quello per tutta la vita... è anche più comodo. Dopo un po' ti accorgi che basta tenerlo sotto il cuscino e far viaggiare il pensiero. Bella anche questa, eh? Perché vedi nell'era della "transcultura"...

ALLIEVO: Basta con la "transcultura", la prego, si spieghi...

MAESTRO: Va bene, visto che non hai finezza di vocabolario sarò un po' più grossolano, così capisci anche tu. È semplicissimo. Aveva ragione mio nonno quando diceva: "il troppo stroppia". Capisci, ora?

ALLIEVO: Non esattamente.

MAESTRO: Ma certo, l'escrescenza, come te lo devo dire...il sorpasso: quando una cosa ha sorpassato il proprio "reale"! Bellissimo questo: il sorpasso del proprio reale, che intuizione! Ecco, ci siamo già nell'era del "troppo stroppia". E la cultura è quella che ha stroppiato di più. La cultura è una catastrofe, un incubo. È il terrore del bambino e dell'anziano. È l'ossessione del tempo libero dell'oncologo e del metalmeccanico. La cultura è un uragano dovunque. Ormai non la ferma più nessuno. Renato Zero ha avuto un calo pazzesco mentre Emanuele Severino sta andando fortissimo. E se tornasse Emanuele Kant farebbe l'esaurito in prevendita al Palazzo dello Sport, come Bruce Springsteen. È la fine, è la fine!

ALLIEVO: Ha ragione, professore, è la fine. Non se ne può più. Bisognerebbe smettere di fare qualsiasi cosa. È uno schifo. Ci vuole coerenza e rigore. Costi quello che costi io da domani non scrivo più.

MAESTRO: Allora abocchi proprio come un luccio! Quello che mi inte-

nerisce in certi giovani è la paura verginale dell'incoerenza. Basta saperlo che bisogna smettere di scrivere, poi uno continua. Io ho scritto dei volumi per dimostrare che era tempo di silenzio!

Nel secondo dialogo, il contrasto tra registri comunicativi parte da quello alto, con elementi specialistici che rimandano al linguaggio della filosofia, come la già citata *transculturata* e altre forme provocatorie: le locuzioni sostantivali «portata rivoluzionaria», «sorpasso del proprio reale», «verità intuitiva», «escrementazione circolare» (un concetto di non celata trivialità travestito con falsi tecnicismi); il sostantivo *escrescenza*, come metafora della crescita della cultura di massa. Il professore adotta il registro basso fino al triviale, scagliandosi contro l'allievo con epiteti che rappresentano il cambio di strategia in particolare nel dibattito televisivo: *scemo, mascalzone, cretini, schifo*. A livello pragmatico, resta la posizione manipolatoria e falsamente pedagogica del maestro, che si serve dell'ironia per sedurre e deridere l'allievo, che a sua volta crede nella cultura come dovere civile, ma arriva a decidere di non scrivere più perché plagiato dal suo interlocutore autorevole. Il linguaggio emotivo del maestro utilizza diverse figure retoriche per conquistare il ragazzo: l'iperbole, descrivendo la cultura come una malattia o un mostro sociale ed etichettando la sua scoperta a fatto che «cambierà completamente la storia... la farà ripartire dal punto zero»; l'antitesi, «la cultura deve essere segreta» e bisogna «informare le masse» della cosa, additando la divulgazione a corruzione del sapere, mentre solo il silenzio e segreto sono i valori assoluti da coltivare; metafore, sulla cultura, definita «luce che perde luminosità» se troppo diffusa e sull'informazione, definita «escrementazione circolare» e «nutella culturale», e sulla conoscenza, «un pezzo di carne dato ai cani». La sintassi del testo è marcata dalla paratassi, da ripetizioni teatrali e dalla climax: «Nutella... nutella...», «Ssss!...», «è la fine, è la fine!». Le fasi di monologo del professore alternano frasi brevi a strutture complesse, ricche di subordinate e di anacoluti, che spezzano la linearità sintattica per creare un effetto d'oralità nervosa: «Perché, d'ora in poi, la cultura... ssss!... te lo dico in un orecchio... non va divulgata»; «poi, quando sono grandi, informano le masse». La cultura di consumo, infine, viene esemplificata da icone pop dell'epoca, come Renato Zero e Bruce Springsteen, rivali nelle vendite addirittura del filosofo Emanuele Severino, condizione che porta il docente a pensare che «se fosse vivo Kant farebbe sold out».

