

Alessia La Villa e Leandro Vanni

Metà giardino, metà galera

Le parole del carcere nella musica italiana

A photograph of a man sitting on a metal chair in a prison cell. He is wearing a light-colored vest over a dark shirt and dark pants. He is looking out of a window with a metal grid. The room is dimly lit, with a radiator visible on the left. The overall tone is somber and reflective.

Erickson

Parlare di carcere attraverso le canzoni. È l'idea, insieme semplice e ambiziosa, che sta alla base di questo libro, che ripercorre la storia dell'istituzione carceraria dal secondo dopoguerra ad oggi seguendo il filo — un filo sottile, ma sorprendentemente continuo, scopriamo, e tenace — delle canzoni che affrontano, direttamente o indirettamente, il tema della detenzione. Moltissimi sono, in effetti, gli artisti del panorama musicale italiano che hanno deciso di cimentarsi con un argomento scomodo come quello del carcere e dei suoi protagonisti: da Ornella Vanoni fino a Matteo Paolillo, autore della fortunatissima colonna sonora della serie televisiva *Mare Fuori*, passando da De Gregori, De André, Dalla, Guccini, Gaber, Vecchioni, Renato Zero, Daniele Silvestri, Marlene Kuntz, Nadar Solo, Raf, 99 Posse, Marina Rei, e tanti altri.

La musica sembra avere in effetti il potere di varcare i confini. Di guardare, in questo caso, oltre i muri, oltre le sbarre. E di raccontare ciò che vede.

€ 14,00



9 788859 038092

www.erickson.it

Indice

<i>Prefazione</i>	9
<i>Capitolo primo</i>	
Quei favolosi anni Sessanta... dietro le sbarre	15
<i>Capitolo secondo</i>	
«Liberi tutti». Sui tetti cantando il dissenso	27
<i>Capitolo terzo</i>	
Sulle note del cambiamento: la riforma del 1975	41
<i>Capitolo quarto</i>	
Dall'Italia di Via Fani a «quelli che hanno nella testa un maledetto muro»	49
<i>Capitolo quinto</i>	
Il carcere che non è più «amato»: stragi di mafia ed esigenze di rinnovamento	65
<i>Capitolo sesto</i>	
L'Italia e le sue prigioni: il carcere che verrà	81
<i>Per non concludere</i>	105
<i>Bibliografia</i>	107

Capitolo primo

Quei favolosi anni Sessanta... dietro le sbarre

Gli anni del carcere che combatte anche senza la guerra: 1950-70

Nell'immediato dopoguerra, l'istituzione carceraria si caratterizza ancora nel nostro paese per un'impostazione di stampo fascista.

Nonostante i numerosi cambiamenti intervenuti a livello sociale, politico ed economico dalla fine del secondo conflitto mondiale, negli Istituti di Prevenzione e Pena vige ancora il Regolamento emanato da Alfredo Rocco nel 1931 e che rimarrà in vigore fino al 1975.

Il carcere finisce dunque per rappresentare un microcosmo assolutamente chiuso, totalmente ripiegato su sé stesso e impermeabile a qualsiasi tipo di cambiamento. Elementi cardine del percorso detentivo sono il lavoro coatto, l'istruzione e la religione secondo una concezione della pena quale «retribuzione» e sofferenza.

Una severa disciplina fatta di regole ferree e obbedienza scandisce la vita all'interno delle carceri, sia per i detenuti sia per chi è chiamato a custodirli.

Le punizioni corporali sono all'ordine del giorno, così come i letti di contenzione e altri strumenti utilizzati con il preciso obiettivo di infliggere sofferenza a chi è già privato della libertà.

A tutto ciò si accompagna una serie di privazioni atte a mortificare e svilire nel profondo la dignità della persona umana.

