

LUCA BERTOLONI

L'ITALIA E IL CORO PER GAZA. ECOSISTEMA MUSICALE E GEOGRAFIA CONFIGURATIVA

Mi soffermo qui sulla funzione territoriale della canzone italiana in relazione agli eventi che hanno coinvolto Israele, Gaza e la Palestina tra il 7 ottobre 2023, giorno dell'incursione di Hamas, e il 9 ottobre 2025, giorno della prima trattativa di pace. Vorrei esplorare, in specie, le traiettorie attraverso cui, in Italia, si è sviluppato un ecosistema musicale che si è evoluto in relazione ai mutamenti del quadro comunicativo.

La prima è di natura testuale, e si sostanzia nell'indicalità (Tanca, 2020, pp. 209-219) e nel contenuto denominativo (Turco, 2025, pp. 205-212) delle canzoni e delle manifestazioni musicali a favore della questione palestinese. La seconda, di natura sociosemiotica, si esprime nel campo d'azione discorsiva degli artisti e nelle loro prese di posizione sul tema. La terza, che segue le prime, ha invece una natura emotiva, e coinvolge le reazioni del pubblico e degli utenti attraverso il capitale culturale e sociale degli artisti e dei prodotti, instaurando posizionamenti a catena.

Per la referenzialità dei testi possiamo risalire a dicembre 2023, quando per il Festival di Sanremo viene annunciata la partecipazione di Ghali con *Casa mia*, scritto prima del 7 ottobre, che offre uno spaccato su alcuni aspetti della geografia del presente evocando una territorialità ontologica in cui non esistono i confini¹. Dal punto di vista mediale questa territorialità è costruita sia tramite versi privi di indicalità², sia attraverso un tessuto musicale *pop-urban* che plasma un'atmosfera ondeggiante e sospesa in cui l'intimità appare vulnerabile, e dove l'abbattimento delle barriere, sottolineato dalla circolarità della melodia e dalla macrostruttura, sembra l'unico mezzo per conservarla senza che i tratti distintivi vadano persi. A questi elementi si aggiunge la *performance* all'Ariston con la partecipazione di un

¹ «Ma qual è casa tua? / Ma qual è casa mia? / Dal cielo è uguale, giuro».

² «Ma come fate a dire che qui è tutto normale / per tracciare un confine / con linee immaginarie bombardate un ospedale / per un pezzo di terra o per un pezzo di pane / non c'è mai pace».

figurante nei panni dell’alieno co-protagonista, che osserva la Terra da un punto di vista esterno e lontano (difatti non vede confini), rimodulando l’enunciazione in termini visivi e performativi e materializzando la «prospettiva libera da sovrastrutture e condizionamenti terrestri» (Moll, 2025: 132) come chiave per comprendere il presente. Essendo seguito per la prima volta a febbraio 2024, il brano viene attribuito a Gaza immediatamente pur in assenza di designatori dalla funzione referenziale. L’attribuzione è attuata sia da una parte dell’opinione pubblica, soprattutto sui social, sia da Ghali stesso, che durante l’ultima serata della kermesse sussurra al microfono «Stop al genocidio», aggiungendo un nucleo nuovo (il riconoscimento del *genocidio*) che intacca l’a-referenzialità dell’enunciazione testuale, facendo sì che non si potesse più pensare a *Casa mia* senza riferirsi a ciò che stava accadendo in Palestina.

L’episodio è significativo da più punti di vista. Innanzitutto, svela il legame ecosistemico tra le tre traiettorie che stiamo considerando, ossia i testi musicali, le azioni discorsive dei performer e i processi mediatici: difficilmente, infatti, il brano si sarebbe caricato del medesimo significato – o avrebbe ottenuto la stessa reazione – se, in quel momento, fosse stato presentato su un palco diverso (reale o mediale) da soggetti meno/più noti/schierati. Poi, mostra come la voce musicale non agisce nel solo campo artistico, ma si inserisce nel dibattito pubblico: lo testimonia, anche, la polemica politica e ideologica suscitata dalla *performance*, che ha scatenato sia l’indignazione da parte dell’ambasciatore israeliano, sia una derubricazione dell’intervento a un generico appello alla pace da parte di Mara Venier (dal palco di *Domenica In*) e del portavoce Rai poche ore dopo la conclusione del Festival.

Dalla seconda metà del 2024 all’inizio del 2025, mentre diversi artisti iniziano ad attribuire referenzialmente i propri brani a Gaza, prende maggiormente corpo la seconda traiettoria, quella sociosemiotica. Due, tra i tanti, gli episodi significativi.