### 3.3. *La schiavitù è un bene prezioso*

L'ultima prosa dialogica tra maestro e allievo, che espone un ossimoro già nel titolo – «la schiavitù come bene prezioso» –, conferma la strategia testuale battuta-risposta, per la costruzione del paradosso teatrale. È ancora una satira filosofica, che decostruisce concetti alti dell'umanità: la libertà (ritenuta il feticcio contemporaneo che genera confusione); l'arte (in preda all'anarchia espressiva e prodotta senza qualità); la censura (un atto non di repressione ma estetico-morale che garantisce il freno all'imbecillità); lo spirito critico (che manca mediamente agli individui). Il professore si conferma un personaggio a metà tra il buffone e il saggio, con un flusso verbale che trasmette verità ritenute assolute al suo discepolo – in via di smarrimento –, per poi sconfessarle subito dopo, con un esercizio di incoerenza. Si tratta della rievocazione della cifra retorica nel dibattito pubblico degli anni Novanta, con privilegiata attenzione alla sfera politica. Gaber e Luporini compongono il testo immaginando la società del Duemila, imprimendo al dialogo, sempre più lacunoso, l'elemento comunicativo dal quale ripartire. Nell'economia dello studio della lingua del teatro, proprio i dialoghi si prestano come fonte centrale di analisi linguistica, secondo l'osservazione di Pietro Trifone: «Allo storico della lingua restano tuttavia i dialoghi, in cui i contatti con la sfera dell'oralità, l'attenzione alle regole e alle tattiche conversazionali, i rapporti con la situazione scenica e con le attese del pubblico hanno determinato, nei migliori esponenti del genere, una consapevolezza più acuta dell'antinomia tra le forme chiuse, perfette, immobili della grammatica e le forme aperte, irregolari, variabili dell'uso».<sup>44</sup>

MAESTRO: Giornataaccia, ragazzo. Tu sai che io vivo solo, vero?

ALLIEVO: Certo, certo, ma ci sono io, professore...

MAESTRO: Appunto! E male accompagnato! Devi sapere, mio tenero idiota che la mia non era una confessione sentimentale. Volevo solo dire che purtroppo non c'è nessuno al mondo che mi dica cosa "devo" fare.

ALLIEVO: Ma come, professore, un uomo libero come lei?

MAESTRO: Non tollero le offese!

ALLIEVO: Veramente io... cioè, non mi pareva...

<sup>44</sup> Trifone 2021: 216.

MAESTRO: Certo che è un'offesa. Se tu leggessi meno e guardassi di piú, ti accorgereesti che nell'era del trans-democratico un "uomo libero" è un uomo che opina. Opina sempre e non pensa mai. Praticamente un cretino! Non sono un uomo libero. Sono uno spirito, io! Un artista, l'unico dopo Voltaire. E per conservare questo mio spirito è ovvio che ho bisogno di catene. Ecco l'illuminazione del mese: prendi appunti... "la schiavitù è un bene prezioso".

ALLIEVO: Ma come, professore...

MAESTRO: Lo so, lo so, l'ideale sarebbe un a schiavitù imposta da sé stessi, ma in mancanza di meglio, anche da altri. La libertà fa malissimo, scrivilo!

ALLIEVO: Mi dispiace professore ma questo non lo condivido, dunque, da uomo libero, non lo scrivo.

MAESTRO: Tu piú che libero sei deficiente, ma questa non è una primizia, si sapeva. Ora ascoltami attentamente: "È solo la lotta per la libertà che fa bene. L'esercizio della libertà fa schifo". Sai chi lo ha detto?

ALLIEVO: Veramente no.

MAESTRO: L'ho detto io!

ALLIEVO: Mi pareva il suo stile.

MAESTRO: Se non ti piace il mio stile diretto, sarò piú letterario: "Bisogna liberare l'individuo dal sottile disagio della libertà". Oppure sarò piú pratico: "Ci sono e ci vogliono le libertà. La libertà non è mai esistita". Sai chi lo ha detto?

ALLIEVO: Certo professore, l'ha detto Mussolini.

MAESTRO: Allora questa non va bene, non la scrivere, te la cambio subito: "la libertà è una ridicola religione moderna". Scrivi questa che ha piú successo!

ALLIEVO: Professore, ma se è proprio grazie alla libertà che un artista come lei può esprimere tutto quello che vuole...

