

Luca Bonaffini Global Orchestra

Enarratio Magistralis



A cura di Nehora Centro Studi Musicali

Copyright by Luca Bonaffini 2026

Introduzione ai dodici volumi

Enarratio Magistralis – una sorta di esegesi autorevole in forma narrativa - raccoglie e riordina l'intero arco progettuale della **Luca Bonaffini Global Orchestra** in una forma unica, leggibile e coerente. Non si presenta come una semplice raccolta, ma come una dispensa narrativa: uno strumento di studio e attraversamento, capace di tenere insieme analisi, testi, strutture dei brani e senso complessivo dell'opera.

L'architettura del volume si fonda su dodici nuclei. I primi sette costituiscono il percorso centrale: sette volumi numerati che tracciano l'asse principale della ricerca musicale, poetica e critica. Intorno a questo asse si dispongono cinque progetti speciali, non marginali ma laterali e complementari, ciascuno con una propria fisionomia autonoma.

La prima sezione raccoglie dunque i volumi dall'1 al 7, letti come una progressione interna: non una semplice sequenza di uscite, ma un movimento che porta la scrittura da un centro lirico e civile verso forme sempre più ampie, teatrali, popolari e simboliche. La seconda sezione riunisce invece i cinque progetti speciali, qui ordinati in modo esplicito e stabile: *Astrologia*, *Chiaroscuro*, *Attraverso Giovanni Pascoli*, *Les Contes*, *Old Pop*.

Questa versione privilegia l'uniformità tipografica, la chiarezza dei passaggi e una scansione più naturale tra lettura accademica e ascolto narrativo. Là dove i testi dei brani sono parte sostanziale del discorso, vengono mantenuti; dove invece il progetto vive soprattutto per cornice, lessico o impianto critico, prevale la funzione di accompagnamento e sintesi. Ne deriva un documento più compatto, meno dispersivo, ma più fedele alla fisionomia complessiva di *En Ratio Magistralis*.

Articolazione del volume:

1. Volumi centrali: Volume 1 · Volume 2 · Volume 3 · Volume 4 · Volume 5 · Volume 6 · Volume 7
2. Progetti speciali: *Astrologia* · *Chiaroscuro* · *Attraverso Giovanni Pascoli* · *Les Contes* · *Old Pop*

Sezione I - I sette volumi del percorso centrale

I sette volumi costituiscono il nucleo portante di *En Ratio Magistralis*. Sono disposti in sequenza, ma letti come un percorso continuo: una progressione interna della scrittura, della forma-canzone e dell'immaginario critico.

Volume 1

Nebora Records, marzo 2026

Il Volume 1 della Luca Bonaffini Global Orchestra rappresenta l'incipit folgorante di un progetto monumentale che si articola in sette volumi, ponendosi l'obiettivo ambizioso di ridefinire i confini della canzone d'autore contemporanea. Questo primo capitolo non è solo una raccolta di brani, ma un vero e proprio manifesto artistico e culturale, dove la parola poetica si sposa con un'architettura sonora corale, capace di superare la dimensione puramente solistica per abbracciare un respiro universale. La scelta di definire l'ensemble come una Global Orchestra suggerisce immediatamente la volontà di connettere mondi, generazioni e sensibilità diverse, creando un ponte tra la tradizione della musica d'ascolto italiana e una visione internazionale, quasi cinematografica, dell'arrangiamento. Dal punto di vista musicale, il lavoro si distingue per un equilibrio cristallino tra densità e leggerezza. Le strutture armoniche sono ricche, caratterizzate da un uso sapiente della dinamica che permette ai brani di respirare e di evolversi in crescendo emotivi mai scontati. Le chitarre acustiche, gli archi e le tessiture orchestrali non fungono da semplice accompagnamento, ma diventano co-protagonisti della narrazione, dialogando costantemente con la voce. Si avverte una ricerca sonora che non teme di esplorare atmosfere folk-pop eleganti, momenti di introspezione cameristica e aperture quasi mistiche, capaci di trasportare l'ascoltatore in luoghi sospesi nel tempo. Ogni traccia è curata con una precisione che valorizza i dettagli timbrici, rendendo l'intera esperienza d'ascolto un viaggio sensoriale stratificato e profondo. Sul piano testuale, il progetto si conferma come un'indagine filosofica sull'esistere. Luca Bonaffini utilizza il linguaggio poetico per esplorare le fragilità e le forze dell'essere umano, muovendosi tra il piano personale e quello collettivo. I testi affrontano temi cruciali come la protezione dei sentimenti più puri, la gestione della paura e del buio interiore, e la riscoperta di ciò che è invisibile agli occhi ma fondamentale per l'anima. Vi è una forte componente etica che attraversa l'intera opera, particolarmente evidente nell'elogio di ciò che la società moderna tende a scartare o dimenticare. Questa apologia della marginalità diventa un punto di forza, trasformando la vulnerabilità in una forma superiore di dignità e consapevolezza. La narrazione si snoda attraverso immagini suggestive, riferimenti simbolici e una profonda empatia verso la condizione umana. Il Volume 1 riesce così a parlare di amore, di distacchi, di risvegli e di antiche memorie con una coerenza espressiva che lega indissolubilmente il suono alla parola. In conclusione, questo primo capitolo della Global Orchestra è un'opera di grande spessore che invita al silenzio e alla riflessione.

È un lavoro che richiede e merita un ascolto attento, capace di svelare nuove sfumature ad ogni passaggio, e che posiziona l'intero progetto come uno dei percorsi artistici più interessanti e completi della scena attuale, unendo la saggezza della memoria alla tensione verso un futuro ancora tutto da scrivere.

Amore mio indifeso

Non fu per negligenza Non fu per disperanza
 Non fu per impazienza O diniego alla restanza
 Non fu per indolenza Ne smisi d'esser preso
 Se un giorno io mi sono arreso.
 Non fu la gelosia Truccata dall'orgoglio
 Nemmeno una bugia Liscia e unta come l'olio
 Non fu di fantasia Che dimagrì il mio peso
 Se un giorno io mi sono arreso.
 Amore sospeso Amore conteso
 Amore amore mio che io non ho difeso.
 Amore sospeso Amore conteso
 Amore amore mio che io non ho difeso.
 Non fu la mia sconfitta Tinta di depressione
 Né la temuta stretta Di cinghia al pantalone
 Non fu quell'usa e getta Di qualche malinteso
 Se un giorno io mi sono arreso.
 Non fu una vecchia amante Nemmeno un tradimento
 Né un sogno interessante Né un finto sentimento
 Né un gioco appassionante Né un male inatteso
 Se un giorno io mi sono arreso.
 Amore sospeso Amore conteso
 Amore amore mio che io non ho difeso.
 Amore sospeso Amore conteso
 Amore amore mio che io non ho difeso.
 Di colpa non ne hai Fu solamente mia
 Perché che non cedo mai Alla malinconia
 E se respingerai La mano che ti ho teso
 È perché è la mano Di chi si è arreso.
 Immagina due fili Legati tra di loro
 Un cielo senza chili Che invoca un dolce coro
 Mi perdo in toni vili Fingendomi l'offeso
 Ma sono io quello che si è arreso.
 Amore sospeso Amore conteso
 Amore amore mio che io non ho difeso.
 Amore sospeso Amore conteso
 Amore amore mio che io non ho difeso.

Ci sono canzoni che chiudono un periodo. E ce ne sono altre che lo inaugurano. Amore mio indifeso, scritta nel 2025, appartiene alla seconda categoria. È una delle ultime composizioni dell'ultimo periodo di Luca Bonaffini, ma è anche la prima di una nuova vita artistica. Alla fine del 2024 decide di ritirarsi dalla discografia "ufficiale", da quel mercato che per anni ha rappresentato misura, confronto, talvolta condizionamento. Non è un gesto di rinuncia. È un gesto di libertà. Bonaffini ha dichiarato che voleva tornare a scrivere come a quindici, sedici, diciotto anni. Con quell'urgenza ingenua e pura, senza dover rendere conto a nessuno. Senza strategie. Senza aspettative. Ne nasce una ballata dal sapore celtico-irlandese, dolce, elegante, quasi sospesa. L'ambientazione musicale - ariosa, luminosa, sostenuta da voci femminili straordinariamente espressive - non copre la scrittura, ma la esalta. È come se la parola tornasse

ad essere centro. E intorno si costruisce un paesaggio sonoro che la accompagna senza forzarla. Il testo è una confessione limpida. “Non fu per negligenza... Non fu per disperanza...” La struttura anaforica -il continuo “non fu” - è quasi giudiziaria. È un atto di difesa che diventa accusa verso sé stessi. Il brano smonta una ad una le possibili scuse: gelosia, bugia, depressione, tradimento, malinteso. Nulla di tutto questo. La verità è più semplice e più crudele: “Amore amore mio / che io non ho difeso.” Qui sta la maturità del brano. Non c’è colpa dell’altro. C’è assunzione di responsabilità. In questo senso il testo ricorda certe confessioni di Čechov o di Ibsen: il momento in cui il personaggio smette di accusare il mondo e guarda la propria omissione. La frase decisiva è questa: “È perché è la mano / di chi si è arreso.” Non l’amore finito. Non l’amore tradito. L’amore non difeso. L’arresa non è un evento esterno, ma un gesto interiore. In questo senso la canzone non è solo amorosa: è esistenziale. C’è una dolcezza che non è rassegnazione, ma consapevolezza. È un amore “sospeso”, “conteso”, ma non distrutto. È la malinconia di chi comprende troppo tardi. E tuttavia, proprio in questa lucidità, si apre un mondo nuovo. Bonaffini ha detto che all’inizio di ogni periodo creativo esiste un brano che apre tutto. Questo, per lui, è il più bello di tutti. Non perché perfetto, ma perché liberatorio. Perché ha riacceso la voglia di scrivere senza mediazioni. È come se fosse morto artisticamente - rispetto al mercato, ai parametri - e rinato nella scrittura pura. Le voci femminili della Global Orchestra, gli arrangiamenti delicati, fanno da grembo a questa rinascita. Non è un ritorno nostalgico. È un passaggio di soglia. Se Astrologia era il sogno prematuro di un giovane che guardava le stelle, Amore mio indifeso è la voce di chi ha guardato dentro. Non c’è più bisogno di dimostrare. C’è bisogno di dire. E dire, finalmente, con libertà.

Le canzoni che non hai scritto

Le canzoni che non hai scritto
 Sono per tutti, forse per tanti
 Sono pezzi di gusto e di olfatto
 Giorni vissuti senza rimpianti.
 Le canzoni che non hai scritto
 Sono motivi per stare a guardare
 Chi ha combattuto col proprio dolore
 Il distacco dell’uomo normale.
 E non è mai questione del tempo che abbiamo
 E non è certo colpa di noi che cambiamo
 È soltanto il coraggio di dirci davvero chi siamo
 Il coraggio di dire, di dire: ti amo.
 Le canzoni che non hai scritto
 Sono per terra, le hai lì davanti
 Cerchi una storia, cerchi un invito
 Perdi milioni di visi e di canti.
 Le canzoni di oggi, di ieri
 Si perderanno nei dopodomani
 E salperanno per lidi leggeri
 Per nuovi pensieri e per nuove mani.
 E non è mai questione del tempo che abbiamo
 E non è certo colpa di noi che cambiamo
 È soltanto il coraggio di darci conforto, la mano
 Il coraggio di dire, di dire: ti amo.

Il brano *Le canzoni che non hai scritto*, perla della produzione 2025 di Luca Bonaffini, si rivela come il completamento ideale, quasi una "Parte B" o un'estensione spirituale di *Amore mio indifeso*. Se in quel brano l'amore cercava protezione, qui l'attenzione si sposta sul coraggio dell'azione e sulla gestione del rimpianto, trasformando il concetto di occasione perduta in una nuova forma di consapevolezza. È un inno dedicato a tutti quei treni che passano, spesso velocissimi, e che non abbiamo avuto la forza di fermare, specialmente quando il motore di tutto era il sentimento. Dal punto di vista musicologico, il pezzo si allontana dalla rigida forma canzone per abbracciare un'architettura sonora che ammicca al pop d'autore europeo, con riferimenti che sembrano guardare alla scuola francese per l'eleganza del fraseggio, ma con una spinta ritmica che ricorda il soft-rock colto degli anni Settanta. La strumentazione della Global Orchestra gioca qui un ruolo fondamentale: non c'è solo l'intenzione di accompagnare, ma di sottolineare i silenzi. L'uso sapiente delle chitarre e degli inserti orchestrali crea un dinamismo che simboleggia proprio il movimento del tempo e dei treni citati. C'è una sorta di "nostalgia luminosa" nel timbro degli strumenti, un riferimento quasi folk che rende la traccia calda e vicina, come un racconto fatto davanti a un caffè. Sotto il profilo dei contenuti, il testo è un inventario poetico dei fatti non colti. Bonaffini ci parla delle frasi rimaste in gola, di quei "ti amo" che per timore o per eccesso di prudenza non sono mai stati pronunciati, diventando canzoni scritte dal silenzio. È un riferimento simpatico e amaro al contempo: quante volte abbiamo guardato un volto o ascoltato un canto senza capire che eravamo davanti a un bivio decisivo? Le canzoni che non hai scritto sono proprio quelle: le storie che avremmo potuto vivere se solo avessimo teso la mano invece di restare a guardare il distacco dell'uomo normale. Il coraggio, tema centrale che lega questo volume, viene qui declinato come onestà brutale verso sé stessi. Non è colpa del tempo che manca, ci suggerisce il brano, né del cambiamento inevitabile delle nostre vite; il vero atto eroico è dirsi chi siamo davvero. Musicalmente, questo messaggio viene veicolato da un'apertura armonica che dà sollievo, una risoluzione che sembra dire all'ascoltatore che, anche se abbiamo perso dei treni, la musica della vita continua a viaggiare su altri binari, pronti per essere scoperti. In questa produzione del 2025, Luca Bonaffini riesce a trasformare il rammarico per le opportunità perdute in un'energia propositiva. Le canzoni di ieri e di oggi salpano per lidi leggeri, suggerendo che nulla va davvero perduto se si trova il coraggio di darci conforto. È un pezzo che non solo chiude il cerchio aperto con *Amore mio indifeso*, ma lo espande, offrendo una visione del mondo dove l'amore non è solo protezione, ma un rischio meraviglioso che vale sempre la pena di correre, anche quando la penna esita sul foglio.

Non avere paura del buio

Tu che hai perso la strada maestra,
 Ma che forse maestra non era.
 Ora affronti la notte più nera.
 Tu che cerchi risposte da grande,
 Ma sei stanco di fare domande,
 Come un bimbo che teme la sera.
 Non avere paura del buio,
 Non temere l'oscurità.
 Non avere paura, non avere paura,
 Il tremore passerà.
 Tu che hai litigato con Dio,
 Prima di cancellarti dal mondo,
 E ora vivi come un vagabondo.
 Tu che hai combattuto da dentro,

Ma gli eventi ti hanno dato contro,
 Sei caduto nel grigio profondo.
 Non avere paura del buio,
 Non temere l'oscurità.
 Non avere paura, non avere paura,
 Il destino cambierà.
 Tu che avevi imparato ad amare,
 Dopo un secolo di temporale,
 Poi la pioggia è tornata più forte.
 E hai chiamato per nome la morte,
 Hai giurato a te stesso di odiare,
 Ma hai mentito con lacrime corte.
 Non avere paura del buio,
 Non temere l'oscurità.
 Non avere paura, non avere paura,
 E l'amore tornerà.

Il brano *Non avere paura del buio* agisce come una sorta di balsamo emotivo all'interno del Volume 1 della Luca Bonaffini Global Orchestra, portando il tema del coraggio su un piano di resilienza quasi spirituale. Se le canzoni precedenti analizzavano l'azione e l'occasione, qui ci troviamo di fronte a un'esortazione pura a resistere durante la tempesta, trasformando la fragilità in una forza silenziosa che attende l'alba. È un'altra canzone del 2025 che brilla per la sua capacità di parlare direttamente a chi ha smarrito la propria bussola interiore. Musicologicamente, la traccia si sviluppa con un andamento che ricorda la struttura delle grandi ballate folk-rock internazionali, con un occhio di riguardo alla sensibilità melodica nordeuropea, dove il suono si fa spazioso e avvolgente. Gli arrangiamenti strumentali della Global Orchestra lavorano per sottrazione e poi per accumulo: la parte iniziale, più intima, sottolinea la solitudine di chi affronta la notte, mentre l'ingresso degli archi e delle dinamiche ritmiche nel ritornello simula quel "tremore che passa", offrendo un senso di protezione sonora. È un riferimento chiaro alla musica come terapia, dove la risoluzione armonica accompagna la risoluzione del conflitto interiore. Sotto il profilo dei contenuti, il testo è un catalogo di archetipi umani: la maestra che ha perso la strada, il bimbo che teme la sera, l'uomo che ha litigato con Dio. Bonaffini dipinge con pennellate rapide ma profonde il fallimento e la stanchezza di chi è caduto nel grigio profondo. C'è un riferimento quasi cinematografico alle occasioni in cui la vita ci dà contro, trasformandoci in vagabondi dello spirito. Ma il coraggio, qui, non è l'assenza di paura, bensì la capacità di abitare l'oscurità senza lasciarsi divorare. Il messaggio è chiaro e quasi liberatorio: non avere paura del buio non è un ordine, ma una promessa che il destino cambierà. Simpatico e toccante è il passaggio su chi giura a sé stesso di odiare dopo un secolo di temporale, salvo poi mentire con lacrime corte. È il ritratto dell'incoerenza bellissima dell'essere umano che, nonostante le porte chiuse e la pioggia battente, non riesce a smettere di essere predisposto all'amore. Questa canzone è il terzo pilastro di un trittico sul coraggio: dopo il coraggio di proteggere e quello di dire chi siamo, arriva il coraggio di aspettare che la luce torni. In questa produzione 2025, Luca Bonaffini trasforma il buio da luogo di terrore a spazio di transizione. La parte strumentale, con il suo incedere rassicurante, diventa il treno che stavolta non perdiamo, ma che ci porta fuori dalla notte. È un inno alla speranza che non scade mai nella retorica, ricordandoci che anche quando chiamiamo la morte per nome, c'è sempre una melodia pronta a risponderci che l'amore, in qualche forma, tornerà a trovarci.

Ely è lì

Sogno una stazione
 Un vagone in corso, senza controllore,
 senza ragione con una valigia senza no...
 Sogno un giustiziere
 che non sembri come il boia di Digione
 Che non si annoia dentro a una prigione
 In fondo all'ala grigia di un metrò.
 Sogno la vita che spezza la morte
 Privata da maligna sorte
 Sogno un giudice forte, un'arte, una parte
 In un film di Truffaut
 Ely è lì, Ely è lì, Ely è lì, Ely è lì
 Ely è lì, Ely è lì, Ely è lì, Ely è lì.
 Sogno un tribunale
 Una soluzione dalla pena di "molte"
 Sogno di cantare
 Ed urlare la mia verità.
 Sogno il passo di Giuda
 La punta di Giuda limata più volte
 La sentenza più cruda, la grande rugiada
 La dura realtà.
 Sogno l'infanzia rubata dai mostri
 Finché quando arrivarono i nostri
 Sogno un po' di clemenza,
 nessuna violenza
 Solo libertà.
 Ely è lì, Ely è lì, Ely è lì, Ely è lì
 Ely è lì, Ely è lì, Ely è lì, Ely è lì.
 Sogno un temporale
 E un ombrello piccolo e spaziale
 Sogno di asciugare il mare
 Con una preghiera rivolta a Dio.
 Sogno di crollare
 Di buttarmi in terra e ricominciare
 Con un monte che assaggia il mare
 E riversa i fiumi nell'oblio
 Sogno l'adulto dall'aria matura
 Che invecchia e che non ha paura
 Sogno di andare indietro,
 tornare avanti
 E non dire addio
 Ely è lì, Ely è lì, Ely è lì, Ely è lì
 Ely è lì, Ely è lì, Ely è lì, Ely è lì.

Il brano Ely è lì, cuore pulsante della produzione autorale 2025 di Luca Bonaffini, si staglia come un'opera di denuncia civile necessaria, un grido rock che squarcia il silenzio sulle tragedie delle carceri e sulla violenza di genere. Ispirato al fatto reale del suicidio in cella di una donna condannata per un

omicidio - avvenuto in un contesto di legittima difesa mai pienamente riconosciuta - il pezzo trasforma il martirio individuale in una riflessione universale sulla giustizia.

Sotto il profilo dei contenuti, il testo è un labirinto di dolore e verità. L'espressione "pena di molte" nasconde un gioco di parole terrificante: da un lato la "morte certa" di chi soccombe per non essersi difesa da un aggressore, dall'altro la "morte possibile" in cella per chi, dopo aver subito violenza, subisce la doppia o tripla ingiustizia di una condanna inesorabile. Ely non è solo un nome, ma diventa la voce di chi narra la propria verità oltre le sbarre, cercando una giustizia personale che quella degli uomini ha fallito. Il brano esplora quella fragilità sociale estrema dove l'eroizzazione della vittima è l'unico modo che resta alla collettività per espiare la colpa di non aver saputo proteggere. Musicalmente, l'effetto è potente e inaspettato: Bonaffini sceglie uno stile rock inglese deciso e vibrante. Questa scelta musicologica non è casuale: il sound britannico, con la sua energia elettrica e il suo incedere d'urgenza, serve a sottrarre il tema alla retorica della commiserazione per restituirgli una dignità ribelle. La parte strumentale della Global Orchestra crea un contrasto fortissimo tra la durezza del racconto (il "passo di Giuda", la "sentenza cruda") e una melodia che punta dritta alla libertà, quasi come se la musica stessa fosse il "vagone senza controllore" che porta Ely fuori dalla sua ala grigia di metrò.

Il coraggio, qui, assume la sua forma più tragica: il coraggio di chi, schiacciato da eventi che gli hanno dato contro, decide di non dire addio ma di restare presente ("Ely è lì") attraverso il racconto della sua storia. Riferimenti colti a Truffaut si mescolano a immagini di "infanzia rubata dai mostri", creando una colonna sonora esistenziale che ci interroga sul valore della clemenza e della libertà. Un inno rock che non cerca solo di commuovere, ma di riparare col suono un'ingiustizia che il mondo non ha saputo fermare.

Non è mai stato facile

Cento valigie dei miei diciott'anni
 Cento cappotti sugli attaccapanni
 Cento allegrie, grigie notti insonni
 Cento gli eccessi, cento i bisogni
 E non è mai stato facile
 Non è mai stato semplice smettere di amare
 E non è mai stato logico ricominciare
 Cento le volte che ho chiesto scusa
 Cento le porte in faccia, delusa
 Cento capricci, eterni bambini
 Cresciuti in fretta e mai con i primi
 E non è mai stato facile
 Non è mai stato semplice smettere di amare
 E non è mai stato logico ricominciare
 Cento fantasmi, cento nemici
 Cento ricordi dei giorni felici
 Cento bugie di un uomo da solo
 E una donna per l'unico volo
 E non è mai stato facile
 Non è mai stato semplice smettere di amare
 E non è mai stato logico ricominciare

In questo percorso verso la consapevolezza, il brano Non è mai stato facile si inserisce come il momento della "resa onesta", quella fase in cui il coraggio non consiste nel combattere, ma nell'ammettere la propria stanchezza. Se Ely è lì rappresentava il volo onirico e la speranza, qui Luca Bonaffini ci riporta a terra, in una stanza piena di "cento valigie" e "cento cappotti", simboli fisici di un passato che pesa e che ingombra. Musicalmente, il brano è un capolavoro di minimalismo orchestrale. Sebbene la Global Orchestra abbia abituato l'ascoltatore a tessiture ricche, qui la produzione sceglie una via più nuda e confidenziale. Dal punto di vista musicologico, si avvertono richiami alla canzone d'autore esistenzialista, con un pianoforte e una chitarra che procedono per sottrazione, lasciando che siano le pause e i respiri a dettare il ritmo. È una scelta che ricorda certe ballate introspettive di Leonard Cohen o del primo Fossati, dove la musica non serve a decorare, ma a creare lo spazio necessario affinché le parole possano "cadere" nell'ascoltatore. Il tema centrale del coraggio viene qui declinato come il coraggio di smettere. Bonaffini scrive con una sincerità disarmante che "non è mai stato semplice smettere di amare" e, soprattutto, che "non è mai stato logico ricominciare". Questo riferimento alla mancanza di logica è un tocco di geniale realismo: l'amore e la ripartenza non sono algoritmi, ma atti di fede irrazionali. È il proseguimento perfetto di Amore mio indifeso: se lì si proteggeva il sentimento, qui si accetta che quel sentimento possa finire o trasformarsi, richiedendo un coraggio ancora più grande per essere lasciato andare. Simpaticamente, il testo elenca i "cento capricci di eterni bambini cresciuti in fretta", un'immagine che ci ricorda quanto spesso le nostre sofferenze siano legate a una parte di noi che non vuole accettare il passare del tempo o le porte chiuse. È l'elogio della fragilità quotidiana: il coraggio di chiedere scusa, di affrontare le delusioni e di riconoscersi in quell'unico volo che è la vita, nonostante i "cento nemici" reali o immaginari che ci circondano. In sintesi, Non è mai stato facile è la "Parte C" di questo viaggio: dopo la protezione e la ricerca, arriva l'accettazione della fatica. La parte strumentale, con il suo incedere quasi ipnotico, ci culla in questa consapevolezza, suggerendo che proprio nella difficoltà di smettere e nella fatica di ricominciare risiede la nostra dignità più profonda. Non è logico, non è facile, ma è l'unico modo per essere veri.

Lama

L'uomo cammina,
 si guarda nel vetro
 Si cerca davanti, si cerca dietro
 L'uomo ha trent'anni,
 fa il figlio di tutte
 tutte le schiave,
 quelle più brave
 Nella tasca porta una lama
 Una lama che luccica come una stella malata
 L'uomo entra in casa,
 ha fatto il pieno
 Puzza di alcol
 e di altro veleno
 L'uomo pretende,
 ordina e urla
 Chiude le tende
 con quell'odio che parla
 Nella tasca porta una lama
 Una rabbia tarata su chi non potrà dirgli basta

Lama non l'ama
 Lama non l'ama
 Lama non l'ama
 Oh, lama non l'ama
 Lama non l'ama
 Lama non l'ama
 L'uomo di merda
 le ha fatto male
 Notte bastarda, ospedale
 Lei nega tutto,
 lividi ancora
 Lui dice "l'ama" e usa la lama
 Nella tasca porta una lama
 Una lama macchiata di rosso, vino e veleno
 Lama non l'ama
 Lama non l'ama
 Lama non l'ama
 Oh, lama non l'ama
 Lama non l'ama
 Lama non l'ama

Il brano Lama, tassello fondamentale della produzione artistica di Luca Bonaffini, porta il concetto di coraggio all'interno delle mura domestiche, trasformandosi in una delle denunce più feroci e al contempo poetiche contro la violenza sulle donne. In questo pezzo, il coraggio non è l'atto valoroso di chi vince, ma la forza sovrumana di chi sopravvive a un amore che si è trasformato in una trappola mortale. Il perno centrale di tutta la composizione è un gioco di parole tanto semplice quanto terrificante, che ribalta un simbolo d'innocenza infantile: il classico m'ama non m'ama delle margherite viene brutalmente sostituito da un lama non l'ama. Questa intuizione linguistica svela la realtà nuda di molti rapporti tossici, dove l'oggetto del sentimento non è più il cuore dell'altro, ma una lama che recide l'anima e la carne, sancendo che dove c'è violenza non può esserci amore. Bonaffini sceglie di vestire questo dolore con un abito folk-blues di matrice internazionale, una decisione che conferisce al brano una dignità antica e profonda. Il blues è storicamente la musica della resilienza e del lamento che si fa forza, e qui la Global Orchestra ne sfrutta appieno le potenzialità espressive. La parte strumentale è caratterizzata da sonorità terrose, dove la chitarra non si limita ad accompagnare, ma sembra quasi incidere l'aria, sottolineando con i suoi accenti i passaggi più drammatici del testo. Non c'è spazio per la retorica o per abbellimenti superflui; la musica avanza con un incedere stanco ma inesorabile, riflettendo la fatica di chi deve camminare sopra le macerie della propria vita privata. Il testo analizza con precisione chirurgica le dinamiche della violenza domestica, parlando di temporali che tornano più forti e di piogge che non smettono di cadere, simboli di una sopraffazione che si ripete ciclicamente. Il riferimento a chi ha mentito con lacrime corte descrive perfettamente l'ambiguità del carnefice e la confusione della vittima, intrappolata in un secolo di temporale da cui sembra impossibile uscire. Eppure, nonostante la lama che taglia e il grigio profondo in cui si cade, il brano rimane un inno alla vita. Il coraggio celebrato è quello di chi impara a chiamare la morte e l'odio per nome per poterli finalmente sconfiggere. In continuità con brani come Ely è lì, dove l'ingiustizia era pubblica e carceraria, Lama sposta l'obiettivo sull'ingiustizia invisibile delle case, ricordandoci che il primo passo per la libertà è riconoscere la lama dietro la maschera dell'affetto. È un pezzo che non concede sconti, una sutura poetica fatta di note e verità che conferma la maturità della scrittura di Bonaffini in questo primo volume del progetto globale.

Parla chiaro

Guardi il mondo col cannocchiale
 Urli... la gola, ti fa male
 L'impossibile fa la guardia.
 Il probabile cambia faccia
 Se non trovi la parola
 E la bocca che sa di sale
 Non tenere tutto dentro
 Buttalo fuori senza male
 Parla chiaro, dillo adesso
 Senza giri, senza teatro
 Non nascondere i sentimenti
 Non mi lasciare nel fango
 e se menti, fallo per salvarci
 Non per ferirmi, non per tradirmi
 Dimmi il vero anche se brucia
 Parla chiaro, guardami.
 Quando il gelo fa il padrone
 Tu stai zitto, lei va via
 Il passato è un chiodo fisso
 Nel legno nero della memoria
 L'orgoglio batte col martello
 Vince sempre senza gloria
 Se quel silenzio non ti copre
 Non ti ripara, non ti consola
 Sputa fuori l'onestà
 E smetti di fare la tana
 Parla chiaro, dillo adesso
 Senza giri, senza teatro
 Non nascondere i sentimenti
 Non mi lasciare nel fango
 e se menti, fallo per salvarci
 Non per ferirmi, non per tradirmi
 Dimmi il vero anche se brucia
 Parla chiaro, guardami
 Io non chiedo una vittoria
 Chiedo voce, carne e storia...
 Parla chiaro, dillo adesso
 Senza giri, senza teatro
 Non nascondere i sentimenti
 Non mi lasciare nel fango
 e se menti, fallo per salvarci
 Non per ferirmi, non per tradirmi
 Dimmi il vero anche se brucia
 Parla chiaro, guardami

Il brano Parla chiaro, pur essendo stato prodotto nel 2025 per la Luca Bonaffini Global Orchestra, rappresenta un ponte temporale straordinario, recuperando intuizioni nate nel 1999 per il progetto visionario L'avanguardia dei bei vent'anni. Quell'album, concepito originariamente per la diffusione

digitale pionieristica in MP3, cercava una comunicazione diretta e senza fronzoli, un'urgenza che oggi viene nobilitata da una veste sonora colta e stratificata. In questa nuova scrittura, il pezzo si trasforma in un inno alla trasparenza etica, confermando che il coraggio della verità è un valore che non invecchia, ma che anzi necessita di essere riaffermato con forza in un'epoca di ambiguità comunicative. Musicalmente, tutta la produzione del 2025 abbandona ogni velleità elettronica per immergersi in un'atmosfera tipicamente UK e irlandese, strutturandosi come una ballata di ampio respiro. La Global Orchestra costruisce un arrangiamento dove l'incedere ritmico tipico delle terre del Nord si fonde con spunti musicologici rinascimentali, creando un effetto di solennità antica e insieme moderna. Questa scelta non è puramente estetica, ma serve a dare "peso" alla parola: la chiarezza del messaggio ha bisogno di un suono pulito, quasi arcaico nella sua onestà, che ricordi le danze e i racconti di un tempo in cui la parola data aveva un valore sacro. Gli intrecci strumentali evocano spazi aperti e cieli tersi, specchiando musicalmente l'invito a non temere la luce della verità. Dal punto di vista del testo, Parla chiaro è un'esortazione perentoria alla sincerità assoluta. In continuità con il tema del coraggio che fa da filo conduttore al volume, qui si celebra il coraggio dell'esposizione. Bonaffini ci dice che non bisogna aver paura delle conseguenze di una parola limpida; il vero pericolo risiede piuttosto nel grigio dei silenzi e nelle zone d'ombra dei non-detti. È un brano che sprona a liberarsi dalle maschere, a dire "ti amo" o "addio" con la stessa ferma onestà, onorando la propria dignità di esseri umani. Se nel 1999 la sfida era l'avanguardia tecnologica, oggi la vera avanguardia è la trasparenza dei sentimenti e dei fatti. Il brano agisce quindi come una bussola morale all'interno dell'opera, suggerendo che dopo aver affrontato il buio, le ingiustizie carcerarie di Ely e le lame dei conflitti domestici, l'unica via per la guarigione sia la chiarezza. La melodia irlandese, con i suoi toni epici e i richiami rinascimentali, accompagna questo processo rendendolo quasi un rito di purificazione. In sintesi, Parla chiaro ci insegna che la verità non è un peso da temere, ma un orizzonte verso cui camminare con passo deciso, sostenuti da una musica che ha radici profonde nella storia e rami tesi verso il futuro.

L'apologia degli scarti

Hai smesso di amarmi
 quand'è diventata riconoscenza
 la gratitudine è stima, non essenza
 È depositare le armi.
 Il bene è la bara
 della passione e dell'inclemenza e
 il perdono è normale, non è violenza,
 è la parcella più cara.
 Noi che siamo il fuoco che ci brucia le mani,
 il bagno della pioggia e l'annegare di domani
 e il naufragare lontani.
 L'amore rallenta
 come un ghepardo ferito da iene macchiate.
 Le senti le risa, le risa sguaiate
 della sua resistenza.
 Ho smesso di amarti
 quand'è diventata solo presenza
 e l'abitudine lenta, non è pazienza
 è apologia degli scarti.
 Noi che siamo il fuoco

che ci brucia le mani,
il bagno della pioggia e l'annegare di domani
e il naufragare lontani.

Il brano *L'apologia degli scarti*, vertice etico e filosofico della produzione artistica 2025 di Luca Bonaffini, rappresenta un passaggio fondamentale nel percorso sul coraggio del Volume 1. Se le tracce precedenti hanno esplorato la protezione, la verità e la denuncia, questo pezzo si concentra sul coraggio della dignità: la capacità di riconoscere il valore assoluto in ciò che la società contemporanea, dominata dall'efficienza e dall'apparire, tende a gettare via o a considerare marginale. Qui Bonaffini sceglie di vestire questa narrazione con un abito blues profondo e viscerale. La scelta musicologica è di estrema coerenza: il blues è, per eccellenza, la musica degli ultimi, dei derelitti e di chi ha trasformato la sofferenza in un canto di identità. Luca Bonaffini Global Orchestra costruisce qui un arrangiamento caldo, quasi "sporco" nella sua autenticità, dove gli strumenti non cercano la perfezione formale ma la verità del timbro. La chitarra blues accompagna il testo con accenti dolenti e risoluti, creando quel senso di "fatica dignitosa" che è il cuore stesso del brano. È un suono che sa di polvere e di umanità, lontano dalle patinate produzioni pop, e che proprio per questo riesce a nobilitare il concetto di "scarto". Il testo è una vera e propria orazione poetica a favore di chi non ce l'ha fatta, di chi è rimasto indietro, degli oggetti dimenticati e delle vite considerate inutili. Bonaffini ribalta la prospettiva comune: lo scarto non è un rifiuto, ma un frammento di verità che sopravvive all'usura del tempo e del cinismo sociale. In questa apologia, il coraggio risiede nell'essere se stessi nonostante il giudizio del mondo, nel rivendicare la propria esistenza anche quando non si rientra nei parametri del successo. Sotto il profilo dei contenuti, il brano dialoga strettamente con la poetica degli ultimi che attraversa l'intera opera, raggiungendo un culmine metaforico di rara potenza. C'è un'empatia profonda verso la fragilità umana, che viene elevata a condizione sacra, trovando il suo simbolo definitivo nell'immagine del ghepardo ferito. Questo animale, che rappresenta l'amore abbandonato e lo scarto esistenziale, sovverte totalmente la logica cinica delle iene che lo circondano: nonostante il dolore e l'inseguimento senza tregua, il ghepardo ride sguaiatamente in faccia ai suoi aguzzini. È una risata di sfida, un atto di resistenza che trasforma la vittima in un eroe morale, capace di sbeffeggiare la crudeltà del destino proprio nel momento della massima vulnerabilità. In conclusione, *L'apologia degli scarti* è un inno alla resistenza spirituale e alla bellezza dell'imperfezione. La produzione 2025 di Bonaffini ci consegna un brano che è al contempo una carezza e uno schiaffo alla coscienza collettiva. La musica blues, con il suo incedere rassicurante e malinconico, trasforma questo manifesto degli scarti in un'esperienza di bellezza pura, dimostrando che l'unica vera sconfitta è l'indifferenza verso la fragilità altrui. È un pezzo che chiude idealmente il cerchio delle riflessioni sociali del Volume 1, preparando l'ascoltatore a un risveglio dell'anima attraverso la risata fiera di chi, pur ferito, non si lascia domare.

I risvegli d'amore

I risvegli d'amore
hanno ciglia di sole,
sciogliono i nodi del buio
con dita di parole.
La stanza si fa piena,
il silenzio è quasi orchestra
e il tempo si profuma
come un fiore alla finestra.
I risvegli d'amore
sono api nel petto,

arnie dolci come il miele
 tra carezze e rispetto.
 Ogni sguardo è una camicia,
 un sorriso è quasi pelle,
 ogni gesto si trasforma
 in un abito ribelle.
 I risvegli d'amore
 hanno odore di strada,
 di caffè, di biscotti
 e sapore di rugiada.
 Quanto il mondo è la bufera
 ed il freddo è nelle ossa,
 la dolcezza è un fuoco acceso
 che riscalda ogni promessa.
 I risvegli d'amore
 sono i sogni del profondo,
 sono letti nel deserto
 tra le case di ogni mondo.
 E la sera che ritorna
 come il taglio nella luna,
 porta il senso delle cose,
 lo stupore, la fortuna.

Il brano I risvegli d'amore, nona traccia del Volume 1 della Luca Bonaffini Global Orchestra, si configura come un'opera dove la musica e la parola convergono in un'unica, densa epifania sensoriale. Fin dalle prime note, l'ascoltatore viene accolto da un arpeggio di pianoforte che stabilisce una dimensione di intimità domestica, quasi a voler riprodurre la sospensione temporale che caratterizza i primi istanti del mattino. La struttura musicale evolve con una fluidità che rispecchia fedelmente il concetto di "Global Orchestra": l'ingresso progressivo degli archi e della chitarra acustica non serve a sovrastare la voce, ma a espandere lo spazio fisico della stanza descritta nel testo, trasformando il silenzio in una vera e propria "orchestra" di sensazioni ed emozioni. Dal punto di vista lirico, il testo è un susseguirsi di immagini che ricordano la metafisica del quotidiano, dove ogni dettaglio apparentemente scontato (l'odore della strada, il rito del caffè, i biscotti o il sapore della rugiada) viene elevato a simbolo di una rinascita spirituale. Le "ciglia di sole" che aprono il componimento e le "dita di parole" capaci di sciogliere i nodi del buio suggeriscono una funzione salvifica dell'amore, inteso come forza capace di agire concretamente sulla realtà e di trasfigurare il dolore.

In questo senso, è possibile rintracciare un'affinità elettiva con la poesia contemporanea di Mariangela Gualtieri, dove la parola non è mai semplice descrizione, ma un atto di cura e di accensione della vita nel cuore dell'inverno. L'accostamento dell'amore ad "api nel petto" e "arnie dolci come il miele" introduce una componente naturale e istintiva che bilancia la delicatezza degli arrangiamenti, richiamando la sensibilità di Antonia Pozzi nel suo modo di intrecciare indissolubilmente il paesaggio esteriore con i moti più profondi dell'anima.

Ogni sguardo diventa una "camicia" e ogni sorriso si fa "pelle", in un gioco di vestizioni e svestizioni che celebra la vulnerabilità umana come punto di forza. Il brano prosegue verso una dimensione più vasta, quasi cosmica, parlando di "sogni del profondo" e "letti nel deserto", segnando il passaggio definitivo dall'intimità protetta della casa all'immensità di un mondo che, pur essendo spesso una "bufera", trova

calore in una promessa mantenuta. La chiusura del pezzo, che evoca con grazia il "taglio nella luna" e il senso di "stupore" e "fortuna", agisce come un ritorno alla consapevolezza del sacro nell'ordinario.

Musicalmente, questo percorso è sostenuto da un crescendo dinamico che non cerca mai l'aggressività sonora, ma la pienezza armonica, offrendo un rifugio caldo (un "fuoco acceso") contro il freddo e la solitudine delle incertezze esterne. In definitiva, questa composizione è una testimonianza di come la canzone d'autore possa farsi tramite di una spiritualità laica, dove la musica diventa il respiro necessario a sostenere la bellezza della rinascita quotidiana.

La pietra d'Ogham

Sotto la quercia del vecchio confine, dove la nebbia fa cerchio e corona, c'è una pietra con segni d'Ogham, che beve la pioggia e poi suona.

Éist, a chroí, éist go ciúin,
ná habair focal in aisce.
An té a éisteann, fillfidh sé,
an té a luíonn, caillfidh sé.
Venne una cerva di latte e di brina,
con due occhi d'aurora e sale di mare,
sul dorso portava una luce sottile,
come un giuramento che non sa morire.

Éist, a chroí, éist go ciúin,
ná habair focal in aisce.
An té a éisteann, fillfidh sé,
an té a luíonn, caillfidh sé.
Tre volte il corvo girò sopra il fiume,
tre volte chiamò con voce di ferro:
“Dammi il tuo nome e ti do una stagione,
ti compro il dolore, ti vendo l'inverno.”

Éist, a chroí, éist go ciúin,
ná habair focal in aisce.
An té a éisteann, fillfidh sé,
an té a luíonn, caillfidh sé.
Ma il druido povero, senza mantello,
mise due dita sul freddo del sasso,
e il sasso rispose con suono di rame:
“Non c'è ricchezza che valga un passo.”

Éist, a chroí, éist go ciúin,
ná habair focal in aisce.
An té a éisteann, fillfidh sé,
an té a luíonn, caillfidh sé.
Allora la cerva piegò le ginocchia,
e la nebbia si fece più chiara del giorno,
chi aveva taciuto trovò la sua casa,
chi aveva mentito tornò senza volto.

Éist, a chroí, éist go ciúin, ná habair focal in aisce. An té a éisteann, fillfidh sé, an té a luíonn, caillfidh sé.

E se di notte, tra vento e torba, ti pare lontano un canto che vibra, non è paura: è il bosco che avverte, la verità passa... e non fa rumore.

La pietra d'Ogham, traccia conclusiva del Volume 1 della Luca Bonaffini Global Orchestra, rappresenta un maestoso ponte sonoro e testuale tra la terra emiliana e le nebbie mistiche del mondo celtico. Musicalmente, la composizione si muove su un registro folk-rock epico, dove il ritmo trascinante e l'arrangiamento orchestrale creano una tensione crescente che esplode nel ritornello.

La struttura si regge su un dialogo costante tra strumenti moderni e suggestioni antiche, dove la sezione ritmica solida sostiene una melodia vocale fiera e narrativa. Il cuore pulsante del brano è senza dubbio il ritornello in lingua gaelica, che agisce come un mantra ancestrale, conferendo alla traccia un'aura di autenticità storica e spirituale. La produzione è ricca, capace di evocare spazi aperti e orizzonti lontani, chiudendo l'album con un senso di grandezza e di viaggio compiuto. Dal punto di vista del significato, il testo è intriso di simbolismo naturalistico e magico.

La "pietra d'Ogham" citata nel titolo fa riferimento all'antico sistema di scrittura celtico, utilizzato per incidere nomi e messaggi su monumenti di pietra; qui diventa il fulcro di una riflessione sulla memoria, sulla verità e sul legame indissolubile tra l'uomo e la natura. La presenza della quercia, confine simbolico tra mondi, e l'apparizione della "cerva di latte e di brina" con gli occhi d'aurora, portano l'ascoltatore in una dimensione mitologica dove ogni elemento naturale è portatore di un presagio o di una saggezza dimenticata.

Particolarmente incisiva è la strofa che mette in scena il baratto esistenziale proposto dal corvo: il tentativo di scambiare il nome con una stagione o di vendere l'inverno per comprare il dolore, metafora di una ricerca di senso attraverso il sacrificio e il passaggio del tempo. La figura del druido "povero e senza mantello" che interroga il sasso rappresenta l'umiltà della conoscenza che non cerca ricchezza, ma comprensione: la risposta del sasso, con "suono di rame", ribadisce che nessuna ricchezza materiale vale quanto un passo compiuto in fedeltà al proprio cammino. Il messaggio finale è un'esortazione all'ascolto e alla coerenza interiore.

Chi ascolta col cuore e non pronuncia parole vane riesce a ritrovare la propria "casa", mentre chi mente finisce per smarrire il proprio volto e la propria strada. Il brano si chiude con l'immagine rassicurante del bosco che avverte: la verità passa e non fa rumore, suggerendo che la realtà più profonda non ha bisogno di clamore per manifestarsi, ma solo di un animo pronto a coglierla. È un finale che non chiude semplicemente un disco, ma spalanca una porta verso la riflessione interiore, lasciando nell'aria il profumo della pioggia e il suono millenario delle pietre che cantano.

Volume 2

Nebora Records, marzo 2026

Se il primo capitolo di Global Orchestra ha gettato le basi per un'analisi antropologica e sociale attraverso la musica, questo secondo volume si configura come un affresco più intimo e, paradossalmente, più universale. Luca Bonaffini prosegue la sua ricerca stilistica fondendo la canzone d'autore di matrice italiana con sonorità internazionali, in un dialogo costante tra popolare classica e arrangiamenti di stampo nord europeo e folk americano. Il filo rosso che unisce le tracce non è un concept album tradizionale, ma una tematica esistenziale e ambientale declinata attraverso diverse prospettive culturali. Bonaffini ci conduce in un viaggio che parte dall'immensità dell'Oceano, inteso come culla della vita e specchio dell'inconscio ("Oceano fosti mappa senza confini"), per poi immergersi nelle complesse dinamiche dell'esperienza umana. Dal punto di vista musicale, il disco si distingue per un equilibrio tra raffinatezza strumentale e immediatezza comunicativa. L'utilizzo di fiati e percussioni crea un'atmosfera che oscilla tra il nostalgico e il vitalistico, un approccio che ricorda le grandi produzioni orchestrali del passato reinterpretate con una sensibilità moderna. I testi affrontano questioni di grande attualità con un linguaggio poetico mai banale. Si passa dalla denuncia della precarietà sociale in "Le grandi povertà", dove le esistenze si "sporcano di terra", a una riflessione sull'identità e la libertà in "Il figlio che non s'inchina". In quest'ultimo brano, l'archetipo del ribelle viene analizzato con profondità quasi letteraria, ponendo in contrasto la memoria storica (i "passi del quindici") con la tecnologia bellica moderna (i "droni e terrore"). Di particolare rilievo è "Il mio nome non è balena", un chiaro riferimento al rapporto tra uomo e natura, che pone l'accento sulla rispettosa convivenza tra le specie, descrivendo l'essere "un gigante che marcia lungo il corridoio" che porge uno schiaffo ai "compagni di branco" del bullismo minorile. Il disco esplora anche le relazioni umane nella metropoli, descritta in "La città" come un organismo complesso che accoglie e respinge, un luogo di "ombre divise" e "promesse bruciate", per poi trovare rifugio nella solidarietà di "Amici ancora", definito come un "vestito d'amore" che resiste al tempo. Il tempo è un altro protagonista silenzioso: la "Ninna Nanna del tempo" si configura come una metafora della ciclicità dell'esistenza, dove "Natalia e Natale si stringono forte" dentro gli orologi. Al contrario, "Prepara la serra" è quasi un canto popolare di denuncia sociale e politica. Non mancano momenti di leggerezza colta, come in "Lampo l'Ippocampo", che introduce una dimensione favolistica ma deforma, quasi mitologica, con un personaggio che "segue una stella un po' storta" e vince, nonostante la disabilità fisica. Il volume si chiude con "L'assoluzione", un brano che offre una risoluzione sarcastica in stile profanazione, parodiando le dinamiche di potere in cui "il cerimoniere assolve il consigliere". In conclusione, questo volume di Global Orchestra si conferma come un'opera di alto valore artistico, capace di coniugare l'impegno sociale con una ricerca musicale raffinata.

Oceano Oceano fosti mappa senza confini, Oceano soglia e giudice, padre e mostro. Oceano fosti fame di neve e ritorno, Oceano tempio di notte, attesa del giorno. Oceano, l'oceano è dentro me. Oceano hai fatto delle vele una lingua, Oceano del coraggio una lettera smarrita. Oceano dei naufragi un archivio di nomi, Oceano dei porti un teatro di addii e canzoni. Oceano, l'oceano è dentro me. Ed è così che m'invento la favola dei marinai, che sfidarono l'onda di un dio che non si arrese mai. Le foreste di kelp, le mangrovie e gli antichi vivai, ora sono i custodi del mare, sono i portinai. Oceano sei un deserto di ferro e piante, Oceano rotta segreta, impavido incanto. Oceano eco di un cielo specchiato e lontano, Oceano carta che cambia passando di mano. Oceano, l'oceano è dentro me. Oceano sarai la memoria che s'inceppa, Oceano sarai frontiera e strada sbagliata. Oceano sarai la domanda sempre diversa, Oceano sarai la mia pace lenta e dispersa. Oceano, l'oceano è dentro me. Ed è così che m'invento la favola dei

marinai, che sfidarono l'onda di un dio che non si arrese mai. Le foreste di kelp, le mangrovie e gli antichi vivai, ora sono i custodi del mare, sono i portinai.

Canzone scritta nel 2025, Oceano di Luca Bonaffini si apre come un varco: non descrive soltanto un mare, ma convoca una geografia interiore in cui la vastità esterna diventa specchio del paesaggio umano. È un brano di sintesi matura, nato dopo un lungo attraversamento di esperienze, incontri, lavoro di scrittura e ascolto della vita: un punto d'arrivo che suona anche come un inizio, non a caso scelto come brano di apertura del Volume 2. In questa soglia, l'oceano è “mappa senza confini”, “soglia e giudice”, “padre e mostro”: una figura totale, capace di contenere insieme attrazione e timore, salvezza e perdita, chiamata e abisso. Il ritornello - “Oceano... l'oceano è dentro me” - chiarisce la posta in gioco: ciò che vediamo non è mai neutro. La realtà, prima ancora di essere un fatto, è un significato. La visione personale è lo strumento con cui attribuiamo valore alle cose e, proprio per questo, è anche il modo in cui possiamo intervenire su di esse: cambiare sguardo significa cambiare possibilità. L'oceano interiore diventa allora il limite che ci definisce e, insieme, la spinta che ci supera: il mistero della vita esistente e l'impulso a guardare oltre l'esistenza, verso gli orizzonti lontani dove si muovono mondi fantastici, memorie, domande. Il testo procede per immagini che sembrano incisioni: “archivio di nomi” per i naufragi, “teatro di addii e canzoni” per i porti, “carta che cambia passando di mano” per le rotte. Ogni metafora dichiara che il mondo cambia a seconda di chi lo attraversa. In filigrana affiorano anche le grandi narrazioni del mare: l'epica del viaggio e del ritorno dell'Odissea, l'idea di destino e fondazione dell'Eneide, il confronto con il “mostro” e con l'assoluto di Moby-Dick, la vertigine morale di Cuore di tenebra di Conrad, l'oceano come prova e verità essenziale in Hemingway (Il vecchio e il mare). Ma convivono anche suggestioni non epiche: il mare come confine mentale, come pagina mobile, come linguaggio che muta: una tradizione che va dalle ballate di Coleridge fino alle storie di porti, partenze e ritorni della narrativa moderna. Dentro questa costellazione letteraria, Bonaffini innesta la propria storia umana e artistica: l'esperienza di chi ha attraversato stagioni di lavoro e di scrittura, ha osservato da vicino la fragilità e la forza delle persone, e porta nel testo una memoria fatta di volti e luoghi. La “favola dei marinai” non è evasione ma è un modo di capire e proteggere. Kelp, mangrovie, vivai antichi diventano “custodi del mare”, e la visione poetica si intreccia con una sensibilità sociale e umanitaria.