Il primo coinvolge ancora Ghali, ma in una dimensione extratestuale. Nell’estate 2024 dichiara di essere escluso dalla data napoletana di Radio Italia Live, evento nazionale e mediale di grande risonanza, per le sue posizioni a favore della causa palestinese: «Le reazioni dell’industria musicale sono spaventose nei confronti degli artisti che parlano di Palestina. Il rischio è la cancellazione [...], ma non importa, perché ci sono persone che

rischiano invece la loro vita»³. Il posizionamento, in un terreno lontano dai testi, è ora espresso in termini indicati: sta parlando di Palestina, e la referenzialità non deve essere ambigua, anche – soprattutto – se porta all'esclusione da un evento indirizzato a un pubblico di massa. Ciò comporta la consapevolezza di una polarizzazione del dibattito, e dunque, da parte degli organizzatori di un *media event* generalista, l'ipotesi che invitare un artista così schierato a favore della causa palestinese possa non giovare all'immagine (e alla riuscita mediatica) dell'evento stesso. Di Ghali non viene dunque interpellata solo l'identità sonora, né, tantomeno, quella visiva, ma, in termini sociosemiotici, quella mediale (Spaziente, 2007), che prende forma in interventi pubblici ricondivisi (o meno) da media che ne amplificano il messaggio e ne riconfigurano l'orizzonte di senso.

Secondo episodio, gennaio 2025: l'ex deputato del Movimento 5 stelle Di Battista, vicepresidente di *Schierarsi*,⁴ si rivolge su Instagram a Vasco Rossi, figura nota nel panorama italiano, chiedendogli di prendere «posizione ora contro il genocidio in atto». Il cantante risponde in modo affermativo, ma senza usare il termine *genocidio*, optando per un tono generico che prende le distanze da quello referenziale del richiedente, che aveva descritto la Striscia sia per saldare l'indicalità della richiesta (già evidente nel ricorso al designatore *Gaza*), che per sollecitare la prossimità spaziale come condizione atta a garantire una presa di posizione netta: «Avviene ora, su una sponda del nostro stesso mare, a poche centinaia di chilometri in linea d'aria dall'Italia».

Anche in questo caso, di Vasco viene sollecitata l'identità mediale, attivando un circuito emotivo che sfrutta alcuni elementi del suo capitale culturale, come il carattere «libertario» (Berselli, 1999, p. 129). Un cantante così noto, le cui posizioni sono libertarie, non può – sottintende Di Battista – rifiutarsi di denunciare il genocidio, pena l'infrazione del patto di autenticità con il pubblico (non a caso, Di Battista si firma come *tuo fan*). Questo fatto, avvenuto su un social, ossia un palcoscenico mediale di per sé non deputato a contenuti musicali, è poi transitato nel territorio informativo, inserendosi nella polarità del dibattito. La traiettoria sociosemiotica, sostanzialmente libera dai testi delle canzoni, sollecita dunque il capitale culturale degli artisti

³ <https://www.ilfattoquotidiano.it/2024/06/07/ghali-fatto-fuori-dal-cast-di-radio-italia-live-dovevo-esserci-a-napoli-ma-mi-hanno-cancellato-lho-saputo-due-giorni>.

⁴ Nata nel dicembre 2022 per «prendere posizione sui grandi temi nazionali e globali» (*Schierarsi*, profilo Facebook, 8 dicembre 2024), e che dal dicembre 2023 sostiene il riconoscimento dello Stato di Palestina, <https://www.associazioneschierarsi.it/palestina>.

come personaggi pubblici, i quali, grazie alla possibilità di intercettare una vasta platea, riescono a far sentire in modo convincente la loro voce: voce che, agli occhi degli utenti, appare autentica al di là di ciò che dicono.

Siamo allora nei paraggi della terza traiettoria, quella emotiva, che si intensifica tra l'estate 2025 e l'inizio dell'autunno, soprattutto dal 1° ottobre, quando i convogli della Flotilla, giunti nelle acque internazionali in prossimità di Gaza, vengono abbordati dalle forze israeliane. In questa fase l'intensificarsi del dibattito ha reso inevitabile il posizionamento degli artisti sulla questione palestinese: pena, ancora, l'infrangere del patto col pubblico in termini non più solo di autenticità, ma anche di credibilità e, soprattutto, di fidelizzazione: come fidarsi, infatti, di un artista, se di fronte a una situazione del genere si gira dall'altra parte? La risposta del mondo musicale italiano non è però stata uniforme. Vediamone tre tipi.

