

IL SALVADANAIO E DARWIN! LA LINGUA PROGRESSIVA DEL BANCO DEL MUTUO SOCCORSO

1. INTRODUZIONE

1.1. *Lingua e canzoni: il caso del progressive italiano*

Nel 1976 Fernando Bandini inaugurava il dibattito sulla lingua della canzone italiana con il saggio *Una lingua poetica di consumo*, individuando nello *Zugzwang*, termine mutuato dal linguaggio scacchistico, la peculiarità del processo compositivo testuale della canzone. Il giocatore che, pur trovandosi sotto scacco, si trovi in questa situazione (di *Zugzwang*, appunto) ha l'obbligo di muovere, anche quando qualsiasi mossa faccia determinerà in ogni caso un peggioramento della propria posizione. Allo stesso obbligo sembra dover sottostare il paroliere che debba trovare il testo adatto alla cosiddetta “mascherina”, uno schema prosodico prefissato, con ritmi e accenti che devono essere rispettati. «Il metro, quindi», afferma lo studioso, «precede nel lavoro del “paroliere” ogni altro elemento di poetica, costituisce anzi il disegno obbligato, astratto e concreto al tempo stesso, che sta alla base della lingua poetica».

Il problema aggiuntivo – rispetto alla composizione poetica – che il paroliere/autore di una canzone incontra è fondamentalmente quello di dovere ricorrere molto spesso a versi tronchi,¹ operazione che risulta notoriamente difficile in una lingua isosillabica come quella italiana,² che ha

¹ Il problema è dovuto al fatto che la musica pone molto spesso la nota tonica, perfettamente statica, alla fine della strofa (Zuliani 2018: 29).

² «In tal senso è bene ribadire che qualsiasi tipo di verso accentuativo moderno – sia esso un endecasillabo italiano, un *décasyllabe* francese, un *pentameter* inglese o tedesco – nel momento stesso in cui viene cantato, e dunque associato a un insieme di durate temporali ben precise, perde fatalmente la sua natura tendenzialmente sillabico-qualitativa per assumere una veste ritmico-metrica in tutto e per tutto quantitativa (e dunque in

inoltre lo svantaggio di non disporre di un cospicuo numero di parole tronche e monosillabiche; tale condizione può rivelarsi piuttosto compromettente, poiché costringe l'autore a un lessico ripetitivo, a scelte stilistiche banali e a forzature semantiche.³

La circostanza ha determinato per molto tempo un *gap* sostanziale tra lingua della canzone e lingua della poesia, almeno fino al momento in cui la prima non è divenuta un prodotto di largo consumo, mentre la poesia e la letteratura hanno visto decimarsi i propri avventori, distratti dal travolgente *tsunami* della rivoluzione mediatica che ha coinvolto l'Occidente a partire dagli anni Cinquanta, con inevitabili conseguenze in termini di contaminazione tra le due arti e le loro rispettive funzioni.

Fino all'ormai stabilito limite tra vecchio e nuovo modo di scrivere per la musica, la lingua delle canzoni risulta estranea a quel processo di ricerca che aveva riguardato invece la lingua letteraria e soprattutto quella poetica già dai primi anni del Novecento, presentando invece i caratteri più triti e convenzionali del linguaggio poetico tradizionale (De Mauro 1977: 135); è il passaggio da quella che Coveri (1992: 155) individua come una prima fase della storia della canzone moderna, definita «pre-Modugno», perché con la sua *Nel blu, dipinto di blu* (1958) ne traccia la conclusione, inaugurando una nuova fase «che coincide con il trionfo dei cantautori negli anni '60 e '70» (*Id.*).

A questa “rivoluzione” è conseguito un interesse inedito nei confronti della lingua della canzone, che ha incentivato la produzione di un cospicuo numero di studi di taglio filologico-letterario e linguistico; altrettanto numerosi sono gli studi sulla canzone dagli anni '80 ai giorni nostri, che ve-

linea di principio assimilabile più alla concezione poetica classica che a quella moderna): il numero delle sillabe rimarrà lo stesso, ma la loro qualità più o meno fortemente accentata e atona si trasformerà inevitabilmente in quantità di durate musicali più o meno lunghe e brevi» (La Via 2021: 92).

³ Sono diversi gli *escamotage* utilizzati nella canzone italiana per ottenere versi tronchi a partire da parole piane. Tra gli espedienti più consunti, i tanto noti troncamenti forzati delle rime *cuor/ amor*; il ricorso a parole straniere, forti *enjambements* che lasciano in sospenso parti del discorso che sarebbero normalmente atone; ricorso a tempi verbali del passato, del futuro e del condizionale, che in musica sono trattati come tronchi (cf. Antonelli 2010: 40-41; Zuliani 2018: 27-32).

dono testi caratterizzati «da una fuga dal linguaggio quotidiano attraverso soluzioni varie», usando le parole di Coveri (1992: 156), la cui idea è rinforzata più tardi da quella di Serianni: «si può cantare di tutto e si può utilizzare qualsiasi codice linguistico [...], le canzoni cessano di essere un modello di lingua per diventare piuttosto uno specchio dei vari tipi di lingua, reale o inventata: dall'iper-parlato giovanile di Vasco Rossi alle pre-stidigitazioni da “incantatore” di Pasquale Pannella» (Serianni 1994: VIII).⁴

Tra il canzonettese e cantautorato, nel corso degli anni Settanta, si conta un movimento tenuto finora ai margini della considerazione dal punto di vista linguistico-letterario: il *rock progressivo*,⁵ calco sull'inglese *progressive rock* (noto anche come *prog*), un genere il cui successo sopravvisse per circa un decennio⁶ e che ebbe una notevole risonanza anche nella

⁴ Dopo il fortunato decennio degli anni Novanta, in cui si sono prodotti studi di Coveri (1992, 1996), Borgna e Serianni (1995) e dell'Accademia degli Scrausi (1996), gli studi linguistici intorno alla lingua della canzone hanno conosciuto un rinnovato interesse. Si vedano, tra gli studi più recenti, Antonelli (2005), Scholz (2006), Antonelli (2010), Coveri (2011), Zuliani (2018), Coveri–Diadori (2020), Cartago–Fabbri (2021). Insieme agli studi “panoramici”, aumentano anche gli studi circoscritti a singoli artisti, album, o anche singole tracce (si vedano, ad esempio, gli studi sulla canzone *Amerigo* di Francesco Guccini da parte di Paolo Squillacioti [2004], o il recente articolo di Milani [2022] su *Generale* di Francesco De Gregori).

⁵ Si intende con *rock progressivo* la musica che tra gli anni Sessanta e Settanta, partendo dal rock, dal jazz, dal folk e dalla tradizione classica, ha proposto una musica pop sperimentale e complessa, suonata con l'ausilio di strumenti della tradizione classica (il pianoforte, il clavicembalo, il violoncello, ecc.) che ha messo in discussione la classica forma-canzone, producendo pezzi anche di inusitata lunghezza (per esempio, *Supper's ready* dei Genesis, 23 minuti). La nascita del *progressive* avviene in Inghilterra sul finire degli anni Sessanta e raggiunge la sua massima espressione con gruppi come Genesis, King Crimson, Jethro Tull, Yes, Gentle Giant, Emerson, Lake & Palmer. Nell'uso di forme dotate di coerenza interna, lo sviluppo tematico delle tracce e dei testi, la ripresa di temi a distanza, l'alternanza di tempi pari e tempi dispari, il *progressive* riprende tratti formali del repertorio sonatistico e sinfonico; generi, forme e stili sono invece ripresi dalla musica barocca e classico-romantica (Stumpo 2010). Il movimento si diffuse in buona parte dell'Europa, ma solo in Italia si ebbe una produzione di grande livello che riuscì ad affiancare i grandi nomi inglesi e che di recente viene sempre più spesso riletta in maniera convincente come una corrente musicale dai tratti spiccatamente autoctoni (cf. Montgomery 2018). Sull'argomento cf. almeno Fabbri (2008), Anderton (2010), Bratus (2014), Tomatis (2019).

⁶ Sull'ascesa e sul declino del genere, fornisce un ampio e articolato racconto Weigel (2019) al cui interno Jacopo Tomatis dedica un ampio capitolo alla scena nazionale.

scena internazionale.⁷ La produzione del *prog* italiano, che continua ad accumulare le lodi della critica musicale e l'interesse dei numerosi appassionati, costituisce una delle manifestazioni musicali piú e sperimentali della musica italiana del secondo Novecento, inserendosi in quel clima di rinnovamento coincidente con le rivolte seguí alla la morte di Luigi Tenco (avvenuta nel 1967), episodio che sancí agli occhi della comunità giovanile la definitiva squalifica del Festival di Sanremo (cf. Tomatis 2019: 322-27).

In questi anni, come nota Tomatis, «si può osservare la fine di quella che è stata a posteriori riconosciuta come l'“era del beat”, e l'inizio di un'“era del progressive rock”, in cui la musica pop italiana diviene oggetto di crescente attenzione estetica» (*ibi*: 360); nello stesso periodo avviene inoltre il passaggio dal disco a 45 giri a quello a 33 giri, che garantiva una maggiore qualità del suono e permetteva di sviluppare un discorso musicale piú ampio organico, permettendo la nascita dei *concept album*, di cui il *prog* fu il genere promotore per eccellenza.

Con questo studio si intende fare maggiore luce sui testi del genere in Italia attraverso la primissima produzione del Banco del Mutuo Soccorso (d'ora in poi Banco),⁸ il «gruppo progressive italiano che piú ha saputo avvicinarsi alla musica colta europea a cavallo tra '700 e '800, pianistica, sinfonica e operistica» (Deregibus 2006), una delle «tre corone» del movimento musicale in Italia, insieme alla PFM e Le Orme, e, tra tutti, quello che forse ha saputo coniugare con maggiore maestria l'attenzione al suono con quella alla lingua. A essere indagata sarà proprio quest'ultima

⁷ Tra tutte, fu la PFM a riscuotere maggiore successo all'estero. Va ricordata soprattutto la collaborazione tra la PFM e Greg Lake degli Emerson, Lake & Palmer, che introdusse il gruppo negli studi della Manticore a Londra, dove conobbero Peter Sinfield, l'autore dei testi dei King Crimson, che si propose di tradurre in inglese quelli di *Per un amico*. Così, nel 1973, venne pubblicato *Photos of Ghosts*; e ancora così, in seguito, si ebbero *The World Became the World*, versione inglese de *L'isola di niente* (1974), l'album dal vivo *Cook* (1974), *Chocolate Kings* (1975) e *Jet Lag* (1977). Lo stesso Greg Lake è l'ideatore delle traduzioni in inglese per il Banco del mutuo soccorso: è in inglese l'album *Banco* (1975), un successo che non si ripete poi con la traduzione di *Come in un'ultima cena* (1976), in inglese *As in a Last Supper* (1976), con i testi tradotti da Angelo Branduardi. Meno fruttuose si rivelarono le altre collaborazioni tra i gruppi italiani e quelli inglesi. Un certo successo riscosse anche *Felona e Sorona* delle Orme, uscito nel 1973 e i cui testi sono stati scritti da Peter Hammil, dei Van Der Graaf Generator.

dimensione, al fine di delineare il profilo linguistico-letterario della loro opera, di cui si analizzerà attraverso passi scelti l'eccezionale doppietta d'esordio, pubblicata nel 1972 e che comprende due dei dischi più importanti dell'intero movimento musicale: *Banco del Mutuo soccorso* (1972) – d'ora in poi *Salvadanaio*, nome con cui è confidenzialmente indicato per via della sua eccentrica forma sagomata sull'immagine di un salvadanaio – e *Darwin!* (entrambi prodotti da Ricordi), selezionati in quanto considerati particolarmente rappresentativi, nella poetica e nelle scelte linguistiche, della loro lunga produzione discografica.⁹

⁸ Limitando il discorso ai primi due album, non si rischierà la sovrapposizione con il periodo in cui il gruppo cambiò il proprio nome in Banco, nel 1978, finché non recuperò il nome esteso nei primi anni Novanta. Fu l'amministratore delegato della RCA a inventare il nome, che a Nocenzi piacque fin da subito, perché lo rimandava concettualmente alle «società di mutuo soccorso del primo Novecento, nate per tutelare gli operai, le vedove dei lavoratori, le famiglie, gli orfani. Una cassa solidale per distribuire un minimo di reddito a chi si trovava in difficoltà, una bella cosa, peraltro in linea con la mia idea di società civile» (Nocenzi–Villari 2021: 22).