Così Oceano abbraccia insieme terra e spirito: un canto visionario che parla dell'intimo e del collettivo, della vita concreta e dell'oltre, ricordandoci che lo sguardo non è un ornamento, ma un atto. E che l'oceano, quando lo riconosciamo dentro di noi, continua a muovere mondi.

Le grandi povertà

Le grandi povertà si sporcano di terra,
dell'alba che si allarga nel buio di una guerra.
Le grandi povertà riposano silenti,
le stanche voci mute dei falliti e dei perdenti.
Se vincere è mollare, se fingere è soffrire,
respingere significa lasciarsi e non morire.
Le grandi povertà degli abitanti oppressi,
che portano le scarpe e gli abiti dismessi,
nascondono città e un dio che si vergogna
di quella verità che odora di carogna.
Se vincere è mollare, se fingere è soffrire,
respingere significa lasciarsi e non morire.

Le grandi povertà non cercano coperte,
 ma stanze solitarie a volte comode o deserte.
 Odiano carità e quell'infelicità
 che vive di ricordo o di ricchezza che non ha.
 Se vincere è mollare, se fingere è soffrire,
 respingere significa lasciarsi e non morire.

Scritto nel 2025, questo brano di Luca Bonaffini si presenta come un viaggio che è insieme racconto e immagine: non soltanto una canzone, ma un dipinto sonoro, un lungo affresco che scorre come un graffito tracciato su un mare interminabile. La sua forza sta nel modo in cui la visione trasforma l'esperienza: ogni verso sembra una pennellata che allarga l'orizzonte e, mentre parla di "povertà", sposta subito il punto di vista fuori dai cliché. Qui non c'è la povertà ridotta a scena urbana, a cartolina pietistica o a cronaca di marginalità. Qui emergono le grandi povertà: quelle di interi popoli, di comunità, di famiglie che hanno dovuto misurarsi con l'essenziale e che, proprio lì, hanno saputo custodire dignità, pulizia, educazione, cura dei figli, senso della casa e della relazione. È un tema profondamente antropologico: la povertà non è soltanto mancanza di beni, ma un sistema di valori, un modo di organizzare la vita, un'etica della sopravvivenza che può generare ferite e, al tempo stesso, competenze morali. In questo senso, il brano dialoga con quelle narrazioni in cui la dignità resiste dentro la scarsità: non l'eroismo individuale da leggenda, ma la tenacia collettiva di chi attraversa tempi duri restando umano. Viene naturale pensare alla lezione di Verga, dove la necessità non è un colore di sfondo ma una legge che struttura la vita; oppure a certe pagine di Steinbeck, capaci di raccontare la povertà come destino sociale e migrazione, come famiglia in cammino che non rinuncia alla propria integrità. E ancora, senza bisogno di proclamare riferimenti, la canzone sembra risuonare con la letteratura che dà voce agli "inermi" senza ridurli a figure decorative: perché ciò che conta, qui, è la postura morale di un popolo davanti all'essenziale. Anche sul piano artistico il brano si muove come un'opera visiva in movimento. C'è qualcosa del murale e del fresco: una composizione ampia, stratificata, capace di tenere insieme volti e paesaggi, gesti quotidiani e grandi forze storiche. Richiama la potenza narrativa dei cicli pittorici che non illustrano un singolo evento, ma una condizione umana: la folla, il lavoro, la fatica, la maternità, il rito della sopravvivenza. Si può pensare ai grandi muralisti - l'arte pubblica che racconta il popolo e la storia sulla parete lunga della città - oppure al realismo sociale che, in diverse epoche, ha cercato di restituire volto e statura a chi non aveva rappresentazione. E insieme affiora l'idea del segno inciso, quasi rupestre: il "graffito" perché la povertà collettiva lascia tracce, non sempre monumenti, ma impronte durevoli nella memoria, nel corpo sociale, nel linguaggio. La "grande povertà" evocata dal brano è dunque un confine morale: non romantizza la mancanza, non la rende bella; la guarda nella sua verità e riconosce che, dentro l'essenziale, alcune comunità hanno costruito una disciplina della cura. Restare "puliti" non come ossessione, ma come affermazione di valore; educare i figli come gesto di futuro; tenere insieme la famiglia come primo spazio politico e umano. Per questo la canzone non è solo un racconto: è una lente, e la sua visione - ampia, pittorica, corale - restituisce alle grandi povertà ciò che spesso viene sottratto: la complessità, la storia, e soprattutto la dignità.

Il figlio che non s'inchina Madre, guarda il cielo, è lo stesso di allora. Mi sanguina il cuore, ma a mente ancora vola. Sento i passi del quindici dentro al mio cuore, ma combatto nel duemila contro droni e terrore. Madre, la guerra non cambia, cambia solo il rumore. Ora parla in codici, non più di furore. Ogni secolo ha il suo povero da sacrificare, ogni vittoria un debole da cancellare. Madre, cantami piano se mi resta una voce, una nota di fango, una preghiera che cuoce. Siamo gli stessi di fumo e paura, la guerra è

dei forti ma uccide la cura. Madre, guarda il cielo, non ha confine né fine, tra polveri antiche e una luce sottile. Io sono il ferito di ogni mattina, il figlio che cade ma non s'inchina.

Scritto nel 2025, *Il figlio che non s'inchina* di Luca Bonaffini ha la forma essenziale di una preghiera in tempo di guerra, ma la sua particolarità sta nel fatto che questa preghiera non cerca l'enfasi: resta bassa, terrestre, pronunciata da un ferito — probabilmente grave — che parla nel momento in cui la vita si assottiglia e ogni parola diventa necessaria. Il brano si apre con un'immagine che unisce memoria e presente: “Madre, guarda il cielo, è lo stesso di allora”, e subito dopo inserisce la ferita come dato concreto e non come metafora decorativa: “Mi sanguina il cuore”. In questa nudità, la canzone costruisce una scena universale: un giovane che invoca la madre, ma in quell'invocazione lascia entrare più madri insieme. La “madre” è anzitutto la madre biologica, chiamata come ultimo appiglio di memoria e identità. Ma è anche madre-vita, madre-terra, e può diventare - senza mai dichiararlo in modo didascalico - una figura mariana, perché la tradizione culturale europea ha spesso trasformato la maternità in una grammatica del sacro: non un dogma, piuttosto un gesto di affidamento. Il ferito chiede ascolto come si chiede riparo: “cantami piano”, “se mi resta una voce”, “una preghiera che cuoce”. È qui che la canzone evita la retorica: non glorifica il dolore, non lo mette in posa; lo lascia parlare con la voce roca di chi non ha tempo per costruire una leggenda di sé. Il dispositivo più potente è il viaggio storico-simbolico che attraversa un secolo: “Sento i passi del quindici dentro al mio cuore” e, nello stesso respiro, “combatto nel duemila contro droni e terrore”. Il 1915 e l'oggi non sono citazioni “di contesto”, ma due strati della stessa incarnazione: la guerra come macchina che cambia tecnologia e lessico, ma non cambia sostanza. Bonaffini lo dice con precisione: “la guerra non cambia, cambia solo il rumore”, “Ora parla in codici”. È una diagnosi culturale, non uno slogan: l'orrore si modernizza, si smaterializza, diventa procedura. In questa prospettiva, il “figlio” è lo stesso in ogni conflitto: guerriero e vittima, talvolta carnefice, ma comunque intrappolato in un sistema che lo oltrepassa. La canzone rifiuta la divisione comoda fra buoni e cattivi e sposta il fuoco sul vero antagonista: la guerra stessa. Il titolo, *il figlio che non si inchina*, non consegna un eroe; consegna un uomo che non si piega alla grammatica della guerra, non si inchina all'idea che essa possa essere maestra di senso o tribunale di valore. Per questo il brano è corale anche quando parla in prima persona: “Ogni secolo ha il suo povero da sacrificare”, “ogni vittoria un debole da cancellare”. La parola “povero” qui non indica soltanto la miseria materiale: indica l'esposto, il sacrificabile, l'anello umano che la storia tende a consumare. Infine, il cielo “senza confine né fine” non è consolazione facile: è lo spazio in cui l'umano misura la propria piccolezza e, insieme, la propria irriducibilità. “Io sono il ferito di ogni mattina”: non un caso singolo, ma una figura che attraversa cent'anni. E proprio lì, senza demagogia, il brano consegna il suo nucleo etico: non inchinarsi non è trionfare; è restare umani quando la guerra chiede di diventare altro.

Il mio nome non è balena

Il mio nome non è Balena, neve di carne, accappatoio. E il vostro ridere di me non mi fa paura. Sono un gigante che marcia lungo il corridoio, che indossa la pelle come un'armatura. Sono il rumore, il canto gridato senza ritegno, senza imbarazzo. E il vostro ridere di me, il vostro insulto è un rito stanco. Il vostro messaggio è uno squallido arazzo, vigliacchi... soltanto compagni di branco.

Dalla Donna cannone fino a Rosalina (e a molte altre figure della canzone e dell'immaginario popolare), il corpo femminile “non conforme” - non magro, non snello, non filiforme - è stato spesso raccontato con tenerezza, talvolta con compassione, e quasi sempre come eccezione da spiegare. In *Il mio nome non è balena* (testo e musica di Luca Bonaffini), la prospettiva cambia nettamente: non c'è un'eroina adulta già

“risolta”, né una figura poetica osservata dall'esterno. Qui c'è una ragazzina, cioè un'età delicata in cui lo sguardo degli altri pesa quanto uno specchio, e in cui il corpo diventa campo di giudizio sociale. Il punto non è solo la “taglia”: è il meccanismo che la trasforma in marchio e bersaglio. Il brano mette al centro la violenza quotidiana del gruppo, ma lo fa senza prediche: la racconta con un'intuizione linguistica decisiva, quando i compagni di scuola non sono “compagni di banco” bensì “compagni di branco”. In quella sola sostituzione si sente l'antropologia del cortile: la dinamica predatoria, l'istinto di appartenenza, l'identità costruita sull'umiliazione altrui. È bullismo, sì, ma è anche un bullismo “perdente”, perché si nutre di conformismo e vigliaccheria: un rito ripetuto, stanco, che vive solo se la vittima accetta di diventare cosa. E invece lei non ci sta. La canzone fa un gesto raro: consegna la parola alla ragazza e la lascia reagire non con la vergogna, ma con un rovesciamento immaginativo e potente. “Il mio nome non è Balena” non è uno slogan di autostima preconfezionata: è una dichiarazione di identità. Le etichette che le appiccicano - “balena”, “accappatoio” - vengono respinte e risignificate: “neve di carne accappatoio” diventa quasi una contro-immagine poetica, un modo per strappare il controllo del linguaggio a chi lo usa come arma. La risata non la spezza: “il vostro ridere di me non mi fa paura”. La ragazza si definisce un gigante, e non per diventare “più forte degli altri” in senso retorico, ma per cambiare la scala del racconto: “Sono un gigante che marcia lungo il corridoio” Indossa “la pelle come un'armatura”: il corpo, invece di essere vergogna, diventa presenza. Qui tornano, in filigrana, i riferimenti oceanici e mitologici: il mare come immenso, come luogo del nome e della metamorfosi. Ma soprattutto cambia il simbolo: la “balena” non è più insulto, è grandezza naturale che il branco prova a ridurre a caricatura. Il bersaglio educativo del brano è chiarissimo ma non demagogico: spezzare una lancia per gli adolescenti significa ricordare che il gruppo può scegliere se diventare branco o comunità. Il “messaggio” degli aggressori è “uno squallido arazzo”, un disegno povero e ripetitivo; la risposta della ragazza, invece, è creativa, sonora, corporea: “sono il rumore, il canto gridato senza ritegno”. È così che la canzone restituisce dignità: non negando la ferita, ma impedendo che diventi definizione.

La città

Nella grande città quante ombre divise,
 quanti sguardi riflessi, quante vite improvvise.
 Nella grande città la speranza è in latenza,
 ogni sogno sbiadito porta un'eco di assenza.
 Tu che sogni, tu che voli,
 tu che stringi i pugni sempre più da soli,
 tu che offendi, tu che spari,
 tu che copri col silenzio i tuoi pari
 ti prego, scompa.
 Nella grande città l'aria sa di benzina,
 di promesse bruciate e di gloria assassina.
 Le vetrine riflettono occhi spenti e bugiardi,
 tra sirene e bestemmie si incontrano i codardi.
 Tu che sogni, tu che voli,
 tu che stringi i pugni sempre più da soli,
 tu che offendi, tu che spari,
 tu che scappi dalle notti normali ti prego, scompa.

Scritto nel 2025, La città di Luca Bonaffini non è un bozzetto “noir” né un esercizio di angoscia metropolitana in stile nostalgico. È piuttosto una radiografia asciutta e tesa della grande città come organismo ambiguo: un luogo nato per promettere possibilità e che, con una torsione quasi storica, ha

trasformato molte opportunità in criticità. Qui ogni ombra non è più invito al mistero, ma rischio di un inganno ulteriore; ogni incrocio, più che uno scenario, è una prova di resistenza. La città appare come un teatro sovraffollato dove le comparse sono infinite e, proprio per questo, ciascuna vita rischia di sembrare “non necessaria”, sostituibile, evaporabile. Il testo lavora per accumulo di percezioni brevi e incisive: “quante ombre divise, quanti sguardi riflessi, quante vite improvvise”. È un’umanità spezzata in frammenti: sguardi che non incontrano, riflessi più che volti, presenze che appaiono e scompaiono senza lasciare traccia. E subito dopo arriva una formula durissima: “la speranza è in latenza”. Non è morta — sarebbe un’iperbole — ma è sospesa, compressa, come se aspettasse condizioni che non arrivano mai. I sogni sono “sbiaditi” e portano “un’eco di assenza”: non falliscono con fragore, si scolorano lentamente, consumati dalla ripetizione. Dentro questo paesaggio si innesta il tuo concetto centrale: la pirateria metropolitana. Non pirati romantici, ma predatori quotidiani, piccole e grandi rapine di senso: chi manipola, chi inganna, chi “vende” scorciatoie, chi prospera sulla vulnerabilità altrui. Bonaffini non la descrive con un manifesto sociologico; la fa sentire nell’aria stessa della città: “l’aria sa di benzina, di promesse bruciate e di gloria assassina”. La benzina è materia e sintomo: traffico, fretta, nervi; le promesse bruciate sono la retorica del successo consumata; la “gloria assassina” è l’idea che valere significhi schiacciare qualcuno. È una città in cui perfino le vetrine - cioè ciò che dovrebbe sedurre - rimandano un’immagine compromessa: “Le vetrine riflettono occhi spenti e bugiardi”. Non specchiano desiderio: specchiano stanchezza e menzogna. La voce narrante sta in mezzo a questa folla come una figura del crepuscolo, non della notte piena: la sera è il momento in cui la città si fa più ambigua, quando “arrivare a casa” diventa una piccola impresa civile, un attraversamento tra sirene e bestemmie. Eppure la canzone non scivola nel panico: la tensione è costante, ma è una tensione trattenuta, quasi rassegnata, come se il narratore sapesse che il vero pericolo non è l’episodio eccezionale, bensì l’abitudine all’ombra. Per questo è decisivo il ritornello-invettiva: “Tu che sogni... tu che stringi i pugni sempre più da soli... tu che offendi, tu che spari... ti prego, scompari”. Qui il bersaglio non è “la città” in astratto, né un popolo contro un altro: è la cultura predatoria che rende tutti più soli, quella che converte la sopravvivenza in competizione e la fragilità in opportunità di saccheggio. La città è alta proprio perché non chiede lacrime: chiede lucidità. E nella sua lucidità mette a fuoco un nemico moderno e riconoscibile: non il buio, ma la pirateria che lo sfrutta.

Amici ancora

Amico, che bella parola Amico. Amico passato, amico presente, amico di sempre. Non c’è tradimento sul canto un errore, la misura sbagliata di un vestito d’amore. Amico, che strano sentimento Amico. Vorresti male fuori qualche volta, ma sempre bene dentro. Non c’è antagonismo, non c’è concorrenza, informatore inesatto di assurda incoerenza. Amici quando Amici ora Amici tanto, quanto s’ignora. La vita passa, ci stringe e ci sfiora. Non è possibile, amici ancora. Amico, come suona bene Amico. Amico futuro, amico perduto, amico innocente. Quale firmamento a stelle e contesti degli ultimi amici, gli amici rimasti. Amici quando Amici ora Amici tanto, quanto signora. La vita passa, ci stringe e ci sfiora. Non è possibile, amici ancora.

Scritto nel 2025, Amici ancora di Luca Bonaffini ha una particolarità immediata: il messaggio è profondamente serio, ma viene portato su un tappeto musicale luminoso, quasi “West Coast”, con quella leggerezza aperta e sorridente che richiama il folk americano più accessibile. È un mondo sonoro che fa pensare a strade lunghe, cielo pulito, chitarre che camminano in quattro quarti, armonie semplici e memorabili: la stessa grammatica emotiva di certe ballate da ritorno a casa, dove la musica non schiaccia il senso, lo accompagna. E non è un caso che l’eco di Take Me Home, Country Roads - non come copia,

ma come citazione di atmosfera - sembri affiorare proprio nel suo nucleo: il desiderio di tornare alle origini, alle persone “di sempre”, alle cose che contano davvero. In questa cornice, la canzone compie un gesto controcorrente: difende l’amicizia non come sentimento “minore” rispetto all’amore, ma come struttura portante della vita. Bonaffini la prende dal punto più vero e meno retorico: l’amico non è idealizzato, è reale. “Amico passato, amico presente, amico di sempre”: l’amicizia è durata, attraversamento del tempo, continuità. E poi arriva una frase che la rende adulta, quasi terapeutica: “Volersi male fuori, qualche volta, ma sempre bene dentro”. È un modo lucidissimo per dire che l’amicizia non è assenza di conflitto: è, semmai, la capacità di non lasciare che il conflitto diventi distruzione. La musica “allegra” serve proprio a questo: a impedire che la canzone diventi un sermone sulla nostalgia. Il folk West Coast, nella sua forma più popolare, ha spesso raccontato l’essenziale con una semplicità che non è povertà, ma scelta di chiarezza: poche immagini, un refrain che resta, una strada interiore che coincide con una strada reale. La ballata diventa veicolo di un’idea molto contemporanea: la vita ci riempie di “centomila cose”, e intanto scivola via. L’amicizia, se non la custodisci, non si spezza per un dramma; si consuma per disattenzione. Per questo il ritornello suona come uno stupore: “La vita passa, ci stringe e ci sfiora... Non è possibile, amici ancora”. Intendiamoci, non è un “vissero felici”: è la meraviglia di ritrovarsi ancora lì, nonostante tutto. Dentro questa linea si possono sentire parentele culturali con tante canzoni americane che celebrano il ritorno ai legami più semplici: non solo la nostalgia del luogo, ma la nostalgia del patto umano. Come in certe pagine musicali dove “casa” non è una casa fisica, ma un volto, una voce, un’abitudine buona. Bonaffini, però, la mette in un lessico suo: rifiuta l’antagonismo (“Non c’è antagonismo, non c’è concorrenza”) e salva ciò che resta quando il mondo ti chiede performance, ruoli, utilità. L’amico è “filamento” - quasi un nervo luminoso - “degli ultimi amici, gli amici rimasti”. Ecco allora il senso profondo, senza retorica: questa canzone dice che l’amicizia è un valore “americano” nel suono, ma profondamente universale nell’urgenza. Non è incredibile essere ancora amici: è raro. E proprio per questo merita attenzione, tempo, cura. Perché la vita, mentre noi rincorriamo mille cose, “se ne va per conto suo”. Gli amici - se li riconosci, se li chiami per nome - sono una delle poche strade che riportano davvero a casa. E forse, la citazione dei violini in stile Comes a Time di Neil Young subito dopo il ritornello, evidenzia un’energia della nostalgia buona che ti suggerisce che “arriva un momento, ma bisogna saperlo cogliere...”

Ninna nanna del tempo

Aspetta, aspetta papà. La notte che abbraccia il cuscino. Aspetta la luce del sole verrà, Natale è rimasto bambino. La neve, la pioggia, la nebbia chissà. Se il freddo domani mattina. Sarà il ricordo di ieri chissà, Natalia è rimasta bambina. E come due bimbi nella ninna nanna del tempo Dentro gli orologi Natale e Natalia si stringono forte alle voci dei magi. Aspetta, aspetta papà. Che ti è sempre stato vicino. Che ti ama e ama la mamma, Natale è rimasto bambino. L'estate passata ha bruciato il raccolto. Ma tutto sarà come prima. Un brutto ricordo del fuoco perché... Natalia è rimasta bambina.

Scritto nel 2025, *Ninna nanna del tempo* di Luca Bonaffini costruisce una metafora delicatissima e, proprio per questo, potente: non c’è il Babbo Natale “istituzionale” delle fiabe, non c’è la slitta come soluzione magica, ma ci sono Natale e Natalia, due bambini “di sempre” - gemelli nell’immaginario, fratelli nell’attesa - che chiamano un padre diverso: papà Tempo. La canzone comincia con un imperativo che è già una pedagogia: “Aspetta, aspetta papà”. Aspettare qui non significa subire; significa imparare la misura. Natale e Natalia restano bambini non perché rifiutino di crescere, ma perché incarnano quella parte di noi che continua a credere che qualcosa possa migliorare, che il buio non sia definitivo, che dopo l’ansia arrivi un respiro. “La notte che abbraccia il cuscino” e “Aspetta la luce del sole verrà”: l’attesa non

è vuoto, è un grembo. La ninna nanna diventa il luogo simbolico in cui il tempo non è tiranno, ma padre: “Che ti è sempre stato vicino / Che ti ama e ama la mamma”. Il tempo, cioè, non come clessidra che ruba, ma come presenza che accompagna. La particolarità poetica è che Bonaffini “materializza” l’attesa in immagini meteorologiche e stagionali: “La neve, la pioggia, la nebbia chissà”; e poi “L’estate passata ha bruciato il raccolto”. Qui entra anche la dimensione della vita vera: non c’è solo l’attesa del regalo, ma l’attesa che finisca un esame, che si rimargini una ferita, che passi un periodo difficile; e persino quando “il fuoco” ha lasciato un segno, la canzone suggerisce una fiducia sobria: “Ma tutto sarà come prima / Un brutto ricordo del fuoco”. Non è ottimismo facile: è la disciplina del tempo che trasforma il dolore in memoria e la memoria in distanza. Il cuore simbolico del brano è forse nella sua scena più bella: “come due bimbi nella ninna nanna del tempo / Dentro gli orologi Natale e Natalia si stringono forte”. “Dentro gli orologi” è un’immagine precisissima: vuol dire stare proprio nel punto che ci spaventa - i minuti che passano - e trasformarlo in riparo, in abbraccio, in fiducia. E accanto alle “voci dei magi” riaffiora una traccia spirituale che non impone dogmi: è il senso del racconto, della tradizione come canto che sostiene l’attesa. Se Il figlio che non si inchina mette in scena la preghiera del “soldato di sempre”, qui c’è la preghiera dei “bambini di sempre”: non la domanda drammatica sull’orrore, ma l’educazione alla durata. Ninna nanna del tempo sembra dire a chi corre: non bruciare gli attimi come se fossero tutti uguali e tutti urgenti. Alcuni hanno bisogno di maturare, altri di passare, altri ancora di tornare. E papà Tempo - che non porta pacchi dal cielo - porta la cosa più rara: la capacità di aspettare il tempo necessario, per accorgersi che la bellezza non arriva “nonostante” l’attesa, ma spesso attraverso l’attesa.

Prepara la serra

Prepara la serra
 Prepara la terra
 Amore mio dolce afferra
 E poi sferza
 E in mezzo ai meloni
 Aspetta la fame
 La luna al calare
 Del sole che muore
 Se tu muori mio sole
 Non fargli del male
 Amore mio dolce
 dov'è il caporale
 Dov'è la ferita
 Il diritto alla voce
 Un melone, una vita
 Due braccia, una croce
 Amore mio caro
 Buttato in un fiume
 Una cassa di noce
 Una cassa comune
 Non ci sarà pace
 Nei campi padroni
 Non ci sarà luce
 Là in mezzo ai meloni

Scritta nel 2025, *Prepara la serra* di Luca Bonaffini è una canzone breve e tagliente, costruita come un canto di lavoro che, senza alzare la voce, porta in primo piano una tragedia contemporanea: la filiera agricola vista dal basso, dal punto in cui il corpo fatica e la dignità viene messa alla prova. La lingua è scarna, fatta di imperativi e immagini concrete: “Prepara la serra / Prepara la terra”. Sembra l’inizio di un gesto quotidiano, quasi domestico; ma quel “preparare” diventa subito una soglia morale, perché la campagna qui non è idillio: è luogo di sfruttamento, di ferite, di assenza di tutela. Il testo si muove come una nenia che alterna tenerezza e colpo secco. L’appello amoroso - “Amore mio dolce” - non addolcisce la scena, la rende più insopportabile: perché l’amore, in questa canzone, non è evasione ma responsabilità, è la voce che resta quando tutto intorno riduce le persone a braccia. E infatti, subito dopo, la natura viene inquadrata con una bellezza che non consola: “la luna al calare / del sole che muore”. Il paesaggio è vero, ma non salva poiché è il teatro in cui accade l’ingiustizia. Il centro emotivo e politico del brano sta nella domanda spezzata, quasi balbettante: “dov’è il caporale / dov’è la ferita / il diritto alla voce”. In tre versi Bonaffini mette insieme il sistema, la conseguenza e la mancanza: il caporale come figura di potere informale e brutale; la ferita come prezzo fisico; il diritto alla voce come ciò che viene sottratto prima ancora del salario. Qui non c’è retorica: c’è nominazione. E poi arriva una delle immagini più dure dell’intero testo, un’equazione che inchioda: “Un melone, una vita”. È il punto in cui la merce e l’umano si scambiano di posto: il frutto diventa misura dell’esistenza, la vita diventa scarto di produzione. La canzone procede per simboli essenziali: “Due braccia, una croce”. Le braccia sono lavoro; la croce è peso, condanna, ma anche una pietà laica che non promette paradisi, soltanto memoria. E nel finale la violenza si fa quasi cronaca funebre: “Buttato in un fiume / Una cassa di noce / Una cassa comune”. La “cassa comune” è l’anti-rito: non comunità solidale, ma anonimato, cancellazione. La morte non è solo fisica: è sociale, è l’idea che qualcuno possa sparire senza lasciare scandalo. Il ritornello morale arriva come sentenza, senza pathos: “Non ci sarà pace / Nei campi padroni / Non ci sarà luce / Là in mezzo ai meloni”. “Campi padroni” è espressione arcaica e attuale insieme: denuncia un rapporto di proprietà che si estende alle persone. La canzone, così, non chiede compassione: chiede sguardo. E lo fa con un dispositivo poetico preciso - la filastrocca nera del lavoro - che trasforma un gesto agricolo in una domanda civile: che cosa coltiviamo davvero, quando a maturare, insieme ai meloni, è anche l’ingiustizia?

Lampo l'Ippocampo

Lampo va in diagonale al mondo. Segue una stella un po' storta. Porta addosso un segreto profondo, ride alle pietre davanti alla porta. Lampo è un nome, non una cerniera. Un fulmine rotto, spezzato negli arti. Eppure compete, compete e stravince, in tutti i paesi, da tutte le parti. Corre come un lampo, corre controtempo. Corre come il vento, come un ippocampo. Lampo coi margini bassi del giorno. Quando ha iniziato non ha più smesso. Ha imparato a piegare il ritorno, senza chiedere scusa al successo. Non corre dritto, a volte va storto. Disordinato non ama i manuali. Mai senza forza, mai il fiato corto, fischi cortesi dei finti normali. Corre come un lampo, corre controtempo. Corre come il vento, come un ippocampo. Lampo non firma contratti col cielo. È ferito ma non desiste. Ha un temporale sotto il mistero, Lampo che lotta, Lampo resiste. Quando arriva non rompe i traguardi. Corre più forte, corre di più. Non è mai presto, non è già tardi, corre più forte, vince di più. Corre come un lampo, corre controtempo. Corre come il vento, come un ippocampo.

Scritto nel 2025, *Lampo l'ippocampo* di Luca Bonaffini si inserisce idealmente nella tradizione delle grandi ballate dedicate ai campioni (da Girardengo di Luigi Grechi a Bartali di Paolo Conte) ma con una differenza decisiva: qui il protagonista non è un eroe storico, bensì un personaggio simbolico, un archetipo. Lampo non è cronaca, è figura. E già il nome lo dichiara con ironia: “Lampo è un nome, non

una cerniera”. Non è un oggetto che chiude o separa: è un’energia che attraversa. Il testo lo definisce “un fulmine rotto, spezzato negli arti”. C’è una ferita, una zoppia, una stortura evidente: Lampo non corre “dritto”, “a volte va storto”. Ma la grande intuizione del brano è che questa imperfezione non viene trasformata in categoria identitaria né in bandiera vittimistica. Lampo non compete in un circuito “a parte”, non è confinato in una gara parallela: “Eppure compete, compete e stravince / In tutti i paesi, da tutte le parti”. La sua corsa è sullo stesso piano degli altri, non su un piano compensativo. Qui sta l’originalità culturale della canzone: non c’è retorica della discriminazione, non c’è estetizzazione della fragilità. C’è piuttosto una visione alta della dignità come competenza. Lampo non chiede indulgenza; non firma “contratti col cielo”, non invoca privilegi metafisici. È “ferito ma non desiste”. Il suo è un eroismo asciutto, quasi laico: non quello dell’eccezione miracolosa, ma quello dell’ostinazione quotidiana. L’immaginario si muove tra mito e cultura popolare. L’“ippocampo” del ritornello - “Corre come un lampo / Corre controtempo / Corre come il vento / Come un ippocampo” - unisce terra e mare, velocità e memoria (l’ippocampo è anche la sede della memoria nel cervello). È una creatura doppia, come doppia è la natura di Lampo: vulnerabile e invincibile insieme. Viene da pensare a quelle figure dell’immaginario collettivo che trasformano una mancanza in traiettoria - il Forrest Gump che corre senza calcolo, il musicista “polidattilo” che sembra avere una marcia in più, il pittore ceco che vede più lontano degli altri. Ma Bonaffini evita la favola consolatoria: Lampo “va in diagonale al mondo”. Non segue la linea retta del manuale; inventa una traiettoria obliqua. C’è anche una critica sottile ai “finti normali”, a chi fischia con cortesia ma resta ancorato a un’idea standardizzata di successo. Lampo, invece, “ha imparato a piegare il ritorno / Senza chiedere scusa al successo”. Non si scusa di vincere, non si scusa di esistere. La sua forza non è antagonismo, ma coerenza. Non è la prima volta che Bonaffini dedica la propria scrittura a figure potenzialmente marginalizzate che si rivelano, al contrario, leader naturali, alfa silenziosi. Maschi o femmine che siano, non chiedono di essere salvati: chiedono di essere riconosciuti. Lampo è questo: un simbolo della possibilità umana di correre “controtempo”, di trasformare un’ammaccatura in stile, la zoppia in ritmo. Quando arriva “non rompe i traguardi”: li supera. E li supera senza clamore, perché la sua vittoria non è contro qualcuno, ma contro l’idea che il limite sia una sentenza. In questo sta la sua grandezza.

L’assoluzione Gli ultimi imperatori (Oè oè oè). S’aggiustano gli umori (Oè oè oè). Perché c’è grande festa, nessuno che protesta. Ed il cerimoniere assolve il consigliere. Che assolve il deputato, chi assolve a votato. Chi assolve il criminale, chi assolve il generale. Che assolve tutti assolve sparando colpi a salve

A salve non si spara (Oè oè oè). I proiettili reali (Oè oè oè). Si usano con testa, perché c’è grande festa. Ed il ballerino assolve il musicista. Che assolve il capo orchestra, che assolve la protesta. Che assolve il giustizier, che assolve il giustiziato. Che assolve dagli errori gli ultimi imperatori. Gli ultimi imperatori (Oè oè oè). S’aggiustano gli umori (Oè oè oè). Perché c’è grande festa, nessuno che protesta.

Scritta nel 2025, L’assoluzione di Luca Bonaffini si inserisce con naturalezza nella grande tradizione del canto popolare italiano, quello che da nord a sud ha saputo mescolare ironia, protesta e teatro civile dentro una forma apparentemente leggera. A prima vista sembra un canto di piazza, quasi una filastrocca da festa patronale; ma sotto il ritmo corale si muove una satira lucidissima, perfettamente contemporanea. Il ritornello è già un manifesto: “Gli ultimi imperatori (Oè oè oè) / S’aggiustano gli umori... / Perché c’è grande festa / Nessuno che protesta”. L’esclamazione popolare (“Oè oè oè”) crea un clima da coro collettivo, da sagra o corteo allegro, ma la frase chiave - “nessuno che protesta” - è l’innesco ironico dell’intero brano. Non c’è repressione visibile, non c’è scontro: c’è consenso, o meglio, c’è una festa che anestetizza. La protesta non viene zittita, semplicemente si dissolve dentro l’intrattenimento. La parola

decisiva è nel titolo: L'assoluzione. Non "soluzione", ma "assoluzione" — che però, per assonanza, suona come una soluzione globale. Ed è proprio qui la trovata politica del brano: la soluzione ai conflitti non è il cambiamento, ma l'assoluzione generale. Tutti assolvono tutti. "Ed il cerimoniere assolve il consigliere / Che assolve il deputato/ Chi assolve il criminale, chi assolve il generale / Che assolve tutti assolve". È una catena circolare, quasi liturgica, dove la responsabilità evapora per eccesso di indulgenza reciproca. L'assoluzione diventa sistema. Gli "ultimi imperatori" sono i potenti del terzo millennio, quelli del "punto zero": non monarchi in senso storico, ma figure di potere fluido, mediatico, finanziario. Non brandiscono scettri; "s'aggiustano gli umori", cioè governano percezioni, umori pubblici, narrative. E lo fanno mentre la festa continua. Anche quando il testo accenna alla violenza - "A salve non si spara... / I proiettili reali si usano con testa" - l'ironia è tagliente: la storia ha già conosciuto il sangue, ora basta la gestione intelligente del consenso. Il popolo, in questo quadro, non è ritratto come vittima tragica, ma come coro consapevole e insieme complice. "Il ballerino assolve il musicista / Che assolve il capo orchestra... / Chi assolve il giustiziere, chi assolve il giustiziato". È una società in cui i ruoli si specchiano e si neutralizzano. La protesta stessa viene "assolta", cioè inglobata, trasformata in parte dello spettacolo. Il sapore politico-ideologico del brano è forte, ma privo di anacronismi: non cita partiti, non indica nomi. Lavora per archetipi. È una satira che ricorda certe tradizioni popolari dove la critica al potere passava attraverso il riso, il doppio senso, la cantilena. L'ironia è l'arma più affilata: non urla, non invoca rivoluzioni; mette in scena l'assurdità di un sistema che si autoassolve all'infinito. Così L'assoluzione diventa un brano conclusivo e insieme riassuntivo: la festa permanente come metafora del nostro tempo, l'assenza di protesta come nuova normalità. La soluzione, allora, è l'assoluzione. E se tutti stanno bene perché nessuno protesta, la domanda, sottile ma inevitabile, è: bene per chi?

Volume 3

Nebora Records, marzo 2026

Il progetto Global Orchestra Volume 3 di Luca Bonaffini, frutto di una feconda stagione creativa maturata tra il 2025 e i primi mesi del 2026, si configura come un'opera di narrazione civile e introspezione psicologica, dove il concept invisibile lega dieci tasselli di un mosaico umano profondamente attuale. Musicalmente, il disco esplora un linguaggio ibrido che muove dalla canzone d'autore verso suggestioni orchestrali e world, utilizzando peculiarità sonore che alternano il rigore della preghiera laica alla vivacità della filastrocca ironica, mantenendo una coerenza narrativa che privilegia l'analisi delle fragilità. L'apertura è affidata a *Il cielo brucia*, una composizione drammatica in forma di invocazione, dove il cielo non concede pioggia ma lampi di distruzione, evocando con forza il senso di smarrimento dinanzi alla guerra. A questa tensione collettiva segue l'intimità dolorosa di *Layla non volare*, dedicata alla tragica vicenda di una giovane vittima di cyberbullismo, dove la musica si fa carezza per una fragilità spezzata. Il tono muta con *Amore amaro*, che affronta il tema degli intrighi e dei tradimenti attraverso una modalità narrativa scanzonata, quasi a voler esorcizzare la pericolosità delle relazioni moderne. Il cuore riflessivo del disco batte in *Nessuno sa*, brano che indaga l'isolamento ontologico di chi soffre, ricordando che la compassione può accompagnare ma mai sostituire l'intensità di un'esperienza personale. L'omaggio alle radici emerge in *La mia terra*, un canto che attraversa i territori mantovani, lombardi ed emiliani, legando il paesaggio geografico alla memoria storica della resistenza partigiana. Questa ricerca di senso prosegue nell'ermetismo di *Dogma*, un'analisi critica delle verità assolute che, dalle crociate alla contemporaneità, trasformano il pensiero in danni irreparabili. La critica sociale si inasprisce in *Lo spazio servile*, brano polemico verso l'invisibilità di chi vive senza ruoli pubblici riconosciuti, finendo relegato ai margini dei social o nelle ultime pagine dei giornali. L'album tocca vertici di drammaticità con *Piedi*, ispirato al terremoto di Messina del 1908: qui la catastrofe è vissuta attraverso la sensazione tattile, quasi ancestrale, delle estremità che calpestano il disagio. Al contrario, *Il gallo normanno* riporta il sorriso con una narrazione ironica ambientata in una taverna durante lo sbarco in Normandia, dove tre amici e un gallo giocano a carte sfidando la Storia. Il viaggio si conclude con *L'imperfezione dell'emozione*, un inno romantico che esalta l'incoerenza e la fragilità come tratti distintivi e meravigliosi dell'essere umano. In questo volume, Bonaffini trasforma la cronaca e la filosofia in una materia sonora pulsante, offrendo un ritratto d'epoca necessario e profondo.

Il cielo brucia

Il cielo brucia ha gli occhi stanchi
 Il cielo è solo ha i nervi infranti
 Il cielo brucia, è tutto nero
 Confonde il fumo di un grattacielo
 Il cielo è morto
 tra fiamme e brame
 Culla le stelle
 che mangia il fuoco
 Dio se n'è andato, Dio non si trova
 Dov'è suo figlio beato? Esilio e vita nuova
 Dio se n'è andato, Dio non si trova
 Dov'è suo figlio beato? Esilio e vita nuova
 Il cielo brucia come una spia
 Come una strega o un'eresia

Un grande rogo che si fa inferno
 Dov'è la pioggia? Dov'è l'eterno?
 Non c'è preghiera
 né compassione
 C'è solo il fuoco
 della distruzione
 Dio se n'è andato, Dio non si trova
 Dov'è suo figlio beato? Esilio e vita nuova
 Dio se n'è andato, Dio non si trova
 Dov'è suo figlio beato? Esilio e vita nuova
 Il cielo brucia come una spia
 Come una strega o un'eresia
 Un grande rogo che si fa inferno
 Dov'è la pioggia? Dov'è l'eterno?
 Non c'è preghiera
 né compassione
 C'è solo il fuoco
 della distruzione
 Dio se n'è andato, Dio non si trova
 Dov'è suo figlio beato? Esilio e vita nuova
 Dio se n'è andato, Dio non si trova
 Dov'è suo figlio beato? Esilio e vita nuova

Il cielo brucia (scritto nel 2025) è un brano che si muove tra visione apocalittica e denuncia civile, con un linguaggio semplice ma potentemente simbolico. Il cielo, che tradizionalmente rappresenta il divino, l'assoluto, la trascendenza, qui non è più rifugio né promessa: è stanco, ha “gli occhi stanchi”, “i nervi infranti”. È umanizzato, quasi fosse un testimone esausto della storia contemporanea. Non è più la volta celeste di Giotto, luminosa e teologica, ma una cupola annerita dal fumo, “tutto nero”, confusa con “il fumo di un grattacielo”. L'immagine urbana introduce un riferimento moderno: non siamo in un'Apocalisse medievale, ma in una catastrofe metropolitana, che richiama visioni come quelle dell'11 settembre o degli incendi che devastano le città e le foreste del nostro tempo. Il cielo “brucia come una spia, come una strega o un'eresia”: qui Bonaffini intreccia storia e metafora. La spia evoca il sospetto politico, la strega e l'eresia richiamano i roghi dell'Inquisizione. Il fuoco diventa strumento di potere, di purificazione violenta, di cancellazione del diverso. È un fuoco che giudica e distrugge, ma senza redenzione. Non è il fuoco pentecostale che illumina, bensì quello che consuma. In questo senso il testo si avvicina più a Pasolini che a Dante: non c'è una gerarchia morale che ordina l'inferno, ma un rogo indistinto che divora tutto. Il verso “Culla le stelle che mangia il fuoco” è tra i più suggestivi: l'immagine cosmica si rovescia. Le stelle, simbolo di orientamento e speranza (viene inevitabile pensare all’“e quindi uscimmo a riveder le stelle”), qui sono cullate dal cielo che però divora fuoco. La guida si spegne. È un universo senza bussola. Il nucleo teologico del brano è esplicito: “Dio se n'è andato, Dio non si trova”. È un grido che attraversa la modernità, da Nietzsche (“Dio è morto”) fino alla teologia del silenzio di Dio dopo Auschwitz. Ma qui non c'è provocazione filosofica: c'è smarrimento. “Dov'è suo figlio beato? Esilio e vita nuova”. Il riferimento al figlio introduce una tensione cristologica: Cristo non è più presenza salvifica, ma figura esiliata. L’“esilio” richiama la condizione umana, ma anche quella biblica, da Israele a Dante stesso, che nel suo esilio scrive la Commedia come ricerca di un ordine perduto. Tuttavia, la “vita nuova” evocata nel testo non è quella stilnovista della rinascita amorosa, bensì una possibilità ancora indefinita, forse necessaria dopo la distruzione. Colpisce la ripetizione ossessiva delle domande: “Dov'è la

pioggia? Dov'è l'eterno?" La pioggia, elemento purificatore e fecondo, manca. L'eterno, che dovrebbe garantire senso e continuità, è assente. Non c'è "preghiera né compassione": la dimensione etica sembra dissolta. Il mondo descritto è quello di una secolarizzazione estrema, dove anche l'empatia è stata bruciata. Eppure, proprio nell'insistenza del canto, nella reiterazione quasi liturgica del ritornello, si percepisce una forma di resistenza. Ripetere che "Dio non si trova" significa continuare a cercarlo. Nominare l'assenza è già un atto di fede rovesciata. Come nei Salmi di lamentazione, il grido è disperato ma rivolto a qualcuno. Il cielo brucia è dunque una preghiera negativa, un requiem per un tempo incendiato. Un testo che parla del nostro presente - climatico, politico, spirituale - usando immagini archetipiche. Non offre consolazione, ma consapevolezza: e forse, nella cenere, lascia intravedere la necessità di una "vita nuova" che ancora non sappiamo immaginare.

Layla non volare

Layla parla al buio, luce del display
 Layla senza luce, lei non dorme mai
 Layla ride forte, dentro non si sa
 Layla piange piano, s'addormenta già
 Layla tu sei niente, scritto da chissà
 Stupido pezzente senza dignità
 Layla non reagisce, non reagirà
 Layla senza aiuto, forse scapperà
 Un passo nel silenzio, la città non sentirà
 Il grido più feroce è quello che non fa
 Layla non volare, Layla resta qui
 Layla quanto male, Layla piccola così

Layla si pronuncia come una notizia
 Layla non ha foto, frasi di giustizia
 Layla non l'hai detto, Layla che follia
 L'ennesima schifezza, l'ennesima bugia
 La cronaca si sporca di adolescenti insonni
 Rubando a loro il tempo, la vita e i loro sogni
 Layla non volare, Layla resta qui
 Layla quanto male, Layla piccola così

Layla non volare, Layla resta qui Layla quanto male, Layla piccola così

Layla non volare è una canzone che si muove con delicatezza e crudeltà insieme, come una cronaca sussurrata nel cuore della notte. A differenza dell'apocalisse cosmica de Il cielo brucia, qui il fuoco è interiore, invisibile, consumato nello spazio ristretto di uno schermo. "Layla parla al buio, luce del display": l'unica luce è quella artificiale del telefono, simbolo di una generazione che vive connessa ma profondamente sola. La scena è intima, domestica, quasi muta. Non c'è platealità, non c'è incendio spettacolare: c'è una stanza buia e una ragazza insonne. Layla ride forte, ma "dentro non si sa". È il tema della doppia identità digitale: ciò che appare e ciò che si nasconde. I social amplificano le risate, filtrano i volti, ma non raccontano il dolore. Quando "Layla piange piano", il mondo non sente. L'alternanza tra il ridere pubblico e il piangere privato richiama la tradizione letteraria delle maschere: Pirandello avrebbe riconosciuto in Layla una creatura costretta a indossare una forma, mentre la vita autentica resta imprigionata. Il cuore del testo sta nella violenza verbale: "Layla tu sei niente, scritto da chissà / Stupido pezzente senza dignità". Qui la poesia si fa denuncia esplicita del cyberbullismo. L'aggressione è anonima

(“scritto da chissà”), vigliacca, diffusa. Le parole diventano armi invisibili, più pericolose perché senza volto. Bonaffini coglie con lucidità il potere distruttivo del linguaggio digitale: non servono mani, basta una tastiera. In questo senso il brano dialoga con una lunga riflessione culturale sulla parola che ferisce, da Dante (le parole che condannano) fino alla contemporaneità in cui l’insulto viaggia alla velocità di un clic. “Un passo nel silenzio, la città non sentirà / Il grido più feroce è quello che non fa.” Questi versi sono tra i più potenti dell’intero testo. Il silenzio è il vero protagonista. Non c’è un urlo teatrale, non c’è un gesto eclatante: c’è un passo, forse verso il vuoto, forse verso una fuga. Il grido più feroce è quello che non si compie, quello trattenuto, che implode. È un’immagine che richiama la tragedia classica, dove il destino si consuma spesso fuori scena, ma lascia un’eco devastante. Il ritornello è una supplica: “Layla non volare, Layla resta qui”. Il verbo “volare” è ambiguo e struggente. Può suggerire il desiderio di fuga, ma anche l’idea estrema del salto. È un appello che suona come quello di un coro greco che tenta di fermare l’inevitabile. “Layla quanto male, Layla piccola così”: la fragilità dell’adolescenza è racchiusa in quell’aggettivo, “piccola”, che contrasta con la grandezza del dolore. Interessante è anche il passaggio sulla “cronaca”: “Layla si pronuncia come una notizia / Layla non ha foto, frasi di giustizia”. Qui il testo si fa metanarrativo. Layla diventa nome da telegiornale, caso mediatico, simbolo di una tragedia ripetuta. Non è più persona, ma titolo. La società interviene solo dopo, con “frasi di giustizia”, retoriche, tardive. Intanto “la cronaca si sporca di adolescenti insonni”, rubando “il tempo, la vita e i loro sogni”. La denuncia è netta: c’è una responsabilità collettiva, un sistema che osserva, commenta, ma non previene. Nel complesso, Layla non volare è una ballata civile, intima e contemporanea. Non giudica, non moralizza: racconta. E nel raccontare, chiama all’ascolto. È una preghiera laica rivolta a una ragazza e, insieme, a tutti noi. Perché il grido che non si sente non diventi, ancora una volta, una notizia.

Amore amaro

Amaro amore, troppo intrigante
 Complice odore, sodale amante
 Pieni di vizi, qualche virtù
 Vuoti di spazi, di gioventù
 Amore amaro, fatto di idee
 Bassi profili, alte maree
 Pieni di sberle, di letti disfatti
 Vuoti di soldi e di confetti
 Hanno scoperto il segreto
 È stata tua figlia, coi suoi mille occhiali
 Hanno scoperto il complotto
 Io la Cassandra di tutti i mali
 Amore duro, finito a pezzi
 Tra le condanne e i gesti dei pazzi
 Pieni di rabbia, odio e rancore
 Anime in gabbia... (lei) sa!

Amore amaro si presenta come una filastrocca per adulti: ritmo leggero, quasi saltellante, ma contenuto tagliente. È uno di quei brani che sorridono mentre mordono. La musica è scanzonata probabilmente e gioca con rime semplici, assonanze, contrasti immediati; ma sotto la superficie si muove un piccolo teatro dell’amarezza contemporanea. Fin dal titolo si impone l’ossimoro: “Amaro amore”. L’amore, parola inflazionata e luminosa, viene subito contaminato da un retrogusto acre. Non è passione romantica né tragedia sublime: è una relazione disincantata, “troppo intrigante”, quasi tossica nella sua attrazione. “Complice odore, sodale amante”: l’odore è qualcosa di istintivo, animale. Qui l’amore non è ideale, ma

sensoriale, complice di debolezze. “Sodale” richiama una complicità quasi criminale, come se i due amanti condividessero più un vizio che una virtù. La struttura del testo procede per contrasti: “Pieni di vizi, qualche virtù / Vuoti di spazi, di gioventù”. È una radiografia generazionale. Si è “pieni” di errori, di abitudini stanche, ma “vuoti” di tempo, di prospettiva, di freschezza. L’eco culturale potrebbe andare dalla canzone d’autore italiana degli anni Settanta fino a certo teatro di Dario Fo, dove la leggerezza apparente smaschera una realtà più corrosiva. “Bassi profili, alte maree” è un verso particolarmente efficace: la quotidianità dimessa (“bassi profili”) si scontra con improvvisi moti emotivi (“alte maree”). È la dinamica delle relazioni instabili, fatte di silenzi e tempeste. “Pieni di sberle, di letti disfatti / Vuoti di soldi e di confetti”: qui l’ironia si fa sociale. Non ci sono nozze da favola, niente “confetti”, ma precarietà economica e forse anche schiaffi metaforici (o reali). Il letto disfatto è insieme erotismo e disordine esistenziale. Poi il testo devia verso un tono quasi grottesco: “Hanno scoperto il segreto / È stata tua figlia, coi suoi mille occhiali”. L’immagine della figlia “coi mille occhiali” è splendida: suggerisce uno sguardo moltiplicato, iper-analitico, forse la nuova generazione che vede ciò che gli adulti fingono di ignorare. I “mille occhiali” fanno pensare ad Argo dai cento occhi della mitologia, o a una Cassandra contemporanea. E infatti il verso successivo lo esplicita: “Io la Cassandra di tutti i mali”. Cassandra, profetessa destinata a non essere creduta, diventa simbolo di chi denuncia il “complotto”, che può essere quello delle ipocrisie familiari, delle menzogne di coppia, o più in generale delle illusioni sentimentali. Qui la filastrocca si tinge di sarcasmo politico: il “complotto” è parola abusata nel lessico contemporaneo, ma Bonaffini la usa per ironizzare sulle piccole e grandi cospirazioni domestiche, sulle verità che tutti vedono ma nessuno ammette. Nell’ultima strofa, il tono si fa più cupo: “Amore duro, finito a pezzi / Tra le condanne e i gesti dei pazzi”. L’amore, nato come gioco intrigante, si sgretola. Restano “rabbia, odio e rancore”. “Anime in gabbia” è un’immagine semplice ma potente: due persone che si sono amate ora si sentono prigionieri, forse l’una dell’altra, forse delle proprie aspettative fallite. Quel “(lei) sa!” finale suona come una strizzata d’occhio teatrale: qualcuno conosce la verità, ma non la dice apertamente. È un inciso che mantiene il tono scanzonato, quasi teatrale, ma col tormentone della ballata popolare.