Nonostante l'entrata in vigore della Costituzione del 1948¹ abbia sancito la finalità rieducativa della pena e la contestuale abolizione della pena di morte, cercando di restituire all'essere umano, benché detenuto, la possibilità di riappropriarsi dei suoi diritti fondamentali, in realtà dovranno passare quasi trent'anni prima che questi principi possano trovare una reale collocazione all'interno della normativa penitenziaria.

Se guardiamo dunque l'arco temporale che va dagli anni Cinquanta agli inizi degli anni Settanta, ci troviamo di fronte fortezze, castelli, conventi, quali luoghi privilegiati per la custodia e il contenimento dei detenuti. Si tratta per lo più di strutture vecchie, fatiscenti e sovraffollate dove i detenuti vivono ai limiti dell'umanità. La popolazione reclusa è costituita per lo più da abitanti delle borgate, immigrati meridionali e strati della popolazione esclusa dal «miracolo economico» (De Vito, 2009, p. 55).

Questo il quadro che emerge dall'inchiesta sulle carceri portata avanti dalla Commissione Parlamentare nel 1949 su proposta dell'onorevole Calamandrei,² a seguito della quale è emanata la circolare Zoli che tenta di intervenire, anche se a macchia di leopardo, sulle condizioni di vita nelle carceri italiane.³

¹ La consapevolezza dei Costituenti circa la condizione carceraria ereditata dalla Repubblica è testimoniata dal numero monografico della rivista (diretta da Piero Calamandrei) *Il Ponte*, 1949, n. 3, dedicato al tema *Carceri: esperienze e documenti*. Il fascicolo è stato ristampato nel 2002 in copia anastatica e diffuso attraverso la *Rassegna penitenziaria e criminologica*, che vi ha dedicato un numero speciale.

² I lavori della Commissione parlamentare d'inchiesta sulle carceri (1949-1950) sono stati fatti oggetto di studio e commento da De Vito (2002).

³ Il 1° agosto del 1951 viene emanata la *Circolare Zoli*. È abrogato l'obbligo del silenzio per i detenuti e quello del taglio della barba e dei capelli. I detenuti possono essere chiamati per cognome. Solo chi era condannato a pene superiori a un anno aveva l'obbligo di indossare la divisa. In cella si potevano tenere foto dei congiunti e occorrente per scrivere. Le donne possono fumare contrariamente a quanto avveniva prima. Ai direttori fu raccomandato di fare un uso moderato dell'isolamento e del letto di contenzione. Furono date disposizioni per eliminare i trasferimenti arbitrari e furono indicate disposizioni per incrementare le rappresentazioni teatrali e cinematografiche. Infine, fu consentito che le salme dei reclusi fossero restituite ai parenti e non più messe a disposizione dei laboratori di ricerca anatomica.

Gli anni che seguono l'emanazione della circolare Zoli vedono dunque le carceri protagoniste di una serie di agitazioni volte a ottenere un'applicazione uniforme e reale di quanto previsto nel testo normativo.

Il carcere, tuttavia, anche in questo frangente, finisce con il rivelare la sua natura d'istituzione totale, lasciando ampi margini di discrezionalità a chi si occupa di decidere nel bene e nel male delle sorti dei detenuti.

Morale e religione continuano a rappresentare gli elementi attraverso cui lo Stato cerca d'instaurare un rapporto con i detenuti, sia quando sono reclusi sia quando lasciano il carcere, con apposite associazioni di assistenza post penitenziaria.

Queste associazioni, di matrice prevalentemente religiosa, nella maggior parte dei casi, contribuiscono tuttavia a riprodurre lo stigma del detenuto anche sull'esterno, non riuscendo a farsi portavoce di un vero e proprio «reinserimento».

È dunque solo a metà degli anni Sessanta che iniziamo ad assistere al maturare di una coscienza politica tra i detenuti.

Il 1968, con le sue contestazioni ebbe infatti una ripercussione anche a livello penitenziario e i detenuti iniziarono a far sentire la loro voce all'esterno delle carceri.