Diversi *performer*, durante i concerti del periodo, hanno esposto sul palco la bandiera della Palestina, optando per un'indicalità esplicita attraverso un elemento visivo e simbolico fortemente riconoscibile e sollecitando una dimensione intertestuale che ha reso sia le canzoni, indipendentemente dai contenuti, sia l'intero testo-concerto strumenti per sostenere la causa palestinese. Uno tra i tanti è Zucchero, che il 17 settembre ha aperto le dodici date all'Arena di Verona gridando «Chi non ha un blues per Gaza ha un buco nell'anima», dunque configurando la sua musica, sintetizzata nel termine *blues*, come un coro a sostegno del territorio palestinese; poi, nelle sere successive, ha mostrato sul palco la bandiera con la medesima frase⁵. Così facendo ha rafforzato la posizione tramite una sollecitazione della propria identità sonora, supportandola, però, attraverso elementi visivi, fisici e mediiali, come la diffusione delle immagini del live sui social.

Diverso il caso di Elisa, che il 2 ottobre ha scelto direttamente Instagram per interpellare Giorgia Meloni, chiedendole in un video: «Portateli voi gli aiuti in poche ore. Portate voi gli aiuti, perché stanno morendo»⁶. Il

⁵ Curiosamente, era avvenuto qualcosa di simile un mese prima (27 luglio), durante la rappresentazione dell'Aida in Arena: tra il primo e il secondo atto è comparsa la scritta «Stop al genocidio», applaudita da pubblico e coro echeeggiando la manifestazione che si stava svolgendo in Piazza Brà. La Fondazione Arena, il giorno dopo, ha preso le distanze dall'iniziativa, mentre non si è esposta dopo la presa di posizione di Zucchero.

⁶ <https://www.ilfattoquotidiano.it/2025/10/02/portateli-voi-gli-aiuti-perche-stanno-morendo-elisa-in-lacrime-per-la-global-sumud-flotilla-fa-un-appello-a-giorgia-meloni-il-video/8146491/>.

filmato sollecita tutte le tre identità della cantante (Spaziante, 2007), che si fa ritrarre seduta alla tastiera, in uno studio (identità sonora); appare visivamente scossa, sull'orlo delle lacrime (identità visiva), e fa appello alla propria notorietà per far sentire la sua voce (identità mediale). In questo modo da un lato si posiziona come artista musicale/personaggio pubblico la cui voce gode di un canale privilegiato, rispetto agli utenti comuni, per arrivare alle istituzioni. Dall'altro si costruisce come un soggetto umanizzato con cui il pubblico si può identificare, e con cui può empatizzare, inscenando una drammaturgia adatta al contesto mediale intimo del *reel* e delle *stories*.

Ancora differente il coinvolgimento di Claudio Baglioni che il 27 settembre, durante un concerto a Lampedusa, fa un lungo monologo sul sogno invocando la pace senza riferirsi designativamente a Gaza o alla Palestina, nell'idea che ciò avrebbe comportato un posizionamento lontano da quella scelta di non schierarsi che, sin dagli anni Settanta, lo ha allontanato dalla configurazione del cantautore (Bertoloni, 2025). Il giorno dopo, però, sul web circolano immagini provenienti da Facebook che lo ritraggono sul palco di fronte a una spettatrice di spalle che sventola la bandiera palestinese: in questo modo gli autori degli scatti – e il sistema dei media che ne permette la condivisione – forzano l'indicalità del messaggio a-referenziale di pace riconducendolo esplicitamente alla Palestina. Il *frame* discorsivo della guerra a Gaza, ormai egemonico, ha infatti fatto sì che un appello alla pace, in quel momento, venisse fatto rientrare dal basso nella polarità pro-Pal *vs* contro-Pal anche laddove ricorreva a un *frame* differente (pace=possibilità di sognare *vs* guerra=impossibilità di sognare).

Se dunque il cantautore è rimasto coerente con un'identità musicale e mediale socio-costruita nel tempo, sono stati il pubblico e il sistema dei media a riscriverla attraverso un processo *bottom up* che l'ha ricondotta a una presa di posizione esplicita e referenziale ormai richiesta o attesa, a questa altezza, nel territorio dei social. L'impatto emotivo di questo episodio si è poi espanso transmedialmente anche nei giorni successivi, tanto da portare una parte del pubblico a credere che fosse stato Baglioni stesso a esprimersi esplicitamente a favore della causa palestinese.

Proviamo, ora, a tirare le fila del ragionamento.

In questi due anni in Italia si è sviluppato un ecosistema musicale, in due spazi differenti: i palcoscenici reali-mediali che hanno ospitato gli artisti e la loro voce; e i media, informativi o partecipativi, che ne hanno

condiviso i contenuti (musicali e non). Il sistema mediale ha riconfigurato questi spazi, facendo in modo che i testi, i discorsi e i processi che sono circolati e hanno preso forma al loro interno si riorganizzassero in una logica binaria, subendo il trattamento epimediale di un tema egemonico (la guerra a Gaza), che raggruppa il pubblico in schieramenti opposti all'interno dei quali ci si colloca senza esprimere punti di vista personali fondati sulla logica e sull'argomentazione (Turco, 2022).