Nessuno sa

E da soli, sempre soli con milioni di timori
 Sempre soli, tra gli alligatori e i loro denti buoni
 Camminiamo piano piano senza fare mai domande
 Che se gridi in questo mondo nessuno ti risponde
 E nel cuore quanti fori
 Piove dentro mentre fuori...
 Nessuno, nessuno sa il nostro dolore
 Che naviga pacatamente
 Tra il mare, la terra e la mente
 Nessuno, nessuno sa quanto d’amore
 Si muore ma tacitamente
 Così che nessuno lo sente
 Echi soli contro i soldi messi via per non morire
 Un televisore acceso per non sentire
 La cucina è un continente la notte un corridoio
 Ogni sedia è un testimone ogni foto un nodo scorsoio
 E nel cuore quanti fori
 Piove dentro mentre fuori...
 Nessuno, nessuno sa il nostro dolore

Che naviga pacatamente
 Tra il mare, la terra e la mente
 Nessuno, nessuno sa quanto d'amore
 Si muore ma tacitamente
 Così che nessuno lo sente
 Passeggini passeggeri passeggiate sui sentieri
 Stessa ruota che ritorna nei giorni più neri
 Attraverso i cerchi chiusi e promesse senza voce
 Con il fiato nelle tasche l'attesa sulla croce
 E nel cuore quanti fori Piove dentro mentre fuori...

Nessuno, nessuno sa il nostro dolore Che naviga pacatamente Tra il mare, la terra e la mente Nessuno,
 nessuno sa quanto d'amore Si muore ma tacitamente Così che nessuno lo sente

Nessuno sa è una delle liriche più intime e universali del Volume 3: una meditazione sul dolore silenzioso, sull'isolamento che non fa rumore. Se in altri brani l'immagine era incendiaria o ironica, qui il tono è sommerso, quasi sussurrato. È una canzone che cammina gentile, come i suoi protagonisti. "E da soli, sempre soli / Con milioni di timori": la ripetizione scandisce una condizione esistenziale. Non è la solitudine romantica dell'eroe maledetto, ma quella quotidiana, condivisa e invisibile. L'immagine degli "alligatori e i loro denti buoni" è sorprendente: il mondo è una palude popolata da minacce sorridenti, predatori che mostrano denti "buoni", cioè apparentemente innocui. È una metafora potente della società contemporanea, dove il pericolo spesso indossa abiti rassicuranti. "Camminiamo piano piano / Senza fare mai domande": qui emerge una critica sottile al conformismo. Fare domande è rischioso, gridare è inutile: "Che se gridi in questo mondo / Nessuno ti risponde". Il silenzio diventa struttura sociale. È un'eco che rimanda a certa poesia novecentesca. Montale, per esempio, quando parla del "male di vivere" come condizione muta e diffusa. Il ritornello è il cuore pulsante del brano: "Nessuno, nessuno sa il nostro dolore / Che naviga pacatamente / Tra il mare, la terra e la mente." Il dolore non esplode, non urla: "naviga pacatamente". È un'immagine straordinaria perché unisce movimento e quiete. Il dolore è costante, attraversa gli elementi - mare, terra, mente - come se fosse una presenza naturale. Non è evento eccezionale, ma condizione permanente. "Si muore ma tacitamente / Così che nessuno lo sente": il tema è quello della morte simbolica, del consumarsi d'amore senza clamore. Qui Bonaffini intercetta una verità profondamente contemporanea: la sofferenza privata resta invisibile in un mondo iperconnesso ma incapace di ascolto autentico. La seconda parte del testo entra negli spazi domestici: "Un televisore acceso / Per non sentire". L'oggetto diventa anestetico. La casa si trasforma in geografia interiore: "La cucina è un continente / La notte un corridoio". Sono immagini che ricordano certo cinema intimista italiano, dove gli ambienti quotidiani diventano metafore emotive. "Ogni sedia è un testimone / Ogni foto un nodo scorsoio": qui il passato pesa, le fotografie non consolano ma stringono. Il nodo scorsoio è memoria che soffoca. La strofa sui "Passeggini passeggeri" introduce il tempo ciclico: la "stessa ruota che ritorna". È l'idea dell'eterno ritorno dei giorni neri, della ripetizione che non libera. "Promesse senza voce" e "fiato nelle tasche" suggeriscono parole non dette, respiri trattenuti. "L'attesa sulla croce" richiama un'immagine cristologica: l'attesa come sacrificio, sospensione dolorosa. Non c'è resurrezione annunciata, solo il peso dell'attesa. Nel complesso, Nessuno sa è una ballata dell'invisibile. Parla di un dolore diffuso ma non spettacolare, di una società che accumula "soldi messi via per non morire" ma non sa proteggere dall'angoscia. È una canzone che non accusa apertamente, ma mostra. E nel mostrare, crea una comunità silenziosa di ascoltatori che, riconoscendosi in quelle immagini,

scoprono forse che quel “nessuno” non è del tutto vero. Perché nel momento in cui il dolore viene cantato, qualcuno finalmente lo sa.

La mia terra

Non la possiedo È lei che mi tiene
 Mi presta il vento, il pane, le vene
 Respira, respira nella notte d'amore
 Sospira, sospira quando sa di dolore
 La foresta sa di nebbia e foglie asciutte
 Porta un fiume tra le barbe appena fatte
 È la mia terra, è la mia terra
 Il ventre che concepì il mio corpo di bambino
 È una chitarra sulla mia terra
 Che accomodò nuovi accordi alla carta del destino
 Fu da un badile per seminare i solchi
 E quella vanga che seppellì i tuoi morti
 E gira e rigira tutto il Continente
 Spariva e tornava la tua spessa lente
 E il tuo aspetto era quello di un gesto romano
 Quando gemeva tra un fascista e un partigiano
 È la mia terra, è la mia terra
 Il ventre che concepì il mio corpo di bambino
 È una chitarra sulla mia terra
 Che accomodò nuovi accordi alla carta del destino
 Non c'è confine perché non ha recinti
 È il mio cammino senza vincitori e vinti
 Guardando, guardando la luna dipinta tra i rami
 Rivedo e risento i sapori e gli odori lontani
 Quando il tuo volto era armato di pace
 Quando il tuo molto era il nostro passo, la sua voce
 È la mia terra, è la mia terra
 Il ventre che concepì il mio corpo di bambino
 È una chitarra sulla mia terra
 Che accomodò nuovi accordi alla carta del destino

La mia terra è un canto identitario che evita ogni retorica nazionalistica per approdare a una dimensione intima, quasi carnale. Il verso iniziale è già una dichiarazione di poetica: “Non la possiedo, è lei che mi tiene”. È un rovesciamento radicale del concetto di proprietà. La terra non è oggetto da sfruttare o bandiera da sventolare, ma soggetto vivente che accoglie, sostiene, custodisce. È madre più che patria, grembo prima che confine. “Mi presta il vento, il pane, le vene”: la terra diventa organismo generoso, che offre elementi vitali come aria, cibo, sangue. È una visione che richiama la cultura contadina e mediterranea, ma anche una sensibilità ecologica contemporanea: l'essere umano non domina la natura, ne è parte. La terra “respira” e “sospira”, partecipa alle emozioni umane. C'è una fusione panica tra paesaggio e identità, come in certa poesia di Pascoli o nei canti popolari dove la campagna è specchio dell'anima. La foresta, la nebbia, le foglie asciutte costruiscono un ambiente sensoriale. “Porta un fiume tra le barbe appena fatte” è un'immagine sorprendente: il fiume attraversa volti maschili, forse quelli degli uomini del paese, contadini o operai. È un modo per dire che la natura scorre dentro le persone, segna i tratti, definisce le generazioni. Il ritornello è fortemente materno: “Il ventre che concepì il mio corpo di

bambino”. La terra è utero originario. Non è solo luogo geografico, ma radice esistenziale. Subito dopo, però, arriva un'altra metafora: “È una chitarra sulla mia terra / Che accomodò nuovi accordi alla carta del destino”. Qui entra la musica come forza trasformativa. La terra non è immobilità, ma possibilità di “nuovi accordi”. Il destino non è scritto una volta per tutte: può essere armonizzato diversamente. È un'immagine tipicamente cantautorale, che unisce memoria e creazione. La parte centrale del brano introduce la storia: “Fu da un badile per seminare i solchi / E quella vanga che seppellì i tuoi morti”. Strumenti agricoli e funerari convivono. La terra è lavoro e lutto. Poi il passaggio più politico: “Quando gemeva tra un fascista e un partigiano”. Qui la memoria collettiva irrompe. La terra è stata teatro di conflitti ideologici, di divisioni fratricide. Il “gesto romano” evoca il saluto fascista, ma il gemito suggerisce sofferenza, non celebrazione. Bonaffini non prende posizione propagandistica: mostra la terra come vittima e testimone delle lacerazioni del Novecento. Eppure, nonostante la storia, “Non c'è confine perché non ha recinti”. È una frase chiave. La terra dell'identità non è chiusa, non è esclusiva. È “cammino senza vincitori e vinti”. Si supera la logica duale della guerra e della competizione. L'appartenenza diventa apertura. Le immagini finali tornano all'intimità: “la luna dipinta tra i rami”, “i sapori e gli odori lontani”. È la memoria sensoriale dell'infanzia, quella che Proust avrebbe chiamato memoria involontaria. “Quando il tuo volto era armato di pace”: ossimoro delicato, che trasforma l'arma in pace. E “il nostro passo, la sua voce” suggerisce una coralità: la terra parla attraverso chi la abita. Nel complesso, “La mia terra” è un inno dolce e consapevole. Tiene insieme natura, storia e musica. È radice ma non recinto, memoria ma non nostalgia cieca. Una canzone che riconosce le ombre del passato ma sceglie di accordare il futuro, come una chitarra che continua a cercare armonia nella complessità del destino.

Dogma

Dogma nasce nei templi antichi
 Dogma veste il ferro d'ordine
 Dogma fa legge del terrore
 Dogma e chiama pace il tacere
 Dogma prende il Cristo in strada
 Dogma gli cuce spine e gloria
 Dogma lo alza come vessillo
 Dogma rivende chiodi alla memoria
 Dogma invoca sante crociate
 Dogma coi carriaggi le armi in pugno
 Dogma sacra inquisizione
 Dogma le pire del demonio
 Dogma infallibilità papale
 Dogma diventa ferrovia
 Dogma tra penne e baionette
 Dogma bandiere di ideologia
 Dogma ventesima stagione
 Dogma reticolati e forni
 Dogma filantropia e follia
 Dogma nuova tecnologia
 Dogma la guerra nello schermo
 Dogma il profugo è un nemico
 Dogma uccisero l'eterno
 Dogma... il dogma del finito

Dogma è un brano costruito come una litania martellante. La ripetizione ossessiva della parola iniziale in ogni verso non è solo scelta stilistica: è già contenuto. Il dogma, per definizione, è affermazione rigida, verità indiscutibile. E la struttura del testo ne mima il funzionamento: reiterazione, assolutezza, assenza di sfumature. Non c'è narrazione, non c'è dialogo. C'è una sequenza di colpi. “Dogma nasce nei templi antichi”: l'origine è religiosa. Il dogma prende forma come definizione teologica, come fondamento di fede. Ma subito “veste il ferro d'ordine”: l'elemento spirituale si trasforma in strumento di controllo. Il ferro richiama l'arma, la disciplina militare, la coercizione. Il dogma “fa legge del terrore” e “chiama pace il tacere”: qui la critica è chiarissima. Il silenzio imposto viene spacciato per armonia. È un meccanismo antico quanto il potere. Il passaggio su Cristo è particolarmente incisivo: “Dogma prende il Cristo in strada / Dogma gli cuce spine e gloria / Dogma lo alza come vessillo / Dogma rivende chiodi alla memoria”. È un'immagine potente e quasi pasoliniana. La figura di Cristo, simbolo di amore e rivoluzione etica, viene appropriata, trasformata in bandiera identitaria. Le “spine e gloria” cucite addosso suggeriscono una manipolazione del sacro. “Rivende chiodi alla memoria” è un verso straordinario: il dolore diventa merce, la memoria si trasforma in mercato ideologico. La sequenza storica prosegue: “sante crociate”, “sacra inquisizione”, “pire del demonio”. È il Medioevo dell'intolleranza, ma non come periodo storico isolato: come paradigma ricorrente. L’“infallibilità papale” amplia la riflessione alla modernità cattolica. Poi il testo compie un salto: “Dogma diventa ferrovia / Dogma tra penne e baionette”. La ferrovia richiama il progresso industriale, ma anche la deportazione. “Penne e baionette” unisce propaganda e guerra. Il dogma non è solo religioso: è politico, ideologico. “Bandiere di ideologia” esplicita il passaggio ai totalitarismi del Novecento. “Reticolati e forni” è un riferimento drammatico ai campi di concentramento. In due parole si evoca l'orrore dell'Olocausto. Il dogma, quando diventa sistema chiuso e assoluto, conduce allo sterminio. Non importa quale sia la dottrina: il meccanismo è lo stesso. Interessante è l'accostamento “filantropia e follia”. Anche il bene proclamato può diventare dogmatico. La filantropia ideologica, quando si impone come unica via, rischia di trasformarsi in nuova oppressione. “Nuova tecnologia” e “la guerra nello schermo” portano il discorso al presente. Il dogma oggi non ha solo pulpiti o piazze: ha media, algoritmi, propaganda digitale. La verità assoluta viaggia in rete, si radicalizza, si semplifica. “Il profugo è un nemico”: qui la denuncia è attualissima. Il dogma identitario costruisce il diverso come minaccia. È la logica del capro espiatorio, studiata da René Girard: la comunità si compatta individuando un nemico. Il verso finale è forse il più filosofico: “Dogma uccisero l'eterno / Dogma... il dogma del finito”. Se l'eterno è apertura, mistero, trascendenza, il dogma lo riduce, lo chiude. Il “finito” è l'orizzonte ristretto dell'ideologia che pretende di spiegare tutto. È una riflessione che richiama Hannah Arendt e la sua analisi dei totalitarismi: il pensiero unico elimina la pluralità, e con essa la libertà. Nel complesso, “Dogma” è un atto d'accusa trasversale. Non prende di mira una sola religione o una sola ideologia: colpisce la rigidità stessa, l'assolutizzazione del pensiero. La forma ripetitiva è martello e specchio. Ascoltandola, si percepisce quasi un ritmo incalzante, percussivo, che trasforma la parola in colpo. È una canzone civile, filosofica, che attraversa i secoli per dirci che il pericolo non è la fede o l'idea in sé, ma la loro trasformazione in verità armata.

Lo spazio servile

La danzatrice dal passo ribelle
 Costretta a trent'anni su sedia a rotelle
 Scomparsa nel nulla fra lacrime snelle
 Adesso danza piano tra le vere stelle
 Quel bimbo mai nato al settimo mese
 Partì senza rumore per chissà quale paese

Non ebbe mai nome, né sogni, né pretese
 Morì dentro al grembo tra le disattese
 Nemmeno un annuncio, né un comunicato
 Lo spazio servile era già prenotato
 Perché la morte che non fa notizia
 È come un processo senza giustizia
 È come un parere senza perizia
 Chiede attenzione, meno pigrizia
 Il bravo Roberto e Marta il suo amore
 Passati di certo in un posto migliore
 Nessun trafiletto, nessuna menzione
 Eppure loro scrissero la più bella canzone
 E Flavia la dolce signora del bene
 Vissuta per gli altri senza catene
 Lasciata morire da un porco dottore
 In fondo un traditore con la faccia da signore
 Nemmeno un annuncio, né un comunicato
 Lo spazio servile era già prenotato...

E Steve... professore, cantante, poeta
 Dal fare avvincente un poco profeta
 Che suonava Vincent meglio del suo autore
 Spazzato via leggero in poche ore
 Ogni donna, ogni uomo che è nato
 Magari nel pezzo di terra sbagliato
 Merita memoria, non l'anonimato
 Non questo silenzio già riservato
 Nemmeno un annuncio, né un comunicato
 Lo spazio servile era già prenotato...

Ogni donna, ogni uomo che è nato Magari nel pezzo di terra sbagliato Merita memoria, non l'anonimato Non questo silenzio già prenotato Nemmeno un annuncio, né un comunicato Lo spazio servile era già prenotato....

Lo spazio servile è una delle canzoni più apertamente civili e indignate del volume. Qui non c'è metafora cosmica né ironia filastrocata: c'è un elenco di vite, una galleria di esistenze cancellate dal rumore del mondo. Il titolo è già un atto d'accusa: lo "spazio servile" è quello dell'informazione subordinata, piegata a logiche di mercato, dove la memoria pubblica è merce e non diritto. La prima figura è potentissima: "La danzatrice dal passo ribelle / Costretta a trent'anni su sedia a rotelle". L'immagine della danza negata richiama immediatamente il corpo come libertà e la sua improvvisa prigionia. La ribellione del passo si trasforma in immobilità forzata. Eppure il testo non si chiude nella tragedia: "Adesso danza piano tra le vere stelle". È un verso che restituisce dignità poetica, quasi una trasfigurazione. La danza ritorna, ma in uno spazio altro, non mediatico, non servile. Il "bimbo mai nato al settimo mese" introduce il tema della vita che non ha nemmeno avuto tempo di diventare storia. "Non ebbe mai nome, né sogni, né pretese": l'assenza di nome è la forma più radicale di anonimato. Qui Bonaffini tocca un nervo profondo: ciò che non entra nella narrazione pubblica sembra non essere mai esistito. "Morì dentro al grembo tra le disattese" suggerisce responsabilità, forse mediche, forse sociali. E subito arriva il refrain: "Nemmeno un annuncio, né un comunicato / Lo spazio servile era già prenotato." Questa è la chiave del brano. I media hanno uno spazio limitato, "prenotato" per altro: scandali, potere, cronaca sensazionalistica. Le morti

silenziose non fanno audience. La frase “la morte che non fa notizia / è come un processo senza giustizia” è di una lucidità feroce. Senza racconto pubblico, non c’è riconoscimento, e senza riconoscimento non c’è giustizia simbolica. Il testo procede come un contro-telegiornale. “Il bravo Roberto e Marta il suo amore”: una coppia qualunque, forse vittima di una tragedia privata. “Eppure loro scrissero la più bella canzone”: la vita stessa è la loro opera, non serve altro. Ma nessun trafiletto li ricorda. È un ribaltamento dei criteri di valore: ciò che conta davvero non trova spazio. Ancora più dura è la strofa su Flavia: “Lasciata morire da un porco dottore / In fondo un traditore con la faccia da signore.” Qui l’indignazione diventa esplicita, quasi invettiva. Il linguaggio si fa crudo, diretto. È un’accusa contro la malasanità, contro l’abuso di potere travestito da rispettabilità. Non è solo denuncia mediatica, ma etica. La figura di “Steve... professore, cantante, poeta” amplia il quadro. È l’intellettuale marginale, il talento locale, forse sconosciuto al grande pubblico. “Che suonava Vincent meglio del suo autore”: l’iperbole affettuosa restituisce l’idea di un genio invisibile. Spazzato via “in poche ore”, senza eco. Il finale universalizza il discorso: “Ogni donna, ogni uomo che è nato / Magari nel pezzo di terra sbagliato / Merita memoria, non l’anonimato.” Qui emerge una visione profondamente democratica della memoria. Non conta dove sei nato, se in un centro o in periferia, in un paese potente o dimenticato. Ogni vita ha diritto a essere raccontata. Lo spazio servile è dunque una canzone sulla dignità del ricordo. Ricorda certe pagine di De André, quando dava voce agli ultimi, o la lezione di Pasolini contro l’omologazione mediatica. È un brano che chiede attenzione, “meno pigrizia”, più responsabilità collettiva. Perché il silenzio già riservato - quello che archivia le vite comuni - è forse la forma più subdola di ingiustizia.

Piedi

La terra disse no senza perché
 Un colpo secco sotto i nostri piedi
 Le case persero il senso perché
 Come un discorso rotto tra i piedi
 La strada tremò piano senza perché
 La restava polvere sotto ai piedi
 La voce mia cercava un perché
 Tra vetri rotti fermi ai piedi
 Il cielo stava muto senza perché
 Cadeva il tempo intorno ai piedi
 Vivevo in bilico senza perché
 Come chi aspetta e guarda i piedi
 Ora resta questo e non il rumore
 Non la polvere
 Ma il vuoto dove non rispondi
 E lui che trema ancora

Piedi è un titolo semplice, quasi umile, ma racchiude l’intera architettura simbolica del brano. I piedi sono il nostro contatto con la terra, il punto in cui il corpo si affida al mondo. Sono radice, equilibrio, fiducia. Quando la terra trema sotto i piedi, non è solo un evento naturale: è il crollo della certezza primaria dell’esistere. Nel contesto del terremoto del 1908 - la catastrofe che devastò Messina e Reggio Calabria - questa immagine assume una forza storica drammatica. “La terra disse no senza perché” diventa la sintesi poetica di un evento inspiegabile e improvviso. All’alba del 28 dicembre 1908, la terra negò ogni appoggio. Nessun segnale, nessuna logica apparente: solo un rifiuto secco. Il “senza perché” è il cuore del testo. Non c’è colpa, non c’è punizione divina dichiarata. C’è l’assurdo della natura. Il testo insiste

ossessivamente su ciò che accade “ai piedi”: vetri rotti, polvere, tempo che cade. È una scelta stilistica precisa. Invece di descrivere dall’alto la distruzione, lo sguardo resta basso, aderente al suolo. È lo sguardo di chi cerca stabilità, di chi controlla continuamente se il terreno regge. Dopo un terremoto, si impara a guardare in basso, a diffidare del pavimento. I piedi diventano organi di ascolto. “Le case persero il senso”: non solo crollarono, ma smisero di significare. La casa è memoria, genealogia, identità. Nel 1908 interi quartieri scomparvero. Con loro, fotografie, lettere, oggetti, storie familiari. Quando cade una casa, cade un racconto. “Come un discorso rotto tra i piedi”: l’immagine è quasi teatrale. Il linguaggio stesso si spezza, cade a terra come macerie. “Il cielo stava muto”: davanti alla tragedia, anche il cielo tace. È un silenzio che attraversa molta letteratura del dolore novecentesco: Dio non interviene, non spiega. E intanto “cadeva il tempo intorno ai piedi”. In situazioni estreme, il tempo perde linearità. Le cronache del 1908 parlano di minuti che sembravano eterni, di un’alba sospesa tra polvere e mare. Il finale è il più struggente: “Ora resta questo e non il rumore / Non la polvere / Ma il vuoto dove non rispondi.” Dopo il fragore resta l’assenza. Il vuoto è più pesante del crollo. È la persona che non risponde all’appello, il nome che non torna. È la dimensione privata dentro la tragedia collettiva. E “lui che trema ancora” è insieme la terra nelle scosse di assestamento e il cuore umano, che continua a vibrare di paura. Piedi è dunque una poesia della fragilità e della memoria. Non cerca effetti retorici, non indulge nella descrizione spettacolare del disastro. Si concentra su un dettaglio corporeo per raccontare l’universale. Perché perdere il terreno sotto i piedi è una delle esperienze più radicali che l’essere umano possa vivere. E ricordarlo significa restituire dignità a chi, in quel 1908, non ebbe più terra su cui tornare a camminare.

Il gallo normanno

Il primo parla d'amore finito come si parla in un confessionale, la donna che voleva vento, la donna che col passo lento faceva freddo, faceva male.

Tre amici un gallo in posa come un boccale di vino di rosa, aspettano l'alba senza più pianti che il giorno nasca, che il gallo canti.

Nos attendons l'maitin, sans dormi, au poste quat', l'coq est ichi. S'i chante, i dit qu'i fait jour, et nos cœurs r'prennent haleine.

Quell'altro beve col guardo perduto, non parla mai come un sordo muto. Ebbe una madre protettiva, una sorella austera e cattiva, mai una ragazza, nemmeno un rifiuto.

Tre amici un gallo in posa come un boccale di vino di rosa, aspettano l'alba senza più pianti che il giorno nasca, che il gallo canti.

Nos attendons l'maitin, sans dormi, au poste quat', l'coq est ichi. S'i chante, i dit qu'i fait jour, et nos cœurs r'prennent haleine.

Il terzo è vecchio come la baia della Senna,
come l'odore della taverna,
mostra la foto di Mari,
nata a Parigi e morta a Cluny
il giorno dopo avergli detto di sì.
Tre amici un gallo in posa
come un boccale di vino di rosa,
aspettano l'alba senza più pianti
che il giorno nasca, che il gallo canti.

Nos atendons l'maitin, sans dormi, au poste quat', l'coq est ichi. S'i chante, i dit qu'i fait jour, et nos cœurs r'prennent haleine.

Il gallo normanno è una piccola ballata teatrale, sospesa tra Italia e Francia, tra osteria e memoria, tra malinconia e attesa. È uno dei brani più narrativi del volume: tre uomini, un gallo, l'alba. Pochi elementi, ma caricati di simbolo. Il primo personaggio “parla d'amore finito come si parla in un confessionale”. L'immagine è bellissima: l'amore raccontato come peccato o come colpa, in tono sommesso, quasi sacro. La donna “voleva vento”: desiderava libertà, movimento, altrove. Lui invece resta fermo, infreddolito. “Faceva freddo, faceva male”: il freddo è emotivo prima che climatico. È l'abbandono. Il secondo uomo è l'opposto: tace. “Non parla mai come un sordo muto.” La sua biografia è fatta di protezioni soffocanti: una madre troppo presente, una sorella severa. “Mai una ragazza, nemmeno un rifiuto”: frase straordinaria, perché il rifiuto presuppone almeno un tentativo. Qui non c'è nemmeno quello. È la solitudine di chi non ha osato. Il terzo è il più struggente: “vecchio come la baia della Senna”, figura quasi mitologica, che porta con sé una fotografia. Marì, nata a Parigi, morta a Cluny il giorno dopo aver detto sì. È una tragedia condensata in un verso. Il sì – promessa di futuro – subito spezzato. In questa storia c'è tutto il romanticismo tragico francese, da Prévert alle ballate popolari dei porti. E in mezzo a loro, sempre, “un gallo in posa / come un boccale di vino di rosa”. L'accostamento è curioso: il gallo, simbolo della Francia (il coq gaulois), diventa presenza concreta, quasi ironica. È animale da cortile ma anche emblema nazionale. In una Normandia evocata più che descritta, il gallo è sentinella del tempo. Il vino rosato richiama convivialità, ma anche una certa dolcezza malinconica. Il ritornello in francese normanno (“Nos atendons l'maitin, sans dormi...”) è fondamentale. Non è un francese accademico, ma orale, popolare. Questo dettaglio linguistico dà autenticità e radicamento. “S'i chante, i dit qu'i fait jour”: se canta, dice che è giorno. È una frase semplice, quasi infantile, ma profondamente simbolica. Il canto del gallo annuncia la luce, la possibilità di ricominciare. “Et nos cœurs r'prennent haleine”: i cuori riprendono fiato. È l'idea della speranza come gesto minimo, biologico: respirare di nuovo. La struttura ripetitiva - tre storie, stesso ritornello - ricorda le ballate medievali o certe chansons da taverna. C'è un senso di attesa collettiva: “aspettano l'alba senza più pianti”. Il pianto è già stato versato. Ora resta la veglia. È una scena quasi cinematografica: tre uomini in un porto normanno, tra vino e ricordi, sospesi tra notte e giorno. Il gallo, in fondo, è il tempo che passa ma anche la promessa che qualcosa ricomincia. Dopo l'amore finito, dopo la vita non vissuta, dopo la morte improvvisa, resta l'alba. Non cancella il dolore, ma lo rende sopportabile. “Il gallo normanno” è una canzone di amicizia e attesa. Una piccola comunità maschile fragile, non eroica, che trova nel rito dell'alba un gesto di salvezza. È un brano che unisce ironia lieve e struggimento, lingua e dialetto, vino e memoria. E ci ricorda che, a volte, basta il canto di un gallo per far riprendere fiato ai cuori.

L'imperfezione dell'emozione

Hai viaggiato con accorta abilità ricercando la perfetta identità, il sudore tra le mani, anni lunghi giorni strani con lo sguardo sotto il sole del domani.

Il lavoro, il denaro, pochi guai e l'amaro in bocca che non passa mai, sentimenti troppo lenti, rari amici, belle menti, una collezione di alibi e vincenti.

L'imperfezione di un'emozione ti salverà. Sarà una storia, un libro, una canzone che risuonerà. Si dice amore, amore, amore, amore sarà.

Hai una casa con le griffe, un buon parquet, mille donne troppo giovani per te, un discreto portafoglio, senza macchia, senza sbagli, lunghe sere facoltose di sbadigli.

Poi ti bevi qualche foto e un po' di gin, un fantasma con quei "brindi?" e fai cincin, e quel letto senza sogni, né carezze, né bisogni, sopravvive in compagnia di quattro ragni.

L'imperfezione di un'emozione ti salverà. Sarà una storia, un libro, una canzone che risuonerà. Si dice amore, amore, amore, amore sarà.

Se dici amore, amore, amore, amore verrà.

L'imperfezione dell'emozione è una canzone che mette sotto accusa l'illusione della perfezione come progetto di vita. È un ritratto lucido, quasi cinematografico, di un uomo che ha costruito tutto secondo criteri di efficienza e successo, ma ha lasciato indietro l'essenziale: l'emozione autentica. Il protagonista "ha viaggiato con accorta abilità / ricercando la perfetta identità". È un verso che parla di controllo, pianificazione, strategia. Nulla è lasciato al caso: lavoro, denaro, immagine. Il lessico richiama un'esistenza performativa, orientata alla riuscita. Eppure "l'amaro in bocca non passa mai". La perfezione esteriore non placa il vuoto interiore. C'è una bella ironia in "una collezione di alibi e vincenti". L'idea della collezione richiama oggetti, trofei. Anche le giustificazioni diventano pezzi da esposizione. È un mondo dove si accumulano successi, ma si rimane poveri di vibrazioni. "Sentimenti troppo lenti, rari amici, belle menti": le relazioni sono selezionate, controllate, forse intellettuali, ma poco vissute. La seconda strofa accentua la critica sociale: "Hai una casa con le griffe, un buon parquet". La casa è elegante, firmata, ma è anche simbolo di un'identità costruita sul consumo. "Mille donne troppo giovani per te" suggerisce relazioni superficiali, forse esibite più che amate. "Lunghe sere facoltose di sbadigli" è un verso fulminante: la ricchezza non impedisce la noia. Anzi, la amplifica. La scena del gin e delle foto è struggente: "Poi ti bevi qualche foto e un po' di gin". Le fotografie diventano bevande, ricordi ingeriti per anestetizzare la solitudine. "Quel letto senza sogni, né carezze, né bisogni / sopravvive in compagnia di quattro ragni": l'immagine è domestica ma desolante. Il letto, luogo simbolico dell'intimità, è abbandonato. I ragni sono il tempo che passa, la polvere dell'assenza. E qui arriva il cuore del brano, il ritornello-manifesto: "L'imperfezione di un'emozione ti salverà." È un'affermazione quasi salvifica. Non la perfezione, non la strategia, non il successo: ma l'imperfezione. L'emozione vera è disordinata, fragile, imprevedibile. Proprio per questo è viva. La salvezza non sta nel controllo, ma nell'abbandono. "Sarà una storia, un libro, una canzone che risuonerà": l'arte diventa veicolo di questa imperfezione. L'emozione imperfetta genera racconto, memoria, vibrazione. È ciò che resta. E la ripetizione "amore, amore, amore" ha qualcosa di quasi liturgico, ma in chiave laica. Non è sentimentalismo, è invocazione. Il verso finale - "Se dici amore, amore, amore, amore verrà" - è quasi performativo: nominare l'amore significa aprire uno spazio perché accada. È una visione che richiama certa poesia mistica ma anche la tradizione cantautorale italiana, da Dalla a Fossati, dove l'amore non è possesso ma evento. Nel complesso, "L'imperfezione dell'emozione" è una critica elegante al mito contemporaneo dell'efficienza e dell'immagine. È una canzone che invita a disarmarsi, ad accettare la fragilità come condizione necessaria per sentire davvero. Perché, suggerisce Bonaffini, solo ciò che non è perfetto può vibrare. E solo ciò che vibra può salvarci.

Volume 4

Nebora Records, marzo 2026

Con una forza d'urto che non lascia spazio a compromessi, il Volume 4 del progetto Global Orchestra di Luca Bonaffini si configura come l'episodio più fiero, elettrico e "politico" dell'intera antologia. In questa raccolta, l'anima rock del cantautore mantovano emerge con una prepotenza inedita, trasformando la nostalgia in una vibrante energia di denuncia che attraversa ogni singola traccia. L'album si apre con l'atmosfera claustrofobica de "La stanza buia", un brano che funge da soglia psicologica prima di esplodere nella tensione di "La rabbia latente". È qui che il disco dichiara la sua missione: dare voce a quel sentimento di insofferenza e frustrazione che cova sotto la superficie della società contemporanea. Le chitarre si fanno aspre e il ritmo serrato, sottolineando un'urgenza comunicativa che non cerca il consenso, ma il risveglio delle coscienze. La critica sociale si fa ancora più esplicita in brani come "Le bugie han le mani lunghe", dove il rock diventa il veicolo perfetto per smascherare le ipocrisie del potere e dell'informazione. Bonaffini utilizza il linguaggio del rock non come un semplice genere musicale, ma come un'attitudine morale: la distorsione sonora riflette la distorsione della realtà, creando un parallelismo tra forma e contenuto di rara efficacia. Il cuore civile del disco batte forte in "Hiroshima" e "Mostra Mostar". In questi passaggi, l'energia si trasforma in memoria attiva e testimonianza. Non si tratta di semplici rievocazioni storiche, ma di moniti lanciati al presente. Il suono della Global Orchestra, orchestrato con l'ausilio dell'Intelligenza Artificiale, riesce a conferire a questi temi una dimensione epica e universale, mantenendo però intatta quella "sporcizia" sonora tipica del rock che serve a trasmettere il dolore e l'orrore della guerra. Brani come "G.Rg" e "Bastard dream" esplorano invece le dinamiche dell'individuo schiacciato o reso inoffensivo dal sistema, mentre l'album non concede tregua fino alla fine: "La fine" non è un congedo rassegnato, ma un atto di resistenza sonora che prepara il terreno per la chiusura simbolica di "Valdaro", dedicata ai celebri "amanti" neolitici, unico momento in cui l'energia rock si placa per lasciare spazio a un'emozione ancestrale, quasi a voler ritrovare un'umanità perduta nel fragore della modernità. In sintesi, il Volume 4 è un'opera coraggiosa dove Bonaffini rivisita il proprio repertorio spogliandolo di ogni orpello per lasciarne nuda l'essenza più dura. È un disco di denuncia che usa la rabbia come motore creativo e l'energia elettrica come linguaggio universale per gridare contro l'indifferenza. Un capitolo fondamentale per chi cerca nella musica non solo intrattenimento, ma una riflessione profonda e graffiante sulla condizione umana e sociale.

La stanza buia

La stanza buia
 si mette in moto
 mi stringe un cerchio
 intorno al vuoto
 riempe tutto, si fa cappotto
 nel caldo cocente, nel tempo rotto.

La stanza buia
 è la tua faccia
 è la mia storia
 che non fa breccia.

La ripartenza non è reale è
 solo assenza, è artificiale.

La stanza buia
 è la pastiglia

quell'alleluia
 che mi bisbiglia
 voglia di alcol,
 voglia di droghe
 nessun timore,
 presenze vaghe.
 La stanza buia
 è assai profonda
 è un abisso
 e un vortice nell'onda
 è un'immanenza
 insuperata
 la morte Senza.
 Senza peccato.

La stanza buia si presenta come un brano che vive su una soglia espressiva doppia, dove la scrittura poetica e l'identità musicale si sostengono reciprocamente. Da un lato il testo costruisce una discesa nella coscienza individuale segnata da depressione, frustrazione e senso di frattura con il mondo; dall'altro la struttura sonora - riconducibile a un'area di Alternative Pop d'autore con elementi indie, art pop e lievi sfumature psichedeliche - crea un ambiente acustico che amplifica e rende percepibile quella stessa tensione interiore. L'immagine centrale della "stanza buia" non è un semplice luogo fisico, ma una figura mentale. Fin dall'inizio lo spazio appare animato: la stanza "si mette in moto", stringe "un cerchio intorno al vuoto" e allo stesso tempo "riempie tutto". Questa dinamica paradossale tra vuoto e saturazione descrive con precisione la percezione depressiva contemporanea: non un silenzio pacificato, ma un'assenza che diventa presenza oppressiva. Musicalmente questa sensazione trova corrispondenza nell'atmosfera tipica dell'indie pop introspettivo: una struttura pop riconoscibile, ma privata della brillantezza radiofonica e sostituita da un clima più rarefatto e malinconico. La metafora del "cappotto nel caldo cocente" introduce un ulteriore livello di dissonanza sensoriale. Ciò che dovrebbe proteggere diventa peso, e questa immagine suggerisce l'inadeguatezza del soggetto rispetto al tempo storico in cui vive, definito significativamente come "tempo rotto". Anche qui la musica sembra rispecchiare la scrittura: la semplicità della chitarra acustica, con il suo timbro quasi neo-folk, crea una base essenziale che accentua il senso di fragilità e isolamento. Quando il testo afferma che "la stanza buia è la tua faccia", la crisi si sposta dalla dimensione interiore a quella relazionale. L'oscurità prende il volto dell'altro e la biografia individuale diventa "una storia che non fa breccia". È la percezione di una comunicazione fallita, di una memoria che non riesce più a incidere nel presente. In questo senso anche gli elementi art pop del brano - i cori quasi ipnotici, le leggere variazioni ritmiche - contribuiscono a creare un paesaggio sonoro mentale, come se la canzone stessa fosse la stanza in cui il soggetto si trova intrappolato. La terza sequenza introduce il tema dell'alterazione chimica e dell'anestesia emotiva: la stanza buia diventa "la pastiglia", un'"alleluia che bisbiglia". Qui il linguaggio religioso viene svuotato e sostituito da un conforto farmacologico o artificiale. Alcol e droghe non appaiono come gesti di ribellione romantica, ma come sintomi di un tentativo di sopportare il vuoto. Le "presenze vaghe" evocano uno stato percettivo sfocato che trova un parallelo musicale nelle leggere venature psichedeliche del brano: riverberi, voci intrecciate e una sensazione quasi onirica. Nel finale la stanza si trasforma in "abisso" e "vortice", immagini che aprono una dimensione quasi metafisica. L'esistenza appare come un movimento circolare dentro un mondo completamente immanente, privo di trascendenza. La morte "senza peccato" non è redenzione né colpa, ma un evento neutro in un universo che ha perso i suoi riferimenti morali e spirituali. In questo equilibrio tra scrittura e suono, "La stanza buia" diventa così una forma di Alternative Pop d'autore.

minimalista ma emotivamente intensa: una canzone che trasforma la crisi personale - psicologica, identitaria, persino biologica - in un simbolo più ampio della crisi del presente globale. La musica non illustra semplicemente il testo, ma costruisce lo spazio emotivo in cui quel testo prende vita.

La rabbia latente

Occhi, pugnali lucenti nel neon
 Taglienti la pupilla, una fessura
 Una lama che pensa, la strada è sporca
 Di sguardi violenti, di carezze mancate
 Di stelle finte nei tombini
 Tacchi di uomini forti
 Vigliacchi prepotenti, passano e pesano
 Spaccano l'aria in quadrati
 Fanno della notte un corridoio
 Si percepisce l'alito della metastasi dell'umanità
 Dolce marcio
 Un incenso di ruggine
 Un santo capovolto

E basta un istante, e scatta la rabbia la rabbia costante, la rabbia impotente La rabbia latente La rabbia latente

Occhi insanguinati, l'antica apocalisse
 E il giorno è ogni giorno, non tuoni, non trombe
 Il gesto quotidiano dell'uomo meno umano
 Una spinta leggera, una parola vuota
 Un sorriso che morde
 Le insegne colano visioni acidulanti
 Sulle vetrine la città fa eco di sé stessa
 Si sdoppia, si sfascia
 Gira come un vinile graffiato
 E dentro quel giro la rabbia non esplode
 Si accumula, si stratifica
 Diventa roccia nera sotto la lingua

E basta un istante, e scatta la rabbia la rabbia costante, la rabbia impotente La rabbia latente La rabbia latente

La rabbia latente è un testo urbano, nervoso, quasi cinematografico. Sembra girato con una camera a mano dentro una città notturna, illuminata al neon, dove gli sguardi sono armi e i gesti minimi contengono potenziali esplosioni. Non è la rabbia gridata delle rivoluzioni, ma quella trattenuta, compressa, pronta a scattare. “Occhi, pugnali lucenti nel neon”: l’apertura è visiva e tagliente. Gli occhi non guardano, colpiscono. La pupilla è “una fessura”, una lama che pensa. C’è un’intelligenza nella violenza, non è istinto puro: è calcolo, tensione continua. La strada è “sporca di sguardi violenti, di carezze mancate”: accostamento bellissimo. La violenza non nasce solo dall’aggressione, ma dall’assenza di tenerezza. Le “carezze mancate” sono il vero vuoto originario. “Stelle finte nei tombini” è un’immagine potente: la trascendenza è riflessa in basso, deformata dall’acqua sporca. La città ha sostituito il cielo con il suo simulacro. E sopra, “tacchi di uomini forti / vigliacchi prepotenti”: la mascolinità tossica attraversa la scena. Passano e pesano, “spaccano l’aria in quadrati”: il mondo viene geometrizzato, diviso, occupato con arroganza. Poi arriva un verso chiave: “Si percepisce l’alito della metastasi dell’umanità.” La rabbia non è solo individuale, è sistemica. È metastasi: qualcosa che si è

diffuso, che ha colonizzato i tessuti sociali. “Dolce marcio / un incenso di ruggine”: ossimori sensoriali che rendono l’idea di un degrado seducente, quasi profumato. La città è un tempio rovesciato, con “un santo capovolto”. L’etica è invertita. Il ritornello è martellante: “Scatta la rabbia, la rabbia costante, la rabbia impotente, la rabbia latente.” La ripetizione è accumulo sonoro che imita il fenomeno descritto. La rabbia non esplode subito. È “impotente”: non trova sbocco politico o catartico. Resta sotto pelle, compressa. La seconda parte insiste sull’idea di apocalisse quotidiana: “l’antica apocalisse / e il giorno è ogni giorno, non tuoni, non trombe.” Non c’è evento straordinario. L’apocalisse è banale, si consuma nei “gesti quotidiani dell’uomo meno umano”: una spinta, una parola vuota, “un sorriso che morde”. La violenza è microfisica, direbbe Foucault: diffusa nei dettagli. “Le insegne colano visioni acidulanti”: il paesaggio urbano è liquido, deformato. La città “fa eco di sé stessa”, si sdoppia, si sfascia. L’immagine del “vinile graffiato” è perfetta: la realtà gira in loop, ripete gli stessi conflitti, produce lo stesso rumore. E dentro questo giro, la rabbia “si accumula, si stratifica / diventa roccia nera sotto la lingua.” È un verso straordinario: la lingua, organo della parola, ospita una pietra. La rabbia impedisce di parlare o trasforma la parola in arma. Il brano non offre liberazione. Non c’è esplosione purificatrice. C’è consapevolezza del meccanismo: basta un istante e scatta. È una riflessione sulla tensione permanente delle società contemporanee, dove frustrazione, disuguaglianza e solitudine producono un’energia pronta a incendiarsi. “La rabbia latente” è una poesia urbana che unisce immagini crude e riflessione etica. Non giudica dall’alto, ma osserva dall’interno. E nel nominare la rabbia, la rende visibile. Forse è questo il primo passo per impedirle di diventare distruzione.

Le bugie han le mani lunghe I bugiardi Ah... i bugiardi. Sono il libro chiuso di ogni tipo di segreto Il bugiardo ti convince che ti sta dicendo il vero C’è soltanto di peggio il fasullo sincero

I bugiardi Ah...sono come il cancro Ti divorano con l’appetito del coccodrillo Il bugiardo a tua differenza è tranquillo E si aspetta una balena coi tacchi a spillo

La bugiarda

Falsa e nera
fu bastarda
fu menzognera
Che diceva che ero io a ingannare
Nel frattempo la vendetta era imbrogliare
I bugiardi
Ah i bugiardi.
Sono il mare scuro della fu purezza
Il bugiardo ti raggira derubando la fiducia
Anche ai rami forti e colti dell’acacia

La bugiarda Falsa e nera fu bastarda fu menzognera Che diceva che ero io a ingannare Nel frattempo la vendetta era imbrogliare

Le bugie han le mani lunghe è sicuramente una ballata contemporanea dal sapore politico.

In questa chiave interpretativa, “La bugiarda” non rappresenta soltanto una figura privata, ma diventa allegoria di un’ideologia traditrice, di un sistema di pensiero che prometteva verità e ha generato inganno. Il testo assume così una dimensione civile, oltre che emotiva. “I bugiardi... sono il libro chiuso di ogni tipo di segreto”: il libro chiuso è l’ideologia opaca, che proclama trasparenza ma custodisce verità non verificabili, che parla in nome del popolo ma si sottrae al confronto. Il bugiardo “ti convince che ti sta

dicendo il vero”: è la forza seduttiva della propaganda, la capacità di appropriarsi di parole alte - giustizia, libertà, uguaglianza - svuotandole dall'interno. “C'è soltanto di peggio il fasullo sincero” è uno dei versi più rivelatori. Il pericolo maggiore non è la menzogna dichiarata, ma quella che si traveste da autenticità. L'ideologia traditrice si presenta come pura, incontaminata, alternativa. Proprio questa pretesa di sincerità assoluta la rende più pervasiva e difficile da smascherare. Il paragone con il cancro amplia il discorso: la menzogna ideologica è metastasi, si diffonde nei discorsi quotidiani, nei media, nelle relazioni sociali. Non resta confinata ai vertici del potere, ma entra nel linguaggio comune. “Ti divorano con l'appetito del coccodrillo”: l'immagine suggerisce una predazione lenta, calcolata, priva di scrupoli. La figura della “bugiarda / falsa e nera” si carica allora di valore simbolico. Non è una donna concreta, ma un'Idea personificata. Un'ideologia che accusa l'altro di inganno (“diceva che ero io a ingannare”) mentre pratica essa stessa la mistificazione. È il meccanismo classico del rovesciamento: costruire un nemico per nascondere le proprie contraddizioni. “Nel frattempo la vendetta era imbrogliare” sottolinea un ulteriore passaggio: la promessa di riscatto si trasforma in risentimento, e il risentimento diventa pratica politica. Ciò che nasceva come progetto emancipatore può degenerare in controllo, in manipolazione. “Il mare scuro della fu purezza” è un'immagine malinconica e potente. Ogni ideologia nasce da un nucleo di purezza, da un bisogno autentico di giustizia o cambiamento. Ma nel tempo può oscurarsi. La purezza diventa passato (“fu”), e resta un mare torbido dove è difficile orientarsi. Il verso “derubando la fiducia / anche ai rami forti e colti dell'acacia” suggerisce che nessuno è immune. Anche chi è solido, preparato, consapevole può essere sedotto e poi deluso. Il tradimento ideologico colpisce in profondità perché tocca la fiducia, fondamento di ogni appartenenza. In questa prospettiva, il brano diventa la cronaca di una disillusione collettiva. Non è solo un atto d'accusa, ma l'elaborazione di una ferita: quella di aver creduto in una promessa di verità e aver scoperto la menzogna. La “bugiarda” è l'Idea amata che si rivela infedele. E ciò che resta non è soltanto rabbia, ma la consapevolezza che la fiducia tradita è il danno più difficile da riparare, tanto nella storia quanto nelle coscienze.

G. Rg. L'autostrada per Alessandria è ancora molto buia è silenziosa come un pappataci pronto ad attaccare Piena di fossi, di fiori rossi, di strani passi E di segreti un po' troppo sporchi sotto quei sassi

E allora G. G. G. G. Rg. Un nome G. G. G. G. Rg. Una sigla G. G. G. G. Rg. G.

E le domande sono poi le stesse, anche se fanno male Perché al mondo nel terzo millennio c'è un patto criminale Che dà il permesso a un animale di comandare Lasciarlo di uccidere, di torturare

E allora G. G. G. G. Rg. Un nome G. G. G. G. Rg. Una sigla G. G. G. G. Rg.

Una rabbia che... Non so descrivere Nemmeno scrivere Ma solo gridare, gridare, gridare, gridare, no! È l'ora di pretendere L'ora di combattere Per la verità...

L'autostrada per Alessandria è piena di veleno Del sangue di un ragazzo che nessuno, nessuno ha difeso Intanto il tempo ha lo sguardo spento, un dossier è già pronto Finché qualcuno non farà giustizia, non farà lo sconto E allora G. G. G. G. Rg. Un nome G. G. G. G. Rg. Una sigla G. G. G. G. Rg.

Una rabbia che... Non so descrivere Nemmeno scrivere Ma solo gridare, gridare, gridare, gridare, no! È l'ora di pretendere L'ora di combattere Per la verità...

G. Rg. è costruita su un equilibrio delicato: non c'è mai un riferimento esplicito, nessun nome pronunciato per intero, nessuna data. Eppure gli indizi sono chiari. L'autostrada per Alessandria, il sangue di un ragazzo non difeso, il dossier già pronto, la richiesta di verità nel terzo millennio. Tutto conduce a una vicenda precisa, ma il testo sceglie consapevolmente di non nominarla. La sigla/slogan - “G. G. G.

G. Rg.” - diventa così un gesto etico prima ancora che stilistico. Ridurre il nome a iniziali significa evitare la strumentalizzazione, sottrarre il fatto alla retorica facile o all’uso ideologico. Bonaffini sembra dire: non voglio appropriarmi di un nome per farne slogan; voglio evocare una vittima che potrebbe essere qualunque vittima. In questo senso, la sigla funziona come archetipo. È un nome concreto, ma anche un nome universale. L’assenza del nome completo amplifica il significato: non è solo quella storia, ma tutte le storie simili. Il ragazzo di Alessandria diventa il simbolo di ogni giovane inghiottito da un sistema opaco, da un “patto criminale” che permette all’“animale di comandare”. L’autostrada buia è un’immagine fortemente simbolica: è il percorso verso una verità difficile, tortuosa, piena di “fossi” e “segreti troppo sporchi sotto quei sassi”. La strada non è solo geografica, ma morale. È il cammino verso la giustizia. Il testo insiste su un punto cruciale: “le domande sono poi le stesse, anche se fanno male”. Questo verso allarga definitivamente l’orizzonte. Le domande non riguardano solo un caso specifico, ma il rapporto tra potere e responsabilità, tra Stato e individuo, tra verità e interesse. Sono domande che tornano ciclicamente nella storia. La rabbia dichiarata - “non so descrivere... ma solo gridare” - è una rabbia etica. Non c’è vendetta, c’è richiesta di trasparenza. Il grido sostituisce il nome, perché quando la verità è incompleta o negata, il linguaggio si frantuma. “Un dossier è già pronto” suggerisce la costruzione di una versione ufficiale, forse insufficiente, forse strumentale. Ma la canzone non entra nel dettaglio: resta sul piano simbolico. Proprio questa scelta evita la cronaca e mantiene il brano nel territorio della memoria civile. “G. Rg.” diventa così una canzone sulla dignità della vittima anonima. La sigla non cancella l’identità, la protegge. È un modo per dire che dietro ogni iniziale c’è un volto, una vita, una storia. E che la verità non è un fatto privato, ma una responsabilità collettiva. La forza del brano sta in questa sottrazione: meno dettagli, più eco. Meno nome proprio, più coscienza universale. Perché quando una vicenda rischia di essere usata o consumata, ridurla a sigla può essere un atto di rispetto. E insieme un modo per ricordare che non è solo una storia: è una ferita che riguarda tutti.

L’innocuo

Mosso da tanto dolore
 Da non poter far finta di niente
 L’innocuo si accorge e si sporge
 Al di là del timore che sente
 Sa che la vita lo cerca
 Non serve assumere toni distanti
 L’innocuo si scalda e si salda
 Veloce coi rischi volanti
 Volano baci, carezze sublimi
 Purezze da grandi bambini
 Golosi e voraci, ma poi...