⁹ Seguiranno a questi numerosi album, dei quali forniamo un elenco: i già ricordati *Banco* (1975), corrispondente alla versione inglese del *Salvadanaio*, prodotto dalla Manticore Records (etichetta discografica degli Emerson, Lake & Palmer) e *Come in un'ultima cena*, che esce nel 1976 insieme alla seconda ed ultima versione inglese dei loro album, *As in a Last Supper*, sempre prodotto dalla Manticore. Seguono, nel 1977, gli album interamente strumentali *Garofano rosso* (1976), colonna sonora del film omonimo di Luigi Faccini tratto dal romanzo di Elio Vittorini, e *...di terra* (1978). Sotto il nome di *Banco* vengono pubblicati i dischi *Canto di primavera* (1979), *Urgentissimo* (1980), *Buone notizie* (1981), *Banco* (1983), *...e via* (1985); nel 1989 viene ripristinato il nome completo del gruppo e vengono pubblicati gli album *Donna Plautilla* (che raccoglie vecchie registrazioni inedite) e *Non mettere le dita nel naso* (pubblicato come «Il Banco presenta Francesco Di Giacomo»). Degli anni Novanta sono *Il 13* (1994) e l'album dal vivo *Nudo* (1997), così come le nuove riscritture e registrazioni dei primi due album, *Banco del Mutuo Soccorso* e *Darwin!*, riproposti in cofanetto (naturalmente a forma di salvadanaio); nel 2003 si celebrava il trentennale della band con la pubblicazione di *No palco*. Dopo la morte di Di Giacomo, avvenuta in un incidente stradale il 21 febbraio del 2014, vengono pubblicati *Un'idea che non puoi fermare* (2014), di cui si parlerà più avanti (cf. *infra*, § 4), la *Legacy Edition* di *Io sono nato libero* (2017), contenente l'album inedito *La libertà difficile*. Esso segna un'importante svolta per il gruppo, che vede una nuova formazione (alla voce, d'ora in poi, ci sarà il cantante Tony D'Alessio). Nel 2019 il gruppo torna a comporre un album di esclusivi inediti con *Transiberiana* (Inside Out Music) e nel 2022

Prima di addentrarci nel caso specifico, è il caso di fare qualche considerazione generale sulla lingua e sui contenuti trasmessi dai testi del *progressive* italiano.

1.2. *Rock progressive: una lingua “regressive”?*

Nonostante l’indiscusso successo nella scena musicale, non si può certo affermare che il rock progressivo abbia incontrato lo stesso favore nel giudizio dei linguisti che si sono occupati della storia della canzone italiana dal punto di vista della lingua. Fiori ne riconosce «le magagne di generazioni di parolieri, tutto il bagaglio di zeppe, la pletera di aggettivi, di inversioni, di apocopi, di tronche imposte dalla musica a una lingua piana» (Fiori 2003: 65). Su tale scorta, in *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Giuseppe Antonelli commenta brevemente la dimensione letteraria del movimento del rock «progressivo» e, giocando con la definizione, ribalta la qualità universalmente riconosciuta del livello musicale del movimento in un giudizio severo sulla componente testuale, definendone lo stile «regressivo» (2008: 62), esemplificandolo nei versi di uno dei brani-bandiera del *prog* italiano, *Impressioni di settembre* della Premiata Forneria Marconi (PFM): «quanto verde tutto intorno e ancora più in là / sembra quasi un mare l’erba / e leggero il mio pensiero vola e va» (*ibid.*).

La novità del pezzo risiede infatti tutta nella parte musicale: la composizione si allontana dal classico schema che vede l’alternanza strofa / ritornello ed è composta invece da due strofe cantate e due ritornelli strumentali affidati al suono del *moog* (usato per la prima volta in Italia), e una breve variazione finale.¹⁰ La parte testuale, per la quale la band si avvale

è la volta di *Orlando: le forme dell’amore*, che vede la partecipazione di Michelangelo Nocenzi, figlio di Vittorio. Tra i numerosi componenti del gruppo, oltre a Nocenzi e Di Giacomo si devono ricordare le importanti presenze del tastierista Gianni Nocenzi (1968-1984), del batterista Pierluigi Calderoni (1971-1992) e delle chitarre di Marcello Todaro (1971-1973) e di Rodolfo Maltese (1973-2015).

¹⁰ Il brano è stato rilanciato a più riprese ed è stato oggetto di diverse *cover*, tra le quali ricordiamo quelle di Franco Battiato (*Fleurs* 3, 2002) e dei Marlene Kuntz (*Best of Marlene Kuntz*, 2009).

eccezionalmente della collaborazione di Mogol (che aveva già collaborato con i musicisti della PFM durante la registrazione di *Emozioni* [1970]), asseconda invece la musica con una struttura semplice e di ampia cantabilità, che alterna versi piani a versi tronchi, ottenuti con facili monosillabi finali (*me, no, so, te, là, va, già*, con svariate ripetizioni), mentre il racconto procede fotografico, per sequenze di immagini («gocce di rugiada», «campagna», «un cavallo»), filtrate da uno sguardo intimistico e sensoriale («l'odore della terra [...] sale adagio dentro me», «la vita nel mio petto batte piano»).

Non mancano, d'altra parte, recenti tentativi di rivalutazione della componente testuale del movimento del *progressive* italiano. In un recente contributo dal titolo *La letterarietà del "progressive" rock italiano*, Leonardo Masi (2020) riconosce che nella produzione del rock progressivo non vi sono «soltanto momenti poco riusciti, ma anche alcune intuizioni particolarmente felici»; in particolare, si individua un «tentativo di riallacciarsi a un linguaggio che viene dalla letteratura, piú che dall'opera in brani degli Osanna, del Banco, del Balletto di Bronzo, ecc.» (Id.: 101-2).

Allargando dunque il panorama, si possono riscontrare nei testi del *prog* alcuni *leitmotiv* e strutture ricorrenti. Abbondano infatti rime bacciate e versi tronchi che evocano una dimensione favolistica, assecondata dal recupero di sonorità sinfoniche e della musica antica, e si incontrano composizioni che rimandano alla filastrocca. Ne è un esempio *Gioco di bimba*, de *Le Orme* (in *Uomo di pezza*, 1972), che presenta una melodia semplice, che si ripete nel tempo altalenante di $\frac{3}{4}$, creando un'atmosfera rarefatta e trasognata, in cui si inserisce un testo, composto da doppi senari in quattro quartine, che ne riprende i toni fiabeschi, rimarcati ripetutamente nel lessico («Come d'incanto lei si alza di notte / Cammina in silenzio con gli occhi ancor chiusi / Come seguisse un magico canto / E sull'altalena ritorna a sognare»), che non sembrano preannunciare la chiusa finale cupa, una svolta narrativa che non corrisponde a un cambio d'atmosfera nella musica o nel canto, in cui «un'ombra furtiva si stacca dal muro» e «nel gioco di bimba si perde una donna».¹¹

¹¹ Il testo, scritto da Toni Pagliuca e interpretato da Aldo Tagliapietra, prende ispirazione da un fatto di cronaca riguardante lo stupro di una bambina e «da lì gli

Non mancano tuttavia atmosfere gravi e lugubri, come quelle che si trovano nell'album *Biglietto per l'inferno* (1974), dell'omonima band guidata da Claudio Canali, autore di testi crudi e violenti che indagano il senso di disagio sociale; si veda, ad esempio, il funereo testo de *L'amico suicida*, in cui viene descritto un suicidio di una persona cara nei momenti che precedono e poi seguono la sua morte («Attorno al tuo corpo / C'è un alone di morte / ti guardo il viso scarno / Tu sorridi, sei forte / Il tuo viso cereo e gli impulsi lenti / Le tue labbra scure mi fanno stridere i denti»); conclude il brano un impulso vitalistico nato in grembo al *thanatos* («Col sapore della morte / la tua mano nella mia / e dopo questa mia morte / ritorna la vita in me / ed ora mi sento il piú forte / non ho piú regine ma un re»): un motivo decisamente letterario e poco *pop*, che ricorda i versi di Ungaretti in *Veglia* («un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / volta al plenilunio [...] Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita» [da *Il porto sepolto*, 1916]).

Se è vero che nel *progressive* l'immaginario del *fantasy* è presente come in nessun altro genere, si deve tenere anche conto della poetica generale in cui è calato l'espedito letterario e della notevole varietà tematica degli album, nonché della propensione a concepire *concept album*, architetture che legano non solo le tracce musicali, ma anche i testi, che affrontano temi inediti, come la filosofia dello *Zarathustra* (1973) dei Museo Rosenbach, che reinterpreta Nietzsche (ricordiamo il precedente del poema sinfonico *Così parlò Zarathustra* di Richard Strauss); in *Fetus* (1972) e *Pollution* (1973), Franco Battiato si ispira a *Il mondo nuovo* di Aldous Huxley, in cui si descrive una società distopica in cui ogni individuo è costruito in laboratorio; *La Bibbia* (1971) dei Rovescio della Medaglia, album particolarmente energico sul piano musicale (considerato da molti *hard rock*), consiste in sei movimenti che hanno per oggetto l'evoluzione del mondo in chiave biblica, mentre *Darwin!* (1972) del Banco tratta il tema dell'evoluzionismo.

vennero in mente sia la musica che le parole di *Gioco di bimba*, con questa triste vicenda trasfigurata in chiave poetica», spiega Tagliapietra in una recente intervista (Zuffanti, RollingStone).

Nell'album degli Area 1978 *gli dei se ne vanno, gli arrabbiati restano!* (1978), che prende il titolo dalla raccolta di elzeviri del poeta e scrittore futurista di Filippo Tommaso Marinetti *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste* (1908), troviamo inserti testuali che rimandano alla prosa scientifica di Freud e Lacan: «Sappiamo infatti quale devastazione / possa provocare una figlia-zione falsificata / quando la costrizione dell'ambiente / si adopera per sostenerne la menzogna» (*Acrostico in memoria di Laiò*). Si aggiunga il linguaggio chimico-biologico, come nei versi «sperimentali e vicini al futurismo» di *Fenomenologia* (1971), dall'album *Fetus* (Rossi 2014: 321-322): «L'esotomia, l'ibm-azione / de-cloro de-fenilchetone / essedi-etilizzazione / han dato vita / alla programmazione», ai quali seguono le formule matematiche « $x = a(\sin \omega t)$ $x^2 = a(\sin \omega t + \gamma)$ », che, rappresentate graficamente, compongono due sinusoidi di uguale ampiezza ma sfasate di un'unità, raffigurando in due dimensioni l'elica del DNA, argomento intorno al quale ruota l'intero album.

In un panorama così ricco e complesso, insomma, sembra riduttivo esemplificare i testi del *progressive* italiano nello stile asciutto della PFM, che ha pure lo svantaggio – e per altri versi il vantaggio¹² di non avere potuto contare sulla presenza di un cantante di ruolo,¹³ a differenza di gruppi come gli Area, del virtuoso sperimentatore Demetrio Stratos, e il Banco, che ha potuto contare sulla voce sottile e potente del *bel canto* di Francesco Di Giacomo, da molti considerato “la voce del *prog* italiano”.¹⁴

¹² Le identità della PFM sono infatti due: la prima è quella di gruppo musicale della scena italiana, la seconda quella del collettivo di musicisti che hanno contribuito a rifondare la musica di Fabrizio De André: questa seconda identità, che ha contribuito in modo decisivo alla popolarità del gruppo, sarebbe stata probabilmente impossibile se la PFM avesse avuto un cantante come Di Giacomo o Stratos.

¹³ A eccezione del periodo compreso tra il 1975 e il 1979, in cui il gruppo si avvale della presenza di Bernardo Lanzetti, proveniente dagli Acqua fragile.

¹⁴ È sufficientemente convincente lo stacco in termini di popolarità dei due cantanti rispetto ai colleghi dello stesso genere, in base alle preferenze emerse dai forum e i blog consultati. Un esempio di classifica basata su una giuria popolare viene da John's Classic Rock (2007), in cui si è indetto un sondaggio a cui hanno risposto 168 utenti, che hanno indicato le loro preferenze tra una selezione di cantanti proposti; la classifica mette al primo posto Francesco Di Giacomo con il 45% dei voti, che stacca di poco Demetrio

L'incontro tra questa voce e gli spartiti di un compositore del tenore di Vittorio Nocenzi sancì infatti l'inizio della storia del Banco.