MAESTRO: Da tempo non mi aspetto da te obiezioni intelligenti. È proprio agli artisti che la libertà ha fatto male. I cassieri la sopportano meglio. L'arte deve avere le sue gabbie e i suoi obblighi. E non solo quelli del proprio specifico, ma soprattutto quelli della necessità e della qualità. Si producono troppe schifezze in nome della libertà di espressione. Ed ecco l'idea, scrivila: solo una rigidissima censura ci può salvare dallo spapolamento... che fai, impallidisci? Voi intellettuali avete sempre avuto una paura angosciosa del Cremlino. Non sto parlando di quello. È ora che devi impallidire. Sto parlando di Dio! Un Dio che giudica la qualità e vi censura.

ALLIEVO: Ho capito, uno che non sbaglia mai sulla qualità. Ma come è possibile?

MAESTRO: Ammetto che, in mancanza di Dio, la cosa non è facile. Purtroppo non c'è nessuno che in qualche modo potrebbe ...

ALLIEVO: Non è vero, professore. C'è lei!

MAESTRO: Questa è una obiezione intelligente. Se avessi tempo potrei farlo. Guarderei un quadro o leggerei le bozze, poi andrei lí dall'artista e... "lei non deve scrivere, glielo proibisco!". E lui indignato: "Ma come, non scrivo piú? Che libertà è questa, io vado in America" ... e così ci liberiamo di qualche cretino!

ALLIEVO: Professore, ma non le è mai venuto in mente il cretino potrebbe migliorare?

MAESTRO: Rarissimo! Comunque sei troppo occidentale. Ti è insopportabile il sopruso fatto su un individuo e non ti spaventa mai il sopruso che si fa su tutti gli individui costringendoli a sorbirsi una valanga di cazzate. Scusa lo stile diretto.

ALLIEVO: Ma uno può sempre sottrarsi.

MAESTRO: Era qui che ti aspettavo! Non ci si sottrae al “grande squagliamento” vedi, tutte le schifezze che circolano... penetrano e fanno male alla salute di chi, in qualche modo è costretto a respirarle. Ecco perché quasi quasi preferisco una società come quella russa dove può succedere che un genio sia considerato un imbecille pericoloso, ad una società come la nostra dove qualsiasi imbecille pericoloso diventa un genio. C'è da pensarci e forse nei panni di Sougheniesky sarebbe interessante ritirarsi in Siberia e scrivere “L'arcipelago Svizzera”.

ALLIEVO: Illuminante. Professore, credo di aver capito a fondo come una libertà del nostro tipo porti inevitabilmente alla distruzione dell'individuo. È l'ora di fare un gesto di coraggio e trasferirci tutti in luoghi dove si rischia una certa illibertà. Sono pronto a seguirla!

MAESTRO: Sì, ma vai avanti tu che a me vien da ridere!

Il contrasto tra registri comunicativi gioca sull'alternanza di lessico colto, proprio del pensiero filosofico (*opina, spirito, individuo, necessità, qualità, censura, illibertà*), a forme dirette, basse, che replicano l'oralità (*idiota, cretino, schifezze, cazzate, deficiente*). Una dualità pensata dagli autori, nella costruzione della fabula agenda, per sabotare i ragionamenti elevati in voga nel *mainstream*. Al neologismo *transdemocratico*, sulla falsariga di quelli nei testi precedenti con prefisso *trans-*, si affianca la metafora del «grande squagliamento», secondo la liquefazione della cultura, sulla scia della *società liquida* teorizzata da Zygmunt Bauman. Oltre alla citazione dissacrante di Benito Mussolini, ritroviamo la parodia letteraria del saggio d'inchiesta narrativa *Arcipelago Gulag* di Solženicyn (*L'arcipelago Svizzera*). A livello sintattico, l'alternanza di proposizioni brevi a quelle articolate, permette dei botte e risposta caricati di senso implicito, con punte di caustica ironia («tu più che libero sei deficiente»). I monologhi del professore espongono delle tesi secondo una sintassi pseudo-logica, da trattato filosofico, con una serie di enunciazioni grottesche che ritornano nel testo in forma anaforica (con piccole modificazioni per favorire il ritmo), imponendosi come aforismi paradossali: «è proprio agli artisti che la libertà ha fatto male. I cassieri la sopportano meglio»; «la libertà fa malissimo, scrivi-

lo»; «l'esercizio della libertà fa schifo»; «la libertà è una ridicola religione moderna»; «la libertà fa malissimo»; «solo una rigidissima censura ci può salvare»; «la libertà non è mai esistita»; «l'esercizio della libertà fa schifo, ma la lotta per essa fa bene».