Com'è difficile imparare ad amare Com'è difficile imparare ad amare Ad amare anche le cose Amare le rose spinose
 Imparare sì, sì, imparare ad amare

Nella sua faccia il mio specchio
 Che sanguina fiumi, diventa passione
 Innocuo mi sento e mi pento
 Al di qua della stanca ragione
 Cade il rispetto ed il letto
 Rimane perfetto, inutile i giochi
 E gli ultimi fuochi d'amore
 Si spengono e spengono gli echi

Volano calci, offese mortali
 Distese di oggetti letali
 Che lasciano stralci, eh già...

Com'è difficile imparare ad amare Com'è difficile imparare ad amare Ad amare anche le cose Amare le rose spinose
 Imparare sì, sì, imparare ad amare

L'innocuo è un testo che risale alla fine degli anni Novanta, legato a un progetto prima intitolato Pantofobia poi diversamente, che si presentò come esperienza d'avanguardia rimasta incompiuta, figlia di quella stagione creativa irrequieta e sperimentale che cercava linguaggi nuovi senza necessariamente trovare una forma definitiva. Originariamente pensato per una musica più melodica, quasi lirica, il brano viene oggi ripreso e ricollocato in un contesto sonoro diverso: un pop psichedelico contaminato dal rock. Questa nuova veste non tradisce il testo, anzi ne mette in risalto l'ambivalenza. Perché sotto la dolcezza apparente, L'innocuo è un brano durissimo. Il titolo è già paradossale. L'innocuo è colui che non nuoce, che non ferisce. Ma qui l'innocuità non è debolezza: è una condizione fragile che si confronta con il rischio, con l'esposizione emotiva. "Mosso da tanto dolore / da non poter far finta di niente": l'innocuo non è indifferente. È colui che sente troppo. Il dolore diventa motore, non paralisi. "L'innocuo si accorge e si sporge / al di là del timore che sente": c'è un movimento verso l'altro, verso il mondo. Sporgersi è gesto pericoloso, implica caduta possibile. Eppure è necessario. La vita "lo cerca": non è fuga, ma chiamata. Il lessico è tenero ma dinamico - si scalda, si salda - verbi che indicano unione, contatto, fusione. La prima parte è attraversata da immagini quasi infantili: "purezze da grandi bambini", "baci, carezze sublimi". È l'idea di un amore ancora capace di stupore, di voracità innocente. Ma subito arriva il ritornello, che è il vero centro filosofico del brano: "Com'è difficile imparare ad amare." Non amare in astratto, ma imparare. L'amore non è istinto sufficiente, è esercizio, educazione emotiva. E soprattutto: "amare le rose spinose". L'amore autentico include la ferita. Non è solo abbraccio, è anche accettazione del limite, del conflitto, dell'imperfezione. Nella seconda parte il tono cambia. "Nella sua faccia il mio specchio / che sanguina fiumi": l'altro diventa riflesso. L'amore è confronto, talvolta scontro. L'innocuo "si pente al di qua della stanca ragione": la ragione è esausta, non basta a governare il tumulto. Cadono il rispetto e il letto: la relazione si incrina. Gli "ultimi fuochi d'amore" si spengono. E qui il testo si fa quasi brutale: "Volano calci, offese mortali, distese di oggetti letali." È un'immagine domestica ma violenta. L'amore che non ha imparato sé stesso può degenerare. L'innocuità si incrina, la purezza si contamina. Ed è proprio questa oscillazione a rendere il brano profondamente rock, più rock di molte invettive esplicite: perché affronta il conflitto emotivo senza filtri. Nel contesto del volume 4, segnato da un realismo quasi iperrealista, L'innocuo si integra perfettamente. La dolcezza iniziale non è consolatoria, ma fragile. La musica più psichedelica amplifica la dimensione interiore, mentre le contaminazioni rock sostengono la tensione. In definitiva, L'innocuo è un brano sulla vulnerabilità come atto coraggioso. È la storia di chi prova ad amare senza corazza, sapendo che l'amore può diventare ferita. E proprio per questo è un testo maturo: dolce e amaro insieme, melodico e spigoloso, capace di tenere insieme innocenza e disincanto. Perché imparare ad amare è forse la forma più difficile - e più radicale - di rivoluzione.

Hiroshima

Forse la luna era nel cancro
 O aveva un cancro la sua fortuna
 Il 6 d'agosto '45 Esplose il sole sulla città
 Forse qualcosa stava cambiando

Ed una guerra non basta a farlo
 Il 6 d'agosto '45
 Esplose il cielo su Hiroshima
 Hiroshima, Hiroshima Hiroshi, Hiroshi, Hiroshima
 Hiroshima, Hiroshima Hiroshi, Hiroshi, Hiroshima

Mare di fuoco sugli embrioni Lascia sul campo tuorli d'uomo Come in un lampo, senza che piova
 Piovano facce di morte nuova Hiroshima, Hiroshima Hiroshi, Hiroshi, Hiroshima Hiroshima, Hiroshima
 Hiroshi, Hiroshi, Hiroshima

La terra assorbe l'amaro succo
 Delle coscienze scientifiche
 Bene addestrate dai generali
 E dalle menti politiche
 La storia vende le sue puttane
 Sui marciapiedi di Hiroshima
 Ma le sculture del suo dolore
 Non hanno nessuna logica
 Hiroshima, Hiroshima Hiroshi, Hiroshi, Hiroshima
 Hiroshima, Hiroshima Hiroshi, Hiroshi, Hiroshima
 Hiroshima, Hiroshima Hiroshi, Hiroshi, Hiroshima
 Hiroshima, Hiroshima Hiroshi, Hiroshi, Hiroshima

Hiroshima non è un brano nato sull'onda emotiva di una commemorazione, ma affonda le sue radici in un preciso progetto culturale. Scritto a metà degli anni Novanta (1995), viene inserito nel 1999 nell'album *Il ponte dei Maniscalchi*, un lavoro concepito come riflessione sulle “apocalissi scampate” del Novecento. L'ispirazione dichiarata è *Il Secolo breve* di Eric J. Hobsbawm: un secolo attraversato da guerre mondiali, totalitarismi, genocidi, minacce nucleari. Non semplice canzone contro la guerra, dunque, ma tentativo di storicizzare l'orrore, di collocarlo dentro una lettura consapevole della modernità. Questo dato è fondamentale per comprendere il senso del brano. Hiroshima non è invettiva generica né pacifismo retorico. È una meditazione sul punto di non ritorno della storia umana: il 6 agosto 1945. “Esplose il cielo su Hiroshima” non è solo immagine poetica, ma definizione simbolica di una frattura antropologica. Il cielo, che tradizionalmente protegge e sovrasta, diventa arma. È la natura rovesciata dall'ingegno umano (*Il cielo brucia rif.*) L'intero album *Il ponte dei Maniscalchi* si muoveva su questa linea: raccontare le crepe del Novecento come snodi che hanno modificato irreversibilmente la coscienza collettiva. Non era un disco “impegnato” nel senso più consueto, ma un'opera che prova a dare senso agli eventi, a sottrarli alla superficialità commemorativa. Hiroshima, in questa prospettiva, all'interno dell'album, è l'epicentro simbolico: la scienza che si fa strumento militare, la politica che supera ogni limite etico, l'umanità che scopre di poter autodistruggersi. Il testo insiste su immagini crude (“mare di fuoco sugli embrioni”, “tuorli d'uomo”), perché non vuole edulcorare. Ma accanto alla brutalità c'è la riflessione: “La terra assorbe l'amaro succo / delle coscienze scientifiche / bene addestrate dai generali.” Qui emerge il nodo storico: la responsabilità non è solo bellica, è culturale. È l'intreccio tra sapere, potere e strategia militare che segna il Novecento e proietta la sua ombra sul nuovo millennio. La ripubblicazione dell'album “*Il ponte dei maniscalchi*” avvenne nel 2015 con il titolo *La protesta e l'amore*, all'interno del libro biografico dedicato a Bonafini da Mario Bonanno, che confermò la centralità di quel progetto. Tornando a Hiroshima, è quindi un brano che guarda al passato per interrogare il futuro. L'evento del 1945 non resta confinato nella cronaca del secolo breve: continua a influenzare il XXI secolo, nelle paure nucleari, nelle guerre tecnologiche, nell'ambivalenza del progresso scientifico. Bonaffini non canta solo

contro la bomba, canta contro l'oblio e contro la semplificazione. In questo senso, la canzone non è solo testimonianza ma atto di responsabilità culturale. Storicizzare significa restituire complessità, impedire che l'evento diventi icona vuota. E ricordare che alcune date non appartengono al passato: sono ancora aperte, ancora attive nella coscienza dell'umanità.

Bastard Dream

Passato per bastardo, trattato con un fesso, un criminale idiota senza taglia né processo. Con questa faccia sporca, dall'anima cattiva, passato per il mare tra i pacchi di una stiva.

Passato per barbone, così dice la gente, mi specchio e mi convinco quasi d'esser un perdente. Passato per straniero, postino della droga, e invece sono solo un disperato ancora in fuga. E sogno a occhi aperti un posto per la mia famiglia, che è lontana troppe miglia e non mi basta. Basta. Basta!

Bastardo, bastardo, bastardi! Bastardo! Bastardo! Bastard dream

Passato per infame, presunto terrorista,
nemico dello Stato, nazional-federalista.
Scappato da un paese distrutto dalla guerra,
salvato da un fratello nascosto nella birra.
Passato per bastardo, per figlio di più padri
magari di assassini e i migliori erano ladri.
Ma un padre ce l'ho avuto e me lo sogno ancora,
mentre ritorna a casa e mi sorride come allora.
E sogno a occhi aperti un posto per la mia famiglia,
che è lontana troppo miglia
e non mi basta. Basta!!!!

Bastardo, bastardo, bastardi! Bastardo! Bastardo! Bastard dream.

Bastard Dream nasce nel 2008, in un momento di osservazione silenziosa e concreta. Luca Bonaffini, allora lavorava educatore in una comunità residenziale per minori, si ferma all'alba su una panchina dopo trenta chilometri di viaggio. È mattina presto, c'è fresco, la città si sta svegliando. Ha appena attraversato una stazione, bevuto un caffè, visto passare volti giovani, spaesati, percepiti come minaccia. Non scrive da un palco, ma da un margine. Il testo è costruito come un elenco di etichette: "bastardo", "criminale idiota", "barbone", "straniero", "postino della droga", "presunto terrorista". È il catalogo dello stigma. L'io narrante non è descritto per ciò che è, ma per ciò che gli viene attribuito. "Passato per..." è la formula che ritorna, come un timbro burocratico. La società decide l'identità prima ancora di conoscere la storia. Il cuore del brano è nello scarto tra percezione e realtà. L'uomo accusato è in realtà "solo un disperato ancora in fuga". Non è una giustificazione retorica, ma una constatazione umana. La fuga non è scelta eroica, è necessità. Guerra, povertà, esilio: condizioni che attraversano la storia da sempre. Non è un tema nuovo, e proprio per questo è universale. Gli italiani tra fine Ottocento e inizio Novecento furono a loro volta considerati "immondizia vivente" nelle Americhe o nel Nord Europa. L'emigrazione è una ferita ciclica, non una questione di moda politica. Il titolo gioca sul ribaltamento dell'"American Dream". Qui non c'è il sogno patinato dell'ascesa sociale, ma il "Bastard Dream": il sogno del bastardo, di colui che è già stato escluso dal vocabolario della dignità. È un sogno minimo: "un posto per la mia famiglia". Non potere, non ricchezza. Solo un luogo. Una distanza colmata: "lontana troppe miglia". La ripetizione di "Basta!" è un grido contro l'etichetta permanente. Il brano resta in un cassetto per dodici anni, fino al 2020, quando durante il lockdown Bonaffini pubblica un album acustico di provini, voce e

chitarra. In quella versione la canzone è nuda, quasi diaristica. Con Luca Bonaffini Global Orchestra assume invece una dimensione rock, più ampia, più corale. Non diventa proclama ideologico, ma canto civile. L'energia rock amplifica la tensione morale senza trasformarla in slogan. Non è una canzone "pro-immigrazione" in senso militante. È una canzone sull'umanità prima delle categorie. È uno sguardo filantropico, laico, profondamente politico nel senso più alto del termine: mette al centro la persona "Bastard Dream" denuncia anche una criticità europea: la tendenza a mescolare tutto, a non distinguere tra bisogno e criminalità, tra fuga e minaccia. Senza polemica urlata, ma con lucidità. Il sogno bastardo non è un'utopia: è il desiderio elementare di esistere senza essere marchiato. È una canzone che nasce da una panchina e arriva a un palco rock, ma conserva lo stesso sguardo: quello di chi vede prima l'uomo, poi l'etichetta. E sceglie di raccontarlo.

Mostra Mostar

Fa vedere la tua faccia generale
 fa vedere la tua faccia colonnello
 fa vedere le tue gambe tu maggiore
 fa vedere capitano il tuo dolore
 Fa vedere le tue mani sior tenente
 fa vedere le tue dita mio sergente
 fa vedere le tue unghie caporale
 fa vedere il culo eroe speciale

Te le mostra Mostar mostra Mostar mostra Mostar Superstar

Fa vedere il tuo coraggio madre mia
 fa vedere i figli della malattia
 fa vedere i passi dei superstiti
 fa vedere i campi dei tuoi crimini
 Fa vedere i corpi dei tuoi angeli
 fa vedere i corpi dei tuoi diavoli
 fa vedere il sangue morto della guerra
 il raccolto rovinato della terra

Te le mostra Mostar mostra Mostar mostra Mostar Superstar

Fa vedere i tuoi contatti Presidente
 fa vedere i documenti Segretario
 fa vedere gli strumenti e il calendario
 già deciso dalla storia onnipotente
 Fa vedere la violenza e la tortura
 fa vedere l'impotenza e la paura
 fa vedere le speranze "telecomandate"
 "souvenir turistici" di un'altra estate...
 Te le mostra Mostar mostra Mostar mostra Mostar Superstar

Anche Mostra Mostar nasce nel 1995 ed entra nel 1999 a far parte de Il ponte dei Maniscalchi, album-concetto di Luca Bonaffini dedicato alle apocalissi scampate del Novecento, ispirato al Secolo breve di Eric J. Hobsbawm. Non è un dettaglio secondario: è la chiave di lettura. Siamo negli anni immediatamente successivi alla fine della Guerra Fredda, quando sembrava che la guerra in Europa fosse diventata un residuo del passato. E invece il conflitto nei Balcani riportava la violenza nel cuore del

continente. La storia, lungi dall'essere finita, mostrava la sua ciclicità inquietante (rif. La quinta stagione). Dentro questo clima nasce un testo che non è polemica contingente, ma documento storico- musicale. Bonaffini non scrive per cavalcare un evento, ma per storicizzare: fissare nella memoria collettiva responsabilità, ruoli, silenzi. Il ponte dei Maniscalchi si configura così come un archivio poetico del Novecento, un tentativo di dare senso agli eventi che hanno modificato radicalmente la coscienza europea. Fondamentale, in questo progetto, è la presenza e la collaborazione di Claudio Lolli, autore e interprete che incarna l'autenticità esistenzialista, intellettuale e politica del secolo breve. Lolli - l'uomo che cantò la storia controversa dei terroristi tedeschi della banda Baader-Meinhof, che attraversò criticamente la piccola borghesia degli anni Settanta, le utopie e le fratture della sinistra - rappresenta quella tensione tra interiorità e storia, tra coscienza individuale e responsabilità collettiva. La sua poetica, intrisa di un esistenzialismo sociale quasi beckettiano (Aspettando Godot come metafora dell'attesa politica), dialoga naturalmente con la visione di Bonaffini. Non è una semplice partecipazione artistica: è continuità ideale, passaggio di testimone tra generazioni del canto civile. Tornando a Mostra Mostar, con il suo imperativo ossessivo - "Fa vedere" - è una richiesta di smascheramento. Generali, presidenti, segretari: nessuno resta nell'ombra. Mostrare significa assumersi la responsabilità della storia. Non basta l'eroismo retorico, non basta la narrazione ufficiale. Bisogna esibire documenti, contatti, strumenti, decisioni. È una richiesta di trasparenza contro la segretezza del potere. Questa tensione attraversa anche altre opere di Luca Bonaffini, come *La quinta stagione* (1984), dove la guerra appare come ciclo sempre pronto a ritornare. L'illusione che il conflitto fosse impossibile dopo il 1989 si è rivelata fragile. Il terzo millennio ha riportato la guerra nel cuore dell'Europa e del mondo, dimostrando che la storia del Novecento non è un capitolo chiuso, ma una lezione spesso disattesa. Riascoltato oggi attraverso Luca Bonaffini Global Orchestra, il brano assume un valore ulteriore: non è nostalgia né semplice protesta, ma atto di memoria attiva. È un documento che avverte. La storia si è già ripetuta e non dovrebbe essere ripetibile. E proprio per questo la canzone resta necessaria: perché ricordare non è un esercizio del passato, ma un gesto di responsabilità verso il futuro.

La fine

Io me ne stavo al buio
quando litigavamo e ci passavo su,
ci passavo su
Come un pesce all'amo,
ora che vedo chiaro
tutta la tua freddezza,
no non ci passo su, non ci passo,
no non ce la faccio più.

Esci, cammina e va quella è la porta che... che ti porterà, che ci porterà oltre i se, ma non ripensare mai a quel defunto noi. Prima vai, prima capirai che non c'è un poi.

Tu mi facevi male come una dea cattiva, ma ci passavo su, ci passavo su e ti tenevo viva. Ora che ho preso atto di tutta la violenza io non passo più, non ci passo, no non ce la faccio più.

Esci, cammina e va quella è la porta che... che ti porterà, che ci porterà oltre i se, ma non ripensare mai a quel defunto noi. Prima vai, prima capirai che non c'è un poi.

La fine è una produzione semi-recente (il testo è scritto intorno al 2015, ma la musica è del 2025) che si inserisce con naturalezza dentro l'universo poetico di Luca Bonaffini. L'atmosfera è rock, psichedelica,

con una cifra sonora quasi “English”, tesa, elettrica, avvolgente. Ma sotto la veste musicale potente si muove un testo asciutto, tagliente, privo di retorica. È una canzone durissima. Il tema centrale è ancora una volta il buio. “Io me ne stavo al buio / quando litigavamo e ci passavo su.” Il buio, in Bonaffini, non è solo assenza di luce: è condizione mentale. È lo spazio dove le crisi si alimentano, dove si minimizza, si sopporta, si giustifica. “Ci passavo su” è la formula della tolleranza forzata, della sopportazione che diventa abitudine. Come “un pesce all’amo”: immagine perfetta. L’amore non è libertà, ma cattura. Eppure il protagonista resta, si lascia ferire. Il punto di svolta è la presa di coscienza: “ora che vedo chiaro”. La luce non è romantica, è crudele. Vedere chiaro significa riconoscere “tutta la tua freddezza”, “tutta la violenza”. Non si tratta di violenza fisica necessariamente, ma emotiva, relazionale. Il passaggio da “ci passavo su” a “non ci passo più” è il vero atto rivoluzionario del brano. La pazienza finisce. Non c’è esplosione melodrammatica, non c’è vendetta. C’è un limite raggiunto. “Esci, cammina e va / quella è la porta che... che ti porterà.” L’imperativo è netto. Non è supplica, non è richiesta di chiarimento. È un congedo. “Oltre i se” è un verso significativo: basta ipotesi, basta condizioni sospese. E soprattutto: “non ripensare mai a quel defunto noi.” Il “noi” è dichiarato morto. Non è un amore in crisi: è un amore concluso. “Prima vai, prima capirai che non c’è un poi.” Non c’è ritorno, non c’è futuro comune, non c’è seconda possibilità. In questo senso La fine si collega a L’innocuo. Anche lì c’era l’illusione, la purezza iniziale, la difficoltà di imparare ad amare. Qui siamo oltre. Non c’è più l’innocenza, ma la lucidità. È una canzone di relazione, non di romanticismo. Non racconta l’innamoramento, ma l’usura. Non l’estasi, ma la sopportazione che si trasforma in consapevolezza. “Tu mi facevi male / come una dea cattiva, ma ci passavo su.” La figura della “dea” è ambigua: idolatria e crudeltà insieme. Il protagonista “ti tenevo viva”: quasi un rovesciamento di responsabilità. È lui che alimenta la relazione, che la sostiene, anche quando lo ferisce. Ma “ora che ho preso atto” - espressione quasi giuridica - la sentenza è definitiva. Il buio ritorna come matrice simbolica. In Bonaffini il buio è il luogo dove le crisi crescono, ma anche il luogo da cui si può uscire. Qui l’uscita è un atto di rottura. O si resta nell’oscurità della sopportazione, o si attraversa la porta. “La fine” è una canzone d’amore al contrario. O meglio: è una canzone sul non-amore che resta quando l’amore è finito. Nessun duello, nessuna scena madre. Solo un addio irreversibile. Ed è proprio questa sobrietà a renderla spietata. Una fine che non chiede spiegazioni. Una fine che non concede un “poi”.

Valdaro

Di notte suona un piano
due cuori addormentati
due sogni contromano.
Le bocche controvento
negli occhi senza sonno
nel buio del cemento.
Nel ventre la paura
combatte la passione,
la selce, la pianura.
Di notte il pianoforte
racconta di Valdaro,
di pagine mai morte.

“Di notte suona un piano / due cuori addormentati / due sogni contromano.” L’apertura è intima, quasi cinematografica. Un pianoforte nella notte, due corpi che dormono, ma anche due sogni fuori direzione. L’atmosfera è romantica, retrò, con un sapore da primo Novecento: cemento, bocche controvento, occhi

senza sonno. È una città moderna attraversata da una musica antica. Il pianoforte diventa narratore: “Di notte il pianoforte racconta di Valdaro.” E qui la canzone apre uno squarcio archeologico e simbolico. Gli amanti di Valdaro sono due scheletri rinvenuti nel 2007 vicino a Mantova, sepolti insieme, faccia a faccia, abbracciati. Risalgono al Neolitico, circa 6.000 anni fa. Non c'erano segni di violenza evidente. Furono deposti così, in un gesto che attraversa i millenni. Non è una leggenda medievale, ma un fatto reale che ha assunto un'aura mitica. L'immagine di due amanti che continuano ad abbracciarsi nella morte è diventata simbolo di fedeltà eterna. Bonaffini evoca Valdaro non per nostalgia romantica, ma per creare un contrasto potente: nel “buio del cemento”, nella paura che “combatte la passione”, esiste ancora un archetipo di amore che resiste al tempo. “Pagine mai morte” è un'espressione significativa. La storia non è solo cronaca di guerre e rovine (come nei brani precedenti del volume), ma anche memoria di un abbraccio. Il brano si muove su un equilibrio delicato: da un lato la selce, la pianura, il ventre primordiale; dall'altro il cemento, la notte urbana. Il passato remoto e il presente si sovrappongono. Il pianoforte è il ponte: strumento romantico per eccellenza, ma qui immerso in un mondo inquieto. Se il Volume 4 della Luca Bonaffini Global Orchestra attraversa conflitti, rabbie, disillusioni, questo brano finale rappresenta una chiusura sorprendente. Non è consolatoria, ma simbolica. Dopo la violenza, la denuncia, il buio, resta l'immagine di due scheletri che si stringono.

Bonaffini definisce questo quarto album “sperimentale” e “pericolosissimo”. Pericoloso perché non accetta confini stilistici, perché attraversa rock, psichedelia, lirismo, invettiva, memoria storica, romanticismo archeologico. È un progetto che rifiuta la comfort zone del cantautorato tradizionale e spinge poesia e musica a viaggiare insieme senza protezioni. In questo senso, la scelta di chiudere con Valdaro è coerente. Dopo aver esplorato il lato oscuro della storia e delle relazioni, l'album si chiude su un'immagine di amore fossilizzato ma eterno. Non come promessa ingenua, ma come testimonianza. Se la guerra e la violenza attraversano i secoli, anche l'amore lo fa. Il pianoforte notturno diventa allora voce di una memoria più antica di qualsiasi conflitto. E il Volume 4 si chiude così: non con una risposta, ma con un abbraccio che dura da seimila anni, sospeso tra poesia e archeologia, tra rischio e bellezza.

Volume 5

Nebora Records, marzo 2026

Il progetto musicale Global Orchestra Volume 5 di Luca Bonaffini rappresenta un capitolo significativo nel percorso artistico del cantautore, configurandosi come un affascinante viaggio sonoro che intreccia la maestria del cantautorato italiano di stampo classico con sonorità orchestrali di ampio respiro e influenze folk, offrendo all'ascoltatore un'esperienza emotiva profonda, riflessiva e variegata. Questo lavoro si articola attraverso dieci brani accuratamente selezionati, ciascuno dei quali funge da capitolo di un diario intimo e allo stesso tempo collettivo, capace di esplorare le molteplici sfaccettature dell'animo umano, della memoria e del paesaggio sia fisico che interiore. L'album inizia il suo percorso con la Ninna Nanna del perditempo, una traccia che invita delicatamente ma con fermezza a riflettere sul valore del tempo nella società odierna, incoraggiando a riscoprire il ritmo lento della vita, il valore dell'ozio creativo e la necessità di fermarsi per osservare il mondo con occhi diversi, in contrapposizione alla frenesia e alla produttività ossessiva che caratterizzano la contemporaneità. Il viaggio prosegue con A casa, una canzone che tocca profondamente le corde della nostalgia e dell'appartenenza, evocando atmosfere familiari, calde e accoglienti, raccontando il desiderio di ritornare alle proprie radici non solo come luogo fisico, ma come stato mentale e rifugio sicuro dalle tempeste della vita. Improvvisamente si inserisce poi nel contesto dell'album per descrivere la sorpresa e l'imprevedibilità degli eventi, narrando di quei momenti capaci di cambiare il corso dell'esistenza in un istante, ribaltando prospettive e abitudini con una forza inaspettata che Bonaffini descrive con delicatezza e realismo. Con un tocco di spensieratezza e un'attenzione particolare ai piccoli dettagli della vita domestica, Fagioli riporta la narrazione a una dimensione più quotidiana, umile e concreta, dimostrando la straordinaria capacità dell'artista di trovare la poesia e la metafora anche nella semplicità delle azioni ordinarie e degli oggetti umili. L'album amplia poi i propri orizzonti geografici e storici con L'Imperatrice d'Irlanda, un brano evocativo dalle atmosfere misteriose e quasi magiche, che trasporta l'ascoltatore in terre lontane e in narrazioni che sfiorano la leggenda, dimostrando una grande abilità narrativa. A questo si contrappone la spiritualità e la luce delicata di Stella bianca, che accompagna l'ascoltatore in una riflessione più profonda, quasi mistica, sulla speranza e sulla guida interiore nei momenti di oscurità. La grandiosità della natura e la forza dei suoi elementi sono celebrati in Di mare di terra di fuoco di cielo, una composizione maestosa che aspira a un respiro universale, unendo il microcosmo umano al macrocosmo naturale in un abbraccio sonoro imponente. Anima popolare richiama invece le radici culturali e la forza della tradizione collettiva, celebrando la musica come linguaggio universale del popolo, capace di unire le persone al di là delle differenze. Il percorso si avvia alla conclusione con Lucia di dicembre, che porta con sé l'atmosfera magica, fredda e intima del periodo invernale, raccontando la magia delle festività e delle attese. Il tutto si chiude infine con Santa Claus, una rivisitazione originale e poetica del mito natalizio, spogliato della sua veste puramente commerciale per ritrovare un significato più profondo e umano, sigillando così un lavoro capace di unire l'introspezione personale alla narrazione corale in un unico, lungo racconto musicale.

Ninna Nanna del Perditempo

Mille moduli cento clausole due probabilità Leggo cercasi ma con titolo e affidabilità È un lavoro cercare lavoro ma intanto passa l'età Ho cent'anni tre soldi e tanta libertà Sogno libero sempre libero troppo libero perché lavoro non ce n'è

Oh na na oh na na oh na oh Non cercarmi non chiamarmi non mi sveglierò Oh na na oh na na oh na oh
Fai la ni fai la na fai la no

Informatico astrofisico mostro dei social web Jerry litiga per un posto che gli hanno offerto in Maghreb
Ha una moglie vedova un figlio orfano che lo chiama sfigà Lui lavora lui studia e fa l'università
Informatico astrofisico troppo libero perché lavoro non ce n'è

Oh na na oh na na oh na na oh Non cercarmi non chiamarmi non mi sveglierò Oh na na oh na na oh na oh
Fai la ni fai la na fai la no

Billy è medico quasi idraulico e ha un bellissimo blog Ma guadagna con un part-time cucina pessimi hot
dog Ha vissuto da americano sempre in mezzo alle star Meno male che sua sorella ha aperto un bar Billy
è medico quasi idraulico troppo libero perché lavoro non ce n'è

Oh na na oh na na oh na na oh Non cercarmi non chiamarmi non mi sveglierò Oh na na oh na na oh na oh
Fai la ni fai la na fai la no

Frankie è abile al sangue nobile è figlio di papà Ha piombato diciotto imprese e nove attività Ora vende
pistacchi liquidi in un negozio online Ha un sacco di debiti ma si crede Einstein Frankie è abile sangue
nobile troppo libero perché lavoro non ce n'è

Oh na na oh na na oh na na oh Non cercarmi non chiamarmi non mi sveglierò Oh na na oh na na oh na oh
Fai la ni fai la na fai la no...

Ninna nanna del perditempo si muove su un registro ironico, quasi pop-danzante, ma racconta una realtà amara: la precarietà generazionale e l'assurdità del mercato del lavoro contemporaneo. La leggerezza del ritornello ("Oh na na... Fai la ni fai la na fai la no") contrasta con un contenuto sociale molto preciso. È una canzone che sorride mentre denuncia. L'attacco è già emblematico: "Mille moduli cento clausole due probabilità." La burocrazia diventa labirinto. Cercare lavoro è un lavoro. Il paradosso è esplicito: "È un lavoro cercare lavoro ma intanto passa l'età." Qui c'è una fotografia generazionale: curriculum, titoli, affidabilità, ma nessuna certezza. "Ho cent'anni tre soldi e tanta libertà" è un verso geniale: la libertà diventa sinonimo di precarietà. Troppo liberi perché nessuno ti assume. Il ritornello insiste su questa ironia amara: "Sogno libero sempre libero troppo libero perché lavoro non ce n'è." La libertà forzata è il vero tema. Non è emancipazione, è esclusione. I personaggi che seguono (Jerry, Billy, Frankie) sono caricature realistiche. Sono figure quasi da commedia sociale, ma dietro l'esagerazione si intravede una condizione diffusa. Jerry è "informatico astrofisico mostro dei social web", iperqualificato, globale, ma costretto a spostarsi, a emigrare ("un posto in Maghreb"). Ha una famiglia, ma il figlio "lo chiama sfiga": il fallimento economico diventa stigma sociale. Il titolo di studio non garantisce stabilità. Billy è "medico quasi idraulico", con un blog e un passato americano. È il mito del talento che non basta. Lavora part-time cucinando hot dog. La competenza è declassata, riciclata. Il sogno internazionale si riduce a sopravvivenza domestica. Frankie rappresenta invece il privilegio illusorio: "sangue nobile", "figlio di papà", imprenditore improvvisato con "pistacchi liquidi online". È la parodia della start-up culture, del giovane imprenditore che si crede genio ("si crede Einstein") mentre accumula debiti. Qui la critica si allarga al capitalismo dell'apparenza, dove l'autonarrazione conta più della solidità. Il linguaggio alterna tecnicismi moderni (social web, blog, online) a filastrocche nonsense ("fai la ni fai la na fai la no"). È una scelta precisa: la precarietà è diventata intrattenimento, meme, slogan. Si canta e si balla sopra un disagio strutturale. Il brano si inserisce perfettamente nel filone di canzone sociale di Luca Bonaffini, ma con un tono più ironico rispetto ad altri testi più drammatici. Non c'è invettiva rabbiosa ma satira generazionale. Racconta una società dove l'iperqualificazione convive con l'underemployment, dove il titolo di studio non garantisce futuro, dove la mobilità è spesso necessità. In definitiva, è una canzone pop solo in superficie. Sotto il ritmo leggero c'è una diagnosi chiara: una generazione "troppo libera" perché esclusa

da un sistema che promette opportunità ma distribuisce precarietà. Una danza amara dentro un mercato che chiede tutto e restituisce poco.

A casa

Suona suona una campana
 Ed è tutto quel che ho
 Dentro queste case nate sopra il Po
 E capire che è finita dalle lacrime di lei
 In un dolce giorno del quarantasei
 Come oggi mai, come mai Oggi riderò
 Come oggi mai, come mai Oggi le dirò
 Sei bellissima
 Scusa amore, scusa tanto
 Se non ho pensato a te
 Partivamo in cento e tornavamo in tre
 Col fucile sulle spalle
 sembra un film ma non lo è
 Di soldati in carne ed ossa come me
 Come oggi mai, come mai Oggi danzerò
 Come oggi mai, come mai Oggi le dirò
 Sei bellissima bellissima
 E divampa in un tramonto
 che si posa sui granai
 L'allegria di contadini e di operai
 Mentre Chaplin, Gandhi ed Einstein
 lieti sognano con noi
 Una storia di progresso senza eroi
 E come oggi mai, come mai Oggi canterò
 Come oggi mai, come mai Oggi le dirò Sei Bellissima
 Come oggi mai, come mai Oggi ballerò
 Come oggi mai, come mai Oggi le dirò Sei bellissima bellissima

Una foto di ricordi mi riporta via da te Dentro il mare o fino in fondo alle trincee Ma l'odore della festa spinge un sogno in libertà E almeno per stanotte sboccherà

Come oggi mai, come mai Mi innamorerò Come oggi mai, come mai Oggi griderò Sei bellissima bellissima Sei bellissima bellissima

Nel 1989 Luca Bonaffini scrive A casa (diversamente intitolata) e, quando lo porta in tour l'anno successivo con Pierangelo Bertoli, il brano è ancora inedito. Ospite nei concerti del cantautore emiliano (del quale è anche co-autore e chitarrista), in una stagione fittissima di date in tutta Italia, vive serate intense in cui la canzone cresce direttamente sul palco, davanti al pubblico. È lì che il brano prende forma definitiva: non in studio, ma nel contatto vivo con le persone. Ancora prima di essere inciso, A casa diventa un momento atteso dei concerti, un punto emotivo forte all'interno dello spettacolo. Sono gli anni del boom cantautorale di Luca Bonaffini. La sua scrittura è matura, riconoscibile, capace di coniugare impegno civile e tensione lirica. Accanto a Chiama piano - il brano che lo identifica maggiormente come autore - A casa diventa la sua canzone più rappresentativa come artista e interprete. Se Chiama piano mostra la finezza della penna, A casa rivela la profondità della voce e della presenza scenica. Nel 1993 il brano viene inserito nell'album Blez, fissando su disco una canzone che aveva già una

storia autonoma, costruita sera dopo sera nei tour. Ma l'energia originaria rimane intatta: si percepisce che è un brano nato davanti alla gente, dentro una dimensione collettiva. Dal punto di vista critico, *A casa* è una delle prove più alte della scrittura di Bonaffini. Il testo intreccia memoria storica e sentimento privato con grande naturalezza. L'ambientazione nel dopoguerra ("un dolce giorno del quarantasei") non è un semplice riferimento cronologico, ma il simbolo di una ripartenza fragile e carica di attese. Il verso "Partivamo in cento e tornavamo in tre" è di una forza disarmante: nessuna retorica, nessuna enfasi, solo la constatazione nuda della perdita. Il titolo stesso è una dichiarazione poetica. "A casa" non è solo un luogo fisico, ma uno spazio interiore. È il ritorno dopo l'orrore, è la possibilità di rientrare in una dimensione umana fatta di amore, comunità, quotidianità. La casa coincide con lo sguardo della donna amata, con quel "Sei bellissima" che diventa il cuore pulsante del brano. Dopo aver visto la distruzione, riconoscere la bellezza è un atto radicale. Il ritornello insiste sul presente: "Come oggi mai". C'è stupore, quasi incredulità, nella scoperta di poter ancora ridere, danzare, cantare. I verbi sono fisici, corporei. È il corpo che torna alla vita dopo l'immobilità della guerra. È una rinascita che passa attraverso il gesto semplice e potentissimo dell'amore dichiarato. Anche il riferimento a Chaplin, Gandhi ed Einstein (originariamente De Gasperi, Togliatti e Nenni) amplia l'orizzonte: il progresso non è eroismo militare, ma pensiero, non violenza, creatività. "Una storia di progresso senza eroi" è una frase chiave dell'intera poetica del brano: la grandezza sta nelle persone comuni, nei contadini e negli operai, nella festa che riprende. A casa resta rivive con Luca Bonaffini Global Orchestra il senso della ballata popolare e cantautorale, totalmente al femminile.

Improvvisamente

Davanti a una finestra
con gli occhi spesi ancora male
Caduti dalla testa lungo il viale
Cercando un fiore se si desta o se il mattino vale
Il passo coraggioso che mi ha fatto alzare
Sorriso solitario rivolto a un vetro senza sole
Solleverà il sipario di là dalle parole
Per date di calendario e assenze di colore
La vita in fondo è solo una teoria di ore

E qualche volta un gesto ci sorprende improvvisamente
E qualche volta un volto ci cattura e la lotta è dura
Esplode poi di colpo questa voglia di vivere
E siamo nudi contro la paura

Domani un altro viaggio e la mia stella è già caduta
Non trovo più il passaggio
La strada è sconosciuta
Mi sento serio, giusto, saggio
Però l'ho già perduta
la finta sicurezza che da una faccia muta
A volte rido forte ma spesso piango un po' più piano
Per le carezze corte che ho allungato invano
Ma non richiuderò le porte se perdo la tua mano
I nostri cuori storti sono tutto quel che siamo

E qualche volta un gesto ci sorprende improvvisamente
E qualche volta un volto ci cattura e la lotta è dura
Esplode poi di colpo questa voglia di vivere
E siamo luci in una notte scura
E già non è più niente la paura

Scritta nel 1985, Improvvisamente nasce con il titolo “Voglia di vivere” ed è una delle composizioni più intime e strutturalmente compiute di Luca Bonaffini. Fin dagli esordi viene proposta dal vivo con i suoi gruppi: Bonaffini la porta in giro nei concerti perché ne avverte la forza, sia musicale che testuale. È una ballata dal respiro ampio, con un'impronta chiaramente west coast: atmosfere evocative, linea melodica distesa, un gusto armonico che richiama certo cantautorato americano alla James Taylor. Una costruzione elegante, ma attraversata da una tensione emotiva costante. Nel 1989 Pierangelo Bertoli decide di inserirla nel proprio album “Sedia Elettrica”. In quell'occasione interviene su due o tre parole del testo e cambia il titolo in Improvvisamente, scegliendo di valorizzare uno dei nuclei concettuali più forti del brano. Tuttavia lascia integralmente la firma a Luca Bonaffini, riconoscendone pienamente la paternità artistica. È un passaggio importante: la canzone entra in un disco di grande visibilità, ma mantiene intatta la sua identità autoriale. Nonostante questo, resta un brano quasi nascosto, meno celebrato rispetto ad altri titoli più noti. Eppure, come A casa, rappresenta una pietra miliare nella produzione di Bonaffini, soprattutto per la profondità del contenuto. Il testo si apre su un'immagine di smarrimento: “Davanti a una finestra con gli occhi spesi ancora male”. È un inizio sospeso, fragile. La finestra è confine tra interno ed esterno, tra immobilità e possibilità. Gli “occhi spesi” raccontano una stanchezza esistenziale, un pensiero che si è consumato. Eppure c'è un movimento: “Il passo coraggioso che mi ha fatto alzare”. La vita non è data, va scelta. Uno dei versi più significativi è “La vita in fondo è solo una teoria di ore”. È una riflessione disarmante nella sua semplicità: il tempo come sequenza neutra, che acquista senso solo attraverso ciò che accade dentro di esso. E ciò che accade è spesso inatteso: “E qualche volta un gesto ci sorprende improvvisamente / e qualche volta un volto ci cattura”. Qui si comprende la scelta del nuovo titolo. L'improvviso è ciò che rompe l'inerzia, che riaccende il desiderio. Il cuore del brano esplode nel ritornello: “Esplode poi di colpo questa voglia di vivere / e siamo nudi contro la paura”. La nudità è esposizione totale, assenza di difese. Non c'è negazione della paura, ma confronto diretto. La voglia di vivere non è ingenuità, è un atto di coraggio. La seconda parte approfondisce la perdita delle certezze: “Ho già perduta la finta sicurezza che dà una faccia muta”. È una critica alle maschere sociali, alle identità costruite per proteggersi. Meglio accettare i “cuori storti”, imperfetti, che rappresentano l'unica verità possibile. Nel finale, l'immagine si fa luminosa: “Siamo luci in una notte scura / e già non è più niente la paura”. Non viene cancellato il buio, ma relativizzato. La luce è fragile, ma sufficiente. Che si chiami Voglia di vivere o Improvvisamente, il brano resta uno dei vertici della scrittura di Luca Bonaffini: una ballata esistenziale che unisce introspezione e apertura, fragilità e slancio. Un pezzo meno esposto, ma fondamentale per capire la profondità e la coerenza del suo percorso artistico.

Fagioli

Un sacco di fagioli e un fuoco pieno di allegria
 Rischiara l'aria della compagnia
 E quattro amici al bivacco della nostalgia
 Intonano un'antica melodia
 Vittorio sembra un cane con la rabbia che non ha
 Ha solo il vizio dell'infedeltà
 Tradisce per mestiere per questione di principio
 Per un passato per un participio

Quando due più tre Fanno cinque insieme a te Sotto un tetto disastro da rifare Vuole dire che Va rifatto anche se Costerà fatica e si dovrà sudare

Luciano che boccheggia come un pesce senza mare
 E non sa mai che dire né che fare
 Che quando gli domandi allora da che parte stai
 Sparisce come i fiocchi sui nevaï
 Fiorenzo come un topo Imbalsamato di aerosol
 Con l'aria di chi ha sempre fatto gol
 Ma tira calci al muro immaginandosi un campione
 Invece è sempre il solito coglione

Quando due più tre Fanno cinque insieme a te Sotto un tetto disastro da rifare Vuole dire che Va rifatto
 anche se Costerà fatica e si dovrà sudare

Filippo l'esaltato Lo chiamavano così
 Adesso ha la Ferrari e il pedigree
 Che fuma la sua pipa addormentato sul falò
 E non distinguere un pugno da un però
 Superstiti fagioli Che si fanno compagnia
 Si abbuffano di vuota nostalgia
 Il tetto cade a pezzi ma noi siamo sempre qui
 Ad aspettare un altro lunedì

Quando due più tre Fanno cinque insieme a te Sotto un tetto disastro da rifare Vuole dire che Va rifatto
 anche se Costerà fatica e si dovrà sudare

Scritta nel 1993, Fagioli nasce in un momento molto particolare del percorso di Luca Bonaffini. Avrebbe dovuto essere inserito nel secondo album dopo Blez (da pubblicare nel 1994) e porta dentro di sé un mondo ancora fortemente “bertoliano”, legato cioè a quell’idea di ballata popolare, narrativa, civile, che aveva caratterizzato la stagione condivisa con Pierangelo Bertoli. Non è un caso che il titolo originale, laddove compare negli appunti, sia “2 più 3”: un titolo asciutto, quasi programmatico, che mette subito al centro il cuore concettuale del brano. L’atmosfera iniziale è conviviale, quasi arcaica: “Un sacco di fagioli / e un fuoco pieno di allegria”. È una scena da bivacco, da compagnia resistente nel tempo. Ma quella convivialità è già attraversata da un’ombra: si tratta del “bivacco della nostalgia”. Non è un presente vivo, è un presente che guarda indietro. I quattro amici intonano un’antica melodia, ma intanto il tetto sopra le loro teste cade a pezzi. Qui si sente forte l’eredità bertoliana: la descrizione di personaggi concreti, quasi caricaturali ma profondamente umani. Vittorio, l’infedele “per mestiere”, traditore per principio; Luciano, incapace di prendere posizione; Fiorenzo, prigioniero delle sue illusioni; Filippo, ex esaltato diventato simbolo di un successo vuoto. Sono figure che sembrano uscite da una ballata popolare, raccontate con ironia amara e un linguaggio diretto, talvolta ruvido. Ma sotto la narrazione c’è un impianto etico molto chiaro. Il ritornello - “Quando due più tre fanno cinque insieme a te / sotto un tetto disastro da rifare” - è la vera chiave. “2 più 3” non è solo un’operazione aritmetica: è il simbolo dell’evidenza, della realtà che non si può aggirare. Se la somma è chiara, allora la responsabilità è collettiva. Il tetto va rifatto. Non basta lamentarsi, non basta ricordare, non basta cantare. Il brano intercetta una generazione che si ritrova dopo l’entusiasmo, dopo le illusioni, forse dopo le battaglie. I “superstiti fagioli” sono un’immagine potentissima: amici rimasti, semplici, forse un po’ bruciati dal tempo. Si abbuffano di nostalgia, ma intanto il lunedì incombe. Il lunedì è la realtà, il ritorno al lavoro, al dovere, alla concretezza. In questo senso, la canzone rappresenta una delle riflessioni più lucide di Bonaffini sul tema della coerenza e della responsabilità. Non c’è moralismo, ma una constatazione: le fragilità individuali - il tradimento, l’indecisione, la vanità, il conformismo - impediscono di ricostruire ciò che cade. L’anima bertoliana si

sente nella forma della ballata corale, nel gusto per il ritratto, nella lingua popolare e affilata. Ma il pensiero è pienamente bonaffiniano: la nostalgia non basta, l'amicizia da sola non salva, l'ironia non sostituisce l'azione. "2 più 3" - questo il titolo originario - resta così un brano emblematico di quella stagione di passaggio. Una canzone che fotografa un gruppo, ma in realtà parla a una comunità più ampia. E lascia un messaggio semplice, quasi elementare: se la somma è evidente, non ci sono scuse. Il tetto va rifatto. Anche se costerà fatica. Anche se si dovrà sudare.

L'imperatrice d'Irlanda

Kelly Mc Jordan soltanto sei anni tra le braccia di un grande papà Fu strappata dal non dio del mare coi denti cattivi dell'infinità Poi d'un tratto riapparve tra le onde del cielo a cavallo di un delfino

José La Fuente Torero pentito arrivò da El Puerto de Santa Maria Fu fermato da un branco di squali affamati che se lo portarono via Un bel giorno riapparve tra le onde del cielo a cavallo di un delfino A cavallo di un delfino

E quel John Bucarelli detto l'italiano che passò sette anni in miniera Fu rapito da un diavolo d'acqua che volle all'inferno la sua faccia nera Un bel giorno riapparve tra le onde del cielo a cavallo di un delfino

Dominique Chevalier elegante soubrette che conobbe Duchamp e Satie Fu spogliata dai lupi del golfo e tra il gelo e la fame la bella sparì Un bel giorno riapparve tra le onde del cielo a cavallo di un delfino A cavallo di un delfino

Billy Big Goodman detto l'assassino esperto di gioielli d'oro Fu aspirato da un vortice d'acqua salvando la vita a un bambino moro Un bel giorno riapparve tra le onde del cielo a cavallo di un delfino

Più di mille compagni di viaggio assaggiarono il sale di quella sventura Mentre l'imperatrice d'Irlanda affondò insieme a loro senza paura Perché un giorno riapparvero tutti nel cielo a cavallo di un delfino A cavallo di un delfino A cavallo di un delfino

L'Imperatrice d'Irlanda, contenuta originariamente in *Il paracadute di Taccola* (2021), è uno dei brani più visionari e narrativi di Luca Bonaffini. In questa versione dal taglio più rock nord/europeo - chitarre tese, atmosfera fredda, quasi marina - la canzone assume un respiro epico e insieme fiabesco, muovendosi tra storia, mito e redenzione. Il titolo rimanda chiaramente al transatlantico *Empress of Ireland*, affondato nel 1914 nel fiume San Lorenzo, una delle più gravi tragedie navali del Novecento. Ma Bonaffini non sceglie la via del racconto cronachistico. Non descrive l'impatto, non insiste sul disastro. Fa qualcosa di diverso: restituisce identità ai passeggeri attraverso una galleria di ritratti fulminei, quasi cinematografici. Ogni strofa è una vita. Kelly Mc Jordan, sei anni, "tra le braccia di un grande papà". José La Fuente, torero pentito. John Bucarelli detto l'italiano, minatore dalla "faccia nera". Dominique Chevalier, elegante soubrette. Billy Big Goodman, assassino ma capace di salvare un bambino. Figure diversissime per provenienza, classe sociale, moralità. È un'umanità intera che viaggia su quella nave. Il mare, però, è descritto come una forza primordiale e crudele: "il non dio del mare", "i denti cattivi dell'infinità", "un diavolo d'acqua", "un branco di squali". Non c'è un dio che salva o punisce, ma una natura indifferente, quasi mitologica. Il linguaggio è potente, arcaico, intriso di simbolismo. La tragedia è collettiva e inevitabile. Eppure il ritornello introduce un elemento di rottura: "Un bel giorno riapparve tra le onde del cielo a cavallo di un delfino". È un'immagine luminosa, quasi pagana. Il delfino, simbolo antico di salvezza e passaggio tra mondi, diventa il veicolo di una resurrezione poetica. Non è un ritorno fisico, ma una trasfigurazione. Le vittime riappaiono "tra le onde del cielo": il mare si rovescia nel firmamento, l'acqua diventa aria, la morte si capovolge in leggenda. La scelta stilistica è decisiva. La versione rock

nord-europea accentua il senso di mare freddo, di scogliera, di vento. Non è un brano mediterraneo: è una ballata scura, quasi da folk del Nord, dove il ritmo sostiene il racconto senza addolcirlo. La durezza sonora dialoga con la crudezza delle immagini, ma il ritornello apre squarci di luce. Particolarmente significativo è il verso finale: “Mentre l’Imperatrice d’Irlanda affondò insieme a loro senza paura”. La nave non è solo un mezzo, ma una figura materna, quasi regale. Affonda “senza paura”, come se condividesse il destino dei suoi passeggeri. E poi il coro conclusivo - ripetuto come un mantra - universalizza la salvezza: “riapparvero tutti nel cielo a cavallo di un delfino”. Il brano è profondamente coerente con la poetica di Bonaffini: dare voce agli invisibili, restituire dignità alle storie minori, trasformare la tragedia in racconto simbolico. Non c’è retorica religiosa, ma una spiritualità laica e immaginifica. La redenzione non è promessa da un dio, ma affidata alla poesia. “L’Imperatrice d’Irlanda” è quindi una ballata epica contemporanea. Un canto corale che attraversa il dolore e lo sublima in mito. Nella sua versione più rock, il brano amplifica il senso di vastità e destino, ma conserva al centro ciò che conta davvero: i nomi, i volti, le vite. Perché nella scrittura di Bonaffini, anche quando il mare inghiotte tutto, la memoria resta a galla. Magari a cavallo di un delfino.