In un secondo momento l'ecosistema, sempre attraverso testi, discorsi e processi mediiali, è andato a costruire una voce collettiva: potremmo dire, con una metafora musicale, un coro, inteso come polifonia di voci unite in modo contingente. Questa azione ha allineato posizioni diverse attraverso processi sia *top down* che *bottom up*, e ha agito presso lo spettatore e, più ampiamente, presso il pubblico ricettivo, come istanza emotiva e sociale atta a gridare la necessità di cessare il fuoco e fermare le ostilità a Gaza, travalicando i posizionamenti politici e ideologici degli attori coinvolti.

Più che di una convergenza reale, si è però trattato di una riconfigurazione di carattere transcalare operata dal sistema (epi)mediale, che ha portato gli artisti a intervenire sulla questione. L'ecosistema, infatti, si è alimentato dei loro interventi, avvenuti prima sui palcoscenici reali e mediiali, e poi condivisi dal sistema dei media. Gli artisti si sono dunque mossi prima dalla scala locale dell'enunciazione sonora e testuale, coinvolgendo soggetti politicamente schierati. Poi, sono transitati verso la scala globale del dibattito, coinvolgendo anche voci meno (o non) schierate, attraverso una traiettoria emotiva che ha sollecitato le loro identità mediiali e ha stimolato una serie di reazioni, partecipazioni e allineamenti da parte del pubblico.

Questa fase è stata segnata dalla necessità di rafforzare l'indicalità e la referenzialità del messaggio, infatti ha preso forma soprattutto nel territorio dei social, dove la voce degli artisti è andata a fondersi con quella degli utenti. Venier infatti, nel febbraio 2024 su Rai Uno, poteva ancora azzerare dall'alto l'indicalità di Ghali, trasformandola in un generico messaggio di pace adatto, in quel momento, alla televisione di Stato. Pochi mesi dopo Vasco, su Instagram, poteva ancora liberamente prendere le distanze dal termine *genocidio*, pur sostenendo la causa palestinese. Viceversa, a settembre 2025, il pubblico di Baglioni ha riconfigurato sui social, come Facebook e Instagram, la posizione del cantautore poiché in quel territorio mediale, a quell'altezza, non bastava più parlare della pace, in generale, ma bisognava riferirsi a quella pace lì, in Palestina.

Intercettando un quadro comunicativo più ampio, evolutosi in termini epimediali, gli spazi dell'ecosistema musicale sono dunque stati riconfigurati da un *framing* di matrice emotiva, umanitaria e referenziale in cui, per gli artisti, il posizionamento a favore della causa palestinese era diventato inevitabile. Essi hanno dunque agito come attori territoriali, ossia soggetti che, spaziando oltre il campo musicale, hanno contribuito alla (ri)costruzione della territorialità mediale di Gaza e della Palestina nel panorama nazionale attraverso voci che hanno raggiunto un elevato numero di utenti, di cui hanno allineato le posizioni e restituito le loro attese.

Verrebbe dunque da dire, parafrasando Bennato, che «non sono solo canzonette»: come infatti ha osservato il musicologo Tomatis (2019, p. 17), in Italia ragionare sulla canzone «non significa “solo” parlare di musica, ma contribuire con un tassello importante a una storia culturale della nostra nazione».

BIBLIOGRAFIA

- BERSELLI E., *Canzoni. Storie dell'Italia leggera*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- BERTOLONI L., “Da Agonia al Divo Claudio. La mediatizzazione culturale di Claudio Baglioni come cantautore”, *Studi culturali*, 2025, 22, 3, pp. 293-313.
- MOLL N., “Italiani come? I nuovi volti delle scritture autobiografiche transculturali e della migrazione”, *'900 Transnazionale*, 2025, 9, 2025, pp. 123-136.
- SIBILLA G., *L'industria della canzone*, Roma-Bari, Laterza, 2024.
- SPAZIANTE L., *Sociosemiotica del pop: identità, testi e pratiche musicali*, Roma, Carocci, 2007.
- TANCA M., *Geografia e fiction: opera, film, canzone, fumetto*, Milano, FrancoAngeli, 2020.
- TOMATIS J., *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019.
- TURCO A., *Epimedia: informazione e comunicazione nello spazio pandemico*, Milano, Unicopli, 2022.
- TURCO A., *Mediologia della territorialità*, Milano, Unicopli, 2025.

Università degli Studi di Parma
bertoloni.luca@gmail.com