La prima vera rivolta carceraria ha luogo l'11 luglio del 1969, presso le «Nuove» di Torino, città operaia in cui qualche mese prima era avvenuta la prima occupazione universitaria.

La data scelta per la protesta coincide con il giorno dello sciopero generale per l'uccisione di due persone negli scontri con la polizia di Battipaglia. I detenuti chiedevano la riforma del sistema penitenziario e sin dall'inizio la protesta appare diversa da quelle che si erano sporadicamente verificate negli anni precedenti, sempre legate a condizioni specifiche della singola prigionia (Romoli, 2020).

Sempre dello stesso anno è la strage di Piazza Fontana, con la morte misteriosa dell'anarchico Pinelli e il successivo omicidio Calabresi, destinata a segnare non solo quel periodo ma anche la futura storia italiana.⁴

⁴ Sull'argomento *La Ballata del Pinelli*, nota anche come *Ballata dell'anarchico Pinelli* di Giancorrado Barozzi, Dado Mora, Flavio Lazzarini e Ugo Zavanella. Cesare Bermani, «Guerra ai palazzi e alle chiese». Saggi sul canto sociale, Roma, Odradek Edizioni 2003, pp. 265-269.

Il movimento di lotta di detenuti e detenute proseguì dunque per anni nelle carceri delle più grandi città italiane.

Si denunciavano le condizioni di vita e i regolamenti interni varati durante il fascismo, anche se la strada per un reale cambiamento sarebbe stata, come vedremo, ancora lunga e difficile.

Le Canzoni della Mala (Canto dei carcerati calabresi, Le Mantellate, Ma mi)

Negli anni che vanno dal 1958 al 1962, una giovane Ornella Vanoni s'imporrà nel panorama della musica italiana come interprete intellettuale e sofisticata di quelle che saranno definite *Canzoni della Mala*. Con questo termine saranno infatti indicate le canzoni composte in vari dialetti italiani durante quegli anni dal circolo milanese di Giorgio Strehler, Fiorenzo Carpi, Fausto Amodei e Dario Fo.⁵

L'obiettivo degli artisti sarà far credere agli ascoltatori che si tratti di vecchi canti popolari ritrovati dopo una serie di ricerche e che vedono tra i loro protagonisti furfanti, balordi, poliziotti, carcerati e minatori.

L'operazione, presentata con successo nel 1959 al Festival dei Due Mondi di Spoleto, sarà tuttavia bollata come un atto di snobismo altoborghese e brani come il *Canto dei carcerati calabresi* (che tuttavia in questo caso rappresenta davvero un canto polare) sarà censurato sia in radio sia in televisione. Analizzando i testi delle tre canzoni che hanno affrontato direttamente il tema della detenzione (*Canto dei Carcerati calabresi, Le Mantellate, Ma mi*) possiamo tuttavia osservare il riproporsi di temi comuni, indice dell'attenzione e della sensibilità mostrata dagli autori per le condizioni vissute dai detenuti durante quegli anni nelle diverse città italiane.

La scelta linguistica di utilizzare i diversi dialetti, unita all'interpretazione partecipata della Vanoni, rappresenterà certamente un elemento decisivo nel decretare il successo dell'operazione, creando un'identificazione immediata con il vissuto dei detenuti. Nonostante, come osservato in pre-

⁵ Compositori e cantautori italiani, in quegli anni gli artisti milanesi si riuniranno intorno al Piccolo Teatro di Milano fondato nel 1947 da Strehler, Amodei e Grassi, destinato a diventare una fucina di cultura e creatività.

cedenza, solo il *Canto dei carcerati calabresi*, sia in realtà un vecchio canto popolare, con il passare del tempo, sia *Le Mantellate* (scritta in dialetto romanesco) che *Ma mi* (scritta in dialetto milanese) entrano di fatto a far parte del repertorio della tradizione popolare italiana.⁶

