

**NELLA SOCIETÀ DEGLI UOMINI.  
LA RAPPRESENTAZIONE DELLA PROSTITUTA  
NELLA CANZONE D'AUTORE ITALIANA**

di Paolo Carusi

Nella canzone italiana<sup>1</sup> il tema della prostituzione compare negli anni Venti<sup>2</sup> e, precisamente, in due fortunati brani (*Lucciole vagabonde* e *Il tango delle capinere*) scritti tra il 1927 e il 1928 dalla celebre coppia di compositori Bixio e Cherubini. Nei testi di queste canzoni la simbologia animale permetteva agli autori di affrontare il tema in forma molto “leggera”, attraverso la quale, pur accennando allo squallore della condizione delle prostitute («schiave di un mondo brutal/noi siamo i fiori del male/se il nostro cuor vuol piangere/noi pur dobbiam sorridere»), si costruiva una narrazione che inequivocabilmente vedeva le donne come padrone del proprio destino: danzanti «fiori del male» nella prima, portatrici di «febbre in cuor» nella seconda.

Tale narrazione rappresentava la perfetta visione della prostituzione nell'Italia di quegli anni: un male necessario che lo Stato non poteva far altro che regolamentare.

Alla ripresa della vita democratica il tema stentava a ricomparire nella nuova canzone pedagogica promossa, alla radio e poi in televisione, dai governi centristi; una canzone che doveva veicolare valori positivi senza l'ambizione di riflettere (e far riflettere) sui temi politici.<sup>3</sup>

Il dibattito sulla prostituzione, però, già nell'estate del 1948 si era riaperto grazie alla presentazione, da parte della senatrice socialista Lina Merlin, di un disegno di legge volto ad abolire la regolamentazione della prostituzione.

La proposta, ispirata ai valori della Carta Costituzionale (il principio di uguaglianza formale sancito dall'articolo 3 e il diritto alla salute sancito dall'articolo 32), avrebbe avuto bisogno di una decina d'anni per essere tradotta in legge: in virtù delle libertà personali garantite dalla Costituzione agli articoli 2 e 13, la prostituzione, dunque, dal settembre 1958 diveniva un'attività libera, sulla quale i terzi (foss'anche lo Stato) non potevano più lucrare.

---

<sup>1</sup> Per cosa la musicologia intenda per «canzone italiana» si veda il recente J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019.

<sup>2</sup> È forse pleonastico segnalare che, nella canzone popolare e dialettale, la prostituzione era già comparsa in anni precedenti; per mantenersi nell'epoca della riproducibilità musicale, l'esempio più significativo è certamente la celebre *Bammenella*, scritta nel 1912 da Raffaele Viviani.

<sup>3</sup> Non è un caso che, negli anni, gli autori di canzone colta abbiano stigmatizzato questa tendenza; Gino Paoli, ad esempio, ha dichiarato che «in Italia la canzone serviva solo ad addormentare un po', ad ipnotizzare» (D. Grossi, M. Peroni, *Gino Paoli. Storie da ascoltare*, Ricordi, Milano 2004, p. 87). Roberto Vecchioni, invece, ha sostenuto che «è proprio il governo, la Democrazia cristiana, a cavalcare la canzone come tampone, a usarla a fini di retroguardia, per allinearla alla concomitante restaurazione economica e politica» (R. Vecchioni, *Il linguaggio in canzone e la rivoluzione lessicale, formale e tematica di Francesco De Gregori*, dispensa dal corso di «Forme della poesia per musica», da lui tenuto al Dams dell'Università degli Studi di Torino nell'anno accademico 2002-2003, pp. 11-13).

È naturale, dunque, che nei primi anni Sessanta l'argomento tornasse ad aleggiare sui pentagrammi dei compositori; ciò accadeva in particolare agli autori di canzone colta che, dal principio del decennio, avevano trovato una definizione nell'italianissima categoria del «cantautore»,<sup>4</sup> un'idea di agguerriti discografici decisi a fondere le suggestioni provenienti dagli *chansonnier* francesi e dai *folksinger* statunitensi con quanto negli ultimi anni la canzone d'autore italiana era andata acquisendo grazie alle innovazioni portate da Domenico Modugno.

Seppur non omogenea in termini di poetiche e di retroterra politici, la canzone d'autore fu attenta osservatrice del cambiamento del Paese e seppe denunciare aporie e contraddizioni del miracolo economico; essa, infatti, cercava di dar voce a quella parte della società critica dei cambiamenti socio-culturali apportati dal *boom* (o, comunque, esclusa dai suoi benefici) e, dunque, politicamente contraria agli accordi di centrosinistra: la galassia che dai dissidenti socialisti, attraverso il partito comunista, giungeva fino a quella che – dopo il '68 – avrebbe cominciato ad essere definita sinistra extraparlamentare.

Se la canzone d'autore ci offre, dunque, diversi elementi della mentalità delle masse giovanili orientate “a sinistra”, essa, rivelandosi un vero e proprio monopolio del genere maschile,<sup>5</sup> restituisce al contempo uno straordinario spaccato dell'immaginario degli uomini italiani nella fase della trasformazione della società e della grande mutazione antropologica; come ha osservato uno dei “padri nobili” del cantautorato, infatti, «l'immagine del cantautore è [...] storicamente maschile; [allo sviluppo di un cantautorato femminile] sono d'ostacolo la difficoltà a trovare credito in una cultura prevalentemente maschile, nonché determinate scelte dell'industria discografica».<sup>6</sup>

Alla luce di queste considerazioni, è naturale che, al momento dell'applicazione della legge Merlin nella realtà viva delle città italiane, il tema della prostituzione si materializzasse nelle canzoni della prima generazione<sup>7</sup> di cantautori, la quale elaborava delle narrazioni che, forse più delle inchieste sociologiche, sono rivelatrici dei sentimenti che albergavano nell'immaginario maschile negli anni del miracolo economico.