#### 4. CONCLUSIONI

Il teatro canzone di Giorgio Gaber e Sandro Luporini è stato spesso tenuto fuori dalla lente d'ingrandimento degli studi sulla lingua del teatro, seppure, nella strutturazione della fabula agenda, divisa dinamicamente tra prosa – racconto, monologhi, dialoghi – e canzone, esponga gli elementi linguistici ricorrenti del testo teatrale canonico: interiezioni; invocazioni; incisi fatici (costituiti da frammenti esclamativi o a forte quoziente tonale); fonosimbolismo; schemi sintattici come ellissi, ridondanza e frammentarietà; moduli espressivi come interiezioni, ingiurie e suffissi alterativi; comicità del significato, con equivoci, bisticci e storpiature; comicità del significante, con ripetizioni di parole, scherzi fonici di vario genere; sporadici inserti tipizzati alloglotti. Gli autori provano a reinventare il parlato, tenendo conto delle marche altamente convenzionali del teatro nel rispetto della codificazione retorica.<sup>45</sup> I testi sono calibrati con l'ausilio dei dimostrativi (aggettivi e pronomi) e soprattutto dei deittici, che attualizzano gli enunciati collocandoli nel tempo e nello spazio: «Il genere teatrale è un genere aperto, che investe più dimensioni e più codici. Ruolo chiave è tenuto dalla deissi come *trait d'union* fra il testo e lo spettacolo».<sup>46</sup> Gli autori sfruttano in pieno la ricezione plurisensoriale del pubblico, racchiudendola negli argini del teatro di parole, dove solo elementi extraverbali che supportano l'enunciato, come il gesto, la mimica e le movenze, possono rafforzare il messaggio del testo. Un connubio vincente nell'esecuzione della fabula acta, come sottolineato da Patricia Bianchi:

La fruizione diretta e immediata del pubblico viene agevolata dall'attivazione in scena di una molteplicità di mezzi espressivi che puntano a una ricezione

<sup>45</sup> Sugli aspetti retorici del teatro e le varietà d'italiano rappresentate nel panorama scenico nazionale si rimanda a Stefanelli 2006 e Stefanelli 2009.

<sup>46</sup> Trifone 1994: 85.

plurisensoriale, alla parola e ai suoni si accompagnano la mimica facciale, il gesto, le interazioni e i movimenti degli attori sulla scena e anche il contesto scenografico e le musiche. L'insieme di queste componenti sceniche e delle loro interrelazioni costituisce un sistema complesso di elementi verbali ed extraverbali. Non a caso la gestualità e la prossemica degli attori sono strettamente correlate all'uso delle interiezioni, dei dimostrativi, dei deittici, e in generale a tutti i tratti del parlato che possono coinvolgere i riceventi e rimandare al contesto e alla situazione comunicativa.<sup>47</sup>

Per quanto possa sembrare una forma molto piú incline al parlato da spettacolo televisivo, con una scaletta impostata su un *timing* da concerto, il teatro canzone restituisce letterarietà al proscenio italiano: ritroviamo la tessitura di riferimenti colti, appartenenti prettamente al mondo della letteratura, oltre alla trasposizione di forme di pensiero, che animano il dibattito nella seconda metà del Novecento, con particolare attenzione alla filosofia e alla psicanalisi. Una rotta di ritorno, che dal parlato comune vira verso la cultura alta, tracciata da Claudio Giovanardi e Pietro Trifone: «Possiamo dire che, se per secoli la lingua del teatro italiano ha cercato disperatamente di allontanarsi dal modello letterario alla ricerca di un registro colloquiale e credibile, una volta raggiunto l'obiettivo di avvicinare, fin quasi a far coincidere, scritto e parlato, qualcuno abbia sentito in tempi recenti il bisogno di invertire la rotta, di ridare alla scrittura teatrale la patente di prodotto letterario a tutti gli effetti».<sup>48</sup> Inoltre, il teatro canzone rappresenta uno dei piú autorevoli *storytelling* della contestazione giovanile e del Movimento del Sessantotto, dei quali ha compiuto un bilancio, prolungando il campo d'osservazione agli Anni di Piombo e agli anni di Tangentopoli. Gli inediti analizzati in questo lavoro, che non trovano spazio negli undici spettacoli, come preannunciato, per motivazioni legate alla complessità dei testi e ai rischi di mancata comprensione del pubblico, sono diventati materiale preparatorio per gli album *La mia generazione ha perso* (2001, CGD East West) e *Io non mi sento italiano* (2003, CGD East West, pubblico dopo la morte di Gaber). In particolare, il brano *La razza in estinzione* – contenuto nel primo album citato – rappresenta la summa del teatro canzone, inediti compresi, e rievoca la «razza dell'appartenenza» (al di fuori di riferimenti etnici, contrapposta agli in-

<sup>47</sup> Bianchi 2021: 189.