1.3. *L'autonomia del testo*

Nella scena musicale degli anni Settanta, come sottolinea Villari, «i cantautori continuano a pensare la musica come puro accompagnamento per testi socialmente impegnati, mentre il rock progressivo ribalta il paradigma relegando le liriche a semplice corollario della musica. Un percorso parallelo destinato a incontrarsi solo in rarissime, virtuose occasioni», di cui esemplare risulta quella del Banco.

In séguito alla scomparsa di Francesco Di Giacomo, al fine di «sottolineare [...] la profondità delle sue invenzioni poetiche» (Sony Music Italia), Nocenzi cominciò a lavorare a un progetto che lo ha portato alla pubblicazione di *Un'idea che non puoi fermare* (RCA, 2014), dedicato proprio al cantante e amico scomparso. L'edizione comprende un triplo vinile e doppio CD, in cui, oltre a diciotto brani live e cinquanta minuti di registrazioni inedite, compaiono undici reinterpretazioni di una selezione di testi compiuta da Nocenzi (tra i «più rappresentativi del modo di scrivere di Francesco, del modo di raccontare per immagini contenuti più profondi della rima baciata *amor: cuor*» [*Id.*]). Agli attori che li hanno interpretati, tra i più noti del panorama italiano,¹⁵ è stato chiesto di trattare il testo come un copione teatrale o come una composizione poetica, e di interpretarlo nel silenzio; solo in séguito ai testi sono state affiancate riscritture musicali inedite (un processo di questo tipo, che parte dalla composizione del testo, non è estraneo alla produzione solista di Di Giacomo).¹⁶ L'operazione

Stratos, a cui spetta il 37%; seguono Nico Di Palo dei New Trolls (13%), Aldo Tagliapietra de Le Orme (8%), e Bernardo Lanzetti (5%).

¹⁵ Partecipano al progetto Toni Servillo, Moni Ovadia, Rocco Papaleo, Valerio Mastandrea, Franca Valeri, Alessandro Haber, Giuseppe Caderna, Giuliana De Sio (cf. Nocenzi–Villari 2021: 195-197).

¹⁶ Significativa a tal proposito risulta l'operazione, compiuta solo postuma, nel 2019, che avrebbe inaugurato un nuovo percorso da solista per Di Giacomo (sappiamo infatti, dal comunicato stampa che annuncia l'uscita dell'album, che aveva deciso di abbandonare il BMS per dedicarsi ai propri progetti personali), e destinato invece a restituire gli ultimi

compiuta da Nocenzi può dunque essere letta come un tentativo di legittimare il valore di questi testi in quanto opere già di per sé compiute, a cui si rilascia il *nulla osta* a potersi reinventare da parte della musica che li accompagna.

Con questo non si intende certo eludere con noncuranza l'impaccio di dovere trattare i testi come opere letterarie (né si giustificherà – oltre quanto è stato già fatto da numerosi studiosi – la prassi dell'analisi linguistica applicata ai testi delle canzoni):¹⁷ dando per certo che il testo di una canzone non possa prescindere dalla musica senza perdere di significanza rispetto a come esso è stato concepito, ci sono casi in cui il bilancio delle perdite risulta particolarmente pesante per il testo orfano della musica che lo completa, e altri in cui, invece, mantiene un'unità stilistica e semantica particolarmente solida e narrativamente coerente, e l'operazione condotta con successo da Nocenzi è certamente una prova di come i testi della pro-

fuochi della sua produzione. Ormai lontanissimo dal canone del rock progressivo, sconfinante nel pop sperimentale e nel cantautorato, *La parte mancante*, registrato insieme al pianista Paolo Sentinelli, è un disco che nasce, come dichiara lo stesso Sentinelli in un'intervista, a partire dai testi («Andavo regolarmente a casa sua e prendevo appunti dei nostri dialoghi. Lui aveva questa capacità di raccontare e scrivere fuori dal comune. La sua penna era ancora viva e poetica. Poi tornavo a casa e, davanti al pianoforte, scrivevo le melodie per quelle parole. [...] La musica è al servizio delle parole di Francesco, la scrittura viene dopo. Quindi poco si concilia con il prog [...]» [ArtistsAndBands 2019]). Tra gli altri lavori di Di Giacomo solista, si citano *Non mettere le dita nel naso (Iperspazio)* (1989; per il quale si avvale della collaborazione di tutti i componenti del BMS); *Hey Joe/Non ci siamo* (1990); *Fado* (2001; con Eugenio Finardi e Marco Poeta). Uno degli inediti della coppia Di Giacomo-Sentinelli, *Bomba intelligente*, è stato completato da Elio e le Storie Tese e confluito nell'album *Figatta de Blanc* (2016), vincendo il premio *Targa Tenco* per la migliore canzone dell'anno.

¹⁷ Come afferma Podestà (2007: 96): «se la musica ha un ruolo fondamentale nella costruzione del verso cantato, analizzare il testo di una canzone con gli strumenti della linguistica appare un'operazione non del tutto corretta, probabilmente. Eppure è l'unica operazione possibile, non essendoci altri strumenti disponibili». L'analisi che segue si basa sul testo presente all'interno delle note di copertina degli LP originali; i commenti relativi alla parte musicale che corredano sparsamente il commento linguistico-letterario e che si basano sull'ascolto degli album originali sono informazioni che non incidono sull'approccio prettamente testuale dell'esegesi.

duzione del BMS possano godere di una certa autonomia letteraria, dotata di una poetica ben definita e di un proprio linguaggio.¹⁸

Muovendoci in un terreno di studio limitato rispetto alla mole dell'intera produzione della band, percorrendo per intero i due album verranno analizzati passi scelti, da cui si estrapoleranno i temi e gli stilemi linguistici che serviranno a tirare delle prime conclusioni sulla poetica e sulla lingua della coppia Di Giacomo–Nocenzi.¹⁹

2. IL SALVADANAIO

2.1. *Il “volo” del Banco: cinquant’anni di storie lunari*

Il Banco oggi è un classico, siamo stati però sicuramente avanguardia, profonda avanguardia, perché nel tempo in cui abbiamo cominciato a fare musica c'erano le canzonette “Fatti Mandare dalla Mamma”, Gianni Morandi eccetera, quindi questa era proprio tutta un'altra storia (Artistsandbands 2011).

Con l'omonimo *Banco del Mutuo Soccorso* (1972, Ricordi), il Banco si presentava sulla scena musicale italiana nella sua storica formazione: il compositore e tastierista Vittorio Nocenzi (gennaio 1951), il tastierista Gianni Nocenzi (dicembre 1952), il cantante voce solista Francesco Di Giacomo (1947-2014), il chitarrista Marcello Todaro (1946), il bassista Renato D'Angelo, il batterista Pierluigi Calderoni (1949).

Che si parli di tutta un'altra storia e tutta un'altra lingua si capisce bene già dall'incipit tutto letterario dell'album di esordio, di ispirazione letteraria ariostesca (che tornerà a più riprese),²⁰ affidato alla voce recitante di Vittorio Nocenzi, fuori dalla quale «si scatena un pandemonio di suoni

¹⁸ La rilevanza della parte testuale nelle composizioni è più volte ribadita da Nocenzi: «Per me la parte testuale e le parole sono state sempre altrettanto importanti [rispetto alla musica]. Già scrivo della musica abbastanza immaginifica, che racconta immagini non palpabili [...]. Ho sempre sentito il bisogno che si estendessero queste immagini impalpabili anche ad altre immagini evocate dalle parole» (Nocenzi, Youtube).

¹⁹ In *Nati liberi* si offre un'analisi musicale e interpretativa dell'intera discografia. Cf., in particolare, i capitoli dedicati a *Banco del mutuo soccorso* (Nocenzi–Villari 2021: 51-61) e *Darwin!* (*Id.*: 65-79), a cui si rimanda in generale.

²⁰ Nocenzi definisce *In volo* «il manifesto concettuale della loro ricerca artistica, sia



nuovi, una spinetta medievaleggiante e rumori naturali, in simbiosi con le rivelazioni di Stockhausen e della musica concreta» (Nocenzi–Villari 2021: 52):²¹

Lascia lente le briglie del tuo ippogrifo, o Astolfo,
sfrena il tuo volo dove piú ferve l'opera dell'uomo,²²
però non ingannarmi con false immagini
ma lascia che io veda la verità e
e possa poi toccare il giusto.

per i testi che per la musica. C'è dentro la melodia, l'Hammond C3, l'utilizzo di un italiano piú arcaico, dissonante con lo slang quotidiano, per creare un corto circuito con il linguaggio musicale del momento» (Bellachioma 2019).

²¹ I testi sono riportati così come appaiono sulle copertine apribili degli album originali. Saranno segnalate eventuali discrepanze tra testo scritto e testo cantato.

²² Nell'esecuzione l'enunciato comincia con la congiunzione avversativa *ma*.

Risponde Di Giacomo, con voce falsettata e tono beffardo:

Da qui, messere, si domina la valle
 ciò che si vede, è.
 E se l'immagine è scarna al vostro occhio²³
 scendiamo a rimirla da piú in basso
 e planeremo in un galoppo alato
 entro il cratere ove gorgoglia il tempo.

Le due voci corrispondono a due personaggi e a due stili linguistici differenti; la seconda strofa risulta scritta in un linguaggio pseudo ariostesco, in cui la *mimesis* interpretativa si sposa con l'*imitatio* linguistica. Abbondano, infatti, le forme letterarie: *ove*, *entro*, *messere* (in luogo di *dove*, *dentro/nel*, *signore*); il classico vocativo («o Astolfo») conferisce al testo un tono sostenuto; il registro solenne è avallato da inversioni sintattiche con anticipazione del verbo («ferve l'opera», «gorgoglia il tempo») e dall'uso del modo imperativo con funzione esortativa.²⁴

Le scelte lessicali denotano tuttavia una stratificazione diacronica che, a partire da Dante, restituisce echi sette-ottocenteschi, presentando un lessico poetico passato al setaccio del neoclassicismo. Così, accanto a *immagine*, si registra il latinismo *imago*,²⁵ di evidente ascendenza letteraria, così

²³ Nell'esecuzione, un *ma* avversativo in luogo della congiunzione *e*.

²⁴ La funzione espressiva degli arcaismi ricorre nei cantautori con fini differenti; ad esempio, in *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* (1970) di De André si rinviene l'uso di *codesta* «ai fini di controcanto ludico» (Serianni 1994: IX), mentre Francesco Guccini utilizza forma auliche e desuete con intenti «dissacratori» (cf. *ibid.*).

²⁵ Il latinismo, adoperato per la prima volta in poesia da Dante (*If.*, XX, v. 123; *Pd.*, XX, v. 76; XXXIII, v. 138 ; EncDant), avrà molta fortuna nei secoli a venire. Oltre ad Ariosto («Astolfo, poi ch'ebbe cacciato il mago, / levò di su la soglia il grave sasso, / e vi ritrovò sotto alcuna imago, et altre cose che di scriver lasso» [*Orl. Fur.* XXII, v. 23] e poi, ancora, in Tasso («poi lieta si contempla a parte a parte / nell'acciar che l'imago al vivo rende» [*Gerus.* VI, v. 92]), Foscolo («Forse perché della fatal quiete / Tu sei l'immagine a me sí cara, vieni, / O Sera!» [*Alla sera*, vv. 1-3]; Leopardi: «quell'imago ancora / sospirar mi farà» [*Le ricordanze*, vv. 100-101] e continuerà con Carducci, che riprenderà la parola testimoniandone una corrispondenza sempre piú stretta con il concetto di 'apparenza' (che si contrappone al vero e al reale) in *Canto di primavera*: «transvolar le serene / forme de' sogni improvvido / l'uom ricontempla: arene / e deserto il ricingono: / la falsa imago

come *rimirare*; i due elementi lessicali richiamano inevitabilmente le famose liriche di uno dei piú grandi poeti “lunari”, Leopardi,²⁶ la cui poesia affettiva tipicamente moderna si sovrappone alla poesia immaginifica e di Ariosto.²⁷

Il cratere rievoca ancora proprio quel «mondo lunare» ariostesco «che esprime fisicamente il *déplacement* del Soggetto materializzando la radicale alterità delle mete rispetto ai loro cercatori: se sulla terra esistono solo soggetti delusi, la luna è il luogo dove esistono solo oggetti perduti» (Zatti 2016: 293), un mondo al rovescio che è specchio di quello reale, come il cielo è il rovescio del cratere.²⁸

anelo / lui tragge ove piú stride il verno e il gelo» (vv. 25-30; da *Juvenilia*). Nel cofanetto in doppio cd o triplo vinile della riedizione di *Darwin!* del 2012 (Sony Music), è compreso un inedito dal titolo *Imago Mundi*, interpretato da Francesco Di Giacomo, Vittorio Nocenzi e Franco Battiato.