---

<sup>4</sup> Non a caso, Alessandro Carrera ha potuto scrivere che «la canzone d'autore non è nata in Italia, ma il cantautore sì». A. Carrera, *I cantautori in Italia e il loro pubblico*, «Musica/Realtà», 1980, 2, p. 133. Nell'ultimo decennio, la rilevanza culturale di questa categoria di artisti ha ispirato studi di carattere sociologico (M. Santoro, *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Il Mulino, Bologna, 2010), letterario (F. Ciabattini, *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Carocci, Roma, 2016), storico (sia consentito il rinvio a P. Carusi, *Viva l'Italia. Narrazioni e rappresentazioni della storia repubblicana nei versi dei cantautori “impegnati”*, Milano-Firenze, Mondadori, Le Monnier, 2018) e musicologico (J. Tomatis, *Parole nuove. Il neologismo ‘cantautore’ e l'ideologia del genere musicale nella canzone italiana degli anni Sessanta*, «Musica/Realtà», 94, marzo 2011, pp. 93-121). Ricordo inoltre che, recentemente, la categoria del cantautore è stata analizzata in chiave comparativa in una prospettiva europea; cfr. S. Green, I. Marc (a cura di), *The Singer-Songwriter in Europe. Paradigms, Politics and Place*, Routledge, London-New York, 2016.

<sup>5</sup> Gli studi musicologici hanno ampiamente documentato il primato del genere maschile nella canzone d'autore italiana. In proposito si veda, almeno, J. Tomatis, *Rediscovered sisters: Women (and) Singers-Songwriters in Italy*, in S. Green, I. Marc (a cura di), *The Singer-Songwriter in Europe*, pp. 79-91.

<sup>6</sup> R. Vecchioni, *La canzone d'autore in Italia*, in *Enciclopedia Italiana, VI Appendice*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000. Le cantanti e autrici che in qualche modo sono state ricondotte alla categoria del «cantautore», in effetti, o hanno goduto di un successo molto limitato (si pensi a Antonietta Laterza, Roberta D'Angelo, Nicoletta Bauce, Silvia Draghi e al duo Simo & Susi), oppure hanno finito per confluire da un lato nella canzone folk (Maria Monti, Daisy Lumini, Giovanna Marini, Giovanna Daffini, Sandra Mantovani, Margot), dall'altro nell'ambito pop-rock (penso a Gianna Nannini, Teresa De Sio, Grazia Di Michele e Paola Turci e, più tardi, a Elisa e a Carmen Consoli).

<sup>7</sup> Mi riferisco agli autori della cosiddetta “scuola genovese”: Luigi Tenco, Fabrizio De André, Umberto Bindi, Bruno Lauzi e Gino Paoli, ai quali si sarebbero affiancati l'istriano Sergio Endrigo, il livornese Piero Ciampi, il modenese Francesco Guccini e i milanesi, Giorgio Gaber -nome d'arte di Giorgio Gaberščik- ed Enzo Jannacci.

Una prima lettura, che definirei «crepuscolare», rievocava nostalgicamente i “bei tempi” nei quali l’uomo poteva trovare un genuino conforto tra le braccia di donne che, nonostante concedessero le loro grazie a pagamento, venivano rispettate e, in un certo qual modo, addirittura amate.

Tale visione era fortemente debitrice nei confronti degli *chansonnier* francesi<sup>8</sup> ed, in particolare, della canzone *Milord*, brano del 1959 di M. Monnot e G. Moustaki, affidato originariamente alla voce di Edith Piaf.

Il testo di Moustaki narrava la storia di una «ragazza del porto» che invita un distinto signore inglese a godere dei suoi servigi. Nei giorni precedenti lei lo ha visto diverse volte in compagnia di una bella ragazza e, da complice e amica, gli chiede di questa donna; vedendo la tristezza nei suoi occhi, comprende che il *milord* è stato abbandonato dalla sua amata e prova a consolarlo. Di fronte alla tenerezza della prostituta l’uomo scoppia a piangere e rivela come, scrutando nei meandri più profondi dei suoi sentimenti, ella l’abbia commosso con il suo affetto disinteressato.

Mutuata dai cantautori,<sup>9</sup> al principio dei Sessanta questa narrazione aveva una prima trasposizione in una delle canzoni più note della musica italiana, *Il cielo in una stanza*, nella quale – in forma molto sfumata e lirica – si lasciava intendere che l’infinita dolcezza di un amore potesse realizzarsi anche sotto il «soffitto viola» tipico delle (evidentemente rimpianti) case di tolleranza:

[...] Quando sei qui vicino a me  
questo soffitto viola no, non esiste più  
io vedo il cielo sopra noi.  
Che restiamo qui abbandonati  
come se non ci fosse più  
niente più niente al mondo [...].<sup>10</sup>

Pochi anni più tardi, un brano di Enzo Jannacci (il cui testo era stato scritto da Dario Fo e Sandro Ciotti) riprendeva la stessa lettura e descriveva – in forma ironica e tagliente – una prostituta che era stata un’autentica “scuola” per una generazione di ragazzi; una scuola però, si badi bene, non solo di erotismo, ma anche di dolcezza e di comprensione:

[...] Veronica, da giovane per noi eri l’America  
davi il tuo amore per una cifra modica  
al Carcano, in pie’, ma...  
Ti ricordo ancora come un primo amore  
lacrime, rossore fingesti per me.  
Mi lasciasti fare senza domandare  
quello che pensassi di te [...].<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> La forte influenza esercitata dalla canzone francese su quella italiana è stata ripetutamente evidenziata dai musicologi; tra gli studi più recenti si veda J. Tomatis, *Chansonnier, esistenzialisti, trovatori e cose pericolose: la “francesità” dei primi cantautori italiani*, «Vox Popular», 1/2016, pp. 103-120.

<sup>9</sup> È interessante segnalare che la visione della “buona prostituta” si sarebbe, negli anni, affermata anche in tanta parte della canzone *pop* italiana; qualche anno più tardi, ad esempio, il campione di vendite Lucio Battisti cantava: «Per te che di mattina torni a casa tua perché/per strada più nessuno ha freddo e cerca più di te/per te che metti i soldi accanto a lui che dorme/e aggiungi ancora un po’ d’amore a chi non sa che farne». L. Battisti, Mogol (pseudonimo di G. Rapetti), *Anche per te*, 1971.

<sup>10</sup> G. Paoli, *Il cielo in una stanza*, 1961.

<sup>11</sup> E. Jannacci, S. Ciotti, D. Fo, *M’han ciamà Veronica*, 1965.