Stella bianca

Un arbusto verde in pieno inverno
 Cresciuto in un cortile
 Nato qui la sera prima
 Ma già pronto per partire
 Per un viaggio senza fine
 In una notte senza brina
 E mentre aspetto un ritorno
 la città aspetta che faccia giorno
 giorno
 Una stella bianca in pieno centro
 Si è posata sulla strada
 Mentre fermo sul divano
 Ascoltavo il rumore di una goccia di rugiada
 Che sembrava il suo sospiro
 Oggi ho scoperto chi sono
 proprio qui scopro una donna e un uomo
 In un suono
 Sentimento sparso per la stanza
 Testimonia la presenza
 Di occhi nudi senza ciglia
 Vuoti come una conchiglia
 Giunta appena sulla riva di una spiaggia di pensieri
 Se t’ha portato il mare
 canterò
 Perché tu possa ascoltare
 Il mio grido d’amore
 Il mio grido d’amore

Stella bianca nasce nella seconda metà degli anni Settanta. Luca Bonaffini la scrive insieme a Paolo Baldoni, compagno di scuola e di prime avventure musicali. Sono anni di formazione, di pomeriggi passati tra quaderni, chitarre e sogni ancora senza strategia. La scrittura è spontanea, condivisa, quasi istintiva. Non c’è ancora un progetto artistico definito: c’è l’urgenza di esprimersi. Alla fine degli studi, nel

1981, arriva un passaggio decisivo. Come premio per gli esami di maturità, i genitori (e in particolare la madre Flavia) finanziano un piccolo provino. È un regalo, ma anche un atto di fiducia. Non un contratto discografico, non una produzione strutturata: un'incisione semplice, artigianale, che però rappresenta il primo passo concreto verso qualcosa di più grande. Quel provino, inizialmente pensato come ricordo o esperimento, diventa invece un vero e proprio album. Attenzione però: non un LP, non un vinile ufficiale, ma un lavoro autoprodotta e stampato in musicassetta. Circa mille copie. Mille oggetti fisici, duplicati con mezzi limitati ma con grande determinazione. È un gesto che racconta molto del carattere di Bonaffini: davanti alla mancanza di un sostegno discografico, sceglie comunque di esistere. Stella bianca, scritta a quattro mani, porta dentro tutta la dolcezza e l'ingenuità di quell'età. Il testo è fragile, lirico, attraversato da immagini naturali e simboliche: "Un arbusto verde in pieno inverno", "una stella bianca in pieno centro". Sono metafore semplici, ma già rivelatrici di una sensibilità poetica. L'arbusto che cresce fuori stagione è l'adolescente stesso: fragile ma determinato a fiorire. La stella che si posa sulla strada è l'irruzione dell'eccezionale nel quotidiano. C'è una dimensione intima, quasi domestica: la stanza, il divano, il rumore di una goccia di rugiada. Il mondo non è ancora sociale o politico, come diventerà in seguito nella produzione matura. Qui è interiore, raccolto. È il tempo della scoperta: "Oggi ho scoperto chi sono". Una frase semplice, ma centrale. L'identità si costruisce attraverso l'amore, attraverso l'incontro con "una donna e un uomo in un suono". È una percezione ancora acerba, ma autentica. Il finale - "Il mio grido d'amore" - è diretto, senza ironia né filtri. Non c'è ancora la complessità narrativa o la vena satirica che caratterizzeranno lavori successivi. Qui c'è trasparenza. Ed è proprio questa trasparenza a rendere il brano prezioso: non come opera compiuta di un autore maturo, ma come documento di nascita artistica. L'autoproduzione in musicassetta, con quelle mille copie distribuite probabilmente tra amici, conoscenti e piccoli circuiti locali, rappresenta un gesto fondativo. Non è solo un dettaglio tecnico: è la dimostrazione che la vocazione precede il riconoscimento. Prima ancora dei dischi ufficiali, prima dei tour importanti, prima delle collaborazioni decisive, c'è questo atto originario. Stella bianca resta così una fotografia della prima giovinezza di Luca Bonaffini: ingenua, luminosa, imperfetta. Ma già animata da quella necessità di raccontare il mondo - e sé stesso - che diventerà, negli anni, la cifra costante della sua scrittura.

Di mare di terra di fuoco di cielo

Occhi salati al gusto di male
 Guardano boghe e lampughe di mare
 Occhi incendiati da fiamme di odio
 Chiamano spettri di sabbia e di iodio
 Duellante forte e timido
 Che combatte ancora impavido
 Cento battaglie d'amore nel lento
 Scrosciare di stelle del vento
 Col tuo sguardo pieno di mare di terra di fuoco di cielo
 Di mare di terra di fuoco di cielo

Occhi volanti di uccelli d'acciaio
 Spesso addestrati da un sommo bestiaio
 Occhi sciancati, forati e divisi
 Cercano facce ma trovano visi
 Cavaliere duro e fragile
 Che combatti l'impossibile
 Troppe battaglie d'amore in un poker

Di tempo di scale irreali
 Con sguardi cordiali minori o migliori dei tuoi sentimenti
 Maggiori magari sinceri imprudenti
 Senti la forza incrociata dei venti
 Degli occhi puntati sui sensi
 Perché non sei solo di mare di terra di fuoco di cielo
 Di mare di terra di fuoco di cielo
 Di cielo
 Di cielo
 Di cielo

Di mare di terra di fuoco di cielo, contenuto nell'album *Il Cavaliere degli esimi volanti* (2018), all'interno della trilogia del manifesto planetario - interamente scritta da Luca Bonaffini con Roberto Padovan - è uno dei brani più densi e simbolicamente stratificati dell'intero progetto. È una canzone che costruisce una visione umanistica e spirituale senza appoggiarsi a dogmi, ma attraversando gli elementi e i sensi. L'incipit è immediatamente perturbante: "Occhi salati al gusto di male". Non è il mare, è il male. Il sale non è solo lacrima o memoria: è esperienza del dolore. Quegli occhi guardano "boghe e lampughe di mare, lampare": la concretezza del paesaggio marino si intreccia con una consapevolezza amara. Il mondo naturale è presente, ma non è idilliaco. È teatro di lotta, di sopravvivenza, di memoria ferita. Subito dopo, l'immagine si incendia: "Occhi incendiati da fiamme di odio / chiamano spettri di sabbia e di iodio". Sabbia e iodio sono materia viva, ma anche bruciore. È un universo fisico e spirituale insieme. Al centro emerge la figura del "duellante forte e timido / che combatte ancora impavido". È un archetipo umano tipico della poetica bonaffiniana: l'uomo contraddittorio, fragile ma capace di resistere. Non un eroe trionfante, ma un combattente imperfetto. Le "cento battaglie d'amore" sono il vero campo di guerra. Non si combatte per conquista, ma per relazione, per identità. Il verso "nel lento scrosciare di stelle del vento" apre una dimensione cosmica: la battaglia interiore è iscritta nel movimento dell'universo. Il ritornello - "Col tuo sguardo pieno di mare di terra di fuoco di cielo" - diventa un'affermazione ontologica. L'essere umano è composto dagli elementi primordiali. Mare, terra, fuoco, cielo: non simboli isolati, ma sostanza identitaria. La ripetizione assume un tono quasi rituale, come un'invocazione laica. Nella seconda parte il brano si sposta verso una critica del presente: "Occhi volanti di uccelli d'acciaio / spesso addestrati da un sommo bestiaio". Qui entrano in scena tecnologia e potere. Gli occhi non sono più solo organi di percezione, ma strumenti di controllo. Gli "occhi sciancati, forati e divisi" cercano "facce ma trovano visi": una distinzione sottile e durissima. La faccia è autenticità, il viso può essere superficie. È la perdita di profondità nel tempo dell'immagine. Il "cavaliere duro e fragile" che "combatti l'impossibile" è chiamato direttamente. Non è più narrazione, è esortazione. Le "scale irreali" evocano percorsi interiori, ascese e cadute dell'anima. Troppe battaglie, troppi azzardi emotivi in un tempo instabile. Il cuore del manifesto è nel verso: "Perché non sei solo di mare di terra di fuoco di cielo". L'uomo non è riducibile al male che ha assaggiato. Non è soltanto dolore, né soltanto materia. È intreccio di elementi, tensione verticale e radicamento terrestre. La chiusura (Di cielo / Di cielo / Di cielo) è un'apertura verso l'alto. Dopo il gusto di male, resta la possibilità dell'elevazione. Non come fuga, ma come consapevolezza. È un brano visionario, sì, ma profondamente umano. Un canto che attraversa il male senza negarlo, e ricorda che siamo fatti di elementi antichi, capaci ancora di sentire il vento incrociato sui sensi e di combattere l'impossibile.

Anima Popolare

Populisti vestiti di stracci come briganti
 Si nascondono dietro un impero di carità
 Hanno facce già viste e voci da replicanti
 Rare lacrime e scaltri sorrisi senza pietà
 Professori che senza sconfitta ma senza vittoria
 Sopra il ring della vita non sono saliti mai
 Ma che ostentano spudorati la loro boria
 Ubriacandoti col veleno dei parolai

Ma c'è un'anima popolare
 Che alla porta bussando sta già
 Con la sua voglia di cantare
 Dalla gola ti sgorgherà
 È la musica di più gente
 Che per quanto stonata sia
 Porta suona a chi non sente
 Con la virtù della fantasia

Musicanti che cercano l'anima della notte
 Con l'aiuto dei veri nemici della realtà
 Tra scommesse, pirati, canaglie, cazzotti e mignotte
 O nel fosso dove l'incoscienza li guiderà
 La politica è come la musica buona e cattiva
 Un'idea che si flette davanti alla stupidità
 Conta invece che resti una forza presente e viva
 Per i sordi è la chiara canzone di novità
 Ma c'è un'anima popolare...
 E per noi che vorremmo lasciare anche il nostro seme
 Canteremo per dare alla luce una nuova poesia
 In un mondo migliore di musica scritta insieme
 Per abbattere i muri e i confini della follia
 Ma c'è un'anima popolare...

Anima popolare è una canzone che attraversa il tempo e le stagioni artistiche di Luca Bonaffini con una traiettoria quasi romanzesca. Nasce nel 1993 come brano destinato a diventare singolo del nuovo progetto Blez, disco che avrebbe dovuto uscire nel 1994, prodotto da Pierangelo Bertoli. Quel progetto però non vedrà mai la luce, e la canzone rimarrà nel cassetto per circa quindici anni. Un'attesa lunga, silenziosa, ma non sterile. In origine il titolo era Musica popolare ma nel 2008 il brano trova finalmente una nuova vita quando Flavio Oreglio lo riprende, lo modifica in parte e lo inserisce in un progetto-omaggio alla musica popolare. È proprio in questa occasione che il titolo Anima popolare diventa definitivo e la canzone viene finalmente pubblicata in forma ufficiale. Dopo quindici anni di attesa, esce dal cassetto con una veste rinnovata ma con la stessa energia originaria. E non è casuale che avvenga dentro un progetto dedicato alla tradizione: il brano, per sua natura, appartiene a quella dimensione corale e partecipativa. Musicalmente, Anima popolare ha un impianto che richiama il rock celtico, con echi della musica tradizionale italiana e una spinta che appartiene al rock nostrano degli anni Novanta. È una canzone pensata per essere cantata insieme, costruita su un ritmo trascinate, con un ritornello che invita alla coralità. Il testo è diretto, senza filtri. L'attacco è una denuncia esplicita: "Populisti vestiti di stracci come briganti / si nascondono dietro un impero di carità". È una critica alla falsa rappresentazione del

popolo, alla retorica opportunistica. I “replicanti” e i “parolai” rappresentano un mondo politico e culturale che parla molto ma rischia poco. Anche i “professori” che non sono mai saliti “sul ring della vita” incarnano la distanza tra teoria e esperienza. Ma il cuore del brano non è la polemica: è l’alternativa. Il ritornello afferma con forza: “Ma c’è un’anima popolare / che alla porta bussando sta già”. È un’immagine viva, dinamica. Questa anima non chiede permesso, bussa. Non è perfetta - “per quanto stonata sia” - ma è autentica. È la voce collettiva, quella che nasce dalla strada, dalla gente, dalla condivisione. La metafora musicale diventa metafora politica: “La politica è come la musica buona e cattiva”. Può essere armonia o rumore, dipende da come viene suonata. Ciò che conta è che resti “una forza presente e viva”. La fantasia diventa virtù civile. La storia stessa del brano sembra riflettere il suo contenuto. Rimasto sospeso per anni, poi ripreso, modificato, reincarnato, Anima popolare dimostra che ciò che è davvero popolare non appartiene a una stagione sola. Ritorna, cambia forma, si adatta. Proprio come un canto tramandato, che attraversa le epoche senza perdere la sua voce.

Lucia di dicembre

Santa Lucia viene a dicembre
dentro alle case della mia città
porta giocattoli e doni
a tutti i bambini buoni
Santa Lucia come un mistero
non si conoscono il viso e l’età
forse è una giovane donna o una dolcissima nonna

Santa Lucia questa notte ti prepariamo il caffè un piatto di mele cotte due fette di pancarré

Santa Bugia si dice sia un’invenzione della fantasia per cominciare a mangiare prima che venga Natale Santa Lucia porta quest’anno una bacchetta d’amore e magia per una vita più seria senza mai più cattiveria

Santa Lucia questa luna dovunque ti troverai portaci un po' di fortuna che non ce ne basta mai

Lucia di dicembre è uno dei brani più teneri e malinconicamente luminosi della stagione discografica “ufficiale” di Luca Bonaffini. Scritto all’inizio degli anni Novanta e pubblicato originariamente nel primo album *Blez* (1993, Sugar), il brano custodisce una dimensione profondamente autobiografica, legata all’infanzia dell’autore e alla magia della notte tra il 12 e il 13 dicembre. Per Bonaffini bambino, Santa Lucia non era una festa tra le tante. Era la festa. Più attesa del Natale, più emozionante dell’Epifania, seconda soltanto al compleanno. Era la notte in cui si andava a dormire con un misto di fede, immaginazione e trepidazione, sapendo che al risveglio qualcosa sarebbe cambiato. I regali arrivavano nel buio, nel silenzio, come un miracolo domestico. La canzone conserva proprio questa sospensione. “Santa Lucia viene a dicembre dentro alle case della mia città”: l’ambientazione è intima, locale, quasi provinciale. Non c’è universalismo astratto, ma una tradizione precisa, vissuta. La figura della santa è avvolta nel mistero: “non si conoscono il viso e l’età / forse è una giovane donna o una dolcissima nonna”. È una presenza che non ha bisogno di identità definita, perché è simbolica. Il ritornello domestico - “ti prepariamo il caffè, un piatto di mele cotte, due fette di pancarré” - è uno dei passaggi più delicati. Non c’è opulenza, ma semplicità. Il bambino lascia un segno di gratitudine, un gesto piccolo ma carico di significato. È uno scambio silenzioso tra invisibile e quotidiano. Il gioco linguistico “Santa Bugia” introduce una sfumatura più adulta. Si dice sia un’invenzione, un modo per anticipare il Natale. Ma la canzone non smonta il mito: lo protegge. Anche se fosse fantasia, quella fantasia ha costruito un mondo di emozioni vere. È qui che emerge la malinconia nel senso più alto del termine: non rimpianto sterile, ma memoria che continua a generare senso. La richiesta “porta quest’anno una bacchetta d’amore e magia /

per una vita più seria senza mai più cattiveria” sposta il brano dal piano infantile a quello universale. Il bambino diventato adulto non chiede più giocattoli. Chiede etica, chiede bontà, chiede una trasformazione del mondo. È un passaggio decisivo: la nostalgia non è regressione, ma energia morale. Nel secondo ritornello - “portaci un po’ di fortuna che non ce ne basta mai” - c’è la consapevolezza della fragilità contemporanea. Non basta mai la fortuna, non basta mai la speranza. Ma il gesto di chiederla è già una forma di resistenza. “Lucie di dicembre” è dunque una canzone che tiene insieme due tempi: l’infanzia e l’età adulta. Il Bonaffini maturo non rinnega il bambino che è stato. Anzi, ne conserva la purezza come antidoto al cinismo. Santa Lucia diventa simbolo di una possibilità: che il mondo possa essere visitato ancora da un gesto invisibile e buono. È una malinconia dolce, non disperata. Una memoria che non si chiude nel passato, ma continua a bussare al presente. Perché, in fondo, ogni adulto porta dentro di sé quella notte tra il 12 e il 13 dicembre e il desiderio segreto che qualcuno, nel silenzio, lasci ancora un dono capace di salvare il mondo.

Santa Claus

Tutto brilla, tutta quanta la città
 è nell'aria, presto neve scenderà
 E davanti al fuoco tutti cantano
 Nella notte di Santa Claus.
 C'è chi ha fame, e ha mangiato un'ora fa
 C'è chi freme, questa festa non gli va
 Tra i bicchieri unti per il brindisi
 Nella notte di Santa Claus.
 C'è un ragazzo che detesta la TV
 I suoi miti, le sue comiche virtù
 Vola nel computer, la sua festa è là
 Nella notte di Santa Claus.
 La violenza sembra non morire mai
 Anche quando tu lo uccidi e te ne vai
 Tra i sorrisi sporchi dell'ipocrisia
 Nella notte di Santa Claus.
 Un ragazzo di vent'anni o su di più
 Se n'è andato per non ritornare più
 Nella tasca aveva il suo vecchio mouse
 Nella notte di Santa Claus.
 Di Santa Claus... Di Santa Claus... Di Santa Claus...

Santa Claus, pubblicata nell'album *Treni* del 2002 in una versione molto particolare, è uno dei brani più visionari e frintesi di Luca Bonaffini. Scritta tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio, intercetta un passaggio storico decisivo: il salto tra due epoche, tra analogico e digitale, tra un'idea di mondo stabile e una realtà in continua trasformazione. All'uscita dell'album, alcuni ascoltatori interpretarono il verso “Un ragazzo di vent'anni o su di più / se n'è andato per non ritornare più” come il racconto di un suicidio consumato nella notte di Natale. La presenza della festa, l'atmosfera sospesa, il senso di inquietudine sembravano suggerire una tragedia personale. E in effetti la canzone non esclude del tutto quell'ombra: la malinconia è reale, la violenza “sembra non morire mai”, l'ipocrisia sociale è evidente. Ma la vera natura del brano non è quella della fuga dalla vita. È quella della metamorfosi. Il dettaglio fondamentale è nel verso: “Nella tasca aveva il suo vecchio mouse”. Quel mouse non è un semplice oggetto. È il simbolo di una generazione che sta attraversando un confine storico. Siamo agli

albori di Internet, in un'epoca in cui il computer rappresenta un altrove possibile, un luogo di fuga culturale e identitaria. Il ragazzo che detesta la TV e "vola nel computer" non sta scegliendo la morte: sta scegliendo un altro spazio, un'altra dimensione. Se ne va, sì, ma da un sistema di valori che sente superato. Non dalla vita. La notte di Santa Claus diventa allora il teatro simbolico di questo passaggio. Mentre "tutto brilla" e la città si raccoglie attorno ai rituali consueti, il mondo sta cambiando sotto traccia. La festa rappresenta la conservazione, l'autoconservazione sociale. I brindisi, i sorrisi, i canti attorno al fuoco sono rassicurazioni collettive. Ma nel frattempo la tecnologia avanza, silenziosa, inesorabile. Bonaffini coglie un paradosso potente: mentre gli strumenti diventano rapidamente obsoleti - come il "vecchio mouse" - è già un reperto nel giro di pochi anni, la violenza non scompare. Il progresso tecnico accelera, quello umano resta incerto. Il millennio cambia, ma l'uomo resta in lotta con le stesse ombre. "Santa Claus" è quindi una canzone sulla transizione. Non solo tra due anni, ma tra due epoche. Tra un mondo televisivo e uno digitale. Tra una generazione cresciuta davanti allo schermo passivo e una che inizia a interagire, a navigare, a costruire identità virtuali. Il ragazzo che se ne va con il mouse in tasca è l'emblema di questa soglia. Porta con sé uno strumento destinato a essere superato, ma che in quel momento rappresenta il futuro. E quel futuro non è ancora finito. Il processo di metamorfosi continua. In questo senso il brano è profondamente contemporaneo ancora oggi. Non racconta una tragedia individuale, ma una trasformazione collettiva. La notte di Natale diventa metafora di un'umanità che festeggia mentre cambia pelle. Non è una canzone sulla fine. È una canzone sul passaggio. Sul fatto che, mentre tutto sembra immobile e rituale, qualcuno sta già attraversando il confine del tempo con un vecchio mouse in tasca e un mondo nuovo davanti.

Volume 6

Nebora Records, marzo 2026

Il sesto volume della Luca Bonaffini Global Orchestra si presenta fin dalle prime battute come qualcosa di più di una semplice antologia. Non è un riassunto di carriera né una raccolta celebrativa di brani già noti, ma piuttosto un lavoro di rilettura, quasi di restauro emotivo, nel quale l'autore torna sulle proprie canzoni per osservarle da una prospettiva nuova. L'orchestra, in questo contesto, non svolge un ruolo puramente ornamentale: diventa lo spazio sonoro in cui queste storie trovano un respiro più ampio, come se la memoria musicale di Bonaffini venisse riaperta e riascoltata alla luce del tempo trascorso. Il centro gravitazionale del disco è l'inedito *La ballata dei sette giorni*, una composizione che, pur essendo stata concepita tra il 2010 e il 2015, assume qui una funzione quasi programmatica. Il brano condensa molti degli elementi caratteristici della poetica di Bonaffini: la dimensione narrativa, la ciclicità del racconto, la tensione tra quotidiano e simbolico. La forma della ballata - antica e popolare - viene reinterpretata in chiave contemporanea, trasformandosi in una sorta di calendario emotivo, dove il tempo non è soltanto successione cronologica ma spazio di riflessione sull'esperienza umana. In questo senso, l'inedito non è semplicemente una novità discografica, ma la chiave che permette di rileggere l'intero percorso dell'autore. Accanto a questa nuova composizione, le altre tracce provengono da diversi momenti della produzione bonaffiniana e testimoniano la stratificazione di una carriera che attraversa decenni di scrittura. La loro presenza nel progetto non risponde a una logica di "best of", ma a un principio di dialogo: ogni canzone viene ripensata affinché possa incontrare la dimensione orchestrale e rivelare sfumature che nelle versioni originali, spesso legate a un impianto folk o acustico, restavano solo accennate. L'orchestra, in questo senso, non sovrasta la parola, ma la accompagna come una drammaturgia invisibile, capace di amplificare pause, sospensioni e tensioni narrative. Tra i momenti più emblematici del disco spicca *Omero*, brano in cui Bonaffini riprende il suo amore per la mitologia (Polifemo, Ulisse, Achille spesso citati). Il cantautore diventa così erede di quella funzione arcaica del racconto che attraversa i secoli, quella capacità di dare voce a ciò che il presente fatica a comprendere, attraverso la visione del buio (argomento molto trattato dall'autore) visto e interpretato con coraggio e intelligenza da un non vedente. In un'epoca dominata dalla velocità dell'informazione, la canzone si propone come uno spazio di memoria e di interpretazione, un luogo in cui la narrazione può ancora restituire senso al caos contemporaneo. Un'altra linea tematica attraversa il volume: il rapporto tra generazioni e la persistenza del ricordo. Brani come *Generazioni* e *Il giardino dei fiori mai cresciuti* esplorano il tempo che passa e il peso delle eredità culturali, trasformando la nostalgia in una forma di malinconica bellezza. Bonaffini utilizza simboli ricorrenti (oggetti, immagini, piccoli dettagli quotidiani) che funzionano come ancore visive per l'ascoltatore, permettendo di entrare in un universo narrativo allo stesso tempo intimo e condivisibile. Accanto a queste riletture trova spazio anche la ripresa di *Una favola cos'è*, brano scritto da Bonaffini nel 1986 e ispirato a una poesia di Donatella Bianchini. All'epoca la canzone conobbe una notevole fortuna, tanto da valere all'autore il Premio Collodi come miglior canzone per bambini, grazie alla sua capacità di affrontare il tema universale della pace con una leggerezza narrativa capace di parlare a diverse generazioni. Nella struttura della canzone, la dimensione della fiaba diventa infatti un dispositivo poetico: non un semplice racconto per l'infanzia, ma un modo per tradurre concetti complessi - la convivenza, la speranza, la fine dei conflitti - in immagini limpide e immediatamente riconoscibili.

La ballata dei sette giorni

Col giorno della Luna la nuova settimana ai tuoi capelli lunghi e ribelli un sogno regalò. Sette su sette giorni ti ho amata e per sempre ti amerò. E quando venne Marte con la sua voce forte alla tua bocca miele albicocca un canto insegnò. Sette su sette giorni ti ho amata e per sempre ti amerò. Ermete dell'eloquenza si prese il mio domani alla tua porta un Mercoledì d'ottobre lo riportò. Sette su sette giorni ti ho amata e per sempre ti amerò. Giove a metà del viaggio ci tenne il suo timone vinta la timidezza e la diffidenza ci innamorò. Sette su sette giorni ti ho amata e per sempre ti amerò. Venere fu speciale nel giorno più sensuale passi di danza, scambi di guance e arance ci profumò. Sette su sette giorni ti ho amata e per sempre ti amerò. Sabato finalmente svegliati dal rumore di tanta gente che quell'evento magico festeggiò. Sette su sette giorni ti ho amata e per sempre ti amerò. Sei nel presente, nella mia mente nella mia libertà come un'amica, come una vita che non si fermerà... Domenica riposa, dormi come una sposa tra le mie braccia, sulla mia faccia io non ti sveglierò. Sette su sette giorni ti amo e per sempre ti amerò. Sette su sette giorni ti ho amata e per sempre ti amerò.

All'interno di Luca Bonaffini Global Orchestra Volume 6, La ballata dei sette giorni occupa una posizione particolare: è l'unico vero inedito del progetto e, allo stesso tempo, il brano che ne suggerisce la chiave di lettura complessiva. Scritta in un arco di tempo compreso tra il 2010 e il 2015, la canzone trova nella nuova veste orchestrale la sua forma più compiuta, trasformandosi in una sorta di piccolo poema musicale sul tempo, sull'amore e sulla ciclicità dell'esperienza umana. In mezzo a brani provenienti da epoche diverse della produzione di Bonaffini, questa ballata agisce come un centro simbolico, quasi un calendario poetico capace di riordinare l'intero percorso dell'autore. La struttura del brano si fonda su un'idea semplice e antica: raccontare una storia d'amore seguendo la successione dei giorni della settimana. Tuttavia, Bonaffini arricchisce questa linearità con un sistema di riferimenti mitologici che conferisce alla canzone una dimensione più ampia. Ogni giorno è evocato attraverso la divinità da cui tradizionalmente prende il nome: la Luna, Marte, Ermete, Giove, Venere, fino ad arrivare al riposo domenicale. Questa scelta non è puramente decorativa, ma suggerisce che l'amore narrato nella canzone non appartenga soltanto alla quotidianità di due persone, bensì a un ordine simbolico più grande, quasi cosmico. Il primo giorno, quello della Luna, apre il racconto con un'immagine delicata e intima: i "capelli lunghi e ribelli" dell'amata diventano il luogo di un sogno donato all'inizio della settimana. È un avvio sospeso, quasi notturno, dove la dimensione sentimentale si intreccia con quella onirica. Con l'arrivo di Marte, invece, la narrazione si anima: il dio della forza porta una "voce forte", ma la sua energia si trasforma in canto quando incontra la dolcezza della bocca amata. L'elemento bellico associato al pianeta viene così trasfigurato in un gesto creativo, come se l'amore potesse addolcire anche le forze più impetuose. Il mercoledì appartiene a Ermete, divinità della parola e del passaggio. Qui Bonaffini introduce un movimento narrativo interessante: Ermete "si prende il mio domani", ma lo restituisce alla porta dell'amata in un mercoledì d'ottobre. Il tempo personale e il tempo del calendario si sovrappongono, creando un momento sospeso in cui il futuro sembra essere custodito e poi riconsegnato dall'incontro amoroso. Con Giove, a metà del viaggio settimanale, il racconto assume un carattere più solenne. Il dio tiene il timone e guida la relazione oltre la timidezza e la diffidenza iniziale. È il momento in cui l'amore diventa consapevole, superando le esitazioni che spesso accompagnano i primi passi di un legame. Subito dopo, Venere introduce la dimensione sensuale: passi di danza, scambi di guance e perfino il profumo delle arance compongono una scena luminosa e quasi mediterranea, dove il sentimento si esprime attraverso i sensi. Il sabato rappresenta il momento della condivisione pubblica: la festa, la gente, il rumore di un evento che sembra celebrare l'unione dei due protagonisti. Ma è con la domenica che la ballata raggiunge la sua quiete finale. L'amata dorme "come una sposa", custodita tra le braccia del

narratore, mentre il tempo rallenta fino a fermarsi in un gesto di protezione e di contemplazione. Il ritornello, ripetuto come una formula incantatoria - “Sette su sette giorni ti ho amata e per sempre ti amerò” - conferisce alla canzone una dimensione circolare. Non si tratta solo di una dichiarazione d’amore, ma di un’affermazione di continuità: il sentimento attraversa ogni giorno, ogni fase del tempo, trasformando la settimana in una metafora della vita stessa.

Diari blu

Blu come il pensiero
 che avvolge le galassie in cielo
 In equilibrio sul sentiero
 Senza mai cadere giù
 Blu dei ricordi su diari blu
 Di uno stonato stradivari blu
 Che non trovo più
 Blu delle illusioni
 Delle parole senza suoni
 Blu dei blue jeans blu dei pantaloni
 quelli che non mi vanno più
 Blu degli occhi neri di ragazze blu
 Di amici veri come chiazze blu
 E niente di più
 Dell'adolescenza vissuta giocando
 Tra dolce incoscienza e soldati blu
 Di amori ideali macchiati di pioggia
 E di ogni mia goccia di sangue blu
 Come l'onniscienza di tutti i miei padri
 In fondo più ladri di ogni mio sogno in blu
 Blu come la notte
 Dei gatti dalle unghie rotte
 Senza stivali Don Chisciotte
 Partì e non ritornò mai più
 Blu dei quindici anni di una foto blu
 Di affanni di un poeta ignoto in blu
 Che non piange più

Colore del mare colore del cielo In ogni mistero una donna blu Macchiato di scogli di facili imbrogli Di bianchi convogli di pesci blu Come la mia vita come la fatica Di una dolce amica dagli occhi blu...

Diari blu Tra i brani che compongono Luca Bonaffini Global Orchestra Volume 6, Diari blu rappresenta uno dei punti più profondi della memoria artistica dell'autore. La canzone nasce nel 1984, in un periodo giovanile della scrittura di Bonaffini, quando la sua poetica stava ancora cercando una forma definitiva ma già mostrava quella tensione narrativa e simbolica che diventerà nel tempo il suo tratto distintivo. Successivamente il brano verrà pubblicato nel 1993 nell'album Blez, disco che raccoglie alcune delle pagine più intense della sua produzione e che contribuì a consolidare il legame tra l'autore e il suo pubblico. Diari blu è una canzone che si costruisce attorno a un'immagine semplice ma potentemente evocativa: il colore blu. Bonaffini stesso ha raccontato che l'ispirazione nacque osservando i vecchi diari di scuola, scritti quasi interamente con la penna blu. In quel dettaglio quotidiano l'autore riconobbe improvvisamente una metafora più ampia: il blu come colore dell'adolescenza, del sogno e della visione.

Da lì nasce una canzone che non racconta una storia lineare, ma procede per accumulo di immagini, come se ogni ricordo emergesse da una pagina del passato. Il brano si apre con un'immagine cosmica: il blu del pensiero che "avvolge le galassie in cielo". È un inizio che suggerisce immediatamente l'ampiezza dello sguardo adolescenziale, quando la mente sembra capace di contenere il mondo intero. Ma subito dopo l'orizzonte si restringe e diventa più intimo: il blu dei ricordi scritti nei diari, quello degli strumenti imperfetti, dello "stonato Stradivari", simbolo di una giovinezza ancora incerta ma piena di aspirazioni. Proseguendo nel testo, il blu assume molte forme diverse: è il blu delle illusioni, dei blue jeans, degli "amici veri come chiazze", degli occhi delle ragazze. Bonaffini costruisce una sorta di paesaggio emotivo dove ogni elemento quotidiano diventa un segno di appartenenza a un'età della vita precisa. L'adolescenza appare come un territorio sospeso tra gioco e scoperta, tra ingenuità e desiderio di futuro. Il ritornello introduce però una riflessione più profonda. L'adolescenza viene ricordata come un tempo vissuto tra dolce incoscienza e ideali assoluti, un periodo in cui gli amori sembrano perfetti e il mondo appare ancora semplice. Tuttavia, il passaggio del tempo comincia già a lasciare le sue tracce: le illusioni si macchiano, i sogni cambiano colore, e ciò che sembrava eterno si rivela fragile. Nella parte finale del brano il tono diventa più contemplativo. Il blu si trasforma nel colore della notte, della memoria lontana, della fotografia dei quindici anni che conserva un volto ormai diverso. Appare persino la figura di un Don Chisciotte errante, simbolo di un ideale romantico che parte alla ricerca del proprio destino senza sapere se tornerà mai indietro. È un'immagine che racconta bene la transizione dall'adolescenza alla maturità: il momento in cui i sogni cominciano a confrontarsi con la realtà. Eppure, nonostante questa malinconia, il blu resta anche il colore del mare e del cielo, cioè dell'apertura e della possibilità. In questo senso la canzone non è soltanto un esercizio nostalgico, ma una meditazione sul tempo che passa e sulla capacità dei ricordi di continuare a illuminare il presente.

Hermes e l'aquilone

Hermes e l'aquila reale
 Sfrecciavano a cielo aperto
 Il dio dei ladri e il re degli uccelli
 Sfilavano sul deserto
 Finché a un bambino sfuggì di mano un aquilone
 Hermes veloce, spietato e astuto
 Si armò di astuzia e di ragione
 Uccise l'aquila e rimasto solo
 Nascose al mondo ogni emozione
 Finché a un bambino sfuggì di mano un aquilone

Perché non imparammo mai a desiderare Perché non imparammo mai, mai a cadere, a precipitare Perché non imparammo mai che vivere fa male Perché non basta vincere o partecipare Per fare l'amore

Hermes fu troppo razionale Acuto e commerciale, custode dell'istinto Fu certo che con abile scaltrezza era andato in alto, avrebbe sempre vinto Finché a un bambino sfuggì di mano un aquilone

Perché non imparammo mai a desiderare
 Perché non imparammo mai, mai a cadere, a precipitare
 Perché non imparammo mai che vivere fa male
 Perché non basta vincere o partecipare
 Per fare l'amore
 E ricominciare

Ricominciare

Ricominciare

Nel panorama poetico di Luca Bonaffini, il ritorno del mito non è mai un semplice esercizio erudito, ma una strategia narrativa attraverso cui leggere il presente. Hermes e l'aquilone, brano che dialoga idealmente con la fase più recente della sua produzione - culminata nel Manifesto planetario, terzo capitolo della trilogia realizzata con Roberto Padovan e pubblicata nell'album L'ultimo ramingo del 2024 - si colloca proprio in questa tradizione. La canzone mette in scena una piccola parabola contemporanea in cui le figure archetipiche della mitologia greca vengono chiamate a interrogare la condizione umana, il rapporto tra ragione ed emozione, tra controllo e libertà. Il protagonista simbolico del racconto è Hermes, il dio messaggero dell'Olimpo, tradizionalmente associato all'intelligenza, alla velocità e all'astuzia. Nella mitologia greca Hermes è una divinità ambivalente: protettore dei viaggiatori, dei commercianti e degli oratori, ma anche dio dei ladri e degli inganni, figura liminale capace di muoversi tra mondi diversi. I Romani lo identificheranno con Mercurio, rafforzando il suo legame con il calcolo, la rapidità e l'abilità strategica. Bonaffini coglie proprio questa dimensione razionale e calcolatrice della divinità, trasformandola in una metafora dell'uomo moderno, spesso guidato più dall'efficienza e dall'astuzia che dall'ascolto delle emozioni. All'inizio del brano Hermes vola accanto all'aquila reale, simbolo per eccellenza della sovranità celeste e della libertà. Nella tradizione classica l'aquila è l'animale sacro a Zeus, emblema di potere, visione e dominio. Il loro volo congiunto suggerisce un'immagine di forza e di controllo: il dio dell'intelligenza e il re degli uccelli che attraversano il cielo come padroni dello spazio. Tuttavia questo equilibrio si spezza quando Hermes, "veloce, spietato e astuto", decide di eliminare l'aquila. Il gesto è carico di significato simbolico: la ragione, spinta all'estremo, distrugge l'istinto e la libertà. È qui che entra in scena l'elemento più sorprendente della canzone: l'aquilone sfuggito dalle mani di un bambino. A differenza dell'aquila, l'aquilone non possiede forza naturale né volontà propria; vola perché qualcuno lo lascia andare. Eppure proprio questo oggetto fragile e giocoso diventa il vero antagonista della razionalità di Hermes. L'immagine del bambino richiama una lunga tradizione culturale che vede nell'infanzia il luogo della purezza e dell'intuizione - da Rousseau fino a certa poesia novecentesca - dove il rapporto con il mondo non è ancora filtrato dal calcolo. Il ritornello esplicita la riflessione morale del brano: "Perché non imparammo mai a desiderare / perché non imparammo mai a cadere, a precipitare". Bonaffini suggerisce che l'essere umano, nella sua ossessione per il controllo e la vittoria, dimentica una lezione fondamentale: vivere significa anche esporsi alla caduta. L'esperienza emotiva, con le sue fragilità e i suoi rischi, è ciò che rende possibile l'amore e la trasformazione personale. Hermes, nel testo, diventa così la figura di chi ha scelto la sicurezza della razionalità assoluta. È "acuto e commerciale", custode di un istinto disciplinato e calcolato. Ma proprio questa perfezione strategica lo condanna a una solitudine emotiva: dopo aver eliminato l'aquila, il dio resta privo di quella dimensione di libertà che solo l'istinto può offrire. L'aquilone del bambino, invece, introduce una logica diversa. È un oggetto fragile, ma rappresenta l'imprevedibilità della vita, il gesto spontaneo che sfugge al controllo. In questo senso la canzone si costruisce come una piccola allegoria esistenziale: la razionalità può portare in alto, ma senza il coraggio di desiderare e di cadere non è possibile vivere davvero.

Il locale di Bill

Folla di camionisti peggio che un autogrill

Sulla strada per Crema nel locale di Bill

C'è una donna che serve dietro al banco del bar

Forte come una quercia sputa qualche cortesia

A Gesù e chi lo serve in sagrestia

Un omino attempato che sta un poco più in là
 In un angolo è stanco dei panini che fa
 Due battute sul sesso e ridacchia fra sé
 E gli pare un successo ricordarsi che di già
 La giornata se n'è andata per metà
 Al principio del giorno una nuova fatica
 Porca vacca è appena finita
 Ma che freddo lamenta ed intanto lavora
 Un bicchiere magari ristora
 Sorridi Bill Sorridi Bill Sorridi Bill Sorridi Bill

Qui ci vengono i matti a raccontare di sé
 Perché Mary li ascolta nel casino che c'è
 Mentre versa del vino o ti serve il caffè
 A chi allunga le mani Billy non sorriderà
 C'è la porta e calci in culo a volontà
 E la volpe di turno mangia e non paga mai
 Billy ci passa sopra perché sa che è nei guai
 Ma chi ruba sul serio gli procura allergia
 Disonesti e papponi non avranno simpatia
 Dalla porta spunterà la polizia
 E ritorna la sera tra giochi d'azzardo
 E le sberle a un ubriaco testardo
 E si chiude il locale con l'ultimo giro
 Mentre Mary ha tirato un sospiro
 Sorridi Bill Sorridi Bill Sorridi Bill Sorridi Bill

Il locale di Bill Tra le pagine più narrative della scrittura di Luca Bonaffini, Il locale di Bill rappresenta uno degli esempi più riusciti di quella che potremmo definire la sua dimensione on the road. Il brano, inserito nel 1993 nell'album Blez, racconta un piccolo universo umano osservato lungo una strada della pianura padana, in quella geografia emotiva che attraversa Lombardia ed Emilia e che nella poetica dell'autore diventa quasi un personale "west". Qui non ci sono eroi né grandi eventi: ci sono camionisti, baristi, clienti di passaggio e personaggi di provincia che, tra ironia e fatica quotidiana, compongono un mosaico di vita reale. La scena è ambientata lungo la strada per Crema, in un locale frequentato da camionisti, un luogo che ricorda gli autogrill della grande viabilità padana. È un microcosmo in cui il tempo sembra scorrere con un ritmo diverso, scandito dal lavoro, dai panini, dal vino e dalle storie raccontate tra un bicchiere e l'altro. Al centro della narrazione troviamo Bill, il proprietario del locale, e Mary, la donna dietro al banco del bar. Sono figure robuste, quasi archetipiche: persone abituate a gestire la confusione della notte, i clienti difficili, le chiacchiere scomposte e la stanchezza del lavoro continuo. La scrittura di Bonaffini si muove con grande precisione cinematografica. Bastano pochi dettagli - una battuta sul sesso, un ubriaco testardo, i giocatori d'azzardo, i piccoli furbi che cercano di non pagare - per restituire l'atmosfera di un luogo vivo e rumoroso. Mary è descritta come "forte come una quercia", una donna che serve caffè e vino ma sa anche difendersi, mentre Bill rappresenta una sorta di guardiano morale del locale: tollerante con le debolezze umane, ma inflessibile con chi supera il limite. Dietro la dimensione narrativa, tuttavia, si nasconde anche una storia personale molto concreta. Bonaffini ha raccontato che il brano fu ispirato a un luogo reale, il Bar Casello, situato all'uscita di Cremona. Quando era ancora un giovane autore agli inizi della carriera, prima di riuscire a entrare nel mondo discografico, si fermava spesso lì durante i suoi viaggi verso Milano. Nel locale c'erano delle cabine telefoniche interne da

cui telefonava alle case discografiche per cercare appuntamenti. Se qualcuno accettava di incontrarlo in giornata, proseguiva il viaggio verso la città; altrimenti tornava indietro. Nel frattempo mangiava un panino, osservava la gente passare, ascoltava le conversazioni dei camionisti e dei clienti abituali. È proprio da quell'osservazione quotidiana che nasce l'immaginario della canzone. Mary sembra ispirata a una donna realmente incontrata in quel locale, mentre Bill è una figura romanzata di uno dei proprietari o dei gestori del posto. Queste presenze diventano nella canzone personaggi quasi mitologici della provincia: custodi di un luogo dove le vite di passaggio si incrociano per pochi minuti, lasciando tracce di storie, di malinconie e di ironie. Dal punto di vista musicale, il brano appartiene alla tradizione della ballata cantautorale, ma con evidenti influenze provenienti dal mondo del folk americano e del country blues. La scrittura melodica richiama certe strutture pentatoniche tipiche della musica nordamericana, mentre l'atmosfera complessiva mantiene un carattere profondamente padano, quasi da osteria di provincia. Questa fusione tra immaginario locale e suggestioni musicali d'oltreoceano è uno dei tratti distintivi della poetica di Bonaffini. Non a caso Il locale di Bill venne accolto con particolare affetto anche da molti musicisti dell'area emiliana legati alla tradizione cantautorale, compreso l'ambiente artistico vicino a Pierangelo Bertoli. La canzone divenne negli anni una piccola storia popolare, capace di raccontare con semplicità e ironia la vita di provincia.

Omero

Lui sembrava un uomo vecchio di mille anni
 Ma era solo un uomo stanco di soffrire
 Che parlava con la sorte senza carte
 Tutte le sere prima di dormire
 E toccava con le mani una foto antica
 Forse di sua madre forse di un'amica
 Lui fotografo di ombre e gatti neri
 e giorni scuri come la sua vita
 Quando lei bussava piano e gli chiedeva
 Sei curioso di vedere
 Rispondeva chiaro e forte
 cara morte Io ti vedo limpida

Tu es comme la nuit madame
 Con quel buio nell'immensità
 La parete scura la cieca paura
 Che passa e va
 tu es doux et amer madame
 Con quel sogno di immortalità
 L'immagine dura spietata insicura
 Dell'aldilà

Lui rideva degli specchi così bugiardi
 che riflettono l'inganno e i nostri sguardi
 Ripeteva che la luce Fa solo male
 perché ci mostra il mondo reale
 Quando lei bussava piano e gli chiedeva
 Sei curioso di vedere
 Rispondeva chiaro e forte
 cara morte io ti vedo limpida

Tu es comme la nuit madame
 Con quel buio nell'immensità
 La parete scura la cieca paura
 Che passa e va
 tu es doux et amer madame
 Con quel sogno di immortalità
 L'immagine dura spietata insicura
 Dell'aldilà

Tra le composizioni più intense e simboliche della scrittura di Luca Bonaffini, Omero occupa un posto particolare. Il brano appare originariamente nell'album *Il paracadute* di Taccola e si presenta come una ballata profondamente cantautorale, costruita su un impianto narrativo essenziale ma ricco di suggestioni simboliche. Fin dal primo ascolto emerge l'influenza della grande tradizione della *chanson* d'autore francese, in particolare quella degli *chansonniers*, dove il racconto poetico e la riflessione esistenziale si fondono in una forma musicale sobria e intensa. Il titolo rimanda immediatamente alla figura del poeta greco Omero, il leggendario autore dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, tradizionalmente rappresentato come cieco. Bonaffini riprende questo elemento biografico e mitologico per costruire un personaggio contemporaneo che porta lo stesso nome come soprannome. Non si tratta di un eroe epico, ma di un uomo solitario, segnato dalla vita, "vecchio di mille anni" non per età ma per esperienza. È un uomo stanco di soffrire, che ogni sera dialoga con il proprio destino come se parlasse con la sorte stessa. L'immagine centrale della canzone è proprio la cecità, che qui diventa una metafora complessa. Da un lato rappresenta una condizione fisica che isola il protagonista dal mondo visivo; dall'altro diventa una forma di libertà dal dominio delle apparenze. Nel testo Bonaffini suggerisce una riflessione paradossale: forse chi non vede non teme allo stesso modo ciò che gli altri temono. Il protagonista può affrontare la morte con una calma quasi disarmante proprio perché non è condizionato dalle immagini con cui la cultura e l'immaginazione collettiva la rappresentano. Il dialogo con la morte assume nella canzone una forma quasi teatrale. Quando essa "bussa piano", l'uomo risponde con sorprendente serenità: «cara morte, io ti vedo limpida». In questa frase si concentra una delle intuizioni più profonde del brano. L'uomo che non può vedere afferma di vedere con chiarezza proprio ciò che agli altri appare oscuro. La morte diventa così una figura ambivalente, descritta con parole francesi - «Tu es comme la nuit, madame», «tu es doux et amer» - che rafforzano il clima poetico della *chanson* e suggeriscono una relazione quasi intima con l'ignoto. Il testo insiste su questa doppia natura: la morte è allo stesso tempo dolce e amara, promessa di pace e immagine inquietante dell'aldilà. Ma per il protagonista non è una minaccia spettacolare; è piuttosto una presenza silenziosa, inevitabile, che attraversa l'esistenza come una notte immensa. Nel ritratto di questo personaggio emerge anche una dimensione psicologica più profonda. All'esterno egli mantiene una grande dignità, quasi una fierezza aristocratica. Ride degli specchi "bugiardi" che riflettono l'inganno delle apparenze e sostiene che la luce stessa può essere crudele perché rivela il mondo nella sua realtà più nuda. Tuttavia dietro questa lucidità si percepisce una malinconia intensa, un senso di abbandono che accompagna la sua solitudine. La figura di Omero si collega inoltre a un tema ricorrente nella poetica di Bonaffini: il rapporto tra visione e conoscenza. Non è la prima volta che l'autore affronta il simbolo della cecità. In un altro brano, *Das Auge*, presente già nel suo primo album *Astrologia* del 1988 e poi ripreso in questa raccolta, Bonaffini evocava la figura di Polifemo, il ciclope dell'*Odissea*, anch'egli privato della vista. In entrambi i casi la cecità diventa una condizione che costringe a guardare il mondo con strumenti diversi dagli occhi. In definitiva, Omero è una ballata di grande spessore poetico. Attraverso una storia apparentemente semplice, Bonaffini costruisce una riflessione sull'identità, sulla dignità e sul coraggio di guardare (o forse di intuire) ciò che si nasconde oltre il limite della vita. La cecità del protagonista diventa

così una metafora luminosa: non vedere il mondo con gli occhi può significare, talvolta, comprenderlo con maggiore lucidità.

La bella forza

Bello l'autunno in grigio
 Che raccoglie i figli della nebbia
 E porta i bambini a scuola
 Verso la città Verso la città
 Bello come l'inverno
 Coi suoi occhi gelidi e spietati
 Che canta nella bufera
 Passa e se ne va Passa e se ne va
 Quanto è bella questa vita
 Che rimargina ogni ferita
 E si guarda ancora intorno
 Per scoprire un altro giorno
 E guarire un po' di più
 E non temo la sua morsa
 Quando sento questa bella forza
 Che mi stringe tra le braccia
 E mi guarda dritto in faccia
 È dolce vivere
 Bella la primavera
 Che si veste come una signora
 E balla sulla ringhiera
 Come un varietà Come un varietà
 Poi si spoglia come l'estate
 Delle notti nere mai scordate
 E butta ogni vergogna
 Buttala con me... Dai buttala con me
 Perché è bella questa vita
 Che rimargina ogni ferita
 E si guarda ancora intorno
 Per scoprire un nuovo giorno
 E guarire un po' di più
 E non temo la sua morsa
 Quando sento questa bella forza
 Che mi stringe tra le braccia
 E mi guarda dritto in faccia
 È dolce vivere
 ... E non temo la sua morsa
 Quando sento questa bella forza
 Che mi stringe tra le braccia
 E mi guarda dritto in faccia
 È dolce vivere
 Che dolce vivere...

Tra i brani più luminosi e allo stesso tempo più intimi della produzione di Luca Bonaffini, *La bella forza* appartiene a quella categoria di canzoni che l'autore stesso ha spesso definito “senza casa e senza

famiglia”: composizioni nate come singoli autonomi, non immediatamente collocate all’interno di un album preciso ma legate a momenti particolari della sua vicenda personale e artistica. Il brano nasce nel 2000, in una fase delicata della vita di Bonaffini, segnata da una crisi profonda ma anche da un processo di rinascita interiore. È proprio in questa tensione tra fragilità e ripartenza che prende forma la canzone. Per alcuni anni *La bella forza* rimase quasi sospesa, custodita negli archivi dell’autore come una riflessione personale sulla vita e sul tempo. Solo nel 2006 il brano trovò una sorta di collocazione simbolica, quando un’associazione di volontariato della sua provincia chiese a Bonaffini di scrivere una specie di inno identitario per accompagnare le proprie attività sociali. Nonostante l’autore non abbia mai amato scrivere su commissione - soprattutto quando il tema non nasce da un’urgenza autentica - in questa occasione trovò tra le proprie composizioni una canzone che sembrava parlare esattamente di ciò che cercavano: la forza che nasce dalla vita condivisa, dal lavoro comune, dalla solidarietà tra le persone. Il testo della canzone si sviluppa attraverso una struttura poetica molto cara a Bonaffini: il ciclo delle stagioni. Fin dagli esordi l’autore ha spesso utilizzato il tempo naturale come metafora dell’esperienza umana. Già nel suo primo percorso artistico, nel progetto *Stagioni d’amore* realizzato con Paolo Baldoni nel 1981 (ripubblicato nel 2021 col titolo “Ritorno. Devi capire che la vita è dura”, il passaggio delle stagioni diventava il linguaggio simbolico attraverso cui raccontare i cambiamenti interiori. Anche in *La bella forza* questa struttura ritorna con grande naturalezza. L’autunno apre il racconto con un’immagine profondamente padana: la nebbia che accompagna i bambini verso la città e verso la scuola. È un paesaggio quotidiano, domestico, quasi familiare, che introduce la dimensione della vita ordinaria. L’inverno, con i suoi occhi gelidi e spietati, rappresenta invece il momento della prova e della durezza dell’esistenza. Tuttavia la stagione non è descritta come una condanna: la bufera passa, il freddo attraversa il tempo e poi se ne va, come accade spesso anche nelle difficoltà della vita. Con la primavera il tono della canzone si apre alla leggerezza. La stagione appare come una figura elegante, una signora che danza sulla ringhiera “come un’arieta”, immagine teatrale e luminosa che suggerisce il ritorno dell’energia vitale. È il momento della rinascita, quando la natura - e con essa l’animo umano - ritrova il gusto del movimento e della scoperta. L’estate chiude il ciclo con la sua dimensione più sensuale e libera. Le notti intense e indimenticabili diventano il simbolo di una vita che si spoglia delle paure e delle vergogne, invitando a partecipare pienamente al presente. Il cuore della canzone si trova però nel ritornello, dove Bonaffini celebra quella che chiama “la bella forza”: la capacità della vita di rimarginare le ferite e di continuare a guardare avanti. Non si tratta di un ottimismo superficiale, ma di una consapevolezza maturata attraverso l’esperienza. La vita può stringere con una morsa severa, ma allo stesso tempo possiede una forza dolce che sostiene e accompagna. In questa prospettiva *La bella forza* diventa quasi una dichiarazione di fiducia nell’esistenza e nella comunità umana. La forza di cui parla la canzone non nasce soltanto dall’individuo, ma anche dalla condivisione tra le persone, dalla collaborazione di mani, menti e vite che lavorano insieme.