²⁶ Riecheggia, dai *Canti*, la lirica *Alla luna*, che avrà ispirato la scelta lessicale di *rimirare* («Io venia pien d'angoscia a rimirarti» [v. 3]), e il *Canto di un pastore errante dell'Asia* (il cui titolo ispirerà il *Canto nomade per un prigioniero politico*): «Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga / di mirar queste valli?» [vv. 7-8]).

²⁷ Italo Calvino è stato tra i piú attivi propugnatori dell'importanza della dimensione cosmologica nella poesia, in una linea che da Dante passa per Galileo, che definisce «il piú grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo [...]. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, grande poeta lunare» (Calvino 1995: 227-228). Quella verso il cosmo è per Calvino «vocazione profonda della letteratura italiana che passa da Dante a Galileo: l'opera letteraria come mappa del mondo dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva che è ora teologica ora speculativa ora stregonesca ora enciclopedica ora di filosofia naturale ora di osservazione trasfigurante e visionaria» (*Id.*: 232). Cf. sullo specifico argomento Polizzi (2010). Sui rapporti intertestuali tra i *Canti* di Leopardi e l'opera di Ariosto cf. Bigi (1986) e Panizza (2010).

²⁸ Significativo risulta contestualizzare questa poetica nel periodo immediatamente successivo all'allunaggio, che ha visto il moltiplicarsi del già ricchissimo repertorio musicale che coinvolge il satellite, da sempre gravido di significati romantici in virtù di un mistero che risulta ora violato. Ricordiamo a tal proposito le parole di Alfonso Gatto in un'intervista del 1965, a proposito del mistero “violato” della luna: «non so se quelli che alluneranno sul nostro caro satellite vadano con l'animo di trovare la luna simile al luogo d'incanto che noi che noi siamo abituati a considerare nelle nostre notti terrene, o andranno proprio con l'animo dei dissacratori, dei profanatori, come per dire ai poeti: “guardate che questa vostra luna sulla quale voi tanto contavate per i vostri sospiri, per le vostre speranze, per il vostro orientamento nell'emisfero notturno sia soltanto una povera cosa, un povero relitto della terra stessa”» (Archivio Giornale Radio).



Nell'immagine del volo, inteso come motivo di libertà, ascesi e distacco dal mondo, è sempre incluso un elemento-chiave senza il quale il volo non sarebbe possibile, un mezzo inutilizzabile perché inesistente o inappropriato: un «ippogrifo», «un cavallo con la testa in giù», «farfalle».²⁹ Quello che si vuol inseguire è un'utopia, di cui subito viene mostrata la parte opposta, con la realtà di un testo che racconta gli orrori della guerra.

Il motivo ariostesco tornerà molte altre volte a ispirare i testi del Banco in maniera più o meno esplicita, e da manifesto diverrà il *leitmotiv*

²⁹ Ne *Il Giardino del Mago*, penultima traccia del primo album, viene ripreso il motivo del galoppo: «da bambino ci montavo su / al cavallo con la testa in giù / galoppavo senza far rumore», «c'è chi ride chi geme / chi cavalca farfalle»; «lunare» è invece il sogno di danzare «sotto la luna», in *750.000 anni fa... l'amore* (da *Darwin!*); in *Non mi rompete* (*Io sono nato libero*, 1973), ancora, il motivo del volo: «se io forse sto sognando un viaggio alato / sopra un carro senza ruote / trascinato dai cavalli del maestrone, nel maestrone... in volo».

che nel 2022 è stato celebrato con un intero album dedicato al poema: *Orlando: le forme dell'amore* (Sony), che Vittorio Nocenzi ha scritto insieme al figlio Michelangelo con la volontà di proporre un omaggio alle origini³⁰ e la cui copertina raffigura un ippogrifo in volo che sta per raggiungere la luna, che ha la forma di un salvadanaio che sembra aprirsi lungo un meridiano, come una matrioska, lasciando intravedere il blu del mare e il verde delle terre emerse del pianeta Terra.

Alla luna si rivolge anche il pastore del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Leopardi (che ispirerà *Canto nomade per un prigioniero politico*, traccia d'apertura di *Io sono nato libero*),³¹ in cui ritorna anche la *valle*, come si legge nei primi versi: «Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai, / silenziosa luna? / Sorgi la sera, e vai, / contemplando i deserti; indi ti posi. / Ancor non sei tu paga / di riandare i sempiterni calli? / Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga / di mirar queste valli?».³²

2.2. L'architettura fonosimbolica di R.I.P.

La forte dinamicità interna della musica progressiva e la dilatazione dello spazio medio della canzone favoriscono uno sviluppo lineare della narrazione, che non è più costretta nell'andamento ciclico della struttura strofa-ritornello. Come notano Le Goc e Maurizi (2023: 19-20):

la sequenza di materiali musicali diversi, talvolta sfumati talvolta contrapposti (come i colpi di scena), rende la musica prog intrinsecamente drammatica, nel

³⁰ All'album è dedicata un'intera sezione sul sito ufficiale del Banco (<http://www.bancodelmutuosoccorso.it/2022-orlando-le-forme-dellamore/>).

³¹ Al titolo del canto si ispira il terzo album, del 1973, *Io sono nato libero* (con il quale il Banco di fa testimone di uno dei momenti storici più cruciali nella storia dell'America latina, il colpo di stato che rovesciò il governo cileno dell'*Unidad Popular* di Salvador Allende, risultato vincitore delle elezioni del 1970).

³² I primi versi del componimento danno il titolo a *Che fai tu luna in ciel*, interpretata da Julia De Palma e scritta da Nino Rastelli e Brinitti, testo che riprende il motivo romantico della luna: «Ecco all'aria pura, finalmente. / Della gente che m'importa più? / Alzo al ciel la fronte: / tutta bianca apparì tu. / Che fai tu luna in ciel? / Guardi gli amanti. / Ed ogni amante, o luna, guarda te. / Tu vedi ciò che al mondo / d'immenso e di profondo / e di più bello c'è».

senso che essa sembra raffigurare un'azione che si compie: Da qui il rapporto molto forte che c'è tra musica prog e narrazione: da un lato, la musica prog si agita, corre, si ferma, riprende, vola ecc. come stesse mimando una narrazione; dall'altro, la presenza di una storia serve proprio a giustificare questi cambiamenti musicali.

In *R.I.P.*, la prima *suite* rock del Banco, è possibile apprezzare sia una drammatica narrazione “cinematografica”, sia un'architettura testuale complessa, in cui si scorge una tessitura di suoni e voce nella quale si individua una varietà di scelte metriche,³³ stilistiche e fonosimboliche di grande impatto e per cui vale la pena analizzare per intero il testo:

Cavalli corpi e lance rotte si tingono di rosso, lamenti di persone che muoiono da sole senza un Cristo che sia là.	1
Pupille enormi volte al sole la polvere e la sete. L'affanno della morte lo senti sempre addosso anche se non saprai perché. Requiescant in pace requiescant in pace Requiescant in pace requiescant in pace	5
Su cumuli di carni morte hai eretto la tua gloria ma il sangue che hai versato su te è ricaduto la tua guerra è finita, vecchio soldato.	10
Ora si è seduto il vento il tuo sguardo è rimasto appeso al cielo	15

³³ Come scrive Fiori: «con il termine metrica, nel gergo della canzone, si intende lo schema al quale il paroliere deve attenersi quando applica un testo a una melodia data». Si parla di *strofe* e *versi*, ma bisogna tenere conto che nel canto «le “sillabe metriche” o “posizioni” [...] non sono esattamente coincidenti con il numero delle sillabe nelle parole del testo: sono invece, dal punto di vista del testo, le note corrispondenti a un “canto sillabico”, cioè a una melodia in cui a ogni sillaba metrica corrisponde una nota» (Zuliani 2018: 26). Come accade nella poesia, nel canto un verso può adattarsi alla mascherina facendo coincidere più sillabe con una sola nota o, al contrario, pronunciare una sillaba in due (o più) note, due operazioni che in poesia corrispondono rispettivamente alla *sinalefe* e alla *dialefe*.

negli occhi c'è il sole³⁴
 nel petto ti resta un pugnale
 tu no, non scaglierai mai piú³⁵ 20
 la tua lancia per ferire l'orizzonte
 per spingerti al di là
 per scoprire ciò che solo Iddio sa
 ma di te resterà soltanto
 dolore e pianto che tu hai regalato³⁶ 25
 per spingerti al di là
 per scoprire ciò che solo Iddio sa.

Il brano si può scomporre in due movimenti (vv. 1-15, 16-27) ben distinti sia dal punto di vista musicale e ritmico sia, di conseguenza, da quello metrico. Il primo movimento comprende una strofa (metricamente divisibile in due quartine: vv. 1-4, 5-8), il ritornello e un'altra strofa, ed è composto da settenari (di cui due doppi, con cesura, nei vv. 3, 7 e 13) e novenari. Lo schema metrico è regolare (abAd-aeBd) e basato principalmente su un sistema di assonanze in ripetizioni di *-o* ed *-e* (anche con rimalmezzo, come in *enormi* al v. 5 e negli emistichi: *persone* [v. 3], *morte* [v. 7]);³⁷ la struttura rimica è rinforzata dalla ripetizione di consonanti e sillabe: *rosso* (v. 2) rimanda sia a *rotte* (v. 1), nella ripetizione della stessa sillaba tonica, che ad *addosso* (v. 7); *sole* al v. 3 è in rima equivoca con *sole* al v. 5.

Segue un ritornello di quattro versi che si ripetono uguali, sciogliendo in un coro l'acronimo del titolo nella locuzione latina «Requiescant in pace», la traccia consonantica su cui si basano le allitterazioni con *c, r, s, t*, (*cavalli, rotte, rosso, sole, senza*), anche in gruppi consonantici (*corpi, morte, persone*) e sequenze frasali allitterative (*cumuli di carni morte*), fino alla parola che le contiene tutte: *Cristo*, fonologicamente quanto simbolicamente fondamentale e rappresentativa di un testo crudo ed elegante, che ruota tutto intorno agli orrori della guerra con furore musicale adrenalinico, in cui le vocali irrompono piene prendendo note acutissime.

³⁴ Nell'esecuzione, la preposizione articolata *sugli* sostituisce *negli*.

³⁵ Nell'esecuzione, viene pronunciata una *e* a inizio verso.

³⁶ Nell'esecuzione, «*ma in te resterà soltanto / il dolore e il pianto*».

³⁷ Ricorda Antonelli che «*quasi rime* si potrebbero definire [...] le assonanze e le consonanze che con grandissima frequenza si alternano, nella struttura dei testi, alle rime propriamente dette» (2010: 42).

Al ritornello segue una terza strofa, questa volta di sei versi. La struttura ritmica si sovrappone alle precedenti e si basa principalmente sulla consonanza nella ripetizione di *-t-* (*versato, ricaduto, finita*) e si registra un'altra rima equivoca tra i vv. 7 e 11, con la parola *morte*.

Dopo i primi sette versi descrittivi e collegati per asindeto, e con i quali si compone uno scenario infernale, si passa a un piano allocutivo, in cui compare il personaggio a cui è rivolto il canto disperato e accusatorio, che si alterna a lunghe parti strumentali virtuosistiche e incalzanti.

Notiamo subito un'insistenza sulle due parole-chiave del testo: *sole* e *morte*. La parola *sole* viene ripresa con significati differenti nei vv. 3 e 5, prima nella locuzione avverbiale «da sole», poi nel sostantivo con il significato di 'astro' (e in questo senso tornerà nel secondo movimento). Anche la parola *morte* appare in due significati diversi: al v. 7 in quanto sostantivo, mentre al v. 11 compare in funzione di aggettivo femminile plurale nel sintagma «carni morte». La ripresa è significativa e segna il momento di svolta del racconto, in cui il dolore dispensato ritorna fatalmente a colpire il soldato. Il verso finale del primo movimento (v. 15) resta sospeso in un nettissimo cambio che, con l'invocazione al «vecchio soldato», ci conduce al secondo movimento.

Metricamente suddivisibile in tre quartine (vv. 16-19, 20-23, 24-27), la seconda parte del brano rappresenta uno dei momenti di più intenso lirismo della loro opera; i versi sono liberi e lo schema metrico perde di rigidità (aAbb-cDee-dEff), guidato da una lenta melodia che scalza il ritmo serrato del primo movimento.