Tra i cantautori della prima generazione, vi era anche chi avrebbe costruito una buona fetta della propria poetica intorno al *topos* della prostituta: mi riferisco a Fabrizio De André. Anche per l'artista genovese, come per Paoli e Jannacci, la prostituta si rivelava una donna capace – con buona pace dei benpensanti – di fare il bene della società, aiutando uomini deboli e perduti e dispensando loro rispetto e affettuosa comprensione:

[...] Via del Campo c'è una puttana  
gli occhi grandi color di foglia  
se di amarla ti vien la voglia  
basta prenderla per la mano  
e ti sembra di andar lontano  
lei ti guarda con un sorriso  
non credevi che il paradiso  
fosse solo lì al primo piano.  
Via del Campo ci va un illuso  
a pregarla di maritare  
a vederla salir le scale  
fino a quando il balcone ha chiuso.  
Ama e ridi se amor risponde  
piangi forte se non ti sente  
dai diamanti non nasce niente  
dal letame nascono i fior.<sup>12</sup>

Nella narrazione di De André, la figura della prostituta benefattrice si arricchiva di una ulteriore caratteristica: la sua scelta era consapevole e libera e, dunque, essa finiva con l'incarnare una risposta al perbenismo e al bigottismo sessuale<sup>13</sup> così diffusi nell'Italia di quegli anni.<sup>14</sup> Autentica icona di una donna “sospesa” tra prostituzione e libero amore era l'immortale<sup>15</sup> *Bocca di rosa*:

[...] C'è chi l'amore lo fa per noia  
chi se lo sceglie per professione  
Bocca di rosa né l'uno né l'altro  
lei lo faceva per passione.  
Ma la passione spesso conduce  
a soddisfare le proprie voglie

---

<sup>12</sup> F. De André, *Via del Campo*, 1967.

<sup>13</sup> I versi dei cantautori facevano spesso riferimento al bigottismo sessuale e al mito della verginità femminile (si pensi, in particolare, a testi come *Una brava ragazza* del 1962 di Luigi Tenco o *Teresa* del 1965 di Sergio Endrigo); ricordando che, anche su questo aspetto, la canzone d'autore italiana era fortemente debitrice nei confronti di quella francese, mi limito a citare qualche verso di un brano di Lauzi che riprendeva una canzone di Jacques Brel: «[...] Sabato sera dove vai?/nelle balere con gli operai, non con le bigotte/le bigotte non escon mai per la città/per via della verginità/le bigotte, le bigotte escono solo durante il vespro/per lor le messe non son mai troppe/fiere di avere così ben conservato/il diamante che hanno nelle chiappe di bigotte [...]». B. Lauzi, J. Brel, *Le bigotte*, 1970.

<sup>14</sup> È utile segnalare che questa visione si manteneva presente nella poetica di De André anche negli anni successivi; alla metà degli anni '80 veniva ripresa in *Jamina-a*, scritto in dialetto genovese e del quale cito i primi versi in traduzione italiana: «Lingua infuocata, Jamina, lupa di pelle scura/con la bocca spalancata, morso di carne soda/stella nera che brilla, mi voglio divertire/nell'umido dolce del miele del tuo alveare/sorella mia Jamina mi perdonerai/se non riuscirò a essere porco come i tuoi pensieri [...]». F. De André, M. Pagani, *Jamina-a*, 1984. Come avremo modo di osservare, ancora alla metà degli anni '90, nel suo ultimo LP, De André avrebbe ripreso questa narrazione nel brano *Princesa*.

<sup>15</sup> Dal 2008, il neologismo «Bocca di rosa» (per definire una prostituta) compare sul dizionario Treccani.

senza indagare se il concupito  
ha il cuore libero oppure ha moglie.  
E fu così che da un giorno all'altro  
Bocca di rosa si tirò addosso  
l'ira funesta delle cagnette  
a cui aveva sottratto l'osso [...].  
Così una vecchia mai stata moglie  
senza mai figli, senza più voglie  
si prese la briga e di certo il gusto  
di dare a tutte il consiglio giusto.  
E rivolgendosi alle cornute  
le apostrofò con parole argute  
«il furto d'amore sarà punito»  
disse «dall'ordine costituito».  
E quelle andarono dal commissario  
e dissero senza parafrasare  
«quella schifosa c'ha troppi clienti  
più di un consorzio alimentare» [...].<sup>16</sup>

Per quanto complessa e ricca di stimolanti e duraturi spunti di riflessione,<sup>17</sup> la lettura che abbiamo definito «crepuscolare» non esauriva la narrazione cantautorale della prostituzione. Dalle penne degli autori di canzone colta emergeva, infatti, anche una visione, goliardica nell'intonazione e passatista (e, nel fondo, conservatrice) nei contenuti, che potremmo definire «virile», secondo la quale tutti gli uomini sono animalescamente uguali; sono uniti dalle stesse bassezze e sono, quindi, deboli: una debolezza che le donne sono maliziosamente capaci di sfruttare.

L'archetipo di questa narrazione era costituito da uno dei primi brani di Fabrizio De André, nel quale ci si faceva beffa delle gesta eroiche di Carlo Martello che, di ritorno dalla battaglia di Poitiers, si ritrovava preda di un insopprimibile desiderio sessuale e, incontrata una bella ragazza, le chiedeva di dare sollievo ai propri “bollori”. La ragazza, dopo un'iniziale ritrosia, accettava le *avances* del sovrano; il finale rivelava, però, un'amara sorpresa per il difensore della cristianità:

[...] Cavaliere egli era assai valente  
ed anche in quel frangente  
d'onor si ricopri  
e giunto alla fin della tenzone  
incerto sull'arcione  
tentò di risalir.

---

<sup>16</sup> F. De André, *Bocca di rosa*, 1967.

<sup>17</sup> A tal proposito si può ricordare quanto ha recentemente dichiarato Carla Corso, fondatrice del Comitato per i diritti civili delle prostitute: «Io ho sempre amato profondamente De André. Quando ho sentito queste canzoni dove con enorme rispetto, con molta sensibilità e con molta delicatezza si parlava di queste donne, io mi sono sentita anzitutto, ovviamente, molto gratificata. E poi è stato quasi come se mi infondessero coraggio: è nato dentro di me il coraggio della ribellione, direi proprio così. Perché ho sentito che, se un uomo così importante [...] diceva queste cose così belle di queste donne allora, perché non provarci? Perché non alzare la testa e chiedere i propri diritti? Perché non gridare a tutti: *Sono anch'io Bocca di rosa, sono anch'io una di via del Campo e pretendo che voi mi accettiate per quello che sono e non cerciate di cambiarmi*. Ecco, questo è stato per me veramente fondamentale». In *Che non ci sono poteri buoni. Il pensiero (anche) anarchico di Fabrizio De André*, a cura di P. Finzi, numero speciale di «Rivista Anarchica A», 2018, p. 38.