Filo conduttore delle tre canzoni, geograficamente così distanti, sono le condizioni disperate vissute dai carcerati e la totale assenza di umanità che si respira in quegli anni tra le mura fatiscenti degli istituti che li ospitavano.⁷ Ricorrente è infatti nei tre testi, il tema dello spazio fisico della pena, sottolineato attraverso i parametri del mangiare e del dormire in condizioni al limite dell'umanità. Altra tematica presente nei brani portati al successo dalla Vanoni è quella del tempo della pena, un tempo scandito rigidamente dalla somministrazione dei pasti nel carcere calabrese, dai rintocchi della campana nel carcere romano e dai quaranta giorni e dalle quaranta notti trascorsi dal partigiano nel carcere milanese. Tempo oggettivo ma anche tempo soggettivo della pena.

Ripetuti, sono non a caso i riferimenti a quel «fuori» che assume le sembianze di una ragazza per il carcerato calabrese,⁸ di un uomo che si aspetta da tre mesi ma che in realtà sembrano cento anni per la detenuta romana⁹ e di un tram che costeggia il muro del carcere milanese.¹⁰

Altro elemento presente nei tre testi è il rapporto con l'istituzione carcere, caratterizzato da elementi di assoluta indifferenza se non addirittura

⁶ La canzone *Le Mantellate* sarà interpretata tra gli altri dagli artisti romani Lando Fiorini e Gabriella Ferri mentre la canzone *Ma mi* troverà tra i suoi interpreti più conosciuti Enzo Jannacci.

⁷ Il titolo della canzone *Le Mantellate* si richiama all'ordine delle Serve di Maria dette «Mantellate» per via del mantello nero indossato — «le mantellate so' delle suore» — cui monastero posto a ridosso di via della Lungara nel quartiere di Trastevere a Roma, fu trasformato appunto in un carcere femminile — «Carcere femminile ci hanno scritto sulla facciata d'un convento vecchio» — e tale rimase fino all'apertura del Carcere femminile di Rebibbia avvenuta nel 1972. La canzone *Ma mi* (Ma io) è invece ambientata all'interno dello storico carcere milanese di San Vittore, in piazza Filangeri.

⁸ Dal dialetto calabrese: «ma passando per la chiazza quacche ragazza per me chiagne».

⁹ Dal dialetto romanesco: «tre mesi che me svejo e che t'aspetto, cent'anni che s'è chiuso sto portone».

¹⁰ Dal dialetto milanese: «sotto a 'sti mur passen i tramm, frecass e vita del ma Milan»

tura di vera e propria violenza (il commissario «brutto terrone» che invita il partigiano di San Vittore alla delazione).

Nel carcere romano, in modo particolare, il rapporto tra le detenute e l'istituzione si confonde con l'elemento della religione, che per molto tempo insieme al lavoro ha rappresentato l'elemento cardine del «recupero del reo».

Pur non potendosi qualificare come vere e proprie canzoni di protesta, le *Canzoni della Mala* serviranno comunque a focalizzare l'attenzione su alcuni aspetti che in quegli anni saranno al centro delle proteste organizzate all'interno dei diversi istituti penitenziari, dove le voci dei detenuti si levano proprio per chiedere condizioni di vita migliori.

La Ballata del Cerutti

Ironica e scanzonata, in pieno stile Gaber, *La Ballata del Cerutti* (Gaber e Simonetta, 1960) non affronta nello specifico il tema del carcere e della detenzione, né si caratterizza come canzone di denuncia sul tema della giustizia.

L'abbiamo tuttavia voluta includere in questo lavoro poiché il «Cerutti Gino» (da notare come anteporre il cognome al nome, richiami espressamente i verbali e gli interrogatori di polizia), rappresenta il prototipo del «criminale comune» di periferia che, per una serie di circostanze sfortunate, in carcere ci finisce davvero, consolidando, attraverso l'esperienza della detenzione, la costruzione di quella che psicologi e sociologi definiscono «identità negativa» (Erikson, 1999; Goffman, 2008).