Ricorrono suoni più ampi, il tappeto fonetico è più sonoro e liquido e il canto assume un maggiore trasporto interpretativo. L'allegoria raggiunge il punto apicale, il tono è elegiaco e le metafore evocative: il vecchio soldato è ritratto con lo sguardo fisso al cielo (v. 17), rivolto al sole (che nel primo movimento illuminava le «pupille enormi» dei cadaveri [v. 5]), in posizione supina. Quel che resta è un *pugnale* nel *petto* (v. 19) e l'impossibilità di «ferire l'orizzonte» scagliando nuovamente la sua *lancia* (vv. 20-21), metafora che allarga il crimine dell'omicidio verso un piano più profondo e universale. L'accusa è infatti rivolta verso ogni forma di potere che impieghi gli uomini nel commettere soprusi e crimini nei confronti di altri uomini. All'uomo che di tale potere è investito e che lo adopera è invece rivolto il biasimo di averne accettato con ignavia il compromesso,

oltrepassando le leggi della natura, spingendosi «al di là, per scoprire ciò che solo Iddio sa» (v. 27).

La lingua è concreta, cinematografica, ricca di sostantivi e povera di aggettivi, costituita da un lessico di uso comune e privo di arcaismi; la dimensione pragmatica è percepibile per tutto il testo con la forte presenza di pronomi e possessivi (anche con ripresa del clitico nella dislocazione a sinistra: «l'affanno della morte / lo senti sempre addosso» [vv. 7-8]).

2.3. *Surrealismo e utopia*

Dopo *Passaggio*, una delle tracce più brevi della storia del rock progressivo mondiale, arriva un'altra suite, *Metamorfosi*, che raggiunge quasi undici minuti; in essa appare un breve, ermetico testo: «Uomo / non so / se io somiglio a te / non lo so / sento che però non vorrei / segnare i giorni miei coi tuoi / no no», che preannuncia il tema che sarà sviluppato in *Darwin!* con *Cento mani, cento occhi* (cf. *infra*).

Al testo sembra fare da risposta la poesia di Francesco Di Giacomo che nel 1977 diede, verso per verso, i titoli all'album interamente strumentale ...*di terra*: «Nel cielo e nelle altre cose mute / Terramadre / Non senza dolore / Io vivo / Né più di un albero non meno di una stella / Nei suoni e nei silenzi / Di terra».

Come spiega lo stesso Nocenzi in una dichiarazione che consegna la chiave di lettura dell'intero album:

Il dialogo iniziale esprime il desiderio dell'uomo di ogni tempo di cercare la verità per poi toccare il giusto (In volo). Questo desiderio d'altra parte è tutt'altro che facile da realizzare: ci si può trovare davanti a realtà sconcertanti (R.I.P. è una delle tante), a constatazioni dolorose che possono portare a non voler riconoscersi negli altri uomini (come in *Metamorfosi*) o addirittura all'alienazione (*Il giardino del mago*). Quest'ultimo brano, che occupa non a caso quasi interamente la facciata conclusiva del disco, è il luogo in cui ogni uomo potrebbe ritrovarsi un giorno qualsiasi, quando le delusioni, l'angoscia e la disperazione hanno logorato ogni sua resistenza spirituale. Arriva così a una lucida follia popolata da esseri e cose orribili e irreali, animata da assurde speranze.

I ben diciotto minuti e mezzo de *Il giardino del mago* esauriscono la parte testuale del disco (che finirà con il brano strumentale *Traccia*).

La suite si divide in quattro movimenti, a cui corrispondono quattro titoli: *...passo dopo passo...* comprende due strofe; *...chi ride e chi geme...*, la parte piú lunga, ha una struttura di due strofe / ritornello / due strofe / ritornello; le tre strofe di *...coi capelli sciolti al vento...* ci conducono al movimento interamente strumentale *Compenetrazione*.

Il giardino del mago rappresenta musicalmente «una corsa sulle montagne russe del possibile sonoro: sussurri che sprofondano nel recondito dell'ordito musicale in alternanza a maestose colonne dagli intarsi strumentali piú arditi» (SentireAscoltare 2022). Nelle atmosfere musicali tetre e ansiogene, tenute a ritmi stretti, un altro testo dalla forte componente allegorica, a metà tra i grandi viaggi nell'oltretomba della grande letteratura e quelli onirici di Lewis Carrol, che comincia con un canto sommesso e in versi sciolti che introduce un quadro fantastico-funereo tratteggiato da un linguaggio stringato ed ermetico («Stan cantando / al mio funerale / chi mi piange / forse non lo sa / che per anni / ho cercato me»), a cui segue una svolta ritmica che ci porta nel secondo movimento, in cui si incastonano due serratissime strofe:

Io sono arrivato nel giardino del mago
dove dietro ogni ramo crocifissi ci sono
gli ideali dell'uomo
Grandi idee invecchiate nel giardino del mago
io sto appeso ad un ramo dentro un quadro che balla
sotto un chiodo nell'aria
sono io che ho bisogno di carezze umane piú di te.³⁸

I sette versi sono, in realtà, dodici settenari accentati sulla terza e sulla sesta battuta, legati da un sistema di assonanze di *a* e *o*, tranne che per il sesto settenario (emistichio del v. 4), che è in rima franta con l'ultimo (*invecchiate/piú di te*). Nel verso «grandi idee invecchiate» la sinalefe potrebbe risultare forzata, caso raro nella scrittura del Banco. D'altra parte, la licenza cede il passo a versi-manifesto della filosofia post-ideologica su cui riposa l'intera composizione, raffigurata nella crocifissione degli «ideali dell'uomo» e delle «grandi idee invecchiate».

³⁸ Nell'esecuzione, «sono *là* che ho bisogno».

Il tema fantastico si sovrappone ancora a quello religioso del sacrificio cristico raccontato secondo un'estetica surrealista che delinea le linee di un mondo altro, un pericoloso rifugio in cui «c'è chi ride chi geme / chi cavalca farfalle / chi conosce il futuro / chi comanda alle stelle come un re»; un *chi* anaforico insistente in cui il soggetto si confonde con l'umanità intera, la cui unica salvezza sembra essere la strada di un mondo utopico:

Coi capelli sciolti al vento
 io dirigo il tempo
 il mio tempo
 là negli spazi dove morte non ha domini
 dove l'amore varca i confini
 e il servo balla con il re
 corona senza vanità
 eterna è la strada che va.

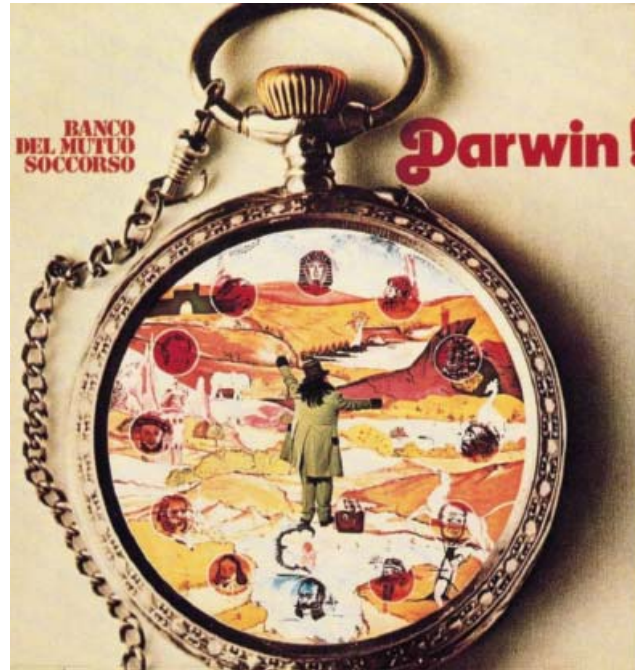
3. *DARWIN!*: L'UOMO DAVANTI A SÉ STESSO

3.1. *I primi passi dell'uomo*

Il tempo rappresenta certamente il tema fondamentale in cui si snodano i testi dei due album: apre e chiude, come abbiamo visto, il *Salvadanaio* e compare ancora nella prima traccia di *Darwin!* (titolo, ovviamente, scelto in omaggio al biologo inglese), *L'evoluzione* («e il tempo cambierà i corpi flaccidi / in forme utili a sopravvivere»), per poi tornare a metà disco, in *Cento mani cento occhi* («gente che respira a tempo / uomini rinchiusi dentro / scatole di pietra / dove non si sente il vento»), e chiuderlo con *Ed ora io Domando Tempo al Tempo ed Egli mi Risponde... Non ne ho!*, il titolo dell'ultima traccia.

Gianni Nocenzi definisce l'album

una metafora della morale, della coscienza dell'uomo. In tal senso è un'opera dai contenuti politici. Allora c'era una ribellione generale che in musica si traduceva nella ricerca di spazi più ampi che il prog accoglieva volentieri e nella voglia di scrivere testi che sfuggissero la rima baciata della musica leggera. In *Darwin!* c'era soprattutto una grande fantasia, perché le condizioni tecniche erano preistoriche (Vinyl 2019).



Con il *concept-album* sul tema dell'evoluzione della vita sulla terra, si conduce un gioco proprio con il tempo (e lo si deduce fin dall'illustrazione della copertina, di Cesare Montalbetti, in cui è raffigurato un orologio a cipolla), che si rivela ancora astorico, poiché in continuo movimento. Si tratta di un tempo fisico, che scorre nell'evoluzione tematica dei brani. La prima traccia dell'album, *Evoluzione*, comincia con un invito: «Prova, prova a pensare un po' diverso».

L'introduzione ha un tono quasi didattico, sottolineato dalla ripetizione dell'imperativo esortativo «prova», a cui seguono tre versi che illustrano assertivamente la premessa su cui l'album riposa: «niente da grandi Dei fu fabbricato / ma il creato s'è creato da sé / cellule fibre energia e calore».

Abbandonate le premesse teoriche, l'atmosfera si incupisce e, in uno scenario primordiale, un attimo prima dell'inizio della vita: «ah, la madre è pronta, partorirà / già inarca il grembo, vuole un figlio e lo avrà». Come nota Villari, «il pathos è tutto nell'attesa, nella sensazione di preludio che si diffonde ancora con il tratto cromatico della musica concreta, con gli interventi dei sintetizzatori e l'Hammond appena accennato, come vento,

aria cosmica, leggerezza astrale» (Nocenzi–Villari 2021: 69), in cui irrompe un nuovo ritmo, che annuncia la nascita della vita sulla terra nelle tre strofe:

Informi esseri il mare vomita	1
sospinti a cumuli su spiagge putride	
i branchi torbidi la terra ospita	
strisciando salgono sui loro simili	
e il tempo cambierà i corpi flaccidi	5
in forme utili a sopravvivere.	
Un sole misero il verde stempera	
tra felci giovani di spore cariche	
e suoni liberi in cerchio muovono	
spirali acustiche nell'aria vergine.	10
Ed io che stupido ancora a credere	
a chi mi dice che la carne è polvere.	
E se nel fossile di un cranio atavico	
riscopri forme che a me somigliano	
allora Adamo non può più esistere	15
e sette giorni soli son pochi per creare	
e ora ditemi se la mia genesi	
fu d'altri uomini o di quadrumani! ³⁹	

Vediamo qui l'uso del "nobile" quinario in una sequenza di diciotto quinari doppi sdruciolli che si inseguono tra loro in assonanze ricercate⁴⁰ e rese possibili dalle numerose inversioni sintattiche, soprattutto dei costrutti con anticipazione del complemento oggetto (vv. 1, 3, 7, ecc.). La precisione della composizione sembra volere rendere omaggio alla composizione naturale degli elementi regolata dalle leggi dell'universo. Il racconto presenta toni apocalittici: la vita fa irruzione sulla terra in maniera traumatica, quasi nauseabonda (con riflessi sul lessico: *putride*, *torbidi*, *strisciando*, *flaccidi*): il mare «vomita» materia organica e fisiologica sulla terra. Il ritmo incalzante dei versi, eseguiti con un'enunciazione particolarmente sillabata, si accompagna a un crescendo musicale ricco di variazioni (cf. Nocenzi–Villari 2021: 70).

³⁹ Cantata «di un quadrumane».

⁴⁰ Far rimare le sdruciole non è semplice, motivo per il quale nella metrica italiana due parole sdruciole rimano sempre per "rima ritmica" (Zuliani 2018: 52).