Veloce lo arpiona la pulzella  
repente la parcella  
presenta al suo signor  
«Beh proprio perché voi siete il sire  
fan cinquemila lire  
è un prezzo di favor».  
«E' mai possibile, o porco di un cane  
che le avventure in codesto reame  
debban risolversi tutte con grandi puttane?  
Anche sul prezzo c'è poi da ridire  
ben mi ricordo che pria di partire  
v'eran tariffe inferiori alle tremila lire» [...].<sup>18</sup>

Lo schema narrativo del maschio debole che subisce il potere delle donne si sarebbe mantenuto vivo negli anni successivi ed avrebbe trovato in Sergio Endrigo il suo massimo cantore. Due brani del cantautore istriano, in particolare, incarnano questa narrazione; nel primo un giovane innamorato veniva talmente fiaccato dalla castità della fidanzata da gettarsi, senza rimpianti, tra le braccia di una prostituta:

Il primo bicchiere di vino che ho bevuto in vita mia  
l'ho bevuto Maria alla tua salute.  
Ricordi Maria quelle nostre giornate di vento  
il cielo lo sa quante volte mi hai detto di no.  
Le prime parole d'amore che ho cantato in vita mia  
le ho cantate Maria sulla bocca tua.  
Ballavi con me e girava la vecchia balera  
fu un sabato e tu finalmente mi hai detto di sì.  
Il primo peccato d'amore che ho comprato in vita mia  
l'ho comprato Maria alla faccia tua.  
Dicevi anche tu la domenica è triste star soli  
ballavo con lei ed a un tratto non ci ho visto più.<sup>19</sup>

Nel secondo, invece, Endrigo elaborava un vero e proprio manifesto in difesa della funzione sociale del meretricio, prendendo una posizione abbastanza sorprendente (o forse no, se pensiamo a quanto hanno dimostrato gli studi di Sandro Bellassai)<sup>20</sup> per un convinto comunista:

[...] Voglio parlare dell'amore  
proprio di quello che ho pagato.  
In questa vita tanto avara  
si paga tutto e ben pesato.  
Amore facile di un'ora  
dove non giochi la tua vita  
c'è un po' di gioia e mai dolore  
chiudi la porta ed è finita.  
Io sono un uomo e non un santo [...]  
non ho vergogna né rimpianti  
non ho domande né risposte

---

<sup>18</sup> F. De André, P. Villaggio, *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, 1963.

<sup>19</sup> S. Endrigo, *Il primo bicchiere di vino*, 1968.

<sup>20</sup> Cfr. S. Bellassai, *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI 1947-1956*, Roma, Carocci, 2000.

ho perso i giorni e sono tanti  
ma li ricordo e tanto basta.  
La cosa valeva ben la spesa  
e la paura e il pentimento [...].<sup>21</sup>

Nonostante il rispetto per l'umanità della prostituta generasse tenerezza ed affetto,<sup>22</sup> la lettura di De André e di Endrigo si rivela, diremmo oggi, ben poco politicamente corretta; l'artista genovese, in particolare, impregnava i suoi testi di anarchismo e procedeva ad una sistematica demolizione dei *topoi* della morale comune: insieme alle prostitute e a tutte le donne libere, dunque, egli prendeva le difese degli emarginati, dei carcerati, dei suicidi e di tutte le vittime e i reietti della società del benessere. Questa "poetica degli ultimi", dunque, portava De André a riconsiderare anche l'immagine di chi sfruttava la prostituzione; aggirandosi con curiosità e tenerezza nei meandri della brutta realtà sociale, l'artista genovese finiva con il vedere lo sfruttatore come un "povero cristo" vittima anch'egli, al pari delle ragazze a lui sottoposte, della illusoria e ingannevole società del benessere. I «protettori delle battone» ai quali lasciare un «impiego da ragioniere»,<sup>23</sup> o i degenerati capaci di vendere la propria madre, infatti, altro non erano che disgraziati stritolati dagli ingranaggi del sistema capitalista:

[...] Se ti inoltrerai lungo le calate  
dei vecchi moli  
in quell'aria spessa carica di sale  
gonfia di odori  
li ci troverai i ladri gli assassini  
e il tipo strano  
quello che ha venduto per tremila lire  
sua madre a un nano.  
Se tu penserai e giudicherai  
da buon borghese  
li condannerai a cinquemila anni  
più le spese  
ma se capirai se li cercherai  
fino in fondo  
se non sono gigli son pur sempre figli  
vittime di questo mondo.<sup>24</sup>

Tale visione è rinvenibile in altri brani di quegli anni; penso, ad esempio, a questo di Jannacci nel quale un ingenuo e bambinesco «magnaccia» difende candidamente il suo diritto di sfruttare la propria compagna:

[...] Ti lascio ogni sera in piazza Beccaria  
dove tu mostri sottobanco la tua mercanzia

---

<sup>21</sup> S. Endrigo, L. Bakalov, *La prima compagnia*, 1971.

<sup>22</sup> Endrigo, ad esempio, concludeva il brano appena citato con i versi: «quando le incontro per la strada mi fanno un poco di tristezza/e penso sempre a dove cade il fiore della giovinezza».

<sup>23</sup> F. De André, *Il testamento*, 1963. Anche in questo caso l'ispirazione era giunta a De André da oltralpe. Nel 1955, infatti, Brassens aveva musicato alcuni versi del testo quattrocentesco di François Villon *Le testament* (1461), mentre nel 1961 Jacques Brel aveva inciso *Le moribond*; da queste due canzoni De André aveva preso molti spunti per il suo testo.