Il testo presenta nell'*incipit* un parlato che ironizza sulla volontà di Gaber di scrivere una ballata come quelle dedicate a *Tom Dooley*¹¹ o a *Davy*

¹¹ *Tom Dooley* è il titolo di una canzone che appartiene alla cultura popolare del Nord Carolina. Si sviluppa sulla melodia tipica della ballata folk ed è stato il cavallo di battaglia del gruppo musicale folk *The Kingston Trio*, famoso intorno alla fine degli anni Cinquanta. Protagonista è un soldato veterano dell'esercito confederato Tom Dula, (il nome sarà poi storpiato in Dooley), accusato, alla fine dell'Ottocento, del rapimento e dell'uccisione della fidanzata Laura Foster. Il fatto all'epoca ebbe molta risonanza e Tom Dooley fu condannato a impiccagione nel 1868.

*Crockett*¹² e al contrario sulla necessità di ritrovarsi a cantare le gesta, «di uno che sta Milano», uno qualsiasi, con cui tuttavia è facile potersi identificare.

Sono i primi anni Sessanta, del Cerutti Gino sappiamo che viene dal Giambellino, quartiere periferico di Milano destinato negli anni a diventare un elemento centrale nella topografia della città collegata alla malavita (Lunardini, 2012).

Il Cerutti Gino è giovane, appena maggiorenne (un giovane adulto, lo definirebbe oggi il nostro Ordinamento Penitenziario), biondo, in tasca neanche una lira e nessuna voglia di lavorare. Come spesso accade nei quartieri di periferia, il bar rappresenta un elemento di ritrovo importante, un luogo che crea spesso, oltre che aggregazione, «una nuova identità». Per gli amici del Giambellino, il Cerutti Gino diventa infatti «drago», questo il soprannome che gli viene affibbiato, una sorta di eroe, le cui avventure si raccontano ai tavolini del bar. La storia, tuttavia, prende una piega diversa. In una delle tante sere, che sembrano somigliarsi nell'assenza di una specifica connotazione temporale, qualcosa va storto.

La conclusione della vicenda è brillante, in linea con il personaggio e con l'ironia dell'accoppiata Gaber-Simonetta. Il Cerutti viene arrestato perché quella sera qualcuno vede quello che succede e decide di chiamare la polizia.

«La madama lo vede»: con questa espressione tipica del gergo della malavita, le forze dell'ordine arrestano dunque il giovane meneghino. Ecco allora che il quadro cambia nuovamente.

Il Cerutti adesso non è più il giovane spaccone che girava per il Giambellino tra l'ammirazione degli amici.

«Triste e un poco manomesso», così la ballata ci restituisce adesso «il Gino», rinchiuso nel Carcere di San Vittore, non esplicitamente citato nel testo, ma facilmente riconoscibile in «quel terzo raggio» dove il giovane aspetta di capire cosa ne sarà di lui. Al processo non può che seguire una

¹² *La ballata di Davy Crockett (Ballad of Davy Crockett)* è una ballata scritta da Tom Blackburn e nella versione italiana da Devilli-Nisa nel 1955. La ballata fa da colonna sonora al film *Le avventure di Davy Crockett – il re della frontiera selvaggia* (Davy Crockett, King of the Wild Frontier). Il film è composto di tre episodi girati dalla Walt Disney per uno show televisivo. Sul ruolo del personaggio di Davy Crockett nel panorama folkloristico americano si veda Dorson, 1964.

condanna e Gino si «becca» tre mesi ma qui, a differenza che in altri testi, il giudice è «buono» e dopo averlo ammonito, gli concede il condono che gli farà riacquistare la libertà.