La sposa Marisa

Canta tra le rose Marisa guardando la chiesa che l'ospiterà
Quando tutto quanto il paese a fine di mese che
festa farà Marisa avrà un marito che la coccolerà
Magari sì all'infinito il suo amore le dimostrerà

Dalle amiche Marisa vola compagne di scuola la invidiano un po'
Certo lui è un uomo normale chissà non è
male a letto però Marisa spiritosa non arrossisce mai
Fa un poco la gelosa se s'arrabbia sono grossi guai

Bella ambròsa Marisa si sposa Quanto è bella Marisa che effetto che fa
Gli occhi lucenti sopra il sorriso
Disegnano un viso di felicità Disegnano un viso di felicità

Mamma che prepara la dote tra camere vuote singhiozza papà Quanta commozione si cede a una piccola fede che li unisce già Marisa quanto amore racchiuso in fondo a un sì Esploso come un fiore tra le braccia di quell'uomo lì

Bella ambròsa Marisa si sposa Quanto è bella Marisa che effetto che fa Gli occhi lucenti sopra il sorriso
Disegnano un viso di felicità Disegnano un viso di felicità

Tra i brani più narrativi e popolari della produzione di Luca Bonaffini, *La sposa Marisa* si presenta come una vera e propria ballata di provincia, un piccolo affresco umano che racconta con semplicità e delicatezza uno dei momenti più importanti della vita comunitaria: il matrimonio. Inserita nell'album *Blez* nel 1993, la canzone appartiene a quella linea della scrittura bonaffiniana che osserva il mondo quotidiano delle piccole comunità del Nord Italia, trasformando episodi apparentemente semplici in racconti ricchi di atmosfera e memoria. Il paesaggio umano evocato nel brano è quello della pianura padana, in particolare della zona di confine tra Mantova, il Veneto e l'Emilia, territori dove culture e tradizioni popolari si intrecciano da secoli. In questo contesto la vicenda di Marisa diventa il racconto di un evento che coinvolge l'intero paese: la notizia di un matrimonio che si diffonde lentamente tra le case, nelle piazze e nelle famiglie, generando curiosità, attese e commenti. Il brano si apre con un'immagine semplice ma carica di simbolismo: Marisa che canta tra le rose guardando la chiesa che l'ospiterà. È una scena luminosa, quasi cinematografica, in cui la dimensione privata dell'amore si prepara a diventare un fatto pubblico. La chiesa rappresenta infatti il luogo della consacrazione sociale e religiosa del matrimonio, mentre il paese si prepara a celebrare l'evento come una festa collettiva. Bonaffini tratteggia il personaggio di Marisa con uno sguardo affettuoso e ironico. È una ragazza vivace, spiritosa, che non arrossisce facilmente e che sa anche mostrare una certa gelosia quando serve. Attorno a lei si muove il piccolo universo delle amiche e delle compagne di scuola, che osservano la sua fortuna con un misto di affetto e di inevitabile invidia. In un paese, infatti, ogni felicità individuale diventa inevitabilmente materia di confronto e di racconto. La narrazione si sposta poi nella dimensione familiare, dove emergono immagini profondamente radicate nella tradizione: la madre che prepara la dote, il padre che si commuove davanti al passaggio della figlia verso una nuova vita. Il matrimonio appare così come un vero rito di passaggio, capace di segnare non solo il destino della sposa ma anche quello della famiglia e della comunità che la circonda. Il ritornello - "Bella ambròsa Marisa si sposa" - racchiude il cuore emotivo della canzone. Gli occhi lucenti sopra il sorriso disegnano il volto di una felicità semplice, autentica, quella che appartiene alle piccole comunità dove i gesti quotidiani conservano ancora un forte valore simbolico. Proprio questa espressione custodisce una curiosità poco conosciuta nella storia del brano. Nella versione originale del testo, infatti, l'aggettivo non era "bella e ombrosa", come talvolta è stato riportato in alcune trascrizioni successive, ma "bella ambròsa". L'espressione deriva dal dialetto emiliano - nella forma *ambròsa* (*ambròs*) - e indica la morosa, la fidanzata, la donna amata. L'idea di utilizzare questo termine fu suggerita da Ermanno Zanfi, l'altro componente del progetto *Blez*, proprio per sottolineare il carattere popolare e territoriale della canzone. In una fase successiva, durante il percorso editoriale legato alla produzione discografica, qualcuno modificò l'espressione trasformandola in "bella e ombrosa", probabilmente per renderla più immediatamente comprensibile o per assonanza con formule già presenti nella tradizione della canzone italiana. Tuttavia la forma originaria rimane "bella ambròsa", molto più coerente con l'atmosfera padana del racconto.

Una favola cos'è

Mille soldati stanno marciando tre per tre
Combattendo con un grande e forte re

Ma poi di colpo la battaglia all'improvviso sparirà
 Nessuno sai e nei giochi muore mai
 Mille cowboy nel sole che sta tramontando
 Con mille indiani giù nel canyon stan lottando
 Ma in una scatola di giochi la sera li ritroverà
 Nessuno sai e nei giochi piange mai

In questa notte una fata verrà E dentro lei porterà Un incantesimo per quelli che Non sanno più una favola
 cos'è

Ma non c'è più nessuna fiaba oggi tra di noi
 E della guerra hanno paura anche gli eroi
 Vogliono un sogno colorato per non uccidere mai più
 Combattere un gioco non è mai
 Un girotondo grande io inventerei
 Con tutti quanti i generali della terra
 Al centro al posto della guerra un bel gelato metterei
 Con panna cioccolato e sogni miei

In questa notte una fata verrà E dentro lei porterà Un incantesimo per quelli che Non sanno più una favola
 cos'è

Una favola cos'è Tra le composizioni più significative degli inizi della carriera di Luca Bonaffini, Una favola cos'è occupa un posto speciale, quasi fondativo. Il brano risale infatti al 1986 e rappresenta uno dei primi momenti pubblici in cui l'autore riesce a far emergere con chiarezza la propria sensibilità narrativa e poetica. La canzone nacque in occasione della partecipazione al Premio Collodi, manifestazione dedicata alla canzone per l'infanzia e alla tradizione della fiaba, che si svolgeva a Livorno. Fu proprio in quel contesto che il giovane Bonaffini presentò questo brano, destinato a ottenere il primo premio, segnando così uno dei suoi primi riconoscimenti ufficiali come autore. La genesi della canzone è legata alla collaborazione con Donatella Bianchini, che scrisse una poesia dalla quale Bonaffini trasse l'ispirazione per sviluppare il testo musicale. Questo dialogo tra poesia e canzone è un elemento che ritornerà spesso nella sua produzione successiva: l'attenzione per la parola, per l'immagine evocativa e per il valore simbolico del racconto diventano fin da subito tratti distintivi della sua scrittura. Bonaffini ha spesso ricordato questa esperienza come il suo vero esordio autorale, il momento in cui la sua scrittura cominciò a trovare una dimensione pubblica e riconoscibile, prima ancora di arrivare alla stagione delle collaborazioni con artisti come Pierangelo Bertoli, per il quale scriverà in seguito brani importanti come Chiama piano, Dal vero e Così nasce una canzone. Dal punto di vista poetico, Una favola cos'è costruisce una riflessione semplice ma profonda sul rapporto tra infanzia, immaginazione e realtà. Il testo si apre con immagini di gioco: soldatini, cowboy, indiani che combattono battaglie immaginarie. Sono figure tipiche dell'universo infantile, ma nella canzone assumono un significato simbolico più ampio. Le guerre dei giocattoli, infatti, scompaiono alla fine del gioco: nessuno muore davvero, nessuno soffre realmente. È un mondo dove il conflitto resta confinato nella dimensione della fantasia. Questo contrasto diventa ancora più evidente quando il testo si sposta sul presente: le fiabe sembrano scomparse, e perfino gli eroi hanno paura della guerra reale. In questo passaggio Bonaffini introduce un tema sorprendentemente maturo per una canzone destinata anche ai bambini: il desiderio di un mondo in cui la violenza venga sostituita dall'immaginazione e dalla condivisione. Il ritornello introduce la figura di una fata, simbolo della dimensione fiabesca capace di restituire agli uomini la capacità di sognare. Non è un elemento decorativo, ma una metafora della fantasia come strumento per trasformare la realtà. Il momento più significativo del testo arriva forse nell'immagine del girotondo dei generali della terra, dove al posto della

guerra viene messo un gelato “con panna, cioccolato e sogni”. È un’immagine ironica e poetica allo stesso tempo: la dolcezza infantile diventa una risposta simbolica alla durezza del mondo adulto. Riascoltata oggi, Una favola cos’è conserva tutta la freschezza della sua intuizione originaria. È una canzone che parla ai bambini ma che contiene una riflessione universale: senza la capacità di immaginare e di raccontare storie, l’umanità rischia di dimenticare la parte più luminosa di sé.

Generazioni

Motori sulla strada
 Che aspettano la notte
 Per esplorare un'altra birreria
 E quello strano odore
 Di virgole bruciate
 Di quelle frasi perse per la via
 Amori senza inizio
 Amari e senza fine
 Le centomila spine di quei no
 Estati in alto mare
 Al largo dai problemi
 Di inverni duri che non scorderò

Entrando in una vecchia galleria Rivedo quella mia generazione Che sventolava sogni di anarchia E adesso è come un quadro Soltanto una canzone Che il vento un giorno si è portato via

Poeti da mangiare
 Registi da dormire
 E via l'aperitivo al primo bar
 Un grido che solleva
 La faccia appesa al muro
 Di un sindaco che sembra una clip-art
 E mentre il cellulare
 Bestemmia in pechinese
 Le bombe di una nuova economia
 Credevo fosse un'ora
 Ma è già passato un mese
 Al ritmo di un'insolita follia

Entrando in una vecchia galleria Rivedo quella mia generazione Che sventolava sogni di anarchia E adesso è come un quadro Soltanto una canzone Che il vento un giorno si è portato via

Noi siamo insonni viaggiatori Che abbiamo in tasca nuovi errori Generazioni senza età Di sognatori

Entrando in una vecchia galleria Rivedo quella mia generazione...

Tra i brani più rappresentativi della maturità poetica di Luca Bonaffini, Generazioni occupa un posto centrale non solo per la sua intensità narrativa, ma anche per il valore simbolico che assume all’interno del suo percorso artistico. Scritta per l’album Treni, di cui costituisce il brano di apertura, la canzone è diventata nel tempo uno dei punti di riferimento più riconoscibili della sua produzione, un vero e proprio classico bonaffiniano capace di condensare memoria personale, riflessione storica e suggestioni letterarie. Il fulcro simbolico del brano è la galleria, ma non si tratta di un’immagine puramente metaforica. Il riferimento rimanda infatti a un luogo reale della biografia dell’autore: una galleria d’arte attiva negli anni Settanta nel centro di Mantova, ricavata all’interno del vecchio Cinema Andreani, poi demolito. Questo

spazio culturale era stato creato e animato dai genitori di Bonaffini e rappresentava un punto di incontro per la vita artistica locale. Pittori, fotografi, giovani artisti e protagonisti della scena culturale mantovana vi si incontravano, trasformando quella galleria in un piccolo ma vivace polo creativo della città. Quando nel testo l'autore canta "Entrando in una vecchia galleria", non evoca soltanto un passaggio simbolico nel tempo, ma anche una memoria concreta della propria formazione. Quella galleria diventa il luogo dove una generazione si è confrontata, ha discusso, ha coltivato linguaggi artistici e visioni del mondo. In questo senso il brano assume una dimensione autobiografica che si allarga però a una riflessione collettiva. La canzone racconta infatti una generazione che sventolava sogni di anarchia, animata da un forte desiderio di trasformazione culturale e sociale. Si tratta di quell'energia giovanile che tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta attraversò l'Italia, quando arte, musica e politica erano ancora luoghi di confronto vivo. Bonaffini osserva quella stagione con uno sguardo allo stesso tempo affettuoso e disincantato: riconosce la forza di quell'utopia, ma non nasconde la delusione che il tempo ha portato con sé. Il contesto storico evocato nel brano è quello di un'epoca segnata da forti contrapposizioni ideologiche. Il bipolarismo politico del tempo ha spesso coinvolto anche il mondo giovanile, generando aspettative radicali che con il passare degli anni si sono trasformate in frammentazioni e percorsi individuali. Con il progressivo crollo delle grandi ideologie del Novecento e l'avvento di una stagione culturale più disincantata, molti di quei sogni si sono dispersi. Eppure la canzone non si limita a registrare una sconfitta. Nel ritornello la generazione appare "come un quadro, soltanto una canzone che il vento si è portato via". Il vento diventa qui un simbolo potente e ricorrente nella tradizione della canzone d'autore. È il vento delle domande senza risposta di Bob Dylan, il vento evocato nella poesia civile di Francesco Guccini, e quello presente anche nella scrittura di Pierangelo Bertoli, cantautore con cui Bonaffini ha collaborato a lungo. Il vento è il tempo che passa, la storia che muta, ma anche il movimento invisibile delle idee che continuano a circolare. Tra le citazioni culturali più sottili del brano compare anche l'immagine degli "insonni viaggiatori", evidente richiamo al Viaggiatore insonne del poeta Sandro Penna. In questa figura Bonaffini riconosce la condizione di chi continua a interrogare il mondo anche dopo la fine delle grandi certezze. Musicalmente, *Generazioni* si inserisce nella tradizione della ballata cantautorale italiana, ma con una scrittura ricca di immagini urbane e contemporanee: bar, telefoni, incontri notturni, frammenti di vita quotidiana che restituiscono il clima inquieto di un'epoca.

Il giardino dei fiori mai cresciuti

Uomo che hai costruito fiori di carta
 Con la tua penna veloce la tua mente sparta
 Basta un bicchiere di pioggia
 Per far crollare una rosa
 E i fogli della memoria volano via
 Uomo che hai liberato dalle galere
 Grazie a parole bugiarde favole vere
 È un giorno che sa di festa
 Dove anche un sogno non basta
 Il sole torna sui luoghi della verità
 Cerchi nel vecchio giardino fiorito cent'anni fa
 Un fiore ancora bambino fermo a metà
 Un fiore rosso di sangue sudore che spezzi la rabbia che c'è
 Un fiore bianco come la purezza che hai dentro te
 Un fiore giallo che illumini un mondo diviso tra fiaba e realtà
 E un fiore d'amore che ha il tuo colore

.....

È un giorno che sa di festa
 Dove anche un sogno non basta
 Il sole torna sui luoghi della verità
 Cerchi nel vecchio giardino fiorito cent'anni fa
 Un fiore ancora bambino fermo a metà
 Un fiore nero di morte dolore che falci le nostre bugie
 Un fiore rosa romantico e dolce di fantasie
 Un fiore azzurro di cielo e di mare sposato nella libertà
 È un fiore che cambi di luce e di odore
 Un fiore rosso di sangue sudore che spezzi la rabbia che c'è
 Un fiore bianco come la purezza che hai dentro te
 Un fiore giallo che illumini un mondo diviso tra fiaba e realtà
 È un fiore che cambi di luce e di odore
 Amore è un fiore che ha il nostro colore
 È un fiore d'amore rubato per te

Tra le composizioni più complesse e simbolicamente stratificate della produzione di Luca Bonaffini, *Il giardino dei fiori mai cresciuti* occupa un posto di particolare rilievo. Scritta nel 1999, la canzone nasce all'interno di un progetto molto più ampio e ambizioso, legato all'album *Non è una favola*, lavoro concepito come un vero e proprio percorso narrativo ispirato alle antiche fiabe di Charles Perrault. Tuttavia la genesi di questo progetto è molto più lunga e affonda le proprie radici in un arco creativo che Bonaffini stesso colloca tra il 1982 e il 2022, quasi quarant'anni di riflessioni, studi e scrittura. Il punto di partenza di questo lungo viaggio risale agli anni della formazione dell'autore. Dopo gli studi magistrali, Bonaffini si appassiona alla morfologia della fiaba, alle sue strutture simboliche e alla funzione narrativa che questo genere ha avuto nella cultura europea. In quegli anni la tradizione del concept album esercitava un fascino particolare sui cantautori italiani: opere come *Burattino senza fili* di Edoardo Bennato, che reinterpretò la storia di Pinocchio e altre, dimostravano come la canzone potesse trasformarsi in racconto continuo, quasi teatrale. Anche Bonaffini, inizialmente, pensò di sviluppare una propria rilettura musicale di *Cenerentola/Cendrillon*, nella versione francese della fiaba. Col tempo, tuttavia, l'interesse dell'autore si spostò verso una prospettiva più storica e letteraria. Approfondendo i testi originali delle fiabe francesi del XVII secolo, Bonaffini scoprì il contesto in cui quelle storie erano nate: la corte del Re Sole, Luigi XIV, e i salotti aristocratici frequentati da dame e cortigiane. In quei circoli culturali le fiabe non erano soltanto racconti per l'infanzia, ma spesso narrazioni inquietanti e simboliche, intrise di elementi oscuri e di metafore sociali. Erano storie destinate a un pubblico adulto, utilizzate per intrattenere e allo stesso tempo provocare emozioni forti. Da questa prospettiva nasce il progetto *Non è una favola*. Liberamente ispirato ai racconti di *Mamma Oca*, un album composto da dodici brani registrati nel 2004 in forma essenziale - solo voce e chitarra acustica - dallo stesso Bonaffini. Nonostante la registrazione fosse già completa, il disco rimase a lungo inedito e vide finalmente la luce soltanto nel 2022, quasi diciotto anni dopo. Lo stesso autore ha più volte dichiarato di considerarlo uno dei lavori più importanti e riusciti della propria carriera. All'interno di questo universo narrativo, *Il giardino dei fiori mai cresciuti* assume un ruolo particolarmente significativo: è infatti il brano di apertura dell'album. Tuttavia la canzone possiede anche una forte autonomia poetica, tanto da poter essere ascoltata come una riflessione indipendente sulla condizione umana. Il simbolo centrale del brano è quello dei fiori mai cresciuti, immagine potente che rimanda alle vite incomplete, ai destini interrotti, alle possibilità che non hanno avuto il tempo o lo spazio per svilupparsi. In questo senso il giardino evocato nel titolo può essere letto come un luogo della memoria collettiva, dove si depositano sogni spezzati e

speranze rimaste a metà. Il testo utilizza il linguaggio dei colori dei fiori - rosso, bianco, giallo, nero, rosa, azzurro - per costruire una vera e propria tavolozza simbolica. Ogni colore richiama una dimensione dell'esperienza umana: il rosso del sangue e della lotta, il bianco della purezza, il giallo della luce e della speranza, il nero della morte e del dolore, il rosa del sentimento romantico, l'azzurro della libertà. Questa costruzione cromatica richiama una lunga tradizione artistica che attraversa pittura, poesia e simbolismo europeo, da William Blake ai preraffaelliti, fino alla poesia visionaria del Novecento. La figura dell'“uomo che ha costruito fiori di carta” introduce inoltre una riflessione sul ruolo dell'artista. Le parole e i sogni possono creare bellezza, ma restano fragili come carta sotto la pioggia. In questa tensione tra creazione e precarietà si avverte una sensibilità vicina a quella dei grandi poeti moderni, da Rainer Maria Rilke a Paul Éluard, dove il fiore diventa metafora dell'esistenza.

Volume 7

Nebora Records, marzo 2026

Con Global Orchestra Volume 7, Luca Bonaffini porta a compimento un progetto che somiglia più a un atlante che a una semplice raccolta: sette capitoli come sette movimenti, una vera “settologia” del ritorno e della trasformazione. In un tempo che consuma musica e parole con la velocità dell’istante, Bonaffini sceglie il gesto opposto: non rincorre l’inedito come feticcio, ma interroga la propria opera, la rimette in circolo, la sottopone a una prova di maturità. È l’idea – quasi eraclitea – che nulla resti identico a sé stesso: la stessa canzone, come lo stesso fiume, cambia perché cambia chi la attraversa. Il Volume 7 chiude questo percorso con una dichiarazione limpida: la canzone d’autore è materia viva, non reperto. Le composizioni (note e meno note) vengono sottratte alla loro cornice originaria e traslate in un nuovo ecosistema sonoro, dove l’orchestrazione non è decorazione, ma riscrittura: un dispositivo di senso. Global Orchestra agisce come laboratorio di “seconda nascita”, e le interpretazioni femminili, con la loro gamma di timbri e presenze, funzionano come maschere teatrali: non coprono, rivelano. Ne nasce un suono di respiro quasi cinematografico, capace di aprire spazi interiori e, insieme, di farsi racconto collettivo. Dentro questa architettura, emergono brani che sono pietre miliari della storia bonaffiniana: Scialle di Pavone, La quinta stagione. Accanto, trovano nuova luce pagine dall’impronta fortemente “bonaffini-bertoli”, come Scusami se puoi (solo di Bonaffini) e La prima pioggia (firmata da entrambi) : canzoni in cui la parola si fa racconto, e la melodia porta con sé una memoria culturale riconoscibile, quasi una parentela elettiva con una certa tradizione poetica italiana. In parallelo, risuonano ballate di ascolto ravvicinato, intime e sospese, come Sarò lì ad aspettarti, dove l’attesa non è inerzia ma disciplina del cuore, un esercizio di fedeltà al sentimento. E poi la canzone civile, La scogliera, che nella nuova veste orchestrale acquista gravità e chiarezza, come se chiedesse di diventare memoria pubblica, non soltanto confessione. Eppure l’apertura sorprende: Il mare e la neve, un inedito spesso messo da parte, torna qui come chiave simbolica dell’intero volume. Mare e neve: estremi che, per natura, non dovrebbero toccarsi. Eppure Bonaffini li avvicina fino a farli dialogare, come due rette parallele che - in un’immagine da geometria e da metafisica - si incontrano solo all’infinito. È una piccola lezione di antropologia sentimentale: anche ciò che appare inconciliabile, talvolta, per un istante trova una sintonia inattesa, una comunicazione straordinaria. Così Global Orchestra Volume 7 è un invito a riascoltare ciò che credevamo di conoscere, sapendo, come insegna la grande letteratura del ritorno da Odisseo in poi, che ogni rientro è una scoperta e che il passato, quando lo si guarda con occhi nuovi, smette di essere passato. Bonaffini chiude i sette capitoli e, con gesto quieto e radicale, riapre l’ascolto.

Il mare e la neve

Lei come mare
Lui come neve
In un’eclissi di fuoco e ghiaccio
Per un istante
Vederli insieme
Stretti nell’ultimo abbraccio
Lei come sole
Lui come luna
Una miscela di rosso e bianco
Non serve aiuto
Solo fortuna

Dopo il saluto più stanco
 E la sabbia d'oro
 impallidi
 Mentre i pesci s'incantarono
 Cantando così

Quando sei per sei fa l'amore trentasei Mille volte lo rifarei Quando sei sei sei come il mare che c'è in lei
 Come neve mi scioglierei Come neve mi scioglierei

Lei come un topo
 Lui come un gatto
 Nei labirinti di una prigione
 Lo stesso scopo
 Diverso il tratto
 Per un'assurda fusione
 E lo scoglio nero
 Si ingrigì
 Mentre i granchi si svegliarono
 Cantando così

Quando sei per sei fa l'amore trentasei Mille volte lo rifarei Quando sei sei sei come il mare che c'è in lei
 Come neve mi scioglierei Come neve mi scioglierei

Il mare e la neve è una canzone che vive di contrasti e di attrazioni impossibili, come se la relazione amorosa fosse un esperimento di fisica poetica: due elementi destinati a non coincidere eppure capaci, per un istante, di sfiorare l'assoluto. Lei come mare / Lui come neve: l'immagine iniziale è già un mito in miniatura, un incontro tra fluidità e dissoluzione, tra espansione e sparizione. L'eclissi di fuoco e ghiaccio non è soltanto una figura spettacolare: è l'istante rarissimo in cui gli opposti sospendono la loro legge, si concedono una tregua, e diventano finalmente visibili stretti nell'ultimo abbraccio. L'amore, qui, è intensità, lampo, eccezione. Il testo procede per metamorfosi, come in certe favole antiche o in un bestiario simbolico: mare e neve, sole e luna, topo e gatto. Non c'è mai un'unica maschera, perché l'intimità vera cambia forma, costringe a riscriversi. Lei come sole / Lui come luna: una miscela di rosso e bianco che non chiede soccorso ma solo fortuna. È una frase decisiva: la canzone smonta l'idea romantica dell'amore come destino garantito e la sostituisce con un'idea più umana e più vera, quasi antropologica. Non serve aiuto, perché nessuno può davvero salvare l'altro; serve fortuna, cioè quell'incastro misterioso di tempi, caratteri, coincidenze, che rende possibile l'impossibile. Poi arriva il ritornello, e con lui il gioco matematico che è anche un sortilegio popolare: quando sei per sei fa l'amore trentasei. L'aritmetica, apparentemente infantile, diventa una formula magica: l'amore moltiplica, altera le proporzioni, crea un numero che non è solo risultato ma eccesso, sovrabbondanza. E subito dopo la frase che svela la posta in gioco emotiva: quando sei sei sei... come neve mi scioglierei. Qui la neve non è freddezza: è resa, è vulnerabilità, è il punto in cui persino ciò che resiste deve cedere. Le immagini corali (la sabbia d'oro impallidi, i pesci s'incantarono, lo scoglio nero si ingrigì, i granchi si svegliarono) funzionano come un coro greco marino: la natura assiste, cambia colore, si anima, canta. Come se l'amore non fosse un fatto privato, ma un evento capace di modificare il paesaggio, di spostare gli equilibri del mondo. Non è un caso che questo brano (pubblicato in *Treni* nel 2002), rimasto a lungo interno e quindi percepito quasi come un inedito, apra il Volume 7: è una soglia tematica e sonora. In questa nuova versione, meno elettronica e più tesa verso un rock di impronta inglese, la canzone guadagna una frontalità che la porta in prima fila. Se prima era una gemma amata da un pubblico

trasversale, ora diventa dichiarazione d'apertura: un invito a entrare nel disco passando dagli estremi, da ciò che non dovrebbe incontrarsi mai. Eppure, per un attimo, accade. E quell'attimo basta a fare memoria.

Spirito

Se tu fossi il mio vestito
Saresti un nero verso il blu
Con quell'odore di pulito sì
Quell'odore che sai tu
Se tu fossi il mio cappello
Saresti sulle ventitré
Storto come il mio cervello ma
Singolare come te
Se tu fossi il mio orologio
Non ti fermeresti mai
Ma mi sentirei a disagio io
Che ritardo sempre sai

E ti piglierei per la mano
Nella vita ti porterei ancora
A toccare un tempo lontano
Più lontano di dove sei ora
E ti piglierei per la mente
Quella mente tutta energia
La accarezzerei dolcemente
Prima che scappi di nuovo via

Se tu fossi una canzone
Sembrestesti un tango shock
Fantasia e suggestione per
Per la mia strada fiori rock
E se tu fossi il mio destino
Credi non lo cambierei
Lo terrei sempre vicino a me
Finché in cielo volerei

E ti piglierei per la mano
Nella vita ti porterei ancora
A toccare un tempo lontano
Più lontano di dove sei ora
E ti piglierei per la mente
Quella mente tutta energia
La accarezzerei dolcemente
Prima che scappi di nuovo via
E ti piglierei per la mente
Quella mente tutta energia
La accarezzerei dolcemente
Prima che scappi di nuovo via

Spirito, anch'essa proveniente dall'orbita di Treni del 2002 e rimasta a lungo in una zona "laterale" del repertorio, è costruita come una litania di metamorfosi: "se tu fossi il mio vestito... il mio cappello... il

mio orologio... una canzone... il mio destino". È un catalogo di ipotesi che non ha nulla di ornamentale: somiglia piuttosto a un rito di avvicinamento, a una forma di conoscenza per analogia. L'io non descrive l'altro direttamente; lo riconosce attraverso oggetti, abiti, coordinate, strumenti del tempo. In termini quasi antropologici, è una tecnica di "incorporazione simbolica": per dire chi sei, ti faccio diventare ciò che mi veste, ciò che mi orienta, ciò che misura la mia durata. L'immagine del "nero verso il blu" è già un indizio: non il nero assoluto, ma un nero che si schiude, che porta dentro una sfumatura. E poi l'"odore di pulito", che è la memoria più potente perché non passa dalla testa: passa dal corpo. Qui il testo lavora su una verità elementare: l'identità affettiva è spesso olfattiva, e l'odore è la forma più immediata di presenza anche quando la presenza manca. È un dettaglio domestico, sì, ma anche iniziatico: l'odore è ciò che resta quando l'altro non c'è, e quindi diventa ponte tra i vivi e l'assenza. Il cappello "sulle ventitré", storto "come il mio cervello", introduce una cifra tipicamente bonaffiniana: l'amore come accordo tra eccentricità. Non ti idealizzo: ti colloco nel mio disordine, e proprio lì ti riconosco "singolare". E l'orologio che "non si fermerebbe mai" è il rovescio dell'io "in ritardo sempre": l'altro come tempo perfetto, l'io come tempo imperfetto. Da qui nasce una tensione quasi metafisica, che esplode nel ritornello: "ti piglierei per la mano... a toccare un tempo lontano". Non è nostalgia: è desiderio di contatto con una dimensione che sta oltre l'ora presente, "più lontano di dove sei ora". È in questo punto che il brano si apre alla sua doppia lettura: mistica e mortuaria. Se - come Bonaffini ha lasciato intendere in alcune occasioni - la canzone può legarsi alla figura di una persona scomparsa (si è parlato anche del fratello, morto giovanissimo), allora quel "prenderti per la mano" assume un valore quasi psicopompo che attraversa i miti e i riti funebri. Van Genep e poi Victor Turner descriverebbero questo come un momento liminale: non sei più qui, non sei ancora altrove, e l'amore diventa la soglia che tenta di trattenere, o almeno di accompagnare. L'ultima metamorfosi è decisiva: "se tu fossi il mio destino, credi non lo cambierei". Qui l'affetto diventa scelta ontologica: non correggere la vita, ma aderirvi fino in fondo, "finché in cielo volerei". E l'insistenza sulla mente ("quella mente tutta energia... la accarezzerei dolcemente prima che scappi di nuovo via") suggerisce una presenza che non è stabile: un'anima percepita, sfiorata, ma pronta a dileguare. In una chiave antroposofica, verrebbe da pensare - con Rudolf Steiner - a un rapporto tra visibile e invisibile, tra biografia terrena e ciò che la oltrepassa: l'altro non è solo persona, è forza, è energia che appare e scompare. Non stupisce, allora, che oggi il brano venga riportato verso un clima anglosassone/irish folk celtic, quasi "nord-europeo": perché quella musica porta con sé, culturalmente, un modo particolare di trattare il confine tra amore e perdita, tra canto e commiato. E così una canzone rimasta in secondo piano si rivela per ciò che è: non un esercizio di stile, ma un piccolo rito moderno di contatto con l'anima altrui e, insieme, con la sua assenza.

Vivai

Quando i pescatori stanchi dei loro guai
 Comprano i pesci dei vivai
 Tornano nel vecchio porto che li svezza
 A riposare almeno un po'
 Cinzia ricordi quando in tenera età
 Il primo bacio avventuriero
 Mentre pensavi sarà poi tutto qua
 Ed aspettavi un bacio vero
 Quante lacrime poi quando toccano a noi
 Le lunghe prove della dura vita
 E continua così anche ciò che non vuoi

Vorresti che non fosse mai finita
 Quando i pescatori stanchi dei loro guai
 Comprano i pesci dei vivai
 Tornano nel vecchio porto che li svezza
 A riposare almeno un po'
 Mauro ti vedo dentro al solito bar
 Col primo pugno da pivello
 Mentre pensavo ma che male che fa
 Nei film sembrava quasi bello
 Dolce periferia diventata città
 e i giardini centri commerciali
 Non rimpiango il caffè di una vita che va
 Vorrei però scordarmi i funerali
 Quanti giovani poi oggi stanno con noi
 Per ritrovare il gusto di sognare
 Senza vincere mai senza perdere mai
 E continuare almeno a respirare
 Quando i pescatori stanchi dei loro guai
 Comprano i pesci dei vivai
 Tornano nel vecchio porto che li svezza
 A riposare almeno un po'

Vivai appare in Blez nel 1993 e dentro quella particolare officina bertoliana capace di far dialogare la pianura padana con la prateria americana, come una canzone che si regge su un'immagine semplice e ferocissima: i pescatori "stanchi dei loro guai" che comprano pesci d'allevamento. È un gesto minimo, quasi pratico, ma in realtà è una metafora sociale completa: quando la fatica diventa insostenibile, perfino il mestiere perde la sua verità; la natura viene sostituita dal surrogato, l'esperienza dal prodotto, la vita dal suo simulacro. Non è solo un quadro economico: è un sentimento del tempo, un modo di dire che anche ciò che dovrebbe essere autentico - il mare, il lavoro, la pesca - può diventare confezione. La scelta formale è parte del senso. "Vivai" lavora su una struttura "chorus-first", cioè con un ritornello anticipato (C-V-C-V-C): apre subito con la scena dei pescatori e del "vecchio porto che li svezza", e così consegna immediatamente il nucleo emotivo e narrativo. Come nelle ballate folk e country, dove il ritornello è il punto comunitario, la frase che tutti possono trattenere e ripetere, Bonaffini mette in prima pagina il suo refrain: la canzone nasce già corale, come se la storia non appartenesse a un singolo, ma a una piccola collettività. E infatti quel porto "che li svezza" non è soltanto un luogo: è l'origine, la matrice, la provincia come grembo e come destino, il posto dove si torna "a riposare almeno un po'" perché altrove la vita chiede troppo. Dentro questa cornice che ritorna uguale, come un'onda, entrano le strofe con nomi propri: Cinzia, Mauro. È una tecnica narrativa quasi cinematografica: il ritornello costruisce il paesaggio, le strofe accendono primi piani. Cinzia è l'età tenera e l'educazione sentimentale, il "primo bacio avventuriero" e l'attesa di "un bacio vero": qui l'innocenza non viene derisa, ma osservata con una tenerezza amara, perché sappiamo già che la vita metterà alla prova quella fiducia. Mauro è l'adolescenza e la sua mitologia: "il primo pugno da pivello", la violenza imparata per imitazione, perché "nei film sembrava quasi bello". In poche righe c'è una diagnosi culturale: la periferia assorbe modelli, li scambia per realtà, e intanto si allena alla durezza. Il passaggio centrale ("quante lacrime poi... le lunghe prove della dura vita") allarga il discorso: non è più solo memoria, è destino condiviso. "E continua così anche ciò che non vuoi": la frase inchioda un'esperienza universale, quella sensazione che il tempo proceda per inerzia, che ti trascini anche quando non consenti. E quando arriva "dolce periferia diventata città / di

giardini centri commerciali”, la canzone scatta dal personale al collettivo: la trasformazione urbanistica diventa trasformazione dell’anima dei luoghi. Non rimpiange “il caffè di una vita che va”, perché non è un nostalgico facile; ma chiede di “scordare i funerali”, cioè di non portare addosso il peso delle perdite come unica contabilità dell’esistenza. L’ultima strofa sui giovani (“senza vincere mai senza perdere mai / e continuare almeno a respirare”) è forse la più contemporanea: descrive una generazione sospesa, non tragica ma sfinita, che non pretende epopee, cerca ossigeno. E allora il ritorno finale ai pescatori non è ripetizione: è circolarità. La canzone si chiude dove è iniziata perché il tema non “finisce”: come nelle migliori ballate, resta lì, a disposizione di chi ascolta, come un ritornello che può essere cantato da chiunque abbia conosciuto la fatica, la provincia, e la necessità di tornare al proprio porto per riposare almeno un po’.

Scusami se puoi

Quando c'è qualcosa che non va
Ma non so dire cosa
E mi sembra che i miei gesti e le parole
Siano inutili bugie
Allora provo a ridere e scherzare
Fingendo che non vada affatto male
E recito convinto la mia parte
Barando con le carte che ho trovato e fatto mie
Quando la routine si fa pesante

E ho voglia di cambiare E la vita è un ascensore misterioso Che non scende che non sale Vorrei trovarmi sopra un aeroplano Ma sono sempre fermo al primo piano E l'unico evento eccezionale È provarci dalle scale a salire un po' di più

Scusami se puoi Ma devo andare via Io non sto scappando ma soltanto dando un senso ad una vita non più mia Cercami se vuoi Non mi nasconderò Siamo ad armi pari abbiamo vinto tutti e due però che cosa non lo so

Quando tutto è esatto e regolare Ma mi sembra di morire Come uno zombie che s'aggira per le strade in cerca del proprio avvenire Allora corro dritto alla stazione Sapessi amore che soddisfazione Pigliare a calci tutto il mio esitare E riprovarci ancora magari per sbagliare

Scusami se puoi Ma devo andare via Io non sto scappando ma soltanto dando un senso ad una vita non più mia Cercami se vuoi Non mi nasconderò Siamo ad armi pari abbiamo vinto tutti e due però che cosa non lo so

Scusami se puoi nasce come certe canzoni che non “si scrivono”, ma si scaricano addosso: un gesto di urgenza, quasi fisiologico. Se davvero, come Bonaffini ha raccontato, il primo nucleo risale al 1991, in un tempo di stress e di desiderio di rottura, il testo conserva ancora oggi quella temperatura: non è un brano di lamento, è un brano di decisione. E anche la sua storia “incidentata” - i provini rifiutati, l’idea di farne un singolo, la tentazione di consegnarlo a Pierangelo Bertoli e il consiglio opposto (“tienilo per te, qui hai carte fortissime”) - sembra rispecchiare il suo tema centrale: non delegare, non farsi portare, provare a stare in piedi con la propria voce, anche quando gli altri la giudicano inadatta. Finì infatti anche lui in Blez nel 1993. Il brano mette a fuoco un’esperienza comunissima e raramente detta con tanta nettezza: la sensazione che “ci sia qualcosa che non va” senza riuscire a darle un nome. È un malessere senza oggetto, una nube che non si lascia afferrare. Allora l’io fa ciò che facciamo quasi tutti: ride, scherza, “recita convinto la sua parte”, trucca la realtà con “le carte trovate e fatte mie”. È una confessione lucidissima,

perché descrive la socialità come teatro quotidiano: non l'ipocrisia in senso morale, ma la strategia di sopravvivenza con cui si attraversano i giorni. Qui viene in mente Pirandello: la maschera non è un vezzo, è una necessità; solo che a forza di indossarla, rischi di non sapere più dov'è la faccia. Poi arriva l'immagine dell'ascensore: "misterioso / che non scende che non sale". La vita sospesa, inchiodata tra piani, è il contrario stesso del viaggio. E infatti il sogno è un aeroplano, cioè uno strappo verticale, un cambio di quota; ma la realtà è "sempre fermo al primo piano", e l'unico gesto eccezionale è provare "dalle scale a salire un po' di più". È una delle metafore più riuscite del brano: non la rivoluzione, ma il tentativo ostinato, muscolare, di guadagnare un gradino quando il sistema è bloccato. È qui che la canzone si fa rock nel senso più profondo: non come genere, ma come postura. Il ritornello è la deflagrazione liberatoria. "Scusami...se puoi!" non è una richiesta di perdono melodrammatica; è quasi un paradosso etico. Se puoi scusarmi, bene. Se non puoi, capisco. Ma io devo andare via, perché non sto scappando: sto ridando senso "a una vita non più mia". È una frase cruciale: distingue la fuga dalla scelta. Fuggire è negare; andare via, qui, è affermare. E l'altra riga, "cercami se vuoi / non mi nasconderò", completa la maturità dell'atto: non è un abbandono vigliacco, è un distacco a viso aperto. Anche il terzo quadro alza la posta: "quando tutto è esatto e regolare / ma mi sembra di morire", con quella figura dello "zombie" che si aggira in cerca del proprio avvenire. L'ordine, invece di salvare, anestetizza. E allora la corsa "dritto alla stazione" è un colpo di reni simbolico: la stazione è il luogo della possibilità, dell'altrove, dell'errore che riapre la vita. "Pigliare a calci tutto il mio esitare": è una purificazione per urto, una catarsi fisica. Se la leggenda racconta di un Festival di Sanremo mancato e di porte chiuse per ragioni extramusicali, poco importa: la forza della canzone sta nel fatto che trasforma quella storia in energia universale. È un brano che non cerca di piacere: cerca di liberare. E quando dice "siamo a darmi pari, abbiamo vinto tutti e due, però che cosa non lo so", lascia la chiusa più vera: a volte si esce da una vita "non più mia" senza sapere ancora quale sia la nuova. Ma il primo atto di vittoria è smettere di fingere che vada tutto bene.

Scialle di pavone

L'innocente L'incompreso L'uomo non comune Del Botticelli ricorda una scala di luci nel tempo Scavate tra scorie di logica d'arte

L'arte greca L'arte certa L'arte di difesa E le distese di grano e i giardini d'arancio riflessi Nei tetri cristalli di Venere e Marte

La verità La verità La verità La verità

Indossare Ma liberamente Scialle di pavone E di materia coraggio affrescare montagne di carta Mischiando le forme del solo universo

Coi pennini E punte di matita L'uomo non comune Tra cubi bianchi cilindri piramidi in legno e sculture di ghiaccio Vegliate dal cuore di Sanzio

Ritornerà Ritornerà Ritornerà Ritornerà

Scialle di pavone è, in un certo senso, il varco obbligato dell'universo bonaffiniano: il punto in cui la canzone smette di essere soltanto racconto e diventa dichiarazione di poetica. Non stupisce che l'autore l'abbia collocata, negli anni, come una tappa quasi iniziatica del proprio percorso, un lasciapassare familiare e artistico, perché qui l'origine non è un semplice ricordo: è un fondamento.

La scrive nel 1986, sotto l'urto di un'immagine concreta - un rosone romanico dipinto dal padre, Giorgio, pittore - allora la canzone porta in sé una genealogia: l'arte come eredità, ma anche come enigma lasciato

in casa, tra le mani, fin dall'infanzia. Il brano si presenta con la figura dell'uomo non comune, insieme innocente e incompreso: un artista prima ancora di essere riconosciuto come tale, un essere che abita la soglia tra il silenzio e la rivelazione. Qui l'Permetismo non è chiusura, è densità: come accade nella poesia simbolista, non spiega, allude; non dimostra, convoca. "Del Botticelli ricorda una scala di luci nel tempo": l'opera d'arte diventa una scala, cioè un passaggio verticale, un'ascensione. E le "scorie di logica d'arte" sono tutto ciò che, a posteriori, l'istituzione e la critica depositano intorno alla creazione: categorie, correnti, griglie interpretative. Bonaffini sembra dirci che l'arte vera nasce prima della logica che la incasella, e che solo dopo viene scavata e riconosciuta.

Il ritornello insiste su un asse decisivo: verità e ritorno. L'invocazione "la verità" ripetuta come un mantra suggerisce che la creatività, per quanto fragile e umana, appartenga a un contenitore più grande dell'individuo. Viene in mente Heidegger quando parla dell'opera d'arte come luogo di disvelamento: non decorazione del mondo, ma apertura di un varco, di un vero che si mostra. E al tempo stesso c'è qualcosa di quasi platonico: la bellezza non come capriccio, ma come segnale di un ordine più profondo, che affiora per lampi.

Dentro questo paesaggio di riferimenti (l'arte greca "certa", l'arte come difesa, Venere e Marte, distese di grano e giardini d'arancio) non c'è esibizionismo colto: c'è la sensazione che l'artista viva immerso in una storia più vasta di lui, come se ogni gesto creativo fosse una vibrazione dentro un grande museo invisibile. L'arte appare allora come un campo di forze: eros e conflitto, armonia e ferita, materia e luce. Ed è qui che entra l'immagine chiave: lo scialle di pavone. Il pavone, tradizionalmente, è emblema di vanità e splendore; lo scialle è invece intimità, calore, protezione, quasi una presenza materna. Metterli insieme significa spostare il simbolo: non la vanità dell'artista, ma la sua aura; non l'ostentazione, ma la radianza che lo avvolge e lo precede. È un'idea vicina a quella dell'aura di Benjamin, ma tradotta in tessuto: qualcosa che scalda e insieme illumina, un alone che non si decide a tavolino. È l'arte inconscia di cui parli: quella che non nasce con la presunzione di essere "Arte", e che proprio per questo, un giorno, lo diventa. "Indossare, ma liberamente": la creazione come veste scelta, non come uniforme. E poi quel verso meravigliosamente concreto: "di materia acquaragia affrescare montagne di carta". Qui l'arte non è un'idea pura: è mestiere, solvente, mano che sporca e pulisce, che toglie e rimette, che scava nella materia per far emergere la luce. L'acquaragia è l'odore del fare, della bottega, della pittura che nasce tra stracci, pennelli e pazienza: un dettaglio sensoriale che riporta la canzone alla sua radice domestica e insieme genealogica, al padre pittore e a quella sacralità laica dell'atelier. Affrescare la carta, supporto fragile e deperibile, con l'acquaragia significa accettare la precarietà dell'opera e, nonostante questo, insistere: la forma come gesto che resiste alla dissolvenza. Il finale ribadisce la tesi profonda: "ritornerà". Tra cubi, cilindri, piramidi, sculture di ghiaccio, geometrie e metamorfosi (l'uomo non comune ritorna, e con lui ritorna l'arte). Non per trionfalismo, ma per necessità antropologica: perché l'umano, anche quando cade, ricomincia a dare forma al mondo. È un andare e venire tra vita e morte dell'opera, tra oblio e riapparizione, che ricorda il movimento stesso della memoria culturale: ciò che oggi è scarto, domani è patrimonio.

Meglio della magia

Usa il coltello, usa la falce
 Usa il martello, usa la calce
 Usa gli arnesi a giusta misura
 Per la pelle più dura
 Usa il marito, usa la moglie

Usa le madri, usa le figlie
 Mescola insieme organi umani
 Con pezzi di metallo

Ma che potenza la nostra scienza La medicina, la chirurgia Taglia e riduce, vaglia e produce Meglio della magia

Usa intrugli sperimentali
 Sopra i bambini, sugli animali
 Sopra gli insetti, sui vegetali
 Anestesi mondiali
 Per l'uomo nuovo, caro collega
 Cuore perfetto, corpo d'effetto
 Forbici, bisturi, trapano e sega
 Uso, abuso e getto

Ma che potenza la nostra scienza La medicina, la chirurgia Taglia e riduce, vaglia e produce Meglio della magia

Usa l'ago, usa il filo
 Come un mago sul profilo
 Getta il pelo nello scarto
 L'onniscente sarto
 Usa l'ascia, lo scalpello
 Sulla coscia, sul cervello
 Per scolpire il suo modello
 Buono, bravo e bello

Ma che potenza la nostra scienza La medicina, la chirurgia Taglia e riduce, vaglia e produce Meglio della magia

Meglio della magia rappresenta uno dei momenti più ironici, corrosivi e provocatori del repertorio bonaffiniano. Come accade spesso nella tradizione della canzone d'autore italiana, il linguaggio apparentemente semplice diventa uno strumento di satira culturale. Qui Bonaffini costruisce una sorta di filastrocca grottesca, quasi da teatro civile, che mette in scena il mito moderno della scienza come potere assoluto. Il brano è tratto da "Il ponte dei maniscalchi" (1999), disco scritto in gran parte tra il 1995 e gli anni immediatamente successivi, considerato dallo stesso autore uno dei suoi lavori più esplicitamente civili e ideologici, forse il più politico dell'intera sua discografia. In quell'album Bonaffini affrontava senza mediazioni alcune delle grandi questioni etiche della modernità: il potere delle istituzioni, la manipolazione sociale, il rapporto tra progresso e coscienza. Questa canzone si inserisce perfettamente in quel clima, dove la satira diventa strumento di critica e di riflessione. L'incipit è volutamente brutale e meccanico: coltello, falce, martello, calce. Non sono soltanto utensili; diventano simboli di un mondo che tratta la vita come materiale da lavorare. La ripetizione insistita dell'imperativo "usa" trasforma la strofa in una vera catena di montaggio linguistica. Tutto è disponibile, tutto è manipolabile: corpi, organi, relazioni umane. Persino le figure più intime e familiari - il marito, la moglie, le madri, le figlie - vengono elencate come componenti di un laboratorio. In questa accumulazione quasi ossessiva emerge la critica implicita: la modernità tecnologica rischia di trasformare l'essere umano in materia prima. Il ritornello introduce l'elemento decisivo: l'ironia. "Ma che potenza la nostra scienza... meglio della magia". Il tono sembra celebrativo, ma è chiaramente parodico. La scienza viene rappresentata come una nuova forma di stregoneria razionalizzata, capace di promettere la perfezione biologica e il controllo totale sul corpo umano. È una visione che richiama le riflessioni di Michel Foucault sul potere biopolitico: la medicina e la scienza non sono soltanto strumenti di cura, ma anche dispositivi di controllo e di organizzazione dei corpi. Nella seconda strofa il laboratorio si espande fino a comprendere l'intero ecosistema. Gli

esperimenti coinvolgono bambini, animali, insetti e vegetali: il mondo diventa campo di prova per la costruzione dell'“uomo nuovo”. Questa espressione non è casuale; evoca le grandi utopie e le grandi inquietudini del Novecento, quando la fiducia nel progresso scientifico si intrecciava con il desiderio di ridisegnare l'essere umano. Il “cuore perfetto, corpo d'effetto” appare allora come una caricatura amara di questa aspirazione: un modello artificiale, prodotto quasi industrialmente. Il ponte della canzone spinge la metafora ancora più lontano. Il chirurgo diventa un sarto onnisciente che cuce e ritaglia il corpo umano come un abito. Ago e filo, scalpello e trapano: strumenti che trasformano il corpo in materia da modellare. L'immagine è volutamente perturbante, perché mescola due tradizioni antiche - quella dell'artigiano e quella dello scultore - applicandole non alla materia inerte ma all'uomo stesso. In questo modo Bonaffini si colloca dentro una lunga tradizione letteraria che ha interrogato il rapporto tra scienza e limite umano, da Mary Shelley con Frankenstein fino alle più recenti riflessioni sul transumanesimo. La domanda implicita rimane sempre la stessa: fino a che punto il progresso può spingersi senza smarrire il senso dell'umano?