<sup>24</sup> F. De André, *La città vecchia*, 1965. In questo caso il testo era ispirato alla poesia omonima, del 1912, di Umberto Saba.

tu sul marciapiede, io dentro al caffè dei magnaccia  
tu a guadagnare i soldi, io a spendere i soldi con i magnaccia.  
Tutte le volte che siamo assieme c'è sempre qualcheduno  
appoggiato in un angolo che mi guarda e che dice:  
«Guarda quello lì, ha la donna che batte, deve essere un po' pistola».  
Ah, sarei io il pistola? Pistola sarai tu.  
Tu hai la moglie da mantenere, tu lavori tutti i giorni  
ah, sarei io il pistola? Pistola sarai tu.<sup>25</sup>

A ben vedere, l'indulgenza verso gli sfruttatori va inquadrata in una terza narrazione della prostituzione, probabilmente la più diffusa nella canzone d'autore, che possiamo definire «antiborghese». Secondo questa visione, dopo aver sfruttato la prostituzione attraverso i dispositivi regolamentisti posti in essere dallo Stato, la borghesia fingeva ora una resipiscenza dettata dalla morale, ma, mentre in pubblico disprezzava la donna che sceglieva liberamente di prostituirsi, in privato continuava a servirsi di lei. Archetipo di questa lettura (proveniente ancora una volta dalla Francia) può essere considerato la canzone *La complainte des filles de joie*, pubblicata da Georges Brassens nel 1962:

Sebbene quegli stronzi di borghesi  
le chiamino ragazze di vita  
non è che tutti i giorni si divertano, parola mia,  
non è che tutti i giorni si divertano [...].  
Sono disprezzate dalla gente  
sono strapazzate dai piedipiatti  
e minacciate dalla sifilide, parola mia,  
e minacciate dalla sifilide.  
Sebbene tutta la vita facciamo l'amore  
si sposino venti volte al giorno  
non si godono mai la festa, parola mia,  
non si godono mai la festa.  
Figlio di una smorfiosa e di un deficiente  
non ridere della povera Venere  
della povera vecchia baldracca, parola mia  
della povera vecchia baldracca.  
C'è mancato poco, caro mio  
che questa puttana non fosse tua madre [...].<sup>26</sup>

Alla luce del generale orientamento politico verso sinistra dei cantautori, è naturale che molti di questi facessero propria tale visione<sup>27</sup> che, in buona sostanza, era quella sostenuta dal

---

<sup>25</sup> E. Jannacci, *T'ho comprà i calzett di seta*, 1964.

<sup>26</sup> Questa traduzione in italiano è tratta dal volume N. Svampa, M. Mascioli, *Georges Brassens*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1991.

<sup>27</sup> Echi di questa narrazione, a ben vedere, si ritrovano anche nei versi nell'unico cantautore orientato "a destra", Bruno Lauzi, il quale dedicò tre canzoni alla prostituzione: *Anna la rossa* (1966), *L'amore gratis* (1967) e *La ballata di Innocenza* (1967). In quest'ultima, pur senza acredine antiborghese, così descriveva l'asimmetrico benessere della società del boom: «C'eran padre madre e un figlio che non stavan nelle spese/per potere procurare pane e vino alla famiglia/son costretti a procreare sui due piedi un'altra figlia/bisognava che crescesse si formasse a vista d'occhio/la metropoli battesse a sostegno del marmocchio/la chiamarono Innocenza per un gioco della sorte/ma la vita, sua incoscienza, fu peggiore della morte/dopo anni di battaglie e di amare delusioni/di bellezza andò in gramaglie e finì le munizioni/così adesso a viale Majno c'è una vecchia senza denti/con l'armadio nello zaino ed il letto ai quattro venti/chiede a tutti qualche lira per poterli divertire [...]». Sulla militanza di Lauzi nel Partito liberale cfr. F. Grassi Orsini, *Lauzi Bruno*, in *Dizionario del liberalismo italiano*, tomo II, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015, pp. 647-649.



partito comunista. È noto, a tal proposito, quanto contraddittorio fosse stato l'atteggiamento del PCI nei confronti delle proposte abolizioniste.<sup>28</sup> Il partito, in effetti, si era mantenuto su una posizione fortemente ideologizzata secondo la quale la prostituzione non era estirpabile nei Paesi capitalisti, fondati sullo sfruttamento dell'essere umano. Non a caso, la deputata comunista Maria Maddalena Rossi nel 1948 si diceva convinta che «qualsiasi altra misura [oltre la regolamentazione] non vale a tagliare il male alla radice. In alcuni casi, addirittura, queste misure possono rivelarsi in pratica peggiori del male stesso, come ad esempio è accaduto in Francia, dove la prostituzione sussiste con più virulenza di prima, allo stato clandestino e quindi senza il minimo controllo da parte delle autorità sanitarie».<sup>29</sup>

Proprio un cantautore dichiaratamente comunista, Gino Paoli,<sup>30</sup> insisteva su come la morale borghese bollasse come prostituta qualunque ragazza rifiutasse gli schemi comportamentali consolidati:

Io ti guardo mentre esci dal mio albergo alle dieci di mattina  
in abito da sera, come ieri sera  
quando tu sei venuta con me.  
Io ti guardo mentre cammini tra la gente delle dieci di mattina  
che ti guarda come fossi una di quelle  
come fossi l'ultima delle donne.  
Io ti guardo mentre piangi tra la gente così perbene  
poi ti vedo che li guardi bene in faccia e che sorridi  
perché il tuo è un peccato sì, ma è un peccato d'amore.  
Ti rincorro mentre tu cammini  
e ti prendo piano, piano per la mano  
ed andiamo tra la gente delle dieci di mattina  
tutti e due in abito da sera.<sup>31</sup>

Allo stesso modo, ma con toni picareschi, Fabrizio De André puntava il dito sulla doppia morale borghese:

[...] Vecchio professore cosa vai cercando in quel portone  
forse quella che sola ti può dare una lezione  
quella che di giorno chiami con disprezzo pubblica moglie  
quella che di notte stabilisce il prezzo alle tue voglie.  
Tu la cercherai tu la invocherai più d'una notte  
ti alzerai disfatto rimandando tutto al ventisette  
quando incasserai dilapiderai mezza pensione  
diecimila lire per sentirti dire «micio bello e bamboccione» [...].<sup>32</sup>

I testi che abbiamo preso in esame, provenendo tutti dalla creatività maschile, risultavano inevitabilmente ben poco empatici nei confronti della sensibilità femminile.