Le strofe finali della ballata «celebrano» il ritorno di Gino, tra gli amici del Giambellino (La Villa, 2023). L'esperienza della detenzione non ha minimamente scalfito la reputazione del Cerutti, ha semmai aggiunto qualcosa alla sua popolarità, tant'è che in futuro, parlando di Gino, (l'idea è quella della fama che sopravvive all'eroe), gli amici lo ricorderanno come un «tipo duro».¹³

La Ballata del Michè

Nel 1961 Fabrizio De André è appena ventunenne ma possiede già quella straordinaria sensibilità artistica che gli consentirà di comporre assieme a Clelia Petracchi la struggente *Ballata del Michè*, testo dedicato al tema del suicidio in carcere.

Della canzone, il cui titolo è inizialmente pubblicato senza articolo come lato A di un 45 giri (*Ballata del Michè*), De André dirà: «Questa canzone è del 1961. È la prima che ho scritto e mi ha salvato la pelle; se non l'avessi scritta, probabilmente, invece di diventare un discreto cantautore sarei diventato un pessimo penalista».¹⁴

Famoso l'incipit della canzone «*quando hanno aperto la cella*» che ha dato il titolo, tra l'altro, a un interessante saggio di Luigi Manconi e Valentina Calderone sul tema delle morti che avvengono nelle carceri, nelle caserme o negli ospedali psichiatrici, rappresentando, secondo le parole degli autori, «il massimo scandalo dello Stato di diritto» (Manconi e Calderone, 2011).

¹³ Nel 1992 l'artista bolognese Samuele Bersani riprenderà un tema analogo a quello affrontato da Gaber nel brano *Chicco e Spillo*, inserito nell'album *C'hanno preso tutto*. Anche in questo caso, al centro della storia troviamo le vicende di due giovani fratelli tossicodipendenti. Inseriti in un'anonima periferia fuori da una precisa connotazione spazio-temporale i due, come il Cerutti, mettono a segno una rapina che però va male proprio per l'intervento della polizia.

¹⁴ Presentazione al Teatro Valli di Reggio Emilia, 18 febbraio 1993.

Con una straordinaria sequenza d'immagini, il testo e la musica della ballata hanno il potere di trasportare l'ascoltatore direttamente all'interno della cella di Michè, dove tuttavia si arriva con quel ritardo sufficiente a far sì che l'uomo, ormai freddo, penda già con una corda al collo.

I motivi del suicidio sono chiari fin dall'inizio: Michè si è impiccato «perché non voleva restare vent'anni in prigione lontano da te».

È l'amore per una donna, dunque, il motivo alla base del gesto dell'uomo o, meglio, l'insostenibile assenza di quella donna, la sua Mari, che per un tragico gioco del destino è contemporaneamente causa della sua detenzione.

Michè non si uccide perché pentito, ma perché non riesce a trovare una ragione umana al tempo della sua pena. La dimensione del tempo, la dimensione di una vita, è infatti racchiusa in quell'arco temporale di vent'anni, stabilito dalla corte come giusta punizione per l'omicidio compiuto per impedire che qualcuno potesse «rubargli Mari».

Si manifesta dunque in tutta la sua tragicità il paradosso, poi richiamato in altre canzoni, di una libertà che si riconquista solo pagandola con la morte.

Se la corte, tribunale degli uomini, ha condannato senza possibilità di appello Michè, un giovane e sensibile De André sembra invece quasi assolverlo di fronte agli occhi di Dio. Apertamente polemico nei confronti dell'istituzione Chiesa, che nega ai suicidi la *pietas* e il conforto di una messa, riservando loro un posto in una fossa comune, Michè sembra destinato a riacquistare la propria dignità di essere umano esclusivamente quando qualcuno gli conferirà un'identità apponendo un nome e una data sulla sua croce.

Cantore degli ultimi, De André, ancora lontano dal carcere ideologico de *Il bombarolo* o dalla vena polemica sulle carceri d'oro di *Don Raffè*, riesce a trasferire in questa tragica ballata il profondo dissidio interiore dell'uomo che in carcere, oltre che della libertà, è ulteriormente privato di quasi tutti i suoi diritti, tra cui in modo particolare quello all'affettività.