La quinta stagione

È la quinta stagione che viene ogni tanto
 Dimmi che nome ha
 È il risveglio del lupo che dorme al suo fianco
 Dimmi che nome ha
 È una donna che piange la sua innocenza
 Vittima della violenza
 Un bambino vestito da carro armato
 Dimmi che nome ha
 È lo spettro feroce di un triste passato
 Dimmi che nome ha
 È una iena che cerca un amico fidato
 Dimmi che nome ha
 È una terra divisa dal capitale
 Dall'orgoglio nazionale
 Dalle sette, le razze, le religioni
 Dimmi che nome ha

È la guerra che spacca la terra gonfia mostri di crudeltà copre di terrore l'umanità È la guerra che tutto
 cancella che distrugge senza pietà Spegne la speranza e la libertà

È un poeta che danza col ferro sguainato
 Dimmi che nome ha
 Un serpente che striscia nell'erba di un prato
 Dimmi che nome ha
 È un uccello perduto in un nero mare
 Che non riesce più a volare
 Un disperso che vaga e non può tornare
 Dimmi che nome ha
 È una trave sospesa che cede di schianto
 Dimmi che nome ha
 Un miliardo di voci sepolte nel fango
 Dimmi che nome ha
 È una madre sul corpo del suo ferito
 Ma è la madre del nemico

Una falsa ragione con aria fiera
Dimmi che nome ha

È la guerra che spacca la terra gonfia mostri di crudeltà copre di terrore l'umanità È la guerra che tutto cancella che distrugge senza pietà Spegne la speranza e la libertà

La quinta stagione è una di quelle canzoni che attraversano il tempo prima ancora di essere pubblicate. Nasce infatti nei primi anni Ottanta, in un momento decisivo della formazione artistica di Luca Bonaffini. Dopo il primo incontro con Pierangelo Bertoli, avvenuto nel 1983, il cantautore emiliano - noto per il suo rigore e per la sua grande attenzione alla qualità dei testi - invitò il giovane autore mantovano a tornare dopo un anno, a maturare meglio le proprie opere. Quando Bonaffini si ripresentò nel 1984 con nuovi materiali, tra questi c'era proprio La quinta stagione. La cantò con un'intensità tale che Bertoli, uomo di giudizi sempre misurati e mai facili, reagì d'istinto: "È bellissima. Mandamela, la voglio fare". La canzone, però, non poté essere immediatamente consegnata. Bonaffini era sotto contratto discografico e il brano rimase quindi nel cassetto per quasi un decennio. In quegli anni continuò a vivere in forme diverse: circolò in versioni preliminari, fu oggetto di vari progetti editoriali e musicali - tra cui uno sviluppato nel 1985 con Harmony Sound - e conobbe anche una vita teatrale. Nel 1986 Bonaffini la presentò a Milano in uno spettacolo dedicato al tema della pace, accompagnandola con una performance coreografica che trasformava la canzone in una sorta di danza simbolica contro la guerra. Anche in quella veste il brano suscitò un forte impatto sul pubblico. Il testo originale era diverso da quello che oggi conosciamo. Alcuni passaggi furono rielaborati negli anni successivi, anche con l'aiuto dello stesso Bertoli. In una fase della lavorazione il brano venne interpretato - da parte della casa discografica Sugar - come troppo ambiguo: alcune immagini sembravano, secondo i responsabili, sfiorare un'incitazione alla violenza o all'odio. In realtà il senso della canzone era esattamente opposto: una denuncia durissima della guerra e delle sue conseguenze. Per evitare equivoci il testo venne quindi in parte riscritto. La versione definitiva arrivò nel 1993 con l'album Blez dove "La quinta stagione" divenne uno dei brani centrali del disco. Il ritornello vide anche un intervento speciale di Pierangelo Bertoli, che contribuì a rafforzarne il carattere di ballata civile. L'idea poetica che sostiene la canzone è semplice e potentissima: oltre alle quattro stagioni della natura esiste una quinta stagione, che ritorna ciclicamente nella storia dell'umanità. Non è una stagione della terra, ma dell'uomo: la guerra. Il testo costruisce una lunga sequenza di immagini simboliche e inquietanti. Donne violate, bambini trasformati in strumenti di guerra, madri che piangono figli che non torneranno, popoli divisi da razze, capitali e religioni. Ogni quadro è introdotto dalla stessa domanda: "Dimmi che nome ha". È una domanda retorica che prepara la rivelazione del ritornello: quella forza distruttiva che attraversa la storia ha un nome preciso, ed è la guerra. La potenza del brano sta proprio nella sua dimensione quasi profetica. Negli anni Ottanta molti ritenevano che la guerra fosse un tema ormai "superato", un ricordo del Novecento destinato a dissolversi con il progresso. Bonaffini intuì invece qualcosa di diverso: che quella stagione oscura non era stata un'eccezione, ma una costante della storia umana. La guerra come "quinta stagione" capace di distruggere le altre quattro, la stagione della morte che cancella la vita. Oggi, a distanza di decenni, questa intuizione appare ancora più attuale. Nella nuova veste orchestrale della Global Orchestra, la canzone recupera anche la sua impronta originaria di rock celtico e ballata di protesta, un linguaggio musicale che amplifica il carattere epico e civile del testo. Come nelle grandi protest songs della tradizione folk, la musica non attenua il messaggio ma lo rilancia, trasformando la canzone in una denuncia corale.

La scogliera

Sulla scogliera si sbriciola un'onda
Bagna le trecce di una donna bionda
Una preghiera spostata dal vento
Bacia del mare la schiuma d'argento
Sulla scogliera del mar d'Irlanda

L'odio lavato da un sorso di malto
Bagna di sangue i prati e l'asfalto
E la preghiera rincorre i suoi figli
Dentro le tane di lepri e conigli
L'odio che sporca le strade d'Irlanda

Cuccioli armati pronti a sparare
Col benessere di Dio
Ma quale Dio di quale clan
Quale ragione o ideologia

Questa canzone che con i suoi versi
Bagna le pietre e la storia dei celti
Ma una preghiera non ferma la guerra
Né gli interessi dei re della terra
Questa canzone sul mare d'Irlanda

La scogliera appartiene a quella tradizione del cantautorato italiano che ha sempre saputo intrecciare racconto storico, coscienza civile e tensione poetica. Scritta negli anni in cui Luca Bonaffini stava lavorando a una serie di brani fortemente impegnati - tra cui *Mostra Mostar* e *Meglio della magia* - la canzone nasce dentro una stagione creativa in cui il cantautore rifletteva sul rapporto tra ideologia, potere e violenza. È una stagione che troverà piena espressione nell'album *Il ponte dei Maniscalchi* (1999), uno dei lavori più apertamente civili e politici della sua discografia. Il paesaggio scelto è quello dell'Irlanda, una terra che nella memoria europea è diventata simbolo di conflitto identitario e religioso. L'immagine iniziale è di grande delicatezza: un'onda che si frange sulla scogliera, le trecce di una donna bionda bagnate dalla schiuma del mare. È un quadro quasi impressionista, che ricorda certe aperture delle ballate folk nord-europee. Ma quella quiete è solo apparente. Poco dopo il testo si oscura: il sangue nei prati, l'odio che percorre le strade, i "cuccioli armati pronti a sparare". L'infanzia stessa viene contaminata dalla guerra. Dietro questa scena si intravede una storia concreta: quella del conflitto nordirlandese e della lunga stagione dei Troubles, il periodo di violenze politiche e religiose che segnò l'Irlanda del Nord tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Novanta. In particolare la canzone sembra evocare la figura di Bobby Sands, il giovane militante repubblicano morto nel 1981 dopo uno sciopero della fame nel carcere di Maze. Il suo diario e la sua vicenda diventarono simbolo internazionale della lotta dei prigionieri politici e, allo stesso tempo, della tragedia di un conflitto dove identità, religione e politica si intrecciavano in modo esplosivo. Bonaffini non racconta direttamente la storia di Sands perché preferisce evocarla attraverso simboli. La scogliera diventa il luogo dove si incontrano due dimensioni: la preghiera e la guerra. La preghiera corre nel vento, rincorre i figli nascosti nelle tane di lepri e conigli, ma non riesce a fermare la violenza. È qui che la canzone rivela il suo nucleo critico. L'autore non attacca la fede in sé, ma l'uso ideologico che spesso ne viene fatto. La domanda "ma quale Dio, di quale clan?" smaschera il meccanismo con cui le identità religiose possono essere trasformate in strumenti di divisione politica. Questa riflessione ha una portata più ampia della vicenda irlandese. Il brano suggerisce che le grandi ideologie – soprattutto quando si blindano dietro dogmi religiosi o nazionali – possono diventare strumenti perfetti per il potere. La politica, il sistema militare e le strutture di dominio trovano in queste identità assolute un mezzo efficace per mobilitare le masse e mantenere il controllo. È una dinamica che il Novecento ha conosciuto molte volte e che il filosofo Isaiah Berlin avrebbe definito il rischio dei sistemi monistici: quando una sola verità pretende di governare tutte le altre, la libertà dell'individuo diventa fragile. Quando la canzone uscì, alcuni la interpretarono come il racconto di un conflitto ormai appartenente al passato, quasi una ballata nostalgica. In realtà Bonaffini stava guardando oltre l'evento storico. L'Irlanda era solo un simbolo: la scogliera era il confine tra la memoria e la storia universale della violenza. Non a caso il brano tornerà anche nell'antologia pubblicata nel 2012 per i cinquant'anni del cantautore mantovano, come una delle sue canzoni civili più rappresentative. La musica, con le sue suggestioni celtiche e folk, accompagna questa riflessione con la forma della ballata popolare. È un

linguaggio antico, quasi comunitario, che ricorda come le grandi storie della storia europea siano state tramandate proprio così: attraverso il canto. E in questa forma semplice e solenne la canzone ripete la sua verità più amara: una preghiera può attraversare il vento e il mare, ma da sola non basta a fermare la guerra.

La prima pioggia

Fu una nuvola casuale sul mattino Che colse l'innocenza e la calura
Che spinse due ragazzi da un giardino Al riparo dentro a un tetto e quattro mura

E lui con le mani circondò i suoi fianchi Dicendo che cercava di asciugarla
Lei gli scostò i capelli dalla fronte Lui capì che era il consenso per spogiarla

E la pioggia cadeva convinta Sulle cose sulla gente senza trattenersi più
E la pioggia copriva compiacente Testimone di un istante che perdeva le virtù

E nel chiuso del castello improvvisato Le voci si scambiavano i pensieri
I corpi finalmente liberati E quasi sconosciuti fino a ieri

E lui le guardava il seno sollevarsi E le esplorava il corpo gentilmente
Lei lo strinse a sé incapace di fermarsi E il timore fu ricordo solamente

E la pioggia cadeva convinta Sulle cose sulla gente senza trattenersi più
E la pioggia copriva compiacente Testimone di un istante che perdeva le virtù

Prepotente la dolcezza ritornava A renderli più forti e più sicuri
E la stessa forza che li trascinava Li trovò in un abbraccio più maturi

E la pioggia cadeva convinta Sulle cose sulla gente senza trattenersi più
E la pioggia copriva compiacente Testimone di un istante che perdeva le virtù

La prima pioggia appartiene a quella dimensione più intima e narrativa della scrittura di Luca Bonaffini, dove il racconto sentimentale si intreccia con la memoria personale e con la tradizione della canzone popolare. La sua storia compositiva, come spesso accade nei percorsi creativi più autentici, è lunga e stratificata. La prima parte della musica, infatti, risale addirittura agli anni della giovinezza dell'autore, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, quando Bonaffini era ancora studente e sperimentava le sue prime forme di scrittura musicale. In quella fase la melodia accompagnava un testo completamente diverso, appartenente a un contesto e a un'idea narrativa lontani da quelli che oggi conosciamo. Per molti anni quella musica rimase chiusa nel cassetto, come accade a tante intuizioni che attendono il momento giusto per trovare la loro forma definitiva. Fu solo all'inizio degli anni Novanta, durante il lavoro sull'album "Italia d'oro" di Pierangelo Bertoli - previsto nel 1992 - che Bonaffini recuperò quella vecchia melodia. Il brano riemerse quasi come una memoria improvvisa, e fu proprio in quell'occasione che prese forma la versione attuale. Insieme a Bertoli venne costruito il ritornello e si delineò il nuovo testo: una narrazione delicata delle prime emozioni amorose, ambientata sotto la pioggia di un mattino estivo. Musicalmente la canzone si muove dentro una tradizione ben riconoscibile: quella della ballata country e bluegrass, un linguaggio che nella canzone d'autore italiana ha spesso rappresentato uno spazio di racconto e di evocazione. La struttura melodica è semplice ma intensa, quasi da folk song, come se la storia potesse essere tramandata oralmente. In questo senso il brano dialoga con una lunga tradizione narrativa dove la natura - la pioggia, il giardino, il rifugio improvvisato - diventa complice dei sentimenti umani. Il cuore della canzone è proprio la pioggia, che nel ritornello assume un valore simbolico. Non è soltanto un elemento atmosferico, ma una sorta di velo protettivo che accompagna e custodisce la nascita di un amore. "La pioggia cadeva convinta", dice il testo: una personificazione che suggerisce quasi una

partecipazione della natura a quell'istante. La pioggia copre, protegge, testimonia. È il segreto della scoperta amorosa, il momento in cui l'innocenza si trasforma in esperienza. Il racconto è costruito con grande delicatezza. Due ragazzi trovano riparo da un temporale e, quasi senza rendersene conto, attraversano insieme il passaggio dall'adolescenza alla maturità emotiva. Non c'è aggressività né dramma, ma una progressiva presa di coscienza del corpo e del sentimento. L'energia che attraversa il brano è quella tipica delle prime scoperte amorose: un misto di timore, curiosità e abbandono. In questo senso la canzone parla di una stagione universale della vita. È l'età in cui l'amore è insieme fisico e spirituale, in cui il desiderio del corpo e l'intuizione del sentimento si scoprono simultaneamente. Non a caso il testo suggerisce che proprio quella dolcezza improvvisa li rende "più forti e più sicuri": è il momento in cui l'esperienza diventa conoscenza. Negli anni Bonaffini ha continuato a portare questo brano nei suoi concerti, segno di un legame particolare con la canzone. Forse perché racchiude qualcosa di profondamente autobiografico: la memoria di un tempo in cui tutto comincia. Ogni volta che viene eseguita dal vivo, quella pioggia sembra tornare a cadere ancora, come se la canzone custodisse intatto il ricordo di quell'istante in cui l'amore, per la prima volta, prende forma.

Sarò lì ad aspettarti

Mi ripasso qualche guaio sul diario dei miei giorni
sono poche e forse un paio le risate sui contorni
il ricordo si confonde con l'odore della neve
col rumore delle fronde e con il mio canto lieve

Ti risparmio quel dolore che ho indossato fino a ieri
un vestito da buttare dall'armadio dei pensieri
son parole sono stelle dentro il blu dell'emozione
registrate sulla pelle col tuo viso e col tuo nome

Quando arriverà gennaio sarò lì ad aspettarti con quegli attimi preziosi che dovevo regalarti
col sorriso che volevi di quell'uomo in cui credevi con quel sogno tra le mani che stringevi

Il ricordo si confonde con l'odore della neve
col rumore delle fronde e con il mio canto lieve

Quando arriverà gennaio sarò lì ad aspettarti con quegli attimi preziosi che dovevo regalarti
col sorriso che volevi di quell'uomo in cui credevi con quel sogno tra le mani che stringevi
.... Quando arriverà gennaio.

Sarò lì ad aspettarti appartiene a quella dimensione più raccolta e contemplativa della scrittura di Luca Bonaffini, dove il sentimento non si manifesta attraverso il dramma o la dichiarazione diretta, ma attraverso la custodia silenziosa della memoria. È una canzone rimasta a lungo nel cassetto, come accade spesso ai brani più intimi, quelli che sembrano attendere il momento giusto per essere rivelati. Solo nel 2019 Bonaffini decise di registrarla in studio in una versione completamente unplugged, essenziale e spoglia, dove la voce e la melodia potessero emergere senza filtri. Quella registrazione rimase inizialmente sospesa, finché trovò la sua collocazione naturale durante il periodo del lockdown del 2020, quando venne pubblicata all'interno di un CD5 (un pentadisc) intitolato "Non è mai troppo Natale", un piccolo progetto acustico composto da cinque tracce. Il contesto della pubblicazione non è secondario. Durante i mesi più difficili della pandemia da Covid-19, quando il tempo sembrava dilatarsi e la distanza diventava una condizione quotidiana, molte canzoni assunsero un valore nuovo. "Sarò lì ad aspettarti" sembrava parlare proprio di quel sentimento diffuso: l'attesa di un ritorno, di un incontro possibile o forse soltanto

immaginato. In questo senso il brano si inserisce in quella linea della poetica bonaffiniana che potremmo definire la conservazione dei sentimenti. Canzoni come “Dal vero”, “Amore mio indifeso”, “I risvegli d’amore” appartengono allo stesso territorio emotivo: non raccontano soltanto l’amore, ma la decisione di custodirlo anche quando il tempo e le circostanze sembrano allontanarlo. Il testo è costruito come un piccolo diario interiore. Il protagonista ripercorre i propri giorni quasi sfogliando un taccuino di memoria, dove i guai e le rare risate si mescolano con i segni lasciati dal tempo. Le immagini naturali- l’odore della neve, il rumore delle fronde - funzionano come coordinate sensoriali della memoria, proprio come accade nella grande tradizione poetica del Novecento. Si potrebbe pensare, ad esempio, alle atmosfere di Attilio Bertolucci, dove il paesaggio diventa un archivio emotivo, o alle pagine di Franco Arminio, che spesso racconta i sentimenti attraverso geografie intime e domestiche. Il cuore della canzone è però nel ritornello, dove l’attesa prende una forma precisa: “quando arriverà gennaio sarò lì ad aspettarti”. Gennaio diventa quasi un simbolo del tempo che ricomincia. È il mese della soglia, dell’inizio, della promessa. In quell’attesa non c’è disperazione né rimpianto sterile: c’è una forma di fiducia ostinata, quasi una disciplina del cuore. L’io della canzone non pretende nulla, non accusa e non rivendica. Semplicemente resta. E proprio questo restare rende la canzone così intensa. In questa prospettiva il brano dialoga idealmente con una certa poesia contemporanea che ha riflettuto sul valore dell’attesa. Il poeta Eugenio De Signoribus ha scritto che l’attesa è una forma di cura, perché significa continuare a credere nel legame anche quando l’altro non è presente. Bonaffini sembra muoversi nella stessa direzione: custodire il sogno “tra le mani” significa non permettere che il tempo cancelli ciò che è stato autentico. Anche la scelta dell’arrangiamento unplugged rafforza questa dimensione. Senza sovrastrutture sonore, la canzone si presenta come una confessione sommessa, una ballata intima che potrebbe essere cantata in una stanza o su un piccolo palco. È una forma musicale che restituisce alla parola tutta la sua fragilità e la sua verità. Così Sarò lì ad aspettarti diventa qualcosa di più di una semplice canzone d’amore. È un ritratto della fedeltà emotiva, quella capacità rara di non abbandonare i grandi sentimenti anche quando la vita cambia direzione. In un tempo che consuma tutto velocemente, la canzone ricorda che esiste ancora un modo diverso di amare: quello che sa aspettare.

Sezione II - I cinque progetti speciali

I progetti speciali non stanno ai margini: ampliano il disegno centrale, ne spostano il punto di vista e ne illuminano le origini, le deviazioni poetiche e i registri laterali. L'ordine scelto qui è stabile e intenzionale.

Astrologia

Luca Bonaffini Global Orchestra “ASTROLOGIA” Nehora Records, marzo 2026

L'esordio che non era ancora pronto. Astrologia non nasce nel 1988. Nasce cinque anni prima, nel 1983, dentro l'ostinazione di un ragazzo che vuole fare il cantautore e basta. All'inizio non è neppure un album intero. È un'idea precisa: un solo Q-Disc, quattro brani, uno per ogni elemento, ovvero terra, aria, acqua, fuoco. Un oggetto apribile, illustrato, pensato come quei vinili degli anni Settanta che si sfogliavano quasi fossero libri. Un mondo grafico, simbolico, visionario. Bonaffini disegna, immagina, progetta copertine e costellazioni. Prima ancora di avere uno studio, ha un universo. Ma il progetto non va in porto. Il mercato cambia, i Q-Disc declinano, le priorità delle etichette sono altre. Astrologia resta in sospenso. Lui continua a scrivere. Nel frattempo arrivano segnali importanti: nel 1986 vince il Premio Collodi e nello stesso anno il Premio Rino Gaetano per il miglior testo. Conosce Pierangelo Bertoli, inizia una collaborazione che lo forma profondamente come autore. Si aprono porte, ma non quella decisiva: un disco suo. Poi, finalmente, l'occasione. Una piccola etichetta milanese gli offre un contratto dopo la vittoria di un concorso. È la possibilità attesa per anni. E qui entra in gioco la fretta. Non ci sono grandi fondi. Non c'è una produzione solida. Ci sono amici giovani, entusiasti, inesperti come lui. Creatività, ambizione, buona volontà. Ma nessuna guida strutturata, nessun parametro forte rispetto a un mercato che nel 1988 è già esigente per la canzone d'autore. Il Q-Disc diventa un LP. Le grafiche prendono forma — anche grazie alla collaborazione con la rivista Sirio — ma il suono non sostiene l'idea. Gli arrangiamenti sono irregolari, la voce acerba, il progetto troppo autogestito. Non è abbastanza definito per chi, in quegli anni, ascolta Dalla, De Gregori, De André con un orecchio ormai abituato a produzioni mature. Astrologia esce così. Ed è uno scarto. Bonaffini lo ha sempre detto senza alibi: è un'operazione sbagliata nei tempi. Non per mancanza di scrittura, ma per mancanza di struttura. La fretta tradisce l'urgenza. Eppure dentro quel disco non c'è solo immaturità. Ci sono brani che contengono già una tensione autentica: Free Time, Ballerina, Polifemo, Non ci si può nascondere. Anche altri testi (magari meno riusciti nella veste originale) nascondevano una qualità che non era stata portata fino in fondo. Il paradosso è che l'immagine funziona più del suono. A Mantova e dintorni l'uscita di un disco di un cantautore è un evento. Le presentazioni sono affollate. Lui piace. Piace la persona, la presenza scenica, l'idea. Ma quando il vinile gira nei salotti dove si ascoltano i grandi nomi della canzone italiana, la distanza si sente. Persino Angelo Carrara commenta che “non si capisce niente”. Pierangelo Bertoli lo definisce inutilmente complicato. E intanto accade un altro paradosso.

Il brano Con la bocca chiusa vince il Festival Rino Gaetano 1988 (premio della critica giornalistica) e porta Bonaffini tra i 36 emergenti selezionati per il Festival di Sanremo 1989. Quando gli comunicano la notizia, lui non esulta. Dice: “Mi tocca andare al Festival... io volevo il Tenco.” A Sanremo però ci va. Sale su quel palco delle selezioni, entra nel gruppo dei trentasei. Ma non passa nella finale degli otto. Quell'anno vincerà Paola Turci. Non è una bocciatura umiliante. È qualcosa di più sottile: la conferma che ciò che sta cercando non ha ancora trovato la forma giusta. Astrologia resta così sospeso. Un esordio che sembra già una chiusura. Non un fallimento definitivo, ma una partenza sbagliata nei tempi. E poi arriviamo al 2026. Astrologia non viene riaperto per nostalgia né per riabilitazione morale. Viene riaperto perché è necessario. Perché è l'origine professionale. E le origini, se non vengono rilette, restano nodi. “Astrologia” 2026 non dimostra che il disco del 1988 fosse un capolavoro incompreso. Dimostra qualcosa di più forte: che quelle canzoni avevano bisogno di maturità produttiva, di spazio, di respiro. Che alcuni testi erano già solidi. Che certe melodie chiedevano solo di essere sostenute. Dentro Global Orchestra quei brani trovano finalmente la loro forma. Le orchestrazioni ampliano lo spazio emotivo. Le

nuove voci restituiscono profondità. I testi emergono con chiarezza. Alcune canzoni (tutte, ma alcune in modo sorprendente) acquistano una personalità che allora non avevano potuto esprimere. Astrologia 2026 diventa così il vero disco d'esordio. Non il primo in ordine cronologico, ma il primo compiuto. Nel 1988 c'era l'urgenza di arrivare. Nel 2026 c'è la maturità di tornare. E forse ogni percorso autentico ha bisogno di questo: un primo inizio prematuro, e un secondo inizio consapevole.

Con la bocca chiusa

Per sentirsi liberi di essere così
 Come sei proprio tu
 Dentro le parole spesso disumane
 No... non c'è spiegazione
 Proprio tu mi ferirai tu mi sfuggirai
 Tu... tu libera
 Non domandarmi spiegazione
 E se ci fosse una ragione
 Te lo direi magari in una canzone
 E non ti chiedo per favore
 E non ti chiedo neanche scusa
 Resta a guardare la tua bocca con la bocca chiusa

Questa vita è magica anche se ci fa soffrire
 Canterò la speranza
 Basta cifre inutili con gli slogan pubblicitari
 Manager... terminali
 Oggi no... io voglio che tu
 Ti senta un po' più vicina a me
 Non domandarmi spiegazione
 E se ci fosse una ragione
 Te lo direi magari in una canzone
 E non ti chiedo per favore
 E non ti chiedo neanche scusa
 Resta a guardare la tua bocca con la bocca chiusa
 Con la bocca chiusa...

Hai duemila ragioni per fare
 Le valigie e provare a partire
 Verso ipotesi e città
 Sepolte tanto tempo fa
 Con la tua cortesia speciale e adulta
 In un attimo potrai danzare
 Forte libera e piena di luce
 Quanti anni avranno già
 le tue ferite di realtà
 Sarà il trionfo dei tuoi aliti seccati al vento
 Con la bocca chiusa
 Con la bocca chiusa
 Con la bocca chiusa
 Con la bocca chiusa

Con la bocca chiusa nasce nel 1988, poco prima della registrazione di *Astrologia*. Luca Bonaffini la scrive con un'intenzione precisa: cercava un singolo. Un "lato A" forte, capace di vivere anche se l'album non avesse funzionato. Il titolo originale del manoscritto era *La miglior pubblicità a vendere*: già lì si avverte la tensione tra autenticità e mercato, tra parola vera e linguaggio promozionale. In quegli anni Bonaffini ascolta sì la grande tradizione cantautorale italiana, ma è attratto anche da una scrittura più pop e armonicamente ricca. Da una parte Pino Mango, dall'altra la West Coast americana, Crosby, Stills, Nash & Young, Simon & Garfunkel. Le terze e le quinte vocali, le armonizzazioni beatlesiane filtrate attraverso il folk americano. Voleva una canzone ampia, luminosa, con intrecci vocali e una struttura melodica forte, ma che contenesse un conflitto autentico. Il testo è una dichiarazione ambigua. Si apre come un invito alla libertà: "Per sentirsi liberi d'essere così come sei proprio tu..." Ma subito emerge il nodo: "Dentro le parole spesso disumane, no... non c'è spiegazione." È come se il linguaggio non bastasse più. Come se spiegare fosse già tradire. Il ritornello è il cuore del brano: "Non domandarmi spiegazione / e se ci fosse una ragione / te lo direi magari in una canzone." La canzone diventa l'unico luogo possibile per dire la verità. Eppure tutto si chiude in quell'immagine potente: "Resto a guardare la tua bocca con la bocca chiusa." Quel silenzio non è serenità. È tensione trattenuta. È autodifesa. È il momento in cui si vive insieme senza riuscire davvero a dirsi le cose. Bonaffini ha raccontato che scrive questo brano in una fase di crisi interiore: si sente lui stesso "con la bocca chiusa", diviso tra il desiderio di esporsi e quello di ritirarsi. Poi esplode il rifiuto del mondo esterno: "Basta cifre inutili / con gli slogan pubblicitari / manager / terminali." Non è una protesta ideologica, ma un disagio esistenziale. Il rifiuto di ridurre la vita a numeri. Subito dopo, però, il tono si fa intimo: "Oggi no... io voglio che tu ti senta un po' più vicina a me." Il conflitto tra sistema e relazione è tutto lì. Nel finale, quasi cinematografico, riconosce che l'altra persona ha "duemila ragioni per fare le valigie". Lui non implora, non si giustifica. Resta nel silenzio. Musicalmente il brano tenta l'apertura armonica che Bonaffini desiderava. Ma nella versione del 1988 la produzione non riesce a sostenerla pienamente. L'intenzione è forte, la realizzazione meno. Eppure è proprio *Con la bocca chiusa* a cambiare il destino di quell'esordio: vince il Premio Rino Gaetano 1988 "critica giornalistica" e porta Bonaffini alle selezioni di Sanremo 1989 tra i 36 emergenti. Non passerà nella finale degli otto, ma quella porta si apre grazie a questa canzone. Nel 2026, dentro *Global Orchestra*, il brano trova finalmente il respiro che cercava. Le armonizzazioni si distendono, la tensione si chiarisce. Non è più il tentativo di un singolo. È la dichiarazione compiuta di una crisi che, invece di chiudere, ha aperto un percorso.

Polifemo

Runa dai mille arcani
 Non è il gufo che governa questa notte da draghi
 Non verranno il coccodrillo né l'iguana dei laghi
 Non ci sarà tempesta
 E il tifone avrà un sorriso per ogni sua testa
 L'uragano sarà un sogno e la realtà ciò che resta
 Le orecchie avranno un tappo
 Ogni barba un bel rasoio, le bocche a un fazzoletto
 Le ragazze l'universo tra seno e reggipetto
 I nasi avranno odori
 Dolci come la foresta amari come l'inverno
 E le mani un bel Pilato che le lavi per l'eterno
 Ulisse avrà vendetta
 Diecimila valli d'oro e zappa di capriolo

Il ciclope presunzione ma un occhio troppo solo
 Occhio che non risponde
 Occhio magro e giovanile occhio diseredato
 Occhio dei bambini e di un uomo mai liberato
 Occhio perciò diverso
 Occhio fermo ed incapace occhio che non si scusa
 Di essere più grande o di averne un altro che non usa
 Occhio che non mi basta
 Per capire quanta storia potrà innaffiare le radici
 Degli alberi nucleari e delle mie cicatrici
 Occhio che non mi basta
 Per capire quanta storia saprà innaffiare le radici
 Degli imperi nucleari e delle mie cicatrici

Polifemo nasce nel 1985, in una delle fasi più profonde e sperimentali della scrittura di Luca Bonaffini. È un periodo in cui la parola non viene solo costruita razionalmente, ma lasciata emergere da una zona più oscura, quasi subconscia. La poesia si fa simbolica, talvolta ermetica. Anche musicalmente il clima è diverso: l'ascolto della new wave e del rock inglese porta atmosfere più tese, più notturne, meno narrative. Il titolo originale del brano è in tedesco: *Das Auge*, "L'occhio". Siamo verso la fine della Guerra Fredda. Il muro di Berlino divide ancora l'Europa, mentre il dialogo tra Est e Ovest sembra avviarsi verso un possibile disarmo. Ma la minaccia nucleare è ancora viva. In questo contesto, l'occhio diventa una metafora politica e antropologica. L'inizio del brano costruisce un mondo visionario e inquieto: draghi, tifoni, uragani che diventano sogno. È un universo che sembra minaccioso, ma che si rivela teatrale, quasi ironico. La vera tempesta non è naturale: è umana. Nel secondo movimento, il quadro si fa più chiaro. "Le orecchie avranno un tappo... le bocche a un fazzoletto... le mani un bel Pilato..." È una società che non ascolta, non parla, non si assume responsabilità. Ponzio Pilato che si lava le mani "per l'eterno" è il simbolo di una colpa ripetuta all'infinito. Poi entra il mito. "Il ciclope presunzione ma un occhio troppo solo." Polifemo non è soltanto il mostro omerico. È l'essere monocolo. Non ha visione doppia, non ha profondità. In psicologia la visione è legata alla coscienza: due occhi permettono la percezione tridimensionale. Uno solo produce appiattimento. Polifemo vede, ma non comprende. È presunzione, massa, potere cieco. Ulisse, nel mito, acceca il ciclope per salvarsi. Qui l'accecamento è già implicito: quell'occhio "non risponde", è "diseredato", "mai liberato". È l'occhio dei bambini e di un uomo che non ha ancora sviluppato coscienza critica. È un occhio che non si scusa "di essere più grande o di averne un altro che non usa": possiede la possibilità della dualità, ma non la esercita. Nel finale il brano diventa esplicitamente storico: "Occhio che non mi basta per capire quanta storia innaffierà le radici degli imperi nucleari e delle mie cicatrici." Nell'originale, è "innaffierà", mentre nella versione 2026 è "potrà innaffiare". Qui il personale e il politico si fondono. Le cicatrici individuali e gli imperi nucleari appartengono allo stesso sistema. Bonaffini intuisce che la caduta del muro non significherà la fine del conflitto, ma l'inizio di una guerra più occulta: mediatica, tecnologica, invisibile. Il "secolo breve" non si conclude, si trasforma. Nel 1988, dentro *Astrologia*, il brano resta potente ma non pienamente compreso. L'arrangiamento non riesce a sostenere la densità simbolica del testo. Nel 2026, invece, Polifemo trova la sua forma. Le atmosfere possono diventare scure, epiche, coerenti con la tensione mitologica e politica che lo attraversa. Non è solo una canzone sul ciclope. È una riflessione sull'occhio contemporaneo. E su ciò che accade quando il mondo sceglie di guardare con una sola visione.

Un'altra vita

Vita, senza punte di ghiaccio
 Vita, da risolvere, in un tiepido abbraccio
 Vita stramba, di donne che ti vengono a cercare
 Vita, vita scialba, d'astronauti senza astronave
 Vita, senza scalpi di indiani
 Vita ascoltando i lampi, mentre stringi il tempo con le mani
 Vita nuda, come il corpo d'una ragazzina
 Sta lì, seduta, rivela un'anima assassina
 E allora vita che vivrò
 O vita che ho vissuto
 Parlandoti un minuto in più di me
 Scusa ricomincio da te, solo da te
 E ricostruirò
 Il regno che ha bruciato
 Col fuoco del passato questo re
 Scusa ricomincio da te, solo da te, da te
 Vita, in riva all'universo
 Vita che se ci pensi, potrebbe essere anche tempo perso
 Vita nuova, impegnata in problemi sociali
 Vita, vita vecchia, da rileggere sui tuoi giornali
 E allora vita, vita occulta, vita segreta
 Attratta dai silenzi di quella cometa
 vita al buio, riciclando sordidi fantasmi
 Vita e amici che ti spiegano il mistero degli astri
 E allora vita che vivrò
 O vita che ho vissuto
 Parlandoti un minuto in più di me
 Scusa ricomincio da te, solo da te
 E ricostruirò
 Il regno che ha bruciato
 Col fuoco del passato questo re
 Scusa ricomincio da te, solo da te, da te

Scritta nel 1984, Un'altra vita è una delle canzoni vicine al primo progetto di Astrologia, quello pensato come EP. All'epoca il titolo era semplicemente Vita. Solo nel 1988, poco prima della pubblicazione dell'album, Bonaffini decide di cambiarlo: stava per uscire Vita di Lucio Dalla e Gianni Morandi, e mantenere lo stesso titolo sarebbe stato un confronto inevitabile. Così nasce Un'altra vita. Un titolo strategico, ma anche perfettamente coerente con il contenuto del brano. Musicalmente la canzone appartiene a un momento di grande apertura. Bonaffini in quegli anni ascolta molto jazz e musica sudamericana. È affascinato dalle settime, dalle diminuite, dagli accordi più articolati che aveva iniziato a esplorare attraverso la West Coast americana e la samba. Dice spesso che “la triade è fondamentale (Do, Mi, Sol, oppure La, Re, Mi) ma è bellissimo poter scrivere altrove”. Non per complicare, ma per espandere la possibilità espressiva. Ascolta Lucio Dalla, Pino Daniele, Fabio Concato, ma anche Toquinho e Chico Buarque. Da loro assorbe un'idea di armonia più mobile, meno rigida, più emotiva. Un'altra vita nasce dentro questa ricerca: un brano che non vuole restare nella struttura elementare, ma che tenta una scrittura più fluida, quasi elegante, senza perdere immediatezza. Il testo è chiaramente un brano di rinascita. Non mistica, non filosofica. Esistenziale. “Scusa ricomincio da te, solo da te.” La frase

è semplice, ma contiene un gesto radicale: tagliare il cordone con il passato usando “le forbici del presente”. È un periodo di cambiamento personale. Nuove frequentazioni, nuovi equilibri, la volontà di uscire da un sentimentalismo adolescenziale per cercare una maturità più autentica. Non è una fuga. È un atto di responsabilità. L'immagine del “regno che ha bruciato col fuoco del passato questo re” è potente. L'io è sovrano e insieme colpevole. Il passato non è negato: è riconosciuto come incendio. La ricostruzione non è eroica, è necessaria. Le strofe alternano immagini intime e cosmiche: “vita in riva all'universo”, “vita impegnata in problemi sociali”, “vita vecchia... da rileggere sui tuoi giornali”. C'è già quella cifra tipica di Bonaffini: mescolare il personale e il collettivo, il quotidiano e l'astrale, la riflessione privata e lo sguardo sul mondo. Il titolo Un'altra vita non nasce da un'idea di reincarnazione o di evasione metafisica. È, come racconta lui stesso, semplicemente “un'altra canzone che si chiama Vita”. Ma paradossalmente il cambio di titolo rende il senso ancora più chiaro: non si tratta di fuggire da questa vita, ma di viverla diversamente. Nel 1988 il brano aveva già una forza melodica evidente, ma l'arrangiamento non ne esprimeva pienamente la raffinatezza armonica. Nel 2026, dentro Global Orchestra, quella scrittura trova finalmente spazio. Le armonie si distendono, le tensioni jazzate respirano, la ripartenza diventa collettiva. Non è una canzone sulla fine. È una canzone sulla decisione. E ogni decisione, in fondo, è sempre un'altra vita che comincia.

Astrologia (la canzone)

Di che segno sei te lo chiedi mai
 E nel palmo della mano che linee hai
 Quella della vita...
 forse porta a me e se così
 Vedrai amica... Donna mia che vita che vivrai
 Di che segno sei Certo sei dei pesci
 Per tutte tutte quelle cose in cui riesci
 Sensibile ed eterna... Affabile materna a volte dura
 Di ghiaccio a volte tenera
 In un abbraccio piena di premura
 Di che segno sei... Certamente d'aria
 Per la tua intelligenza straordinaria
 Come cristallo sotto un velo
 La tua potenza supera il pensiero e il cielo
 Leggi pure i tuoi libri che io ti seguo e spero
 Ma di che segno sei? Sei del capricorno
 Ridi semplice sdraiata in un soggiorno
 Legata a tempi antichi Amori medievali e strani amici sordi
 Ti chiedi se sono nemici o se sei tu che ti confondi...

Spiegami se è Venere che ti dà quella bellezza
 Spiegami se è Mercurio che ti dà l'intelligenza
 E quella forza che è simile a un treno che parte
 Te l'ha data Marte Luna l'eleganza Giove l'arte

Ma di che segno sei
 Ci sono sei di fuoco Perché bruci come il sole e non per poco
 E scaldi il mio timore Nel gelido mattino senza amore
 Non fa niente se a volte litighiamo
 È una questione.... d'ascendente!

Scritta nel 1983, quando Luca Bonaffini ha poco più di vent'anni, *Astrologia* è molto più di una canzone d'amore. È un giro di boa. Un cambio di scrittura. Una piccola rivoluzione personale. Nasce in un momento in cui Bonaffini sta ampliando il proprio vocabolario musicale. I tre accordi fondamentali - quelli che lui stesso ha sempre difeso come ossatura della canzone - non gli bastano più. Ascolta molto jazz tradizionale, studia le settime, le diminuite, gli accordi sospesi. La West Coast americana gli ha aperto una porta, ma ora entrano nel suo mondo anche le armonie più sofisticate. C'è un gusto quasi crooner nell'interpretazione: un mezzo parlato, mezzo cantato, che ricorda certi momenti di Lucio Dalla. È una scrittura che vuole respirare. L'idea iniziale era ambiziosa: passare in rassegna tutti i segni zodiacali, raccontarli uno per uno, fino a scoprire quello della musa ispiratrice. Ma il progetto si semplifica e, paradossalmente, si approfondisce. Non è più un catalogo astrologico. Diventa un omaggio ai quattro elementi: acqua, aria, terra, fuoco. "Sei dei pesci..." "Certamente d'aria..." "Sei del capricorno..." "Sei di fuoco..." Non è un gioco da rivista. È una costruzione simbolica. L'innamorato guarda la donna amata e la attraversa come se fosse un universo intero. Le attribuisce la sensibilità dell'acqua, l'intelligenza dell'aria, la concretezza della terra, la passione del fuoco. Ogni segno è un modo per dire: tu sei tutto. In questo senso, la canzone è anche politica, nel suo modo più sottile. Non perché parli di ideologie, ma perché supera i luoghi comuni dell'astrologia per usarli come linguaggio universale. L'astrologia diventa metafora dell'interpretazione: ognuno legge l'altro secondo simboli, categorie, ascendenze. Ma alla fine ciò che conta non è il segno: è il fuoco. "Sei di fuoco... perché bruci come il sole e non per poco" Il fuoco è passione, desiderio, vita. Non è tanto un elemento zodiacale, quanto l'energia che tiene insieme tutto il resto. E il gioco finale sull'ascendente è ironico e intelligente: "Non fa niente se a volte litighiamo, è una questione d'ascendente." Ascendente come destino astrale, ma anche come influenza reciproca. Il potere che l'uno ha sull'altro. Nel 1988 il brano venne preso da alcuni come leggero, quasi superficiale. Troppo semplice. Troppo "astrologico". Ma quella leggerezza era solo apparente. In realtà *Astrologia* è una delle canzoni d'amore più originali di Bonaffini, perché trasforma un linguaggio popolare in struttura poetica. E voce e chitarra, dal vivo, aveva una forza bluesy, quasi jazzistica, molto diversa dalla resa discografica. Nel 2026 il brano trova finalmente il respiro internazionale che allora non ebbe. Lo special finale viene riscritto: meno ballata, più canzone. Più pop, più immediato, più aperto. Cantata al femminile dalla Global Orchestra, la canzone acquista una nuova dimensione: la musa diventa voce. Non più solo oggetto dello sguardo, ma soggetto. *Astrologia* non è un gioco zodiacale. È l'arte di leggere l'altro come costellazione.

Ehi ballerina

Le calze profumate come mattina presto
 In fondo cosa conta tutto il resto
 Davanti un campanile e dietro un cielo in festa
 Azzurro, azzurro di vernice fresca
 E sei tu che fai muovere l'universo
 Vola e va sulle ali di un do
 danza e non fermarti se il tempo non ti ferma
 Danza ancora ed io ti guarderò

Ballerina, ballerina, ballerina quanto male
 Prima di scegliere o capire di sbagliare
 Ballerina, ballerina, cadrà una rondine sul fieno
 Che poserà una rosa rossa sul tuo seno

Cerchi fili di paglia in mezzo agli aghi
 La solitudine ha un prezzo che non paghi
 Intanto il mondo cresce oltre i nostri occhiali
 di lenti deformate da problemi umani
 E sei tu che fai crescere la tua terra
 l'alito di gioia che è in te
 Quanto sei un po' triste e ti senti senza forza
 Cerca là in chi danza con te

Ballerina, ballerina, ballerina quanto male
 Prima di scegliere o capire di sbagliare
 E ballerina, ballerina, cadrà una rondine sul fiero
 e poserà una rosa rossa sul tuo seno
 Ehi ballerina, cadrà una rondine sul fieno
 Che poserà una rosa rossa sul tuo seno
 Ballerina, oh ballerina quanto male
 Prima di scegliere o capire di sbagliare
 Oh ballerina, ballerina, cadrà una rondine sul fieno
 Che poserà una rosa rossa sul tuo seno.

“Ehi Ballerina” nasce tra il 1987 e il 1988, poco prima della pubblicazione di “Astrologia”. È uno degli ultimi brani ad entrare nel disco, e paradossalmente uno dei più profondi. Musicalmente porta con sé quella cifra chitarristica tipica di Bonaffini: arpeggi puliti, dinamici, con una dolcezza ritmica che richiama James Taylor e certa songwriter di tradizione americana. È una ballata intimistica, ma non fragile. È una canzone che cammina leggera. All’epoca fu considerata “carina”, una buona ballata d’autore tra le altre. Oggi viene riconosciuta come uno dei brani fondamentali del repertorio di Bonaffini. Il testo è delicato, ma non ingenuo. “Le calze profumate come mattina presto...” L’immagine è sensoriale, quasi cinematografica. La ballerina è una presenza concreta, quotidiana, immersa in una provincia azzurra “di vernice fresca”. Ma sotto quella luce si cela una malinconia sottile. La canzone nasce guardando la sua ragazza di allora, una ballerina classica. Bonaffini ne osserva l’energia, l’intelligenza, la sensibilità, ma anche una sofferenza interna, una fragilità trattenuta. La danza diventa metafora della totalità: corpo, mente, disciplina, slancio. Danzare è esistere interamente. Felicità. Il ponte è quasi cosmico: “Sei tu che fai muovere l’universo.” La ballerina è principio generativo, è forza che mette in moto il mondo. Ma la frase più forte resta questa: “Ballerina, quanto male / prima di scegliere o capire di sbagliare.” Qui emerge il nucleo tragico. La danza è armonia, ma è anche sacrificio. Nella storia del teatro e della letteratura, la figura della ballerina è spesso legata alla tensione tra perfezione e caduta. Pensiamo a Degas, che nei suoi quadri coglie la fatica dietro la grazia. Pensiamo al teatro simbolista, dove il corpo che danza diventa fragile strumento dell’anima o alla modernità di Pina Bausch, dove il movimento rivela ferite interiori. In Ballerina questa dimensione è presente in forma intuitiva. E diventa quasi profetica. Tre anni dopo, quella ragazza si ammalò gravemente, restando paralizzata. L’immagine della ballerina che danza come espressione assoluta della vita assume allora un significato struggente. Non perché la canzone lo preveda, ma perché lo sente. Bonaffini aveva probabilmente colto una vulnerabilità, una malinconia sotterranea. La rondine che cade sul fieno e posa “una rosa rossa sul tuo seno” è un’immagine di dolcezza e presagio insieme. La rondine è ritorno, ma è anche fragilità. La rosa è amore, ma è anche ferita. Nel 1988 l’arrangiamento non riuscì a dare pieno spazio alla sua grazia. Rimase una ballata tra le altre. Nel 2026, dentro Global Orchestra, la canzone respira. La delicatezza viene valorizzata, la linea melodica si espande, e cantata con una sensibilità diversa acquista una forza nuova. Ballerina è un omaggio alla fragilità che danza e alla bellezza che continua a muoversi, anche quando il destino la fermerà.

Senza tempo

Quanta rabbia e pentimento, ti morde dentro
 Mentre la sua foto brucia, tu ci ridi su
 Con la testa tutta piena, che suona vuota
 Hai paura di svegliarti, sola in mezzo agli altri
 Ma tutti urlano e tutti sporcano
 Soltanto i pochi fessi sognano
 All'improvviso tra pioggia e grandine
 Compare il suo sorriso

Corri corri senza tempo Che voglia di darci dentro senza tempo Per dargli un bacio sorridendo Adesso non
 fiatare Quell'energia può servire per fare l'amore Per fare l'amore... Per fare l'amore

Quanti giorni dati al caso, privi di tutto
 Mentre un sogno cresce lento, il tempo se ne va
 Oggi è un giorno un poco triste, anche se lui è uno dei tanti
 Pensi ma non ti convinci che hai la vita davanti
 Amici liberi dimenticati
 e quelli storici sono andati
 Senza preavviso col fiato in gola
 Di nuovo il suo sorriso

Corri corri senza tempo
 Che voglia di darci dentro
 senza tempo
 Per dargli un bacio sorridendo
 Adesso non fiatare
 Quell'energia può servire per fare l'amore
 Per fare l'amore
 Per fare l'amore

Che confusione c'è dentro quegli occhi
 Di asciutte lacrime e balocchi
 L'orgoglio brucia ma non ti conviene
 se gli vuoi troppo bene

Corri corri senza tempo
 Che voglia di darci dentro
 Senza tempo Per darti un bacio sorridendo
 Adesso non fiatare
 Quell'energia può servire
 per fare l'amore Per fare l'amore

Senza tempo nasce come necessità. Non era uno dei brani storici del primo progetto di Astrologia, ma viene scritto per completare il disco con un pezzo veloce, energico, capace di rompere la sequenza delle ballate. Il team di produzione - musicisti provenienti dal funk, dal rock, dal jazz - sentiva il bisogno di qualcosa su cui “suonare davvero”, con ritmo, slancio, dinamica. Eppure la batteria suona elettronica come alcuni suoni sintetici superati. In quegli anni esisteva ancora una certa diffidenza verso il cantautore, visto come figura un po' cattedratica, un narratore che si prendeva troppo sul serio, quasi un aspirante Bob Dylan all'italiana. Bonaffini, invece, ha sempre dichiarato di amare anche la musica pop, il pop-rock diretto, fisico. Accanto a Con la bocca chiusa serviva un brano lanciato, quasi “vascorossiano”

nell'energia, con slogan immediati, un refrain forte, ripetitivo, cantabile. Così nasce Senza tempo. Il testo è semplice solo in apparenza. Racconta una ragazza attraversata da rabbia, pentimento, orgoglio e desiderio. La foto che brucia, la testa piena che “suona vuota”, la paura di svegliarsi sola. È un ritratto generazionale: amici che spariscono, sogni che crescono lenti mentre il tempo corre, l'energia che potrebbe diventare distruzione o amore. Il ritornello è una spinta vitale: “Corri corri senza tempo! Che voglia di darci dentro...” Qui il tempo non è cronologia, è condizione esistenziale. Vivere “senza tempo” significa vivere senza rimandare. Senza calcolo. È una fuga dalla paralisi. Nella versione originale c'erano elementi più ironici, piuttosto ingenui e poco letterari. Quando parlava degli amici li definiva “perestroici”, un gioco di parole tra la Perestrojka di Gorbaciov e (scherzosamente) il tempo delle pere. Bonaffini ha sempre detto che era una trovata idiota da compagnia, non da canzone. Ma poi ci finì dentro. Nella versione 2026 quella leggerezza viene eliminata. Diventano “amici storici”: stessa sonorità, ma contenuto più solido. È un esempio chiaro di maturazione linguistica. Anche la struttura cambia. Nella nuova versione compare uno special diverso, più introspettivo: “Che confusione c'è dentro quegli occhi di asciutte lacrime e balocchi...” È un momento di sospensione emotiva. Il brano non è più solo corsa, ma consapevolezza. L'orgoglio che brucia e l'amore che trattiene introducono una dimensione più adulta. L'originale fu uno dei brani più orecchiabili del disco, quasi un secondo singolo naturale. Venne persino presentato al Sanremo International da Patrizia Bulgari e inserito in un suo album importante: segno che la forza pop del pezzo era evidente. Nel 2026 Senza tempo diventa quasi un'altra canzone. Meno rock diretto, più costruzione melodica. L'energia resta, ma è filtrata da una scrittura più consapevole. Bonaffini stesso ha dichiarato che se l'avesse riscritta nel terzo millennio, l'avrebbe scritta così.

Free Time

È comico pensarti
Seduta lì ad analizzarmi
Con i tuoi principi falsi
E la noia che non hai saputo darmi
Fragile
Timida allieva di donna ancora bambina
È logico pensarti
Anche se son passati gli anni
Tu pensi a come salutarmi
Ed io a non credere ai tuoi drammi
Salici
Fradici occhi di donna ancora bambina
Cammini svelta sul filo d'un lento viavai

Free time
Free time
Già m'hai lasciato
Proprio in un bel mare di guai
Free time
Free time
Nel tempo libero raccontami
Le cose che fai
Le cose che fai

Free time
 Free time
 È inutile pensarti
 Col pensiero io potrei fermarti
 Per sbaglio salutarti
 O peggio ancora innamorarmi
 Nuvole
 Passano già sul tuo viso per sempre bambina
 Free time
 Free time
 Già m'hai lasciato
 Proprio in un bel mare di guai
 Free time
 Free time
 Nel tempo libero raccontami
 Le cose che fai
 Le cose che fai
 Free time
 Free time

Scritta nel 1985, Free Time è una delle gemme più raffinate di Astrologia. Non nasce per essere una hit. Nasce come brano “alto”, quasi una chicca d'autore. È uno di quei pezzi che i musicisti amano subito, anche se il grande pubblico fatica a comprenderli al primo ascolto. Musicalmente è un punto d'incontro tra la West Coast americana e il jazz. La chitarra porta quella pennata stoppata, battuta e ariosa che richiama certe soluzioni di Neil Young, ma le armonie si muovono altrove: settime, accordi più ricchi, soluzioni che guardano agli standard jazz. Non è un caso che alla registrazione originale collaborino alcuni dei migliori jazzisti mantovani dell'epoca. Il brano viene subito percepito come elegante, sofisticato, quasi “cult”.