---

<sup>28</sup> In proposito si veda, almeno, S. Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci, 2006.

<sup>29</sup> Intervista di M. M. Rossi, «Crimen», n. 27, 13-20 luglio 1948, cit. in L. Azara, *L'uso "politico" del corpo femminile. La legge Merlin tra nostalgia, moralismo ed emancipazione*, Roma, Carocci, 2017, p. 99.

<sup>30</sup> Per quanto Paoli non sia mai stato iscritto al PCI, è bene ricordare che nel 1987 egli fu eletto deputato nelle liste del partito.

<sup>31</sup> G. Paoli, *Una di quelle*, 1962.

<sup>32</sup> F. De André, *La città vecchia*, 1965.

Il quesito che sorge spontaneo, dunque, è il seguente: nei medesimi anni, una canzone scritta da ipotetiche cantautrici<sup>33</sup> si sarebbe alimentata dello stesso immaginario?

L'argomento, com'è facilmente immaginabile, non si prestava facilmente ad una rappresentazione femminile, ma qualche traccia di narrazione femminile della prostituzione nella canzone degli anni Sessanta esiste.

Penso ad un brano scritto per il Festival di Sanremo del 1962; per raccontare la storia di una prostituta, la consolidata coppia di autori Rossi-Pallavicini decideva di servirsi – per la parte testuale – di tre donne: Milva, che avrebbe interpretato il brano, Ornella Ferrari e Marisa Teneggi. Ne usciva un testo in aperto contrasto con l'insieme delle narrazioni che abbiamo osservato finora: la prostituta protagonista della canzone non si indigna per le ingiustizie della società capitalista e non denuncia la doppia morale borghese, ma si limita a piangere; piange perché non ama il suo cliente e sogna il momento nel quale si libererà dall'incubo di un mestiere insostenibile e vivrà la vita che tutte le ragazze meritano, una vita fatta di amore e di libere scelte:

Un organetto malinconico  
che sembra piangere con me  
le giostre stanche che si fermano  
e s'addormentano così.  
Un carrozzone vuoto  
nascosto nel silenzio io  
che aspetto un uomo che non amo.  
Verrà verrà stanotte al luna park.  
verrà da me e i passi sentirò  
i passi che mi cercano mentre le luci muoiono.  
Verrà verrà e poi mi bacerà  
però non sa che un'altra troverà.  
Un'altra che vuol vivere  
in mezzo ai cieli limpidi.  
Voglio anch'io un amore sincero  
trovare la vita in un bacio  
e poi, incontro al sole,  
lascero il mio passato dietro di me.<sup>34</sup>

Attraverso i versi di questa canzone, si comprende quanto, nell'immaginario femminile degli anni Sessanta, l'immagine della prostituta fosse lontana da quella che abbiamo riscontrato in un pezzo di "società degli uomini" quale era la canzone d'autore.

Una narrazione femminile "convenzionale" – quella del brano cantato da Milva – alla quale, dopo il Sessantotto, si sarebbe aggiunta una lettura "anticonvenzionale", fondata sull'impalcatura ideologica dei postulati femministi.

Tra le testimonianze più emblematiche di tale narrazione si può ricordare questo testo dell'*ensemble* «Canzoniere femminista», nel quale si rifiutava ogni forma di assoggettamento

---

<sup>33</sup> Ripercorrendo la produzione musicale femminile italiana degli anni '60 e '70 in cerca di canzoni sul tema della prostituzione, uno dei rari esempi è costituito dalla già ricordata Maria Monti che, nel 1965, inseriva nel suo LP «Canzoni popolari italiane» il brano tradizionale milanese *La povera Rosetta*. La canzone narrava la vicenda (realmente accaduta nel 1913) di una giovane prostituta uccisa dalla brutalità della polizia.

<sup>34</sup> *Stanotte al luna park*, 1962, musica di Carlo Alberto Rossi, testo di Vito Pallavicini, Milva (pseudonimo di Maria Ilva Biolcati), Biri (pseudonimo di Ornella Ferrari) e Miriam Del Mare (pseudonimo di Marisa Teneggi). Ricordo che, negli anni successivi, Milva – che già nel 1961 aveva inserito nel suo primo LP una versione in italiano della già ricordata *Milord* – avrebbe ripreso il tema della prostituzione attraverso l'interpretazione di diversi testi brechtiani; si veda, in particolare, l'LP «Milva canta Brecht» del 1971.

al maschio; in una simile visione, dunque, prostituzione si rivelava qualunque sfruttamento del corpo femminile, fosse esso a fini erotici o riproduttivi:

[...] Vendere per poco braccia utero e sorriso  
questa è la condizione, la condanna di ogni donna  
servizio generale gratis nella casa al duro prezzo della rispettabilità  
l'amore ogni donna l'ha cercato ma come lavoro l'hanno ingabbiato  
il nostro corpo è per lo Stato: macchina di figli o di piacere [...].<sup>35</sup>

Di fronte al diffondersi di tali tesi nella mentalità femminile, la canzone d'autore degli anni Settanta avrebbe presto elaborato nuove immagini della prostituta.

Nella seconda generazione di cantautori,<sup>36</sup> infatti, pur restando vivi elementi delle vecchie visioni (in particolare, com'è facile immaginare, si manteneva attuale la chiave di lettura antiborghese),<sup>37</sup> cominciarono a maturare nuove narrazioni tendenti a descrivere lo smarrimento del maschio di fronte ai postulati femministi e, in particolare, al concetto di autonomia del corpo femminile. In tale visione, la prostituta finiva con il divenire uno dei tanti modelli di donna libera e sicura di sé; una donna che, inevitabilmente, scalfisce le sicurezze dell'uomo, intimidendolo e spaventandolo.

Era questa, ad esempio, la visione di Edoardo Bennato:

Con quei blue jeans, con quella camicia gialla  
quanto sei bella, quanto sei bella.  
No, no, no, no, aspettare più non posso  
e va bene sì, se proprio vuoi  
facciamo un compromesso.  
Sì già lo so che non so fischiare  
e non ho neanche cercato mai d'imparare.  
Fin da bambino io non ho saputo mai fischiare  
e quello che è peggio è  
che non ho neanche cercato mai d'imparare.  
E adesso sono solo qui a piangere con me stesso.  
Come farò? Come farò adesso? [...].<sup>38</sup>

Il non saper fischiare era l'emblema della fine della capacità del maschio di esercitare il controllo su donne ormai libere ed autonome, anche se lo stesso cantautore napoletano – in un brano successivo – si domandava se di vera libertà si potesse parlare visto che le prostitute dovevano comunque continuare ad affidarsi ad un protettore:

---

<sup>35</sup> Canzoniere femminista, *Prostituzione*, 1975.