Per parlare del tempo come fatto fisico si adopera un lessico piú reale, specifico, quasi specialistico. Appaiono cosí «cellule, fibre, energia e calore», «muschi e licheni verdi, spugne di terra», «felci giovani di spore cariche», «cran[i] atavic[i]» e «quadrumani».⁴¹

Conclude il brano un'elegante terzina sulla melodia che riprende il tema introduttivo: «Alto, arabescando, un alcione / stride sulle ginestre e sul mare / ora il sole sa chi riscaldare». Il lessico torna ricercato e letterario (*arabescare, alcione*), e nell'immagine della ginestra si può leggere un nuovo riferimento al Leopardi dei *Canti*, in cui il profumato arbusto cresce sulle pendici di un vulcano, spazio simbolico del destino tragico dell'umanità, una manifestazione eroica e piccola davanti a una natura indifferente.⁴²

L'album continua a seguire la storia dell'evoluzione umana attraverso *La conquista della posizione eretta*, la seconda traccia dell'album, seguendo passo dopo passo l'evoluzione della specie, con un intento di divulgazione poetico-scientifico-sentimentale del percorso emotivo, fisico e intellettuale dell'essere umano.

Il neonato bipede, potendo «drizzare il collo oltre le fronde / e tener ritto il corpo opposto al vento», «dove l'aria in fondo tocca il mare / lo sguardo dritto può guardare»: avviene cosí la scoperta dell'*altro*:

Laggiú altri Ritti vanno insieme...
insieme stan cacciando carni vive.
Bocche affamate, braccia forti,
scagliano selci aguzze con furore:
debbo fuggire o farmi piú dappresso a loro?

⁴¹ Evidenti corrispondenze si trovano nel primo e sperimentale Franco Battiato. In *Anafase*, penultima traccia di *Fetus* (1972), ritorna, ad esempio, il motivo del viaggio oltre i confini della terra, che Battiato compie con uno spirito piú fantascientifico che surreale, ma che presenta forti affinità con il *volo* del Banco: («Varcherò i confini della terra / verso immensità... / sopra le astronavi / verso le stazioni interstellari / viaggerò...»); in *Una cellula*, seconda traccia dello stesso album, «viaggeremo piú veloci della luce / intorno al sole / come macchine del tempo / contro il tempo che non vuole / sarò una cellula / fra motori / come una cellula / vivrò».

⁴² «Cosí, dell'uomo ignara e dell'etadi / Ch'ei chiama antiche, e del seguir che fanno / Dopo gli avi i nepoti / Sta natura ognor verde, anzi procede / Per sí lungo cammino, / Che sembra star. Caggiono i regni intanto, / Passan genti e linguaggi: ella nol vede: / E l'uom d'eternità s'arroga il vanto (289-296).

Il racconto in prima persona prosegue con *Cento mani e cento occhi*, iperbole e sineddoche che si ripete nei versi «Di cento mani è la mia forza / e cento occhi fanno a me la guardia»; la pluralità del gruppo è riprodotta anche da cori e voci polifoniche che invitano il nomade a unirsi a loro: «tu ora se vuoi puoi andare / oppure restare e unirti a noi». L'uomo non è piú solo, ma la compagnia non dà sollievo:

Fate cerchio intorno ai fuochi presto
presto con le pietre, presto,
che siamo pronte taglienti e aguzze:
altre mani uccideranno e ci sarà piú cibo.
Ma la voglia di fuggire che mi porto dentro
non mi passerà.....

Il dolore dell'uomo viene dunque rappresentato come un fattore intrinseco della specie umana e nasce in seno all'impossibilità di una vera forma di collaborazione che vada oltre alla semplice esigenza fisiologica di nutrirsi, ubbidendo alla legge ciclica della natura.

3.2. 750.000 anni fa... la poesia?

Fuggire è la parola che ci conduce a *750.000 anni fa... l'Amore?*, un brano di rara bellezza e dalla straordinaria intensità drammatica che nasce dal dialogo tra il pianoforte di Nocenzi e la sentita ed emotivamente espressiva interpretazione di Di Giacomo. La storia raccontata nasce dall'impossibilità di esaurire una brama di possesso e desiderio che il titolo si chiede se possa essere *amore*. Ne riportiamo il testo per intero:

Già l'acqua inghiotte il sole ti danza il seno mentre corri a valle con il tuo branco ai pozzi le labbra secche vieni a dissetare, orpo steso dai larghi fianchi nell'ombra sto, sto qui a vederti..... Possederti, possederti, sí possederti.	1 5
Ed io tengo il respiro se mi vedessi fuggiresti via e pianto l'unghie in terra l'argilla rossa mi nasconde il viso ma vorrei per un momento stringerti a me, qui sul mio petto e non posso fuggiresti, fuggiresti via da me ⁴³ io non posso possederti possederti... anche per una volta sola.	10 15
Se fossi mia davvero di gocce d'acqua vestirei il tuo seno poi sotto ai piedi tuoi veli di vento e foglie stenderei, corpo chiaro dai larghi fianchi ti porterei in verdi campi e danzerei, sotto la luna danzerei con te.	20
Lo so la mente vuole ma il labbro inerte non sa dire niente si è fatto scuro il cielo già ti allontani resta ancora a bere, mia davvero ah, fosse vero ma chi son io uno scimmione senza ragione, senza ragione, uno scimmione, fuggiresti, fuggiresti... uno scimmione senza ragione...	25 30

Il primo verso, un costrutto di ascendenza poetico-letteraria,⁴⁴ annuncia

⁴³ Nell'esecuzione, al posto della *e* iniziale viene pronunciato un *ma*.

⁴⁴ Già in Dante (*Pg.*, II, v.1): «Già era 'l sole a l'orizzonte giunto».

un quadro pre-crepuscolare nel quale appare una figura femminile che si rivela essere una *mulier* preistorica, che con il suo «branco» si sta abbeverando ai pozzi.⁴⁵ A osservarla nell'ombra è un ominide alle prese con un desiderio sessuale più volte espresso dal vagheggiante «possederti».⁴⁶

Il metro si impreziosisce: si ricorre a settenari, novenari ed endecasillabi piani e tronchi (per i quali si fa ricorso alle desinenze verbali del condizionale in *-ei*, il possessivo *tuo*i e il monosillabo *te*, che si comportano come tronchi).

Riecheggiano i motivi cari alla letteratura della tradizione, a partire dall'ambientazione silvestre; il *locus* evocato si presenta al limite tra l'*amoenus* e il *horribilis*: tale contrasto è definito dalla luce solare, che con il tramonto sta per scomparire e che pone i due soggetti in un piano opposto di luce e ombra. Nel breve lasso di tempo che separa il giorno dalla notte, a dispetto di un «labbro inerte» che «non sa dire niente», la lingua assume una maggiore densità immaginifica che traduce la sua condizione di afonia e paralisi, di incomunicabilità totale (vv. 8-12),⁴⁷ dovuta allo stato evolutivo ancora bestiale dello «scimmione».

Si intravede qui un particolare legame con l'*Aminta* di Tasso, che nel primo atto riconosce in ogni bestia la capacità di provare amore: «Odi quell'usignuolo / che va di ramo in ramo / cantando: Io amo, io amo; e, se no'l sai, / la biscia lascia il suo veleno e corre / cupida al suo amatore; / van le tigri in amore; / ama il leon superbo» (vv. 140-146).⁴⁸

⁴⁵ Volendo dare importanza alla datazione, secondo la scala dei tempi geologici saremmo nel Pleistocene Medio (chiamato anche "ioniano" per l'abbondanza di ritrovamenti presso le coste ioniche dell'Italia) il nostro ominide dovrebbe appartenere alla specie dell'*homo antecessor*.

⁴⁶ Insieme al verso «stringerti a me, qui sul mio petto», ricorda un passo della novella *Il re bello* (1921) di Aldo Palazzeschi: «pensa, nell'oscurità della notte sentirlo arrivare clandestino nella tua stanza, ebbro di desiderio, ebbro di te, prenderti e stringerti, possederti» (Palazzeschi 2015: 330).

⁴⁷ Si noti l'elisione dell'articolo plurale *le* davanti a *unghie*, tratto arcaico e letterario e, ancora una volta, riscontrabile in Dante (*If.*, XVIII, vv. 18-132: «quella sozza e scapigliata fante / che là si graffia con l'unghie merdose, / e or s'accoscia, e ora è in piedi stante»).

⁴⁸ Cf. anche «Non si nasconde in selva sí dispietata belva, né su per l'alto polo spiega le penne a volo augel solingo, né per le piagge ondose tra le fere squamose alberga core che non senta d'amore» (Rinuccini, *La Dafne*, 1598).

La giovane età dei protagonisti-amanti di questo e altri famosi testi teatrali, che asseconda la drammaticità e si contrappone alla saggezza o alla corruzione dell'età adulta, è qui estesa a un giovane tempo storico, che si contrappone questa volta alla coscienza dell'uomo moderno. Come nota Baldassarri (2015: 11) a proposito dell'*Aminta* di Tasso, individuando ancora un parallelismo con Leopardi:

L'età dell'oro, irripetibile, su cui per larga misura si costruisce il primo Coro dell'*Aminta* (nei termini anche qui di un "rimpianto" di cui non a caso, in chiave esistenziale, si ricorderà il Leopardi nell'*Inno dai patriarchi*), ha del resto un correlativo altrove, nell'infanzia dei due protagonisti: non nel nome dell'amore (o almeno dell'amore sessuale, i cui riti "innocenti" si praticavano prima dell'«Onore»: «Tu prima, Onor, velasti / la fonte dei dilette», ancora nel Coro dell'atto primo), ma di una consuetudine felice che ignora il desiderio e le complicazioni che ne conseguono, gli affanni insomma, almeno amorosi, dell'età adulta.

Questo testo ci porta proprio lì, nella condizione di pre-Onore, in cui l'unico limite è costituito dalla natura: non ci sono Montecchi e Capuleti, ma probabilmente i due protagonisti appartengono a due specie differenti, a diversi stadi evolutivi.

La narrazione ha una componente pragmatica molto accentuata, che vede una deissi personale e spaziale molto presente, con l'abbondanza di possessivi, pronomi personali, avverbi spaziali, a cui si aggiungono elementi che fanno coincidere il tempo del pensiero con quello del discorso (*davvero, poi*). Anche il ricorso massiccio alle ripetizioni non è certo motivato da criteri esclusivamente musicali, ma anche di natura pragmatica e semantica, realizzandosi in parole e frasi-chiave del testo e con i momenti di più alta tensione emotiva e interpretativa; si vedano i casi di epizeusi ed epanalessi in «possederti», «io non posso», «danzerei», «fuggiresti». Nel caso di «nell'ombra sto, sto qui a vederti» (v. 6) abbiamo invece un'anadiplosi, figura retorica molto cara a Leopardi.⁴⁹

⁴⁹ In *A Silvia*: «O natura, o natura, / perché non rendi poi / quello che prometti allor? / Perché di tanto inganni i figli tuoi? (vv. 36-39); «Ahi come / come passata sei, / cara compagna dell'età mia nova / mia lacrimata speme (vv. 52-55)».

Gli elementi linguistici della “drammaticità”⁵⁰ sono in linea con i *topoi* melodrammatici, a partire dall’espressione del discorso interno («Ah! fosse vero») e quello esterno, allocutivo. Tipico del melodramma è il ricorso alla lunga frase ipotetica della terza strofa, che consiste in un incalzare di metafore che con in climax conducono ancora una volta sogno, alla luna, come rifugio dalla realtà e come fonte di luce (il corpo, richiamato dalla prima strofa, diventa «chiaro», visibile, mentre nella dimensione “reale” sta arrivando il buio a negargli anche la vista dell’oggetto amato).

Il sentimento provato dal protagonista lo collocherebbe nella condizione di amante, ma lo stato delle cose non gli permette altro che restare nell’ombra, come uno dei satiri che sovente in letteratura ricorrono poi alla violenza pur di saziare il desiderio; nel nostro protagonista, invece, la scoperta simultanea dell’amore e dell’impossibilità di esaurirlo lo conduce a uno struggimento interiore paralizzante. Anziché realizzarsi dunque in modo carnale, il desiderio viene realizzato figurativamente, richiamando ancora una volta il sogno. Avviene così la scoperta del pensiero metaforico e lirico che ci conduce alla terza strofa, di cui il condizionale di *vestirei, stenderei e danzerei* sottolinea una condizione – per l’appunto – irraggiungibile, come esplicita il modo verbale. Il dramma si consuma così senza un lieto fine e sospeso nel tempo della commovente sequenza finale di ripetizioni delle forme *fuggiresti, possederti*, e della frase «io non posso», che nelle esecuzioni possono allungarsi ulteriormente.