<sup>48</sup> Giovanardi–Trifone 2015: 228.

dividui non impegnati politicamente e socialmente), sconfitta dal trionfo del conformismo e dal terrorismo stragista, ma che gli autori raccontano senza rimorsi:

La mia generazione ha visto  
migliaia di ragazzi pronti a tutto che stavano cercando  
magari con un po' di presunzione di cambiare il mondo  
possiamo raccontarlo ai figli, senza alcun rimorso  
ma la mia generazione  
ha perso.<sup>49</sup>

Annibale Gagliani

ORCID: 0009-0005-6676-0568

(Università del Salento, ror: 03fc1k060)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barbero 2022 = Fabio Barbero, *Giorgio Gaber, Sandro Luporini e la generazione del 68 – Un'analisi di alcuni spettacoli degli anni Settanta*, Roma, Arcana, 2022.
- Battiato 2008 = Franco Battiato, in Andrea Pedrinelli (a c. di), *Gaber, Giorgio, il Signor G – Raccontato da intellettuali, amici, artisti*, Milano, Kowalski, 2008.
- Bianchi 2021 = Patricia Bianchi, *Le lingue del teatro*, in Chiara De Caprio, Francesco Montuori, Patricia Bianchi, Nicola De Blasi, *L'italiano – Varietà, testi, strumenti*, Napoli, Le Monnier, 2021.

<sup>49</sup> Due amici di Giorgio Gaber, Francesco Guccini ed Enzo Jannacci, cantautori e anime del Movimento del Sessantotto, manifestano disaccordo riguardo ai versi finali del teatro canzone, tenendo aperta la questione: «La nostra generazione è stata abbastanza fortunata, ha trovato spazio, possibilità, modo di esprimersi. Non ha perso. Anche se, forse, quel concetto veniva sola da un momento di pessimismo di Giorgio. Solo, ho il rimpianto di non averglielo mai chiesto» (Guccini 2008: 148); «Solo su un concetto non sono mai stato d'accordo con Gaber: la nostra generazione secondo me ha vinto, mica ha perso. Perché abbiamo figli con le palle, perché abbiamo potuto fare seri discorsi sociali nella musica» (Jannacci 2008: 154).

- Casale 2006 = Giulio Casale, *Se ci fosse un uomo – Gli anni affollati del signor Gaber*, Roma, Arcana, Fazi Editore, 2006.
- Colombati 2011 = Leonardo Colombati, *La canzone italiana 1861-2011 – Storie e testi*, Milano, Mondadori · Ricordi, 2011.
- D’Achille 2001 = Paolo D’Achille, *Parole in palcoscenico: appunti sulla lingua del teatro italiano dal dopoguerra a oggi*, in Maurizio Dardano, Adriana Pelo, Antonella Stefinlongo (a c. di), *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, Roma, Aracne, 2001: 181-219.
- D’Onghia 2014 = Luca D’Onghia, *Drammaturgia*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasini (a c. di), *Storia dell’italiano scritto – II Prosa letteraria*, Roma, Carocci, 2014: 153-202.
- Giovanardi-Trifone 2015 = Claudio Giovanardi, Pietro Trifone, *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- Guccini 2008 = Francesco Guccini, in Andrea Pedrinelli (a c. di), *Gaber, Giorgio, il Signor G – Raccontato da intellettuali, amici, artisti*, Milano, Kowalski, 2008.
- Jannacci 2008 = Enzo Jannacci, in Andrea Pedrinelli (a c. di), *Gaber, Giorgio, il Signor G – Raccontato da intellettuali, amici, artisti*, Milano, Kowalski, 2008.
- Harari 2011 = Guido Harari, *Quando parla Gaber*, Milano, Chiarelettere, 2011.
- Luporini 2013 = Sandro Luporini, Roberto Luporini, *G. Vi racconto Gaber*, Milano, Mondadori, 2013.
- Mainardi 2016 = Nando Minardi, *La magnifica illusione – Giorgio Gaber e gli anni ’70*, Milano, Vololibero, 2016.
- Nencioni 1983 = Giovanni Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, collana *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983.
- Pasolini 1968 = Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per il nuovo teatro* (1968), in Walter Siti, Silvia De Laude (a c. di), *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, vol. II, Milano, Mondadori, 1999: 500-2481.
- Pasolini 1976 = Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976.
- Pedrinelli 2006 = Andrea Pedrinelli, *Non fa male credere – La fede laica di Giorgio Gaber*, Milano, Ancora, 2006.
- Pirani 2015 = Paola Pirani, *Al ballo mascherato – De André, Gaber e l’omologazione dell’intimo*, in Felice Giandomedico, Michele Balducci, Raimonda Basso Bondini, Roberta Di Bonito, Paola Pirani, *Tu prova ad avere un’idea ripensando De André e Gaber*, Roma, Ensemble, 2015.