<sup>36</sup> Tra i cantautori di seconda generazione, particolare successo di pubblico e di critica avrebbero avuto, a partire dai primi anni '70, Lucio Dalla (1943), Francesco De Gregori (1951), Antonello Venditti (1949), Roberto Vecchioni (1943) ed Edoardo Bennato (1946).

<sup>37</sup> Alla metà degli anni '70 la canzone d'autore continuava a raccontare dell'ingiustizia capitalista, denunciando come fossero le storture della società borghese a causare la prostituzione; senza cambiare la società, dunque, non ci si poteva aspettare di trovare una soluzione a questo problema. Tale visione era presente, ad esempio, in questo testo di Antonello Venditti: «Vestita di rosso da vera signora/le guance dipinte e gli occhi troppo chiari/vent'anni sottobraccio ma li dimostra appena/alla luce del fuoco lei mi guarda e sorride/sorride sorride, sorride, sei tu.../Amore, a questa strada le lacrime non servono/a questa maledetta strada che tutto inghiotte/e a tutti porta via, bambini e gentiluomini/tutti, senza poesia, il mestiere di vivere/il coraggio di vivere/e l'amore per vivere ancora ancora un minuto di più». A. Venditti, *Strada*, 1976.

<sup>38</sup> E. Bennato, *Facciamo un compromesso*, 1974.

Ci sei riuscita, più pensieri non hai  
e forse è anche giusto per quello che dai.  
Ora rispetta i tuoi riti sprecati  
e compi evoluzioni tra gli invitati  
in quei cataloghi che hai consultato  
c'era già tutto preventivato [...].  
I tuoi segreti li tieni per te  
e non ti chiedi quell'uomo chi è.  
Di quel sommergibile ora sei il capitano  
ed hai tutto quanto a portata di mano.  
Pochi bottoni, una tazza di tè  
e c'è qualcuno che pensa per te [...].<sup>39</sup>

L'acme dello smarrimento dell'uomo degli anni Settanta di fronte alla donna liberata si toccava con un brano di Lucio Dalla; nel convulso tornante del Settantasette il cantautore bolognese narrava di un uomo abbandonato sbrigativamente dalla sua compagna («poi mi hai detto, poveretto/il tuo sesso dallo al gabinetto»), la quale parte poi con una sua amica per far qualcosa «di unico e di grande».

L'uomo, schiavo dei suoi *cliché* maschilisti (chiama l'amica della sua compagna «grande fica» e sogna «grandi imprese» come un'avventura con «una thailandese»), si ritrova a girare per casa in mutande senza sapere cosa fare. Dopo una settimana di abbruttimento, egli si decide finalmente ad uscire in cerca di “normalità”:

[...] Quindi, normalmente  
sono uscito dopo una settimana  
non era tanto freddo e normalmente  
ho incontrato una puttana.  
A parte i capelli, il vestito  
la pelliccia e lo stivale  
aveva dei problemi anche seri  
e non ragionava male.  
Non so se hai presente  
una puttana ottimista e di sinistra  
non abbiamo fatto niente  
ma son rimasto solo  
solo come un deficiente [...].<sup>40</sup>

Incapace di “fare l'uomo” anche con una prostituta, al protagonista (perfetto emblema del maschio dei secondi anni Settanta) non rimaneva che tornare a casa e trovare consolazione nell'autoerotismo.

Nei due decenni successivi altri cantautori sarebbero tornati sul tema della prostituzione aggiornandolo “ai tempi”; a titolo di esempio, ricordo negli anni Ottanta la prostituta transessuale cantata da Pino Daniele,<sup>41</sup> o le nuove meretrici africane o dell'Est Europa evocate negli anni Novanta da Francesco De Gregori.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> *Idem*, *Ci sei riuscita*, 1975.

<sup>40</sup> L. Dalla, *Disperato erotico stomp*, 1977.

<sup>41</sup> «Chillo è nu buono guaglione/fà 'a vita 'e notte sott'a nu lampione [...] /chillo è nu buono guaglione s'astipa 'e sorde pe ll'operazione/ e non ha alternativa, solo azione decisiva [...]». P. Daniele, *Chillo è nu buono guaglione*, 1980.

<sup>42</sup> «Ecco l'agnello di Dio che toglie peccati del mondo/disse la ragazza slava venuta allo sprofondo/disse la ragazza africana sul raccordo anulare/ecco l'agnello di Dio che viene a pascolare/e scende dall'automobile per contrattare [...]». F. De Gregori, *L'agnello di Dio*, 1996.

Se, in questi brani, i cantautori evidenziavano un generale superamento dello “smarrimento della mascolinità” tipico degli anni '70,<sup>43</sup> essi mostravano di essere ancora legati culturalmente agli schemi interpretativi elaborati negli anni '60; queste canzoni, infatti, continuavano a descrivere la prostituta come una donna alla ricerca della propria libertà che finisce immancabilmente sfruttata, ma che sempre, eroicamente, è capace di dare sollievo alle debolezze e alle meschinità maschili.

È emblematico il fatto che alla metà degli anni '90, mentre la categoria del cantautore stava irrimediabilmente scomparendo,<sup>44</sup> cedendo il passo a nuove forme di canzone colta o “impegnata”,<sup>45</sup> quello che per antonomasia veniva ormai considerato il cantore delle prostitute, Fabrizio De André, pubblicasse un brano che rivelava chiaramente quanto nella mentalità maschile si fossero mantenuti presenti i vecchi schemi narrativi sulla prostituta.