3.3. *Ruota eterna e natura matrigna*

Dopo avere attraversato le angosce dell’uomo, incapace di raggiungere la felicità sia che si trovi in solitudine che in branco, e dopo avere realizzato

⁵⁰ Come ricorda Bice Mortara Garavelli (2010: 116), «[d]rammatizzare, ossia “mettere in forma di dramma”, non vuol dire soltanto trasformare una narrazione in un dialogo di più personaggi, cioè in un testo drammatico. Vuol dire anche [...] inserire in un discorso elementi che facciano sentire la viva voce del narratore, che trasformino il narratore in attore. Oppure che chiamino direttamente in causa il destinatario orientando su di lui il discorso («funzione conativa»: Cf. Jakobson 1966: 187), o spostino la prospettiva della comunicazione su colui che parla («funzione espressiva o emotiva»: ivi: 186-7)».

che l'unica strada perseguibile – quella dell'amore – è sbarrata, si arriva a *Miserere alla storia*, il testo piú breve del disco.

La voce mascherata di Vittorio Nocenzi, stridula e inquietante, recita una quartina scandita dall'uso del congiuntivo con valore ottativo ed esortativo, che richiama una solennità biblica ma delirante: «Gloria a Babele / rida la Sfinge ancora per millenni / si fabbrichi nel cielo fino a Sirio / schiumino i cavalli sulla Via Lattea»; poi, la domanda: «Ma... / Quanta vita ha ancora il tuo intelletto / se dietro a te scompare la tua razza?». ⁵¹ Con la domanda che l'uomo si pone sul senso della propria esistenza, si arriva alla traccia conclusiva: *Ed ora io domando tempo al tempo... ed Egli mi Risponde... Non ne ho!*, un «valzer popolare» che Villari definisce «una chiosa amara con il gusto del grottesco. Una sorta di “non fine” affidata in toto alla bizzarria della condizione umana, costantemente in affanno per raggiungere i propri traguardi, ma inesorabilmente vittima dell'unica cosa che non può controllare: il tempo» (2021: 79).

La lotta è ciò che rimane della «ruota eterna ruota pesante (...) meccanismo fatto di croci», una natura matrigna che assegna all'uomo soltanto, tra gli esseri viventi, il fardello di avere coscienza della propria condizione di essere mortale, così come descritto nelle ultime strofe del pezzo, che concludono l'intero album:

Cambia i volti non cambia niente lo sperma vecchio dei padri ho urlato forte la mia rabbia ma agonizzo anch'io anch'io.	1
Ah! Ruota gigante perché dunque mi fai pensare se nel tuo girare la mente poi mi fermerai. Va la ruota va un colpo non lo perde mai mai, e va...	5 10

⁵¹ Si coglie un'ulteriore analogia con Battiato, che intitola l'ultima traccia di *Pollution* (uscito nel gennaio del 1973, a un mese di distanza dall'uscita di *Darwin!*) «Ti sei mai chiesto quale funzione hai?».

Il moto perpetuo evocato dalla sospensione finale e dalle ripetizioni di «anch'io» (v. 4, in epizeusi) e «va» (vv. 9, 11; in epanalessi), che chiudono così la parabola dell'uomo, condannato all'impotenza e all'alienazione come unica possibilità di esistenza (l'inesorabilità è ben espressa dal costrutto marcato del v. 10: «un colpo non lo perde mai»), ricongiungendosi così alle stesse conclusioni de *Il giardino del mago*.

Il pessimismo di fondo è d'altra parte intrinseco a quello stesso motore vitalistico di cui l'uomo è investito in quanto parte di quello stesso meccanismo che lo ha generato; tale presa di coscienza non si traduce in immobilità, ma, al contrario, in una volontà di collocarsi attivamente in questo caotico e ordinatissimo processo che è la vita. Come dichiara lo stesso Di Giacomo in un'intervista del 2012 (RollingStone 2020):

Ne 'Il giardino del mago' ho scritto del cambiamento, della forza, della possibilità, del piacere di aprirsi agli altri. Sono cose comuni a tutti in quel "lager" che è l'età che va dai 18 ai 27-28 anni, un'età in cui pensi di poter cambiare il mondo anche se poi, come dice Manfredi in *C'eravamo tanto amati*, "volevamo cambiare il mondo, ma il mondo ha cambiato noi". Ma questo non vuol dire essersi arresi.

4. CONCLUSIONI

Riallacciandoci al discorso introduttivo, la costrizione che si presuppone imposta al testo dalla composizione musicale è la premessa stessa su cui si basa la differenza tra il testo della canzone e quello di un componimento poetico. A tale presupposto possono tuttavia conseguire diversi atteggiamenti: si può giustificare proprio con questo principio la "licenza" di scrivere testi poco impegnativi, che si affidano alla cantabilità e alla ricorsività di stilemi battutissimi, in particolare tra le fila della *popular music*; oppure, al contrario, è possibile reagire alla costrizione allentando le manette, arrivando a ribaltare la gerarchia del rapporto musica-testo, come avviene nella canzone d'autore.

Per dei musicisti di altissimo livello e di formazione accademica come i componenti del Banco, la soluzione si è cercata nel punto di minore impatto negativo sul testo da parte della musica, al fine di ottimizzare il dialogo tra le due parti senza ricorrere a facili e banali *escamotage*. Non compaiono, ad esempio, le forzature dell'apocope e del troncamento; la

musicalità è invece affidata soprattutto a versi piani e significativo risulta il ricorso a versi sdrucchioli.

Non si registra, in generale, la presenza di un'aggettivazione e di una complementazione inutile ai fini dei racconti e delle immagini che il testo evoca. In questo senso, la scrittura risulta ricca e complessa, pur restando funzionale alla narrazione o al quadro dipinto.

La sintassi è distesa e i rapporti logici vengono espressi in maniera esplicita e paratattica. Seppure quando trasfigurata nelle immagini allegoriche e oniriche, la narrazione conserva sempre il suo significato e la coerenza tematica e narrativa dei due album – non solo del *concept* – è solida e compatta.

Il racconto avviene quasi sempre in prima persona e in presa diretta. Si preferisce così l'uso del tempo presente e del futuro; ma frequente è anche l'uso del condizionale e del congiuntivo, i due modi della possibilità; limitatissimo è invece l'uso del passato remoto (tempo caro alla tradizione della canzone italiana, che lo eredita a sua volta da quella operistica [cf. Fornaciari 1974: 180]), che incontriamo soltanto nella prima strofa di *L'evoluzione*, un passato a tutti gli effetti remotissimo.

L'inventario lessicale immaginifico spazia dal favolistico all'apocalittico a quello scientifico o pseudo-scientifico. Si tratta di una lingua innanzitutto figurativa, allegorica e metaforica, che ricorre a numerose figure retoriche di suono e significato, come abbiamo avuto modo di vedere nei testi studiati. Ma è anche il frutto di un *labor limae* linguistico, che si deduce dallo spoglio dei testi ed è confermato dalle dichiarazioni dello stesso Nocenzi:

Con Francesco avevamo sviluppato un processo di scrittura dei testi che partiva dall'idea in prosa e poi, con un lavoro certosino di adattamento, senza ricorrere ai classici trucchi cialtroni di troncatura le parole o far risaltare l'accento sbagliato pur di rientrare nel verso, facevamo in modo che non ci fossero discrepanze tra il ritmo, la melodia e le liriche. Era molto faticoso, ma essenziale, anche se era un continuo braccio di ferro tra la mia anima di compositore che doveva rispettare ritmica e metrica, e l'altra anima, quella che insieme a Francesco tentava di rendere compiuto ciò che l'italiano rendeva intrinsecamente ostico. Passavamo ore a discutere su una singola parola, talvolta su una singola sillaba, e continuammo a farlo fino all'ultimo (Nocenzi–Villari 2021: 57-8).

La lingua adoperata è un italiano di ispirazione prettamente letteraria, quindi a tratti sovrastandard. Non si registrano mai tendenze alla colloquialità, che costituisce la cifra stilistica del cantautorato (cf. Telve 2008: 145-60; Antonelli 2020: 127-80);⁵² d'altra parte, il ricorso alle inversioni sintattiche di derivazione melodrammatica si rintraccia soprattutto nei testi in cui è proprio la componente drammatica a rivestire un'importanza primaria, come abbiamo visto in *750.000 anni fa... l'amore?*, oppure in funzione di una *mimesis* che può assumere toni solenni o, al contrario, beffardi nelle parti recitate (in questo caso sottolineata sempre da un mascheramento vocale), come in *In volo* e *Miserere alla storia*.

Nella scrittura di Di Giacomo–Nocenzi si rintracciano temi e stilemi di una letteratura riletta e filtrata da una sensibilità poetico-letteraria che ne definisce un'identità ben lontana dai banali rimaneggiamenti del melodramma che riecheggiano nel *pop* italiano, ma anche nella canzone d'autore, più popolare, cronachistica, reale.

I testi sono complessi e affrontano temi di natura etica e filosofica:

C'è una bellissima poesia di Neruda, La canzone del Taglialegna, che alla fine dice 'Io qui non vengo a risolvere nulla. Sono venuto solo per cantare e per farti cantare con me'. Parliamoci chiaro: la musica diventa uno stupefacente mezzo che può sensibilizzare, ma non risolve niente, perché cantare certe cose e trovare, dopo trent'anni, che le cose che hai scritto sono di una verità e di una attualità non fanno di te un genio, fanno di te un idiota dentro alla stupidità umana, che continua a fare le stesse cose stupide.

Con queste parole di Di Giacomo si comprende bene il motivo per il quale i loro testi non tocchino la realtà in quanto manifestazione storica, ma come fatto esistenziale. È una scelta programmaticamente volta a smuovere le coscienze; nei testi del Banco è raro trovare risposte, mentre le domande abbondano e sono spia di una volontà di divulgare e sensibilizzare gli ascoltatori all'autocoscienza: «il creato s'è creato da sé». Gli intenti non sono dunque didattici, ma divulgativi. Una divulgazione

⁵² Nel corso degli anni si accoglieranno tratti sintattici tipici dell'italiano colloquiale, finanche l'uso del *che* polivalente («non lasciarmi andare che non so dove sto» *Tirami una rete*, da *Il 13*, 1994).

poetico-antropologica il cui mezzo si realizza in una ricerca linguistica che accompagna con estrema coerenza la virtuosistica composizione musicale.

Quello del Banco è un pessimismo “cosmico”, leopardiano, che gioca sul franoso terreno della disillusione giovanile, che canta l’incanto come premessa del disincanto, nell’irriducibile conflitto tra un mondo antico e perduto e la realtà di un presente storico che non si vuole negare, ma si vuole calare e confondere nella storia del mondo. La retrospettiva che ci restituisce *Darwin!* mette davanti a una verità amara: cambiano le forme di società, si evolvono le tecnologie, il volume delle cose dell’uomo sulla terra aumenta con nuovi oggetti e costruzioni («si fabbrichi nel cielo fino a Sirio» si esclama in *Miserere alla storia*), ma l’umanità non è riuscita a concepire nessun sistema che ridefinisca e dia un senso alla sua condizione di continuo riciclo.

L’unicità del Banco consiste nella riuscitissima combinazione tra la componente dionisiaca che caratterizza le composizioni e le esecuzioni che indagano i limiti delle possibilità e forza creativa della coppia Nocenzi–Di Giacomo, con quella apollinea derivata dalla straordinaria preparazione tecnica dei musicisti, ma anche dall’impegno ad allargare lo spazio semantico della propria opera con testi impegnati sia dal punto di vista stilistico che da quello contenutistico. In questo senso – smaccatamente nietzschiano – la lingua di ascendenza letteraria che tende a un tragico-sublime che si realizza nell’evocazione di raffinati quadri in movimento e preziosità stilistiche e fonosimboliche che riescono a veicolare, allo stesso tempo, messaggi etici e filosofici, costituendo così uno dei risultati più originali della musica italiana, e forse non solo quella progressiva.