- Porro 1978 = Maurizio Porro, *Gaber «Sono solo e diverso»*, «Corriere della Sera», primo ottobre 1978.
- Sala 1990 = Rita Sala, *L'ultimo borghese*, «Il Messaggero», 3 febbraio 1990.
- Serianni 2020 = Luca Serianni, *La riproduzione delle risorse pragmatiche nella storia del teatro italiano*, in Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Daria Motta, Rosaria Sardo (a c. di), *Pragmatica storica dell'italiano. Modelli e usi comunicativi del passato*, Firenze, Cesati, 2020, pp. 85-103.
- Stefanelli 2006 = Stefania Stefanelli, *Va in scena l'italiano*, Firenze, Cesati, 2006.
- Stefanelli 2009 = Stefania Stefanelli, *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.
- Stefanelli 2011 = Stefania Stefanelli, *Teatro e lingua*, Enciclopedia Treccani, 2011 [[https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)].
- Trifone 1994 = Pietro Trifone, *L'italiano a teatro*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a c. di), *Storia della lingua italiana – 2 italiano scritto e parlato*, Milano, Einaudi, 1994 (81-160).
- Trifone 2019 = Pietro Trifone, *Il teatro tra dire e fare*, in Nicola De Blasi, Pietro Trifone (a c. di), *L'italiano sul palcoscenico*, Firenze, Accademia della Crusca · goWare, 2019: 7-19.
- Trifone 2021 = Pietro Trifone, *La lingua del dialogo. Il contributo del teatro alla storia dell'italiano*, in Daniela D'Eugenio, Alberto Gelmi, Dario Marcucci (a c. di), *Italia, Italie – Studi in onore di Hermann W. Haller*, Mimesis, Milano, 2021: 205-216.

RIASSUNTO: L'articolo intende analizzare i sei inediti del teatro canzone di Giorgio Gaber e Sandro Luporini, tracciando gli stilemi della lingua da proscenio degli autori, che porta alla costituzione di un linguaggio identitario, in sintonia con i temi e le forme utilizzate nel cantautorato di protesta del secondo Novecento, determinante per la stagione dell'impegno civile nella cultura italiana. I brani selezionati sondano l'aspetto autobiografico di Gaber e Luporini, con l'appartenenza al Movimento del Sessantotto, dei quali sono artisti-manifesto, e il successivo abbandono, spinti da sofferto disincanto, di un'ideologia sempre più a-politica, prostrata al conformismo socioculturale della società dei consumi.

PAROLE CHIAVE: teatro canzone, lingua del teatro, italiano del cantautorato, italiano dei media, canzone di protesta, Movimento del Sessantotto, impegno civile.

**ABSTRACT:** This article aims to analyse six unpublished works from the song theatre of Giorgio Gaber and Sandro Luporini, tracing the stylistic features of the authors' stage language, which leads to the creation of an identity language, in tune with the themes and forms used in the protest songwriting of the late 20th century, which was decisive for the season of civil engagement in Italian culture. The selected pieces explore the autobiographical aspect of Gaber and Luporini, with their membership of the '68 Movement, of which they were poster artists, and their subsequent abandonment, driven by painful disillusionment, of an increasingly apolitical ideology, prostrated by the socio-cultural conformism of consumer society.

**KEYWORDS:** theatre song, theatre language, Italian songwriting, Italian media, protest song, '68 Movement, civil commitment.