Mi riferisco ad una canzone<sup>46</sup> ispirata ad un romanzo autobiografico da poco pubblicato da Fernanda Farias De Albuquerque;<sup>47</sup> in questa un transessuale brasiliano narra in prima persona la storia della sua vita e la sua trasformazione da Fernando a Fernanda e, infine, a Princesa:

Sono la pecora sono la vacca, che agli animali si vuol giocare  
sono la femmina camicia aperta, piccole tette da succhiare

Princesa si presenta come «pecora» e «vacca», è una prostituta. Spiega, però, che «agli animali si vuol giocare»; rivela, cioè, quello che ogni prostituta sa bene: gli uomini sono fragili, bambini che vanno assecondati nei loro giochi e ai quali bisogna offrire un seno al contempo erotico e materno.

Sotto le ciglia di questi alberi  
nel chiaroscuro dove son nato  
che l'orizzonte prima del cielo  
era lo sguardo di mia madre

Il racconto comincia dall'infanzia di Fernando, durante la quale una madre affettuosa sperava che il futuro potesse portare ad un “rinsavimento” del proprio figlio:

Che Fernandinho è come una figlia  
mi porta a letto caffè e tapioca  
e a ricordargli che è nato maschio  
sarà l'istinto sarà la vita

---

<sup>43</sup> Della vasta letteratura sul tema, si vedano almeno S. Bellassai, M. Malatesta (a cura di), *Genere e mascolinità. Uno sguardo storico*, Roma, Bulzoni, 2000; S. Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, Roma, Carocci, 2004; e E. Dell'Agnesse, E. Ruspini (a cura di), *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, Torino, UTET, 2007.

<sup>44</sup> Il successo commerciale dei cantautori era stato testimoniato, nel tempo, dalle vendite sull'arco annuale dei loro album. Per evitare di fornire troppi dati, mi limito a menzionare i “piazamenti” dei cantautori al volgere dei decenni: nel 1968 e 1969 gli album complessivamente più venduti in Italia erano, rispettivamente «Tutti morimmo a stento» e «Fabrizio De André» di De André. Nel 1979 le classifiche di vendita annuale vedevano: 1° Dalla con «Lucio Dalla», 2° Dalla-De Gregori con «Banana Republic», 4° Venditti con «Buona domenica»; nel 1980: 1° Dalla con «Dalla», 3° Bennato con «Sono solo canzonette». Ancora dieci anni dopo, album più venduto del 1990 risultava «Cambio» di Dalla e nel 1991 «Benvenuti in paradiso» di Venditti. Nel corso dei primi anni '90 questo *trend* cominciava ad affievolirsi per poi interrompersi definitivamente a partire dalla metà del decennio. Per uno sguardo complessivo sui dati di vendita, cfr. [www.hitparadeitalia.it](http://www.hitparadeitalia.it).

<sup>45</sup> Sia consentito, su questo punto, il rimando a P. Carusi, *Viva l'Italia*, pp. 125-130.

<sup>46</sup> F. De André, I. Fossati, *Princesa*, 1996.

<sup>47</sup> F. Farias De Albuquerque, M. Iannelli, *Princesa*, Roma, Sensibili alle foglie, 1994.

Le speranze della madre cozzavano, però, con una realtà inequivocabile:

E io davanti allo specchio grande  
mi paro gli occhi con le dita  
a immaginarmi tra le gambe una minuscola fica

Fernando, sentendosi donna, lasciava la casa materna per la grande città di Bahia alla ricerca della propria identità:

Nel dormiveglia della corriera  
lascio l'infanzia contadina  
corro all'incanto dei desideri  
vado a correggere la fortuna

Il primo impatto con la città era un impiego da cuoco; un lavoro ingrato da sostenere mentre Fernando assumeva gli ormoni che avrebbero innescato la sua trasformazione fisica:

Nella cucina della pensione  
mescolo i sogni con gli ormoni  
ad albeggiare sarà magia  
saranno seni miracolosi

Il processo di mutazione si rivelava lungo e difficile, ma allo stravolgimento di Fernando presto avrebbe posto rimedio la chirurgia:

Perché Fernanda è proprio una figlia  
come una figlia vuol far l'amore  
ma Fernandiño resiste e vomita  
e si contorce dal dolore  
e allora il bisturi per seni e fianchi  
una vertigine di anestesia  
finché il mio corpo mi rassomigli  
sul lungomare di Bahia

I costi delle cure ormonali e della chirurgia estetica imponevano però a Fernando di prostituirsi:

Sorriso tenero di verdefoglia  
dai suoi capelli sfilo le dita  
quando le macchine puntano i fari  
sul palcoscenico della mia vita  
dove tra ingorghi di desideri  
alle mie natiche un maschio s'appende  
nella mia carne tra le mie labbra  
un uomo scivola l'altro si arrende

Con i ricavi del meretricio, Fernando era finalmente pronto a trasformarsi in Fernanda, provocando l'aborto di Fernandiño:

Che Fernandiño mi è morto in grembo  
Fernanda è una bambola di seta

sono le braci di un'unica stella  
che squilla di luce, di nome Princesa

Per Fernanda sembrava, così, arrivare l'inizio di una nuova vita, ma i meccanismi opprimenti della società capitalista la avrebbero costretta ancora a dover rinunciare ad una vera libertà. Princesa, infatti, finiva amante di un avvocato di Milano, emblema della ipocrisia borghese, rapace nel godere delle grazie di Fernanda, ma inflessibile nel relegarla in casa, al riparo dagli sguardi e dai giudizi della gente perbene:

A un avvocato di Milano  
ora Princesa regala il cuore  
e un passeggiare recidivo  
nella penombra di un balcone.

Il brano di De André, dunque, costituiva una sintesi organica delle prime narrazioni cantautorali della prostituzione; una sintesi capace di riproporre gli interrogativi degli anni '60 e di calarli polemicamente nella realtà della società occidentale di fine millennio.

Tutto, però, alla metà degli anni '90, stava cambiando: non era più tempo di interrogarsi sulla doppia morale borghese e sulle contraddizioni del capitalismo e, soprattutto, in una società orientata a formare le proprie conoscenze sull'immagine e non più sulla parola,<sup>48</sup> i cantautori, che da più di un trentennio chiedevano ai propri ascoltatori di essere anche lettori dei propri testi, stavano irrimediabilmente passando di moda.

---

**Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938.**

Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l'autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email: [redazione.giornaledistoria@gmail.com](mailto:redazione.giornaledistoria@gmail.com)

---

<sup>48</sup> Il rimando obbligato è a G. Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Roma-Bari, Laterza, 1997.