Beatrice Perrone
(Università del Salento)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E DISCOGRAFICI

DISCOGRAFIA

- Area, 1978 *gli dei se ne vanno, gli arrabbiati restano!* (1978).
 Banco del Mutuo Soccorso, *Banco del Mutuo Soccorso*, Milano, Ricordi, 1972.
 Banco del Mutuo Soccorso, *Io sono nato libero*, Ricordi, 1973.
 Banco del Mutuo Soccorso, *Darwin!*, Milano, Ricordi, 1972.
 Banco del Mutuo Soccorso, *Il 13*, Milano, EMI, 1994.
 Banco del Mutuo Soccorso, *Pollution*, Milano, Bla bla, 1972.
 Battiato, Franco, *Fetus*, Milano, Bla bla, 1972.
 Biglietto per l'inferno, *Biglietto per l'inferno*, Milano, Trident, 1974.
 Le Orme, *Uomo di pezza*, Milano, Philips, 1972.
 Premiata Forneria Marconi (PFM), *Storia di un minuto*, Milano, Numero Uno, 1972.

LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto, *Orl. Fur.* (Caretti) = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a c. di Lanfranco Caretti (La Letteratura Italiana. Storia e testi, 19), 1963.
 Carducci, *Juvenilia* (Mariotti) = Giosuè Carducci, a c. di Claudio Mariotti, Modena, Mucchi, 2020.
 Dante, *Comm.* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, 3 voll., edizione nazionale della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 1966-67.
 Foscolo, *Sonetti* (Martinelli) = Ugo Foscolo, *Sepolcri-Odi-Sonetti*, a c. di Donatella Martinelli, Milano, Mondadori, 2019.
 Leopardi, *Canti* (Ficara) = Giacomo Leopardi, *Canti*, a c. di Giorgio Ficara, Milano, Mondadori, 2018.
 Tasso, *Aminta* (Corradini) = Torquato Tasso, *Aminta*, a c. di Marco Corradini, Milano, BUR, ed. digitale, 2015.
 Ungaretti, *Il porto sepolto* (Ossola) = Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009.

LETTERATURA SECONDARIA

- Accademia degli Scrausi 1996 = Accademia degli Scrausi (a c. di), *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli, 1996.
- Anderton 2010 = Chris Anderton, *A Many-Headed Beast: Progressive Rock as European Meta-Genre*, «Popular Music» 29/3 (2010): 417-35.
- Antonelli 2005 = Giuseppe Antonelli, *Il complesso pop. Su una tendenza recente dei testi di canzone*, in Elisa Tonani (a c. di), *Storia della lingua italiana e storia della musica*, Firenze, Cesati, 2005: 219-32.
- Antonelli 2010 = Giuseppe Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, il Mulino, 2010.
- Baldassarri 2015 = Guido Baldassarri, *Prefazione* a Torquato Tasso, *Aminta*, a c. di Marco Corradini, Milano, BUR, ed. digitale, 2015.
- Bandini 1976 = Fernando Bandini, *Una lingua poetica di consumo*, in Lorenzo Renzi (a c. di), *Poetica e stile*, Padova, Liviana, 1976: 189-200.
- Bigi 1986 = Emilio Bigi, *Leopardi e Ariosto*, in *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino, 1986: 135-46.
- Borgna–Serianni 1994 = Gianni Borgna, Luca Serianni, *La lingua cantata. L'italiano nella canzone d'autore dagli anni '30 ad oggi*, Roma, Garamond, 1994.
- Bratus 2014 = Alessandro Bratus, *In the Court of a Foreign King: 1970s Italian Progressive Rock in the UK*, in Fabbri–Plastino 2014: 172-85.
- Calvino 2007 = Italo Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Id., Saggi 1945-1985*, a c. di Mario Barenghi, 2 voll., Milano, Mondadori, 2007⁴ (1995), vol. 1.
- Carrozzo–Cimagalli 2009 = Mario Carrozzo, Cristina Cimagalli, *Storia della musica occidentale. Dal Romanticismo alla musica elettronica*, vol. 3, Roma, Armando, 2009.
- Cartago–Fabbri 2016 = Gabriella Cartago, Franco Fabbri, *La lingua della canzone*, in Ilaria Bonomi, Andrea Masini, Silvia Morgana, *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2016² (2003): 257-90.
- Coveri 1992 = Lorenzo Coveri, *Dallo scritto al cantato: l'italiano della canzonetta*, in Aa.Vv., *Gli italiani scritti. Incontri del Centro di studi di grammatica italiana* (22-23 maggio 1987, Firenze), Firenze, Accademia della Crusca, 1992: 153-82.
- Coveri 1996 = Lorenzo Coveri, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea, 1996.
- Coveri–Diadori 2020 = Lorenzo Coveri, Pierangela Diadori (a c. di), *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone*, Firenze, Cesati, 2020.
- De Mauro 1977 = Tullio De Mauro, *Nota linguistica aggiuntiva*, in Gianni Borgna, Simone Dessì, *C'era una volta una gatta. I cantautori degli anni '60*, Roma, Savelli, 1977: 133-9.

- Deregibus 2006 = Enrico Deregibus (a c. di), *Dizionario completo della canzone italiana*, Firenze, Giunti, 2006.
- EncDant = Aa. Vv., *Enciclopedia dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A. (URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca).
- Fabbri 2008 = Franco Fabbri, *Around the Clock*, Torino, UTET, 2008.
- Fabbri–Plastino 2014 = Franco Fabbri, Goffredo Plastino, *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, New York and London, 2014.
- Fiori 2003 = Umberto Fiori, *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, Milano, UNICOPLI, 2003.
- La Via 2021 = Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*, Milano, Feltrinelli, 2021.
- Le Goc–Maurizi 2023 = Baptiste Le Goc, Maurizi Marco, *Musica per il pensiero. Filosofia del progressive italiano*, Roma, Mincione, 2023.
- Masi 2020 = *La letterarietà del progressive rock italiano*, in Coveri–Diadori 2020: 97-104.
- Mengaldo 2014 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia dell'italiano letterario*, Bologna, Il Mulino, 2014² (1994).
- Milani 2022 = Matteo Milani, *I quadri poetici di «Generale» di Francesco De Gregori*, «Carte Romanze» 10/2 (2022): 377-400.
- Montgomery 2018 = Scott B. Montgomery, *Il rock progressive Italiano come psychedelia indigena*, «Rock Music Studies» 5/3 (2018) [DOI: 10.1080/19401159.2018.1510756].
- Mortara Garavelli 2010 = Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato. Manualletto di figure retoriche*, Roma · Bari, Laterza, 2010.
- Nocenzi–Villari 2021 = Vittorio Nocenzi, Francesco Villari, *Nati liberi. La storia del Banco del Mutuo Soccorso raccontata da Vittorio Nocenzi*, Milano, Tsunami, 2021.
- Panizza 2010 = Giorgio Panizza, *Vaghi sogni con torre antica. Tra “Orlando Furioso” e “Canti”*, in Paola Italia (a c. di), *Leopardi e il '500*, Pisa, Pacini, 2010: 27-40.
- Podestà 2007 = Andrea Podestà, *Francesco De Gregori. A piedi nudi lungo la strada*, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona, 2007.
- Polizzi 2010 = Gaspare Polizzi, *La letteratura italiana dinanzi al cosmo. Calvino tra Galileo e Leopardi*, «Lettere Italiane» 62/1 (2010): 63-107.
- Rossi 2014 = Fabio Rossi, *Poesia per musica*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Mottese, Lorenzo Tomasin, *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, Roma, Carocci: 291-322.
- Scholz 2006 = Arno Scholz, *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne, 2006.
- Serianni 1994 = Luca Serianni, *Presentazione* in Borgna–Serianni 1995: iii-x.

- Squillacioti 2004 = Paolo Squillacioti, «*Amerigo*» di Francesco Guccini, «Per leggere» 6 (2004): 125-42.
- Stumpo 2010 = Francesco Domenico Stumpo, *Suonare la storia con il rock progressivo*, «Musica Domani» 156, 2010: 28-33.
- Telve 2008 = Stefano Telve, *Il modello linguistico orale / parlato nella canzone italiana contemporanea*, «Annali Online dell'Università di Ferrara» 3/1 (2008): 139-67.
- Tomatis 2019 = Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore, 2019.
- Weigel 2019 = David Weigel, *Progressive rock: Ascesa e caduta di un genere musicale*, Torino, EDT, 2019.
- Zatti 2016 = Sergio Zatti, *Oggetti*, in Annalisa Izzo (a c. di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2016: 283-99.
- Zuliani 2018 = Luca Zuliani, *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2018.

INTERVISTE E RECENSIONI ONLINE

- Sony Music Italia = *Banco del Mutuo Soccorso - intervista a Vittorio Nocenzi* (Guido Bellachioma intervista Vittorio Nocenzi), Youtube, 3 giugno 2015 [URL: https://www.youtube.com/watch?v=vwyfxQU3sdw&ab_channel=SonyMusicItalia].
- Artistsandbands 2019 = Gianluca Livi, Intervista a Paolo Sentinelli, 04 Marzo 2019 [URL: <http://www.artistsandbands.org/ver2/interviste/9374-paolo-sentinelli-francesco-di-giacomo>].
- Artistsandbands 2011 = Andrea Marchegiani, Intervista a Vittorio Nocenzi e Francesco Di Giacomo, 22 Agosto 2011 [URL: <http://www.artistsandbands.org/ver2/interviste/2822-vittorio-nocenzi-e-francesco-di-giacomo-banco-del-mutuo-soccorso>].
- John's Classic Rock 2007 = La miglior voce del prog Italiano [URL: <https://classicrock.blogspot.com/2007/05/la-miglior-voce-del-prog-italiano.html>].
- RollingStone 2020 = Fabio Zuffanti, *Gli album anni '70 del Banco del Mutuo Soccorso, dal peggiore al migliore*, «Rolling Stone Italia», 18 febbraio 2020, [URL: <https://www.rollingstone.it/musica/classifiche-liste-musica/gli-album-anni-70-del-banco-del-mutuo-soccorso-dal-peggiore-al-migliore/503295/>].
- RollingStone 2022 = Fabio Zuffanti, *Uomini che cantano le donne: i 50 anni di 'Uomo di pezza' delle Orme*, «Rolling Stone Italia», 28 aprile 2022 [URL: <https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/uomini-che-cantano-le-donne-i-50-anni-di-uomo-di-pezza-delle-orme/634436/>].
- SentireAscoltare 2022 = Andrea Soncini, *Recensione a Banco del Mutuo Soccorso*,

22 aprile 2022 [URL: <https://www.sentireascoltare.com/recensioni/banco-del-mutuo-soccorso-banco-del-mutuo-soccorso/>].

Vinyl 2019 = Guido Bellachioma, *Intervista a Vittorio Nocenzi*, «Vinyl» 10, 2019 [disponibile in parte all'URL: <https://www.deagostinivinyl.com/it/magazine/de-agostini-vinyl-numero-10-settembre-ottobre-2019-in-edicola/>].

RIASSUNTO: nel panorama degli studi linguistici sulla canzone italiana, il genere del rock *progressive* resta uno dei più marginali e meno apprezzati dal punto di vista delle innovazioni linguistiche. Inoltre, la subalternità che genericamente si riconosce al testo rispetto alla musica (e che comporta limitazioni che ne svalutano la componente letteraria) è considerata particolarmente spiccata nelle manifestazioni della musica colta come il *prog*. Attraverso un'analisi linguistico-letteraria dei testi dei primi due album di una delle band più rappresentative del genere, il Banco del Mutuo Soccorso, la trattazione mira a mettere in risalto i temi e gli stilemi che caratterizzano la lingua della coppia autoriale Francesco Di Giacomo-Vittorio Nocenzi, al fine di sottolinearne la letterarietà e l'originalità e definirne la poetica.

PAROLE CHIAVE: Banco del Mutuo Soccorso, rock progressive italiano, lingua della canzone, lingua del prog, fonosimbolismo.

ABSTRACT: In the field of linguistic studies on Italian song lyrics, the genre of progressive rock remains one of the most marginal and least appreciated from the point of view of linguistic innovations. Furthermore, the subalternity that is generally recognized in textual composition compared to musical composition (which involves limitations that devalue the literary component of the text) is considered particularly marked in the manifestations of art music, like prog is. Through a linguistic-literary analysis of the texts contained in the first two albums of one of the most representative bands of the genre, Banco del Mutuo Soccorso, the discussion aims to highlight the themes and stylistic features that characterize the language of the authorial couple Francesco Di Giacomo-Vittorio Nocenzi, in order to underline its literariness and originality and define its poetics.

KEYWORDS: Banco del Mutuo Soccorso, Italian progressive rock, song lyrics language, prog lyrics, phonosymbolism.