Sei minuti all'alba

Contenuto nel terzo album del cantautore milanese Enzo Jannacci, questo brano del 1966 darà il titolo all'intero lavoro. Dedicato al padre, che nel corso della Seconda Guerra Mondiale combatté come partigiano,

il testo insieme alla firma di Jannacci porta quella di Dario Fo. In dialetto milanese, alla stregua di *Ma mi*, il brano vede protagonista un soldato del Regio esercito italiano che, a seguito dell'armistizio dell'8 settembre 1943, è accusato di essere un disertore e dopo essere stato arrestato insieme ad altri partigiani, è rinchiuso in carcere in attesa di essere fucilato.

Soltanto sei minuti lo separano dall'esecuzione ed è in questi sei minuti che l'uomo si confronta con gli ultimi «adempimenti»: il prete che lo invita a pregare, l'ultima sigaretta offerta da un ufficiale mentre intorno la vita procede come sempre e nella cella accanto gli altri detenuti cantano una canzone, quasi incuranti di quello che sta per accadere al loro compagno.

Estremamente semplice nella struttura del testo e accompagnato da un sonoro che nel ritmo sembra scandire il tempo dell'attesa, il brano si colloca di diritto tra le canzoni che all'interno del panorama musicale di quegli anni cercarono di affrontare tematiche di spessore storico, politico e sociale grazie al contributo di artisti che, andando oltre una musica puramente d'evasione, trovarono nella canzone il mezzo ideale per esprimere il proprio dissenso.

La mia cella

Il tema delle ultime ore della persona condannata a morte, è ripreso tre anni più tardi da Dario Fo nel testo *La mia cella*, tratto dalla seconda edizione dello spettacolo *Ci ragiono e canto*.¹⁵ Anche in questo caso, il testo (ancora una volta in dialetto milanese) e la musica si trasformano in uno strumento di denuncia delle dure condizioni vissute dai detenuti: «la mia cella l'è un metro e quaranta / per due e sessanta ci stiam dentro in tre».

La violenza è l'unico pane che non è negato ai detenuti mentre al contrario fame e sete sono una costante che scandisce lo scorrere del tempo all'interno del carcere. Anche in questo caso, il detenuto ormai prossimo alla fucilazione (il testo è una rielaborazione della lettera di un condannato a morte fucilato a Roma) è invitato alla preghiera ma, analogamente a

¹⁵ *Ci ragiono e canto* è uno spettacolo di canti popolari diretto da Dario Fo e allestito dal collettivo teatrale *Nuova Scena* inizialmente nel 1966 e successivamente in una seconda e terza edizione.

quanto avviene nel brano cantato da Jannacci, la preghiera, lungi dal portare conforto al condannato, sembra quasi provocarne l'irritazione. L'unico pensiero dell'uomo è infatti rivolto alla madre. Un invito affinché la donna non pianga perché lui, al pari del partigiano, è quasi contento di morire e affronterà l'ultimo istante senza lamentarsi e con estrema dignità (tema analogo a quello di *Ma mi*).

Appare importante sottolineare, andando oltre il contenuto del brano musicale, l'impegno promosso in quegli anni da Dario Fo e dalla moglie Franca Rame verso importanti temi di denuncia sociale con il Collettivo Teatrale *La Comune*.

Basti pensare che durante il Festival di San Remo del 1969, caratterizzato da proteste, manifestazioni e costantemente presidiato dalla polizia, gli stessi realizzarono un *Controfestival* per cercare di opporsi a quel «prodotto della borghesia che addormenta le coscienze dei lavoratori».

Così, se da un lato gli italiani applaudivano Bobby Solo e Iva Zanicchi che vincevano l'edizione di quell'anno con *Zingara*, dall'altro Fo e la Rame cercavano in tutti i modi di dar voce al disagio vissuto nelle carceri italiane mettendo la cultura e l'impegno al servizio di chi si trovava dietro le sbarre.