Eppure, proprio per questo, non poteva essere un singolo da classifica. Il testo è ironico, ma non leggero. “Free time” significa tempo libero, ma qui è una battuta amara. La canzone racconta una storia finita che continua a lasciare strascichi emotivi. Rancore, astio, una ferita non del tutto rimarginata. Lui guarda questa donna con distanza sarcastica: “È comico pensarti / seduta lì ad analizzarmi...” Comincia così, con un gioco sottile tra lucidità e dolore, del distacco. Ma è il ritornello è il colpo di genio: “Free Time... Già m'hai lasciato proprio in un bel mare di guai” E quindi “Nel tempo libero raccontami le cose che fai.” È un ringraziamento rovesciato. Mi hai lasciato? Bene. Adesso ho tutto questo tempo libero. Ma è un tempo vuoto, ironicamente pieno di pensieri. C'è molta New York Night in questa canzone. Non una New York geografica, ma sonora. Le armonie, il solo di sax nella versione originale, il modo in cui la melodia si muove: sembra di essere in un jazz club notturno, tra luci basse e fumo leggero. La scelta dell'inglese nel titolo non è solo fonetica: è un omaggio dichiarato al jazz, al soul, alla tradizione black, alle pentatoniche evolute che hanno attraversato la musica americana. Non è una canzone di rabbia esplosiva. È una canzone di delusione elaborata. La frase “col pensiero io potrei fermarti / o peggio ancora innamorarmi” rivela il vero nodo: il rischio non è perderla, è ricascarci. Nel 2026, dentro Global Orchestra, Free Time trova forse la sua forma più compiuta. Le armonie vengono valorizzate pienamente, l'interpretazione diventa ancora più notturna, più internazionale. È un brano che potrebbe essere cantato interamente in inglese senza perdere senso. Ma proprio il contrasto tra lingua italiana e titolo anglofono crea il suo fascino. Una curiosità, la parola “sadici” (parlando degli occhi di donna) qui

diventa “salici”, riferendosi allo sguardo lacrimoso e lacrimogeno della donna (fradici occhi di donna ancora bambina) Free Time è una canzone sull’orgoglio ferito, ma raccontata con gentile distacco.

Finale

Voglia di non cominciare
Con il solito finale
Del tutto abituale
Come favole d'amore
dove il mondo non Si muove

Ma ci serve l'ironia
Per far finta di aver capito
Che finale è un tentativo
Chiaro Semplice cordiale
Per poter ricominciare

Quando Bonaffini nel 1988 scrive questo brano, l’idea è precisa: concludere i concerti di presentazione di Astrologia prima degli eventuali bis con un brano da chiusura scenica. Un epilogo che fosse, allo stesso tempo, apertura al futuro. Ma l’intenzione originaria era ancora più radicale. Nella proposta di scaletta presentata alla casa discografica, Astrologia avrebbe dovuto iniziare proprio con Finale. Poi Polifemo. Poi Con la bocca chiusa. Una scelta quasi prog, concettuale, che guardava alla struttura narrativa degli anni Settanta. L’eco di King Crimson o di Emerson, Lake & Palmer non era casuale: l’idea era costruire un percorso, non una sequenza commerciale. La risposta fu netta: “Non siamo più negli anni Settanta.” La Carrere Italy decise di aprire l’album con quello che avrebbe dovuto essere il singolo, perché l’ascoltatore non dovesse “andarselo a cercare”. Logica di presunto mercato. Logica comprensibile. Ma non necessariamente felice. Finale, così, non aprì nulla. Rimase nell’indefinito. Dal punto di vista musicale è uno dei brani più particolari del disco. L’impianto armonico nasce da un frammento quasi cameristico, ispirato alla musica classica, ma contaminato da settime, none, aperture che guardano al jazz e alla contemporaneità. Non è un pezzo immediato. Ha un tono epico, ma anche affabulatorio. C’è dentro la narrazione, la dichiarazione, la riflessione. Il testo è essenziale ma potente: “Voglia di non cominciare con il solito finale...” È un paradosso. Non iniziare con una chiusura prevedibile. Non ripetere lo schema delle “favole d’amore dove il mondo non si muove”. La canzone riflette sul senso stesso del concludere. Perché ogni finale è un tentativo, “chiaro, semplice, cordiale, per poter ricominciare”. Qui emerge una delle idee centrali di Bonaffini: chiudere è necessario. Non chiudere significa trascinare. Le cose o si interrompono o finiscono, ma devono trovare un punto. Il finale non è morte. È trasformazione. All’epoca colpì molto la sua capacità compositiva: non solo chitarristica, ma orchestrale. Il brano fu realizzato in una versione fortemente pianistica, quasi meccanica nella struttura, con una costruzione solida e dichiarata. Si vide chiaramente che Bonaffini non scriveva solo canzoni, ma pensava in termini di architettura musicale. Nel 2026, dentro Global Orchestra, Finale cambia pelle. Diventa più armonico, meno rigido, meno legato all’impianto classico. La seconda parte recupera la tensione originaria, ma la veste è più fluida. È uno dei brani in cui l’autore ha concesso maggiore libertà interpretativa. Non per rinnegare l’originale, ma per lasciarlo evolvere. In fondo Finale dice esattamente questo: ogni chiusura è un atto di fiducia. E forse non è un caso che un album nato come esordio prematuro trovi, trentotto anni dopo, nel suo Finale, la formula per ricominciare davvero.

Non ci si può nascondere

Dai momenti più tristi
 ai momenti più dolci
 Ti accorgi che esisti
 Che sei vero ma tutto lì
 Dalle trame più scarne
 Che ci portano i giorni
 Dalle solite farse
 Di ogni nuovo lunedì
 Non ci si può nascondere
 Dietro camicie e colombe di fumo che volano via
 Ma non ci si può confondere
 Dietro lancette truccate e metrò dietro una bugia

Dal silenzio dell'odio
 Dal rumore dell'uomo
 Dai due volti testardi
 Che convivono dentro noi
 Dall'insonnia omicida
 Come gatti in amore
 Da uno specchio che grida
 Da voragini da eroi
 Non ci si può nascondere
 Dietro camicie firmate blindate e stazioni TV
 No non ci si può confondere
 con la bellezza di un cielo che scorre e non torna più

Quanti se fossi o stessi E se potessi... E se io avessi E quante palle dette per proteggerci o per scommetterci o per...

Dalla voglia di entrare
 Nella follia del giorno
 Dalla voglia di amare
 dalla gloria di un sogno
 Dalla fretta del divo
 Dalla pigra clemenza
 Dalla finta pazienza
 Dal più morto che vivo
 Non ci si può nascondere
 Dietro una faccia che poi ce n'è un'altra e ancora di più
 No non ti potrai nascondere
 Perché ogni maschera ha un tempo deciso che hai deciso tu

Scritta nel 1987, Non ci si può nascondere nasce in un momento di frattura. Bonaffini era stato lasciato a casa da un lavoro stabile. Aveva iniziato la collaborazione con Pierangelo Bertoli. La decisione si faceva strada con forza: fare solo il musicista. Non più tentativi paralleli. Non più mezze misure. È una canzone di rabbia. Forse la più rock di Astrologia, anche se non venne arrangiata come tale. La tensione non è nei volumi, ma nella scrittura. È una rabbia personale che diventa immediatamente sociale. “Non ci si può nascondere dietro camicie e colombe di fumo...” Il bersaglio non è solo l'ipocrisia individuale. È la maschera collettiva. Camicie firmate, stazioni TV, lancette truccate. Il tempo falsato, la comunicazione

manipolata, l'identità vestita come un abito. C'è un forte impianto esistenzialista in questo testo. L'idea che non ci si possa salvare da sé stessi richiama la riflessione di Sartre: l'uomo è condannato alla libertà, non può sottrarsi alla responsabilità delle proprie scelte. Ogni maschera "ha un tempo deciso che hai deciso tu". Non è il mondo a imporla: siamo noi a indossarla. Nel testo convivono due tensioni: quella politica e quella interiore. All'inizio c'erano riferimenti più espliciti al clima ideologico del tempo. Poi la scrittura si concentra sull'individuo. Non perché il sociale venga abbandonato, ma perché viene interiorizzato. La rivoluzione diventa prima di tutto personale. "Dai due volti testardi che convivono dentro noi." Qui entra la dimensione quasi dostoevskiana della doppiezza. L'uomo diviso, l'io scisso tra desiderio di purezza e compromesso. Il silenzio dell'odio e il rumore dell'uomo sono la stessa materia. La sezione centrale - "Quanti se fossi, o stessi, e se potessi..." - è una vertigine linguistica. È la grammatica dell'alibi. L'elenco dei condizionali mostra l'autogiustificazione continua. Le "palle dette per proteggerci" sono il meccanismo difensivo dell'ego. Qui la scrittura si fa quasi teatrale, una confessione pubblica. Originariamente l'album *Astrologia* avrebbe dovuto chiudersi in modo diverso. Dopo *Finale*, che sembrava già un epilogo, arrivava a sorpresa proprio questo brano. Era l'ultimo dei nove pezzi previsti. Una scelta forte: chiudere non con la riflessione elegante, ma con un colpo diretto. Musicalmente la versione originale avrebbe voluto essere più rock, più dura. Ma Bonaffini non è un rocker nel senso performativo del termine. La sua voce è più vicina al crooner narrativo, al cantastorie ravvicinato. La tensione resta nella parola. È una canzone che anticipa temi che torneranno nella sua produzione successiva: il desiderio di rottura, la responsabilità individuale, la fine delle maschere. Se *Finale* diceva che chiudere serve per ricominciare, *Non ci si può nascondere* dice che prima di ricominciare bisogna guardarsi. E questo, forse, è l'atto più rivoluzionario di tutti.

Lo Zoo di Aco

Aco si è perso guardando su
 Mamma lo cerca ma non c'è più
 un cancello tra luna e sole
 Aco entra nella costellazione!
 Un caprone d'Ariete corre già
 un Toro quasi bue non si muoverà
 due Gemelli storti, uno dice sì
 l'altro dice no, e continuano così
 Un granchio del Cancro saluta e poi va
 da un Leone maldestro che chiama "papà?"
 una Vergine che ne compie novantatré
 pura come l'acqua ma stanca di sé
 Questo è lo zoo è lo zoo è lo zoo del cielo dodici segni con tanto pelo
 Questo è lo zoo è lo zoo è lo zoo di ACO manca il tilacino e il macaco
 Una Bilancia che solleva un bilanciare
 uno Scorpione è stato punto sul sedere
 Sagittario senza arco né freccia
 mira ad un ramo, becca la corteccia
 Capra e pesce in un'unica entità
 Acquario svuotato dell'acqua per metà
 Poi due pesci arrivati dal Perù
 Aco cade ed è tornato giù
 Questo è lo zoo è lo zoo è lo zoo del cielo dodici segni e tanto pelo
 Questo è lo zoo è lo zoo è lo zoo di ACO manca il tilacino e il macaco
 Aco si era perso guardando su Mamma lo ha trovato e non lo molla più
 Porterà il segreto di quello Zoo e di quegli strani tipi che incontrò!

Aco si è perso guardando su. Così si chiude *Astrologia 2026*. E non è una chiusura solenne. È un sorriso. Questo brano non esisteva nell'album del 1988. All'epoca aveva scritto un altro pezzo, intitolato *Zodiacalmente tuo*, che passava in rassegna i dodici segni in chiave sentimentale e che Bonaffini non inserì. Era una canzone troppo seria, quasi una replica dell'originale *Astrologia*, e rischiava di diventare un'imitazione di sé stessa. Meglio lasciarla nel cassetto. Nasce invece *Lo zoo di Aco* nel 2025. È una canzone scanzonata, ironica, volutamente “scortese” rispetto al tono più lirico dell'album. Il protagonista è un bambino (Aco, soprannome giocoso di origina balcanica) che si perde tra le costellazioni. La madre lo cerca, lui attraversa il cielo come fosse uno zoo fantastico, incontra Arieti, Tori, Gemelli storti, un Leone che chiama “papà?”, una Vergine novantatreenne, uno Scorpione punto sul sedere, un Sagittario che manca il bersaglio. È un catalogo zodiacale, ma ribaltato in chiave infantile e surreale. I segni diventano animali buffi, “amici fatti di pelo”, creature di uno “zoo del cielo”. Il tono è quello di uno swing contemporaneo con un sapore vintage, che richiama il jazz bebop degli anni '30 e '40. C'è qualcosa di teatrale, quasi da sigla finale, con ritmo leggero e ironia musicale. Ma dietro il gioco c'è una scelta precisa. Dopo un album che attraversa crisi, visioni, amori, rabbie e consapevolezza, Bonaffini decide di concludere con un gesto di alleggerimento. Aco si perde guardando in alto. È l'immagine dell'artista, forse. Di chi cerca senso tra le stelle e rischia di smarrirsi. Ma alla fine la madre lo ritrova. E lui “porterà il segreto di quello zoo”. Il segreto è l'immaginazione. È la capacità di vedere nel simbolo qualcosa di vivo, di domestico, di umano. C'è anche un elemento autobiografico sottile: l'astrologia, che nell'album era stata trattata con romanticismo, qui viene giocata. Non negata, ma ridimensionata. Non è più destino solenne. È uno zoo buffo, un catalogo di creature improbabili. È interessante notare che esisteva un altro inedito, *Le nostre stelle*, più serio, più lirico. Chi lo ha ascoltato lo ha definito bello. Ma Bonaffini e il suo team hanno preferito questo. Perché era coerente con l'idea di chiudere con leggerezza. Con un sorriso consapevole. *Lo zoo di Aco* è una canzone familiare, quasi per bimbi, ma non infantile nel senso banale. È una dichiarazione poetica: possiamo attraversare i simboli senza farci schiacciare da essi. E così si chiude *Astrologia 2026*. Non con un finale drammatico. Ma con un bambino che cade dalle stelle e torna a terra, con un segreto in tasca.

Ecco inoltre il progetto originale – e inedito – rivisitato di quella che avrebbe dovuto essere la conferenza/mostra d'arte al teatro delle erbe di Milano, in occasione della rassegna dell'associazione 4 ARTI (fondata da Giuseppe, detto Pino, Scarpettini) intitolata “La Rosa d'Argento”.

D'astrologia e arte

Versione estesa con percorso storico, galleria ideale, apparato bibliografico e playlist d'accompagnamento

Idea-guida. Questo documento legge la storia dell'arte come una lunga negoziazione tra immagine e destino: non solo il cielo osservato, ma il cielo interpretato. L'astrologia, intesa come grammatica simbolica dei rapporti fra umano e cosmo, attraversa templi, manoscritti, affreschi civili, cicli dinastici, carte divinatorie, visioni simboliste, ambienti immersivi e, oggi, pratiche digitali e algoritmiche. Ne deriva una galleria ideale in cui il firmamento non è sfondo ma dispositivo culturale.

1. Premessa

Chiamarlo semplicemente "testo" sarebbe riduttivo; chiamarlo "dispensa" sarebbe improprio. Questo è piuttosto un documento-saggio con ambizione curatoriale: un percorso che immagina di attraversare sale, secoli e forme, inseguendo la persistenza di un'idea, quella secondo cui il cielo non sia soltanto un oggetto di osservazione, ma anche un archivio di significati, una macchina simbolica capace di orientare la vita umana. Nel lessico moderno tendiamo a separare con nettezza astrologia e astronomia. Ma per molti secoli, nell'area mediterranea e poi europea, questa divisione fu assai meno rigida. L'immagine delle costellazioni, dei pianeti, dei decani, dei mesi e dei segni zodiacali fu parte integrante della cultura visiva, religiosa, medica e politica. L'astrologia non fu un margine pittoresco della storia dell'arte: fu spesso la struttura invisibile che organizzava cicli figurativi, calendari, allegorie del potere, decorazioni civili e perfino l'interpretazione del corpo. Questo documento segue un asse volutamente ampio: dall'Egitto tolemaico e dal mondo classico, al Medioevo manoscritto e universitario, al Rinascimento italiano, fino alle riemersioni moderne dell'occulto e alle più recenti pratiche immersive e algoritmiche. Non si tratta di dimostrare un'impossibile continuità lineare, ma di mettere in luce una costellazione di ritorni: ogni epoca reinventa il proprio cielo.

Per comprendere il nesso tra astrologia e arte bisogna partire da una premessa metodologica: l'astrologia non è solo un contenuto iconografico, ma un modo di comporre relazioni. Essa dispone segni, tempi, direzioni, corpi, caratteri, stagioni e vicende storiche dentro una stessa maglia di corrispondenze. L'opera d'arte che assume il cielo come ordine simbolico non si limita a rappresentare stelle e pianeti: costruisce una cosmologia visibile. Per questo l'arte astrologica raramente coincide con la semplice illustrazione del firmamento. Più spesso mette in scena un sistema di analogie: il segno che governa il mese; il pianeta che inclina il temperamento; il dio che protegge il ciclo stagionale; il corpo umano letto come mappa zodiacale; il principe presentato come garante di un ordine naturale e celeste. In quest'ottica, la storia delle immagini astrologiche è anche una storia della mediazione tra microcosmo e macrocosmo. Questa mediazione spiega la straordinaria adattabilità del lessico zodiacale. Le stesse figure - Ariete, Toro, Gemelli, Bilancia, Scorpione - possono comparire in un tempio, in un libro d'ore, in un salone civico, in un mazzo di tarocchi, in una sala dinastica, in una partitura del Novecento o in un'installazione immersiva del XXI secolo. Cambia il contesto, ma resta il desiderio di dare forma all'invisibile.

3. Antichità: il cielo sacro, il calendario, il potere Una delle immagini più emblematiche di questa lunga storia è lo Zodiaco di Dendera, rilievo proveniente dal tempio di Hathor e oggi conservato al Louvre. Datato al 50 a.C., il rilievo condensa costellazioni, decani e figure di sostegno del cielo in una sintassi che fonde tradizione egizia e lessico ellenistico. Il suo valore non è soltanto astronomico o decorativo: è un'immagine del cosmo come ordine rituale e politico. Nell'antichità mediterranea il cielo è anzitutto una tecnologia della misura: serve a scandire il tempo, orientare i rituali, organizzare il calendario e confermare il nesso tra sovranità e armonia

cosmica. Da qui il carattere insieme religioso e amministrativo delle sue rappresentazioni. L'arte rende visibile ciò che la comunità deve credere stabile: il ritorno ciclico, la ripetizione, la concordia tra terra e sfere. Questo aspetto è cruciale anche per i successivi sviluppi europei. Quando i segni zodiacali entrano con forza nelle arti figurative medievali e rinascimentali, non arrivano come superstizioni isolate, ma come eredità di un'antica grammatica delle corrispondenze. Il cielo continua a essere inteso come linguaggio di durata.

4. Medioevo: il tempo zodiacale e il corpo umano Nel Medioevo latino l'astrologia

non è percepita come semplice curiosità marginale. Le fonti del Getty ricordano con chiarezza che le immagini zodiacali attraversano manoscritti di tipologie differenti e sono usate per visualizzare il passaggio del tempo, comprendere il presente e perfino orientare azioni pratiche come le semine o i salassi.[2][3] Qui avviene un passaggio decisivo: il cielo si fa quotidiano. I segni non sono soltanto costellazioni lontane, ma entrano nel calendario dei mesi, nel ritmo del lavoro, nella medicina e nella devozione privata. La miniatura medievale inventa così una forma di prossimità fra cosmologia e vita ordinaria. L'astrologia diventa cultura visuale diffusa. Tra le immagini più potenti vi è il cosiddetto Uomo zodiacale o Zodiacal Man: una figura anatomica nella quale ogni parte del corpo è assegnata a un segno. Aries governa il capo, Pisces i piedi, e così via. Non è un semplice schema mnemonico: è un'immagine del corpo come tavola cosmica, una fisiologia simbolica che rende la persona leggibile attraverso il cielo.[3] È difficile immaginare un dispositivo più artistico di questo. L'astrologia, nel Medioevo, non si limita a ornare il sapere: lo organizza visivamente. Il manoscritto, il diagramma, la ruota zodiacale, la pagina miniata sono luoghi in cui scienza, devozione e immaginazione si compongono senza ancora separarsi. Snodi figurativi tra Medioevo e Rinascimento

Periodo Opera / luogo Dispositivo astrologico
Funzione culturale I sec. a.C. Zodiaco di Dendera Segni, decani, cosmologia templare Ordine rituale e calendario XIII-XV sec. Manoscritti e libri d'ore Mesi, segni, ruote zodiacali Tempo liturgico e vita quotidiana XIV-XV sec. Uomo zodiacale Mappa corpo-cielo Medicina e fisiologia simbolica XIV-XV sec. Palazzo della Ragione, Padova Mesi, ascendenti, mestieri, ordine cosmico Astrologia civile XV sec. Palazzo Schifanoia, Ferrara Decani, mesi, dei, corte Propaganda dinastica

Se il Medioevo diffonde il lessico zodiacale, il Rinascimento ne fa uno strumento di alta regia iconografica. Un caso capitale è il Palazzo della Ragione di Padova: il sito ufficiale sottolinea che il grande ciclo di affreschi nasce da un impianto teorico ispirato all'astrologia giudiziaria di

Pietro d'Abano e mette in corrispondenza segni zodiacali, mesi, mestieri e caratteri umani. Qui l'astrologia non decora il potere civico: lo rende intelligibile come riflesso dell'ordine del cosmo. Padova è fondamentale perché mostra come l'astrologia possa diventare struttura di uno spazio pubblico. Il salone non è una camera esoterica, ma un luogo di giustizia e di mercato. Le immagini astrologiche partecipano dunque a una pedagogia collettiva: insegnano che il tempo umano, il lavoro e le inclinazioni individuali si iscrivono in una più vasta architettura celeste. Ancora più spettacolare, e per certi aspetti più sofisticato, è il caso del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara, a lungo letto attraverso la lezione di Aby Warburg. Pur essendo oggi più agevole rintracciare le descrizioni attraverso studi e repertori che non tramite una scheda museale perfettamente accessibile, resta chiaro il nucleo dell'operazione: mesi, decani, divinità e vita di corte si saldano in una macchina allegorica destinata a presentare il governo estense come accordo tra ordine terrestre e ordine astrale. Anche la cultura medica fiorentina, come ricorda un programma dello Smithsonian dedicato all'astrologia nell'arte rinascimentale, usa immagini astrologiche sempre più specifiche e legate a dati, con una funzione che è al tempo stesso personale, apotropaica e politica.[5] In altre parole: il cielo diventa una risorsa per pensare il destino delle dinastie. 6. Modernità inquieta: occulto, sopravvivenze, nuove iconografie Con l'età moderna e contemporanea il lessico astrologico non scompare: muta di sede e di statuto. Da sapere dotto e civico si trasforma spesso in repertorio di sopravvivenze, di riusi, di immagini che riemergono nei territori dell'esoterismo, della psicologia simbolica, del surrealismo, della grafica editoriale, del collezionismo e delle culture visuali alternative. Aby Warburg è una figura decisiva per leggere questo passaggio. Il Warburg Institute ricorda che gli interessi del suo fondatore comprendevano fin dall'inizio storia dell'arte, astrologia, magia, simbolismo e sopravvivenza dell'antico.[6] La sua eredità metodologica consiste proprio nell'aver

mostrato che le immagini astrologiche non sono fossili, ma forme migranti: attraversano epoche diverse, cambiano funzione, conservano energia. Non stupisce quindi che il Warburg abbia dedicato nel 2025 una grande mostra alla storia e agli 'afterlives' dei tarocchi, sottolineandone le origini rinascimentali italiane e le successive trasformazioni in strumenti di divinazione, di espressione artistica e di costruzione identitaria. Pur non coincidendo con l'astrologia in senso stretto, il tarocco condivide con essa un presupposto essenziale: il mondo è leggibile per immagini simboliche. Nel Novecento queste sopravvivenze si moltiplicano. Dalla spiritualità astratta di molte avanguardie alle iconografie zodiacali della grafica, dalle serie sui segni alle illustrazioni editoriali, l'astrologia smette spesso di essere dottrina totalizzante e diventa linguaggio di intensificazione: un modo per evocare destino, carattere, trasformazione, polarità, energia. 7. Terzo millennio: installazioni, dati, intelligenza artificiale Nel presente l'astrologia ritorna spesso non come sistema sapienziale coerente, ma come immaginario potente. Il cosmo è tornato al centro dell'arte in forme immersive, digitali, ambientali. La differenza rispetto al passato è che oggi il cielo non viene soltanto dipinto o inciso: viene simulato, calcolato, animato, addestrato dentro archivi di dati.

Le opere di Refik Anadol dedicate allo spazio sono esemplari di questo nuovo statuto. Nella serie *Machine Hallucinations - Space / Metaverse*, l'artista dichiara di usare algoritmi di machine learning addestrati su immagini del deep space e dell'esplorazione spaziale per generare 'speculazioni visive' dell'ignoto.[8] Non si tratta di astrologia in senso storico, ma di una sua erede strutturale: ancora una volta il cielo diventa un dispositivo di proiezione simbolica. Lo stesso vale per i lavori basati su archivi della ISS o su fotografie telescopiche, in cui la macchina produce una sorta di cosmo latente, una cartografia visionaria ottenuta non da costellazioni lette dagli astrologi, ma da dataset letti dagli algoritmi.[8] In questa transizione il linguaggio del destino cede il passo al linguaggio della probabilità e della generazione; tuttavia permane lo stesso gesto umano: interrogare l'immenso per ricavarne forma. In questo senso l'arte contemporanea non abbandona il paradigma astrologico: lo traduce. Dove il passato cercava corrispondenze tra pianeti e biografie, il presente cerca correlazioni tra archivi, segnali, reti e percezione. Cambiano gli strumenti; resta la fame di cosmologia. 8. Una galleria d'arte ideale dell'astrologia Se immaginassimo davvero una mostra dal titolo *D'astrologia e arte*, la sequenza delle sale dovrebbe evitare sia l'accumulo antiquario sia l'effetto new age. Il criterio migliore sarebbe un allestimento per soglie: ogni sala mostrerebbe una diversa maniera di far parlare il cielo. Una prima sala, 'Il cielo come ordine sacro', accoglierebbe opere antiche e tardoantiche: mappe stellari, rilievi, zodiaci, immagini di calendario. Una seconda, 'Il cielo come regola della vita', riunirebbe manoscritti medievali, libri d'ore, uomini zodiacali, tavole mediche. Una terza, 'Il cielo come governo', metterebbe in relazione Padova, Ferrara e la cultura dinastica rinascimentale. Una quarta sala, 'Il cielo come sopravvivenza', ospiterebbe tarocchi, atlanti iconografici, libri illustrati, grafica esoterica, magari accostati a Warburg come lettore delle migrazioni delle immagini. Infine una quinta sala, 'Il cielo come ambiente', aprirebbe alle installazioni immersive, alla visualizzazione dei dati, alle pratiche generative e all'IA. Una mostra del genere non dovrebbe affermare ingenuamente che l'astrologia è vera o falsa; dovrebbe piuttosto mostrare che essa è stata, per lunghissimo tempo, una forma di organizzazione dell'immaginario. E che l'arte, più di ogni altro linguaggio, ne ha conservato e trasformato le figure. 9. Playlist curatoriale: una storia sonora del cosmo simbolico La musica qui non accompagna come semplice sottofondo. Deve funzionare come seconda drammaturgia del percorso: non illustrare i testi, ma dare un equivalente sonoro alla sensazione di ordine, vertigine, ciclicità, destino e spazio siderale. Poiché la richiesta è di evitare il cantautorato e i testi, la playlist proposta è quasi interamente strumentale o comunque costruita sull'idea di paesaggio sonoro. Le prime tappe sono inevitabilmente archeologiche o evocative: non possediamo una continuità sonora

'astrologica' dall'antichità paragonabile a quella iconografica, ma possiamo costruire una linea curatoriale che dalle musiche modali e rituali conduca verso il sinfonismo planetario, il minimalismo zodiacale e le texture cosmiche contemporanee. Il primo narra il carattere astrologico dei pianeti; il secondo trasforma i dodici segni in cellule compositive; il terzo interiorizza il cosmo facendone teatro notturno della psiche.

L'astrologia, osservata da vicino, non è soltanto una credenza: è una grande officina di immagini. Ha dato all'arte una sintassi di ruote, diagrammi, animali, costellazioni, corpi, mesi, gerarchie, inclinazioni. Ha insegnato a pensare il visibile come rete di relazioni. E questa lezione, al di là di ogni giudizio di verità, continua a lavorare anche nelle pratiche più contemporanee. Per questo D'astrologia e d'arte non dovrebbe proporsi come mostra nostalgica, ma come atlante di permanenze. Dovrebbe mettere il visitatore davanti a una domanda molto semplice e molto antica: in che modo l'essere umano continua a chiedere alle immagini del cielo una forma per la propria interiorità, per il proprio tempo storico, per il proprio destino? Se il progetto evocato nella postfazione è rimasto sospeso, questo documento prova almeno a compierne l'ossatura teorica. Non sostituisce una mostra; ne prepara la possibilità. Come una costellazione tracciata a matita prima di essere illuminata.

Chiaroscuro

Nebora Records, marzo 2026

Con Chiaroscuro, Luca Bonaffini e la sua Global Orchestra aggiungono un nuovo capitolo ideale alla saga dei Magnifici 7. Se lo si volesse collocare in quella genealogia, questo disco potrebbe essere considerato una sorta di Volume 8, ma in realtà la sua natura è più complessa e sfuggente: non è la prosecuzione lineare di un progetto, bensì una raccolta che trova unità proprio nella sua apparente discontinuità. Come suggerisce il titolo, è un'opera fatta di contrasti, di luci e ombre che si alternano, di atmosfere diverse che convivono nello stesso spazio sonoro. Dentro Chiaroscuro convivono infatti brani inediti provenienti da epoche e progetti differenti. Alcuni nascono da un concept mai completato, a cui Bonaffini aveva lavorato immaginando una rilettura della Passione di Cristo trasportata nel terzo millennio: un'idea visionaria e complessa, che avrebbe richiesto un linguaggio narrativo e musicale ambizioso, e che l'autore ha preferito lasciare sospesa. Di quel progetto rimangono qui alcune tracce, quasi frammenti di un affresco incompiuto (Iesu Super Plus, Neon). Accanto a queste, trovano spazio altre canzoni inedite dell'ultimo periodo, alcune legate anche alla stagione del Manifesto Planetario, che ampliano ulteriormente la tavolozza stilistica del disco. È proprio questa pluralità a costruire il senso profondo del lavoro: brani che non nascono da un unico concept finiscono per diventare essi stessi il concept. Il titolo Chiaroscuro richiama inevitabilmente la tradizione pittorica italiana, da Caravaggio alla grande stagione barocca, dove la luce non esiste senza l'ombra e ogni contrasto serve a far emergere una verità più profonda. Allo stesso modo, il disco alterna momenti di intimità e di energia, ballate e racconti civili, memoria personale e riflessione collettiva. Tra queste luci e ombre emergono canzoni scritte in epoche diverse, come Charlie, delicata ballata country inedita degli anni Novanta dedicata al suo cane, accanto a brani dal forte impianto narrativo e sociale che richiamano la tradizione del combat folk italiano (I discorsi) in cui la canzone diventa strumento di racconto civile e di memoria popolare, o canzoni più pop e di tradizione italiana (Questi anni difficili, Festa del lago) Non mancano rimandi e omaggi a capitoli importanti della storia artistica di Bonaffini, come quelli legati a Il Cavaliere degli Asini Volanti (la radice, il frutice e la grande fionda) o a L'ultimo ramingo (Esilio su Saturno), che tornano qui come echi di un percorso lungo e coerente. Anche dal punto di vista musicale Chiaroscuro segna un'evoluzione. Bonaffini torna infatti con il raffinato trio vocale femminile di Global Orchestra, accompagnato da arrangiamenti che dialogano con le nuove tecnologie, incluse alcune sperimentazioni legate all'intelligenza artificiale, sempre però guidate dall'esperienza di musicisti e arrangiatori di grande sensibilità. Il risultato è un suono che unisce tradizione e contemporaneità, memoria e ricerca. A chiudere il disco è l'inno antibellico Bandiere, coerente con quello che da sempre rappresenta il filo rosso della poetica di Bonaffini. Una riflessione sulla storia e sul presente: sulla riscoperta dei confini, sulle identità che diventano muri, sulle radici che rischiano di trasformarsi in strumenti di divisione. In questo finale si coglie il cuore etico del progetto: ricordare che l'appartenenza può essere memoria e cultura, ma non deve mai diventare desiderio di conquista o di potere. Così Chiaroscuro si presenta come un'opera di sintesi e di passaggio: un mosaico di storie, tempi e visioni che, proprio attraverso il contrasto tra luce e ombra, racconta con forza rinnovata il percorso umano e artistico di Luca Bonaffini.

Neon

Qui sotto il neon
 Qui senza scena solo legno e fiato, solo noi
 Siamo lunghi come una fila d'attesa,
 mani stanche occhi spenti a metà

La città ci vuole rapidi e muti, ci vuole altrove, ci vuole già
 Tu resti fermo come una preghiera, senza alzare la voce mai
 E mi guardi come chi sa la fine e nulla usa contro di noi
 Dici piano
 Non scappate stanotte
 Non scappate da me
 Guardami adesso non dopo, non nella cronologia
 Dividi con me questo silenzio più vero di un'idea
 Guardami adesso non dopo, non nei commenti di città
 Fammi spazio nel cuore, come si fa col pane
 Tante vuote promesse in sospensione, baci al collo come piccoli chiodi
 C'è chi ride per non crollare, c'è chi prega senza nomi
 Qualcuno stringe lo schermo come un rosario, qualcuno finge di non sentire
 Ma tu tocchi il bordo del tavolo come per dire
 È ancora possibile
 Non vi chiedo di essere forti,
 vi chiedo di essere qui
 Guardami adesso non dopo, non nella cronologia
 Dividi con me questo silenzio più vero di un'idea
 Guardami adesso non dopo, non nei commenti di città
 Fammi spazio nel cuore, come si fa col pane
 Non teoria, silenzio
 Non idea, pane
 Non fuga, presenza
 Non prezzo, nome
 Non vendere, non vendere, non vendere
 Perché il male non urla, ti abitua
 Ti rende leggero, ti rende vuoto
 Guardami adesso finché senti
 Guardami adesso finché vivi
 Guardami adesso non dopo, non nella cronologia
 Dividi con me questo silenzio più vero di un'idea
 Guardami adesso non dopo, non nei commenti di città
 Fammi spazio nel cuore, come si fa col pane
 Senza spiegare
 Senza vendere
 Qui sotto il neon
 Qui senza scena
 Resta... resta
 Guardami adesso non dopo, non nella cronologia
 Dividi con me questo silenzio più vero di un'idea

Con Neon, Luca Bonaffini apre uno dei capitoli più visionari e intensi di Chiaroscuro. Il brano nasce da un progetto più ampio - poi volutamente interrotto - che immaginava una trasposizione della Passione di Cristo nel terzo millennio. Un'idea audace, quasi provocatoria, che l'autore aveva concepito non come uno spettacolo monumentale, ma una rilettura contemporanea, critica e profondamente umana della figura di Cristo. In questa prospettiva, Neon diventa una sorta di prologo spirituale e poetico. Il titolo stesso è già un simbolo: il neon è la luce artificiale delle città moderne, la luce dei cartelloni pubblicitari,

dei locali notturni, delle metropoli insonni. Una luce fredda, industriale, lontana dalla luce naturale della tradizione religiosa. È la luce del nostro tempo, quella che illumina una umanità spaesata, iperconnessa eppure profondamente sola. Il testo sembra mettere in scena un momento sospeso, quasi una nuova ultima cena, ma immersa nel rumore del presente. Il ritornello - Guardami adesso non dopo, non nella cronologia - sono una critica sottile ma potente alla cultura digitale, dove la memoria si trasforma in archivio e la presenza si riduce a traccia. Non dopo, non nella cronologia di un social network, non nei commenti di città: l'invito è radicale, quasi evangelico, a vivere il tempo dell'adesso. Questa tensione verso il presente richiama una dimensione profondamente teologica e filosofica. Nella tradizione cristiana, il tempo decisivo è il *kairos*, il tempo opportuno, il momento in cui la verità si manifesta e chiede di essere accolta. In questo senso, il Cristo immaginato da Bonaffini non parla da una dimensione distante o sacrale, ma sembra rivolgersi all'umanità contemporanea con un'urgenza quasi profetica: non rimandare, non trasformare l'amore in memoria o dottrina, ma vivere la presenza qui e ora. Anche l'immagine del pane - Fammi spazio nel cuore, come si fa col pane - è una citazione simbolica che richiama direttamente l'Eucaristia, ma in una forma quotidiana e antropologica. Il pane è il gesto più antico della condivisione umana: spezzarlo significa creare comunità. In molte culture mediterranee, il pane rappresenta la sopravvivenza stessa della relazione sociale, il patto invisibile che unisce gli uomini. Bonaffini recupera questa dimensione originaria, riportando il simbolo religioso alla sua radice umana. Musicalmente, Neon è una canzone piena di suono e movimento, dove l'energia degli arrangiamenti accompagna un testo complesso, quasi visionario. Il contrasto tra intensità musicale e profondità delle parole riflette proprio il chiaroscuro evocato dall'intero progetto: da una parte il frastuono del presente, dall'altra il silenzio interiore evocato nel verso Dividi con me questo silenzio più vero di un'idea. In questa tensione si riconosce anche una dimensione mistica. Nella tradizione spirituale, da Meister Eckhart fino a Simone Weil, il silenzio è spesso considerato più vero delle parole e perfino delle idee, perché è il luogo in cui l'essere umano incontra la verità senza mediazioni. Così Neon diventa molto più di una canzone: è una domanda aperta sulla condizione dell'uomo contemporaneo. Se davvero una figura come Cristo tornasse oggi tra noi, forse non chiederebbe di costruire nuove chiese o nuove teorie, ma semplicemente di restare presenti, di guardarsi negli occhi, di condividere il pane e il tempo. Di essere qui. Adesso.

Iesu Super Plus

La testa e la croce
 A prova di noce
 Un debito in banca
 Un'anima stanca
 Che fa più rumore
 Di un cuore spezzato
 La salma di un uomo
 Un salmo cantato
 Iesu, Iesu, Iesus Plus
 Iesu, Iesu, Super Plus
 Iesu, Iesu, Iesus Plus
 Semafori rossi
 Arriva in ritardo
 L'atroce miseria
 Di mister miliardo
 Si perde il massaggio

Del centro cinese
 Si compra un passaggio
 E va a quel paese
 Iesu, Iesu, Iesus Plus
 Iesu, Iesu, Super Plus
 Iesu, Iesu, Iesus Plus
 E quella cometa
 È soltanto uno slot
 Modesto profeta
 Ma di un tattoo shop
 Non predica amore
 Non giura, non spera
 Detesta il dolore
 E ogni preghiera
 Iesu, Iesu, Iesus Plus
 Iesu, Iesu, Super Plus
 Iesu, Iesu, Iesus Plus

Con Iesu Super Plus, Luca Bonaffini porta il progetto “Chiaroscuro” nel territorio più esplicitamente provocatorio e critico dell’intero album. Se Neon rappresentava una riflessione visionaria sulla presenza spirituale nel mondo contemporaneo, questo brano diventa invece una vera e propria satira teologica e sociologica sulla trasformazione della figura di Cristo nella società mediatica del terzo millennio. Il titolo è già un manifesto. Bonaffini non scrive Jesus, né Gesù, ma Iesu: una grafia volutamente spostata, quasi stranianti, che suggerisce una figura deformata, distante tanto dalla tradizione evangelica quanto dalla memoria culturale del cristianesimo. Non è più il Cristo dei Vangeli né quello della teologia classica: è un simulacro contemporaneo, un prodotto culturale che rischia di trasformarsi in brand spirituale. La canzone nasce in un momento preciso: dopo la morte di Papa Francesco, in una fase in cui Bonaffini sussurra con inquietudine il rischio di una progressiva spettacolarizzazione del cristianesimo occidentale. Non si tratta soltanto di un cambiamento religioso, ma di un mutamento comunicativo e antropologico. Nella società dell’immagine, ogni simbolo (anche il più sacro) può essere assorbito dalla logica del mercato e della comunicazione permanente. Già negli anni Settanta il musical Jesus Christ Superstar aveva proposto una reinterpretazione pop della figura di Cristo. Ma, come suggerisce Bonaffini, quella operazione manteneva ancora una dimensione mitica: cercava di raccontare il dramma umano e spirituale del Nazareno dentro una forma artistica contemporanea. Oggi, invece, la trasformazione sembra più radicale. Non siamo più nella dimensione della superstar, ma in quella del super plus, un surplus comunicativo vuoto, un segno che circola senza contenuto. La canzone costruisce questo scenario attraverso immagini urbane e quotidiane: semafori rossi, debiti in banca, centri massaggi, slot machine. È il paesaggio del capitalismo globale, in cui anche la spiritualità rischia di diventare una merce simbolica tra le altre. La cometa evangelica, segno cosmico della nascita messianica, diventa qui soltanto uno slot: un gesto poetico e crudele che racconta la trasformazione del sacro in meccanismo di consumo. In questo senso il brano dialoga implicitamente con alcune grandi analisi della modernità. Il sociologo Zygmunt Bauman parlava di modernità liquida per descrivere una società in cui i significati perdono stabilità e diventano fluidi. Bonaffini sembra andare ancora oltre: nel mondo contemporaneo, suggerisce il brano, tutto diventa gassoso, evanescente, dissolto nella comunicazione permanente. Il ritornello - Iesu, Iesu, Iesus Plus / Iesu, Iesu, Super Plus - funziona come una litania rovesciata, una preghiera ironica che imita la ripetizione rituale della tradizione religiosa ma la svuota deliberatamente di sacralità. È una formula pubblicitaria più che liturgica, un jingle che denuncia la trasformazione della fede in slogan. Anche la

figura del profeta appare degradata: modesto profeta / ma di un tattoo shop. Qui Bonaffini tocca uno dei punti più sensibili della sua riflessione: la spiritualità contemporanea rischia di diventare estetica identitaria, un simbolo da esibire sulla pelle più che un'esperienza interiore. Il risultato è un brano che unisce satira, denuncia e inquietudine filosofica. Non è un attacco alla fede, ma piuttosto alla sua riduzione spettacolare. Dietro l'ironia si intravede una domanda radicale: cosa resta del messaggio originario di amore e di compassione quando tutto viene assorbito dal sistema mediatico?

La radice

Imbrigliato ad un presente troppo permanente poco artigianale
 Ridisegno il mio passato tra le ruote in pietra il buio universale
 Navigo tra mondi in pillola come un pirata a caccia di bandiere
 Tra ricordi scalzi e piedi arrugginiti da false chimere
 Mi hai insegnato a detestare la malinconia
 Tu mi addormentavi
 Con le tue storie
 Di condottieri e di schiavi
 Lassù dove le navi
 Sfidano i mari
 Tra le comete e gli spari

 Il massacro dei bambini devastante immagine del grande assente
 Che decanta un cielo sporco pieno di preghiere che non serve a niente
 È lo specchio della terra il riflesso ignobile di un dio soldato
 Tra le scaglie di una guerra i corpi senza vita di un campo minato
 Mi hai insegnato a non buttare i sogni e l'allegria
 Tu che non parlavi
 Ma sorridevi
 Con gli occhi pieni di ali
 Lassù quando indicavi
 Le orme stellari
 Abbandonate dagli avi
 Tu che ci credevi
 Nell'avvenire
 E hai consumato i tuoi giorni
 Quaggiù con la tua bocca
 Spesso ferita
 Da pasti senza contorni
 Ma tu sempre felice
 Madre stupenda
 Semplicemente radice di me
 Del mio fluttuare
 Del mio non mollare
 Del mio raccontare
 Ancora di te

Con *La radice*, “Chiaroscuro” cambia respiro. Dopo la tensione critica e provocatoria dei brani precedenti, l'album approda a una dimensione più intima, quasi meditativa, dove la riflessione sociale si intreccia con la memoria personale. Il brano si presenta qui in una versione più armonica e orchestrale, capace di ampliare il suo carattere originario e di restituire tutta la profondità simbolica di una canzone

che occupa un posto speciale nella storia artistica di Luca Bonaffini. Radice fu infatti il primo frutto della collaborazione tra Roberto Padovan e Luca Bonaffini, nata all'interno del progetto visionario *Il cavaliere degli asini volanti*, un album costruito come un viaggio attraverso i sette chakra, i centri energetici della tradizione spirituale orientale. Ogni brano corrispondeva a una fase dell'esistenza e a una diversa prospettiva storica, culturale e antropologica: un percorso che intrecciava filosofia, simbolismo e narrazione. All'interno di questa architettura, *La radice* rappresenta il punto d'origine: il chakra della base, quello che nella tradizione indiana è chiamato Muladhara, il luogo della nascita, della stabilità, della terra. È il centro che custodisce l'energia primaria della vita, legata alla gestazione, alla sopravvivenza, alla memoria ancestrale. Non è un caso che la figura simbolica che emerge nel brano sia quella della madre. Ma la madre evocata da Bonaffini non è mai una figura retorica o sentimentalmente stereotipata. Non c'è alcuna celebrazione facile o nostalgica: il racconto è piuttosto quello di una presenza silenziosa e fondativa, una radice appunto, da cui tutto nasce e a cui tutto ritorna. È una madre concreta, fatta di gesti semplici e di resistenza quotidiana, capace di insegnare senza proclami, con la sola forza dell'esempio. Nei versi poetici della canzone si avverte la delicatezza di un ricordo che non è soltanto privato. La madre diventa infatti una figura archetipica, quasi universale: è la madre personale dell'autore, ma anche la Madre Terra, la madre dell'umanità, la sorgente invisibile da cui nasce ogni possibilità di futuro. Il brano si muove tra due tensioni opposte. Da una parte la memoria dell'infanzia, fatta di racconti serali, di storie di condottieri e di navi che sfidano i mari, immagini che evocano l'immaginario epico della crescita. Dall'altra la consapevolezza tragica del presente: il massacro dei bambini, le guerre, la sensazione di un cielo sporco di preghiere che non serve a niente. Qui la canzone tocca uno dei nodi più profondi della poetica di Bonaffini: la denuncia di un mondo che sembra aver smarrito il senso della sacralità della vita. L'immagine del dio soldato è il riflesso di questa distorsione. È la stessa critica che attraversava *Iesu Super Plus*: quando il divino viene piegato alla logica della violenza o del potere, diventa una caricatura di sé stesso. In questo senso, *Radice* propone una risposta silenziosa ma potentissima: la vera spiritualità non nasce dalle ideologie o dalle guerre, ma dalla cura dell'altro, dal gesto elementare di proteggere la vita. Il verso che richiama il principio ebraico del Talmud - Chi salva una vita salva il mondo intero - sembra risuonare implicitamente in tutto il brano. La madre diventa così la prima custode di questa verità: colei che, generando e proteggendo la vita, difende l'umanità stessa. Alla fine *La radice* è una dichiarazione di gratitudine, ma anche una dichiarazione di identità. Bonaffini riconosce in quella figura materna la forza del suo stesso cammino: la radice del suo raccontare, del suo resistere, del suo non mollare.

Esilio su Saturno

Non c'erano solisti
 Non c'erano orchestrali
 Nemmeno manifesti
 Niente spettatori umani
 Non c'erano spartiti
 Soltanto spartizioni
 Sparirono i partiti
 E ripartirono i motori
 Un unico governo
 Gestore del pianeta
 Noi animali in fuga
 Pipistrelli senza meta
 Adamo senza terra
 Né donna né cometa

In cerca di speranza
 E di un profeta
 Non c'erano bambini
 Svanirono gli anziani
 Uccisa la memoria
 Sterminarono il domani
 Rubarono la storia
 Sequestrarono il futuro
 Non c'erano più dei
 Ma solo il dio dello spergiuro
 Un plurimo scienziato
 Un cinico dottore
 Per le patologie
 Vietate come il buon umore
 Adamo senza Eden
 E margine d'errore
 Per non cadere in fallo
 Nell'amore
 In rotta verso Mimas e Titano senza scali
 Scappammo su una slitta dotata di due ali
 Per giorni mesi anni tutti sporchi tutti uguali
 Qualcuno s'è fermato e c'è chi no non ce l'ha fatta
 C'è chi si è ritirato
 C'è chi tenta chi contratta
 Un unico nemico
 Un codice segreto
 Noi in cerca di una terra
 Pura di un nuovo alfabeto
 Adamo fu ferito però ci guidò ardito
 Ricominciando qui dall'infinito
 Dal domicilio folle di Acquario e Capricorno
 Protetti dagli anelli planetari di Saturno
 Arriverà quel giorno e a fine del notturno
 Si scorgerà la strada del ritorno

All'interno del Manifesto Planetario, la trilogia dedicata agli “esperimenti alati” dell'uomo - al suo desiderio di volare, cadere, risalire, attraversando le infinite proiezioni verticali della propria storia - Esilio su Saturno rappresenta il momento conclusivo e più apertamente manifesto. È il punto in cui la narrazione visionaria diventa riflessione politica, antropologica e perfino cosmica. Il brano appare in L'ultimo ramingo (2024) come una sorta di testamento distopico, ma anche come un racconto di rinascita. In un mondo ormai devastato da nuovi imperialismi, da poteri invisibili e da un sistema globale che ha dissolto identità e memoria, l'umanità si trova costretta a un gesto estremo: l'esilio. Non più una fuga temporanea, ma una diaspora cosmica, un viaggio oltre la Terra per poterla un giorno salvare. L'immaginario evocato dalla canzone è potente e quasi mitologico. L'umanità fugge su una slitta dotata di due ali, un'immagine che sembra fondere tecnologia e fiaba, scienza e mito. È un mezzo fragile e poetico insieme, più vicino alla slitta di Andersen che a un'astronave futuristica. Bonaffini sceglie volutamente una simbologia non trionfalistica: non è l'eroismo della conquista spaziale, ma la necessità dell'esilio. Il viaggio conduce verso Saturno, verso i suoi satelliti - Mimas, Titano - territori lontani che nella storia del pensiero hanno sempre avuto una forte valenza simbolica. Saturno è il pianeta del tempo, della

malinconia, della riflessione. Nella tradizione astrologica rappresenta la disciplina, il limite, la responsabilità. Non è un paradiso facile, ma un luogo di prova. La figura che guida questo esodo è Adamo, che qui assume una dimensione plurima: è insieme il primo uomo della tradizione biblica, l'Ulisse dell'epica mediterranea e il viaggiatore dell'umanesimo moderno. Come Odisseo, conduce il suo popolo attraverso il mare dell'incertezza; come Adamo, deve affrontare la perdita dell'Eden; come l'uomo dell'Illuminismo, cerca una nuova possibilità di conoscenza. La canzone racconta infatti un mondo in cui la memoria è stata cancellata: uccisa la memoria, sterminarono il domani. È una delle immagini più dure del brano. Quando la storia viene sequestrata e il futuro privatizzato, l'umanità perde la propria identità. In questa prospettiva Bonaffini tocca un tema centrale della contemporaneità: il rischio di una civiltà che, travolta dalla velocità tecnologica e dal potere economico globale, smarrisca le proprie radici culturali. Il "unico governo gestore del pianeta" evocato nel ritornello non è soltanto un'immagine fantascientifica. È una metafora delle nuove forme di potere globale: sistemi invisibili, economici e tecnologici, che tendono a uniformare il mondo riducendo le differenze, le memorie, le culture. Eppure il brano non è mai un racconto disperato. Dentro questa distopia vive una speranza radicale. L'umanità in fuga non è una massa rassegnata, ma una comunità che continua a cercare una terra pura di un nuovo alfabeto. L'immagine dell'alfabeto è centrale: significa ricominciare dalla lingua, dal modo di nominare il mondo. In questo senso Esilio su Saturno è davvero un manifesto. Non un manifesto ideologico o aggressivo, ma quello che potremmo chiamare - come suggerisce lo stesso spirito del brano - un manifesto gentile. Un invito a ritrovare i valori fondamentali: la memoria, la responsabilità, la solidarietà umana. Saturno diventa così una scuola di rinascita, un luogo di purificazione simbolica. Solo attraversando questa distanza, sembra suggerire Bonaffini, l'umanità potrà un giorno tornare sulla Terra con una coscienza nuova. E allora, come nel finale della canzone, oltre gli anelli del pianeta e oltre la lunga notte del viaggio, apparirà la strada del ritorno.

Il frutice e la grande fionda

C'è silenzio questa sera
 Nel cuore della città
 Dentro angoli di cera
 Bambine passanti, donne pesanti
 In attesa della cena
 Tra specchi, stoviglie, rumore di tacchi
 Sembra un piatto quella luna
 Vuota di fortuna
 Mai non troverà
 Denaro
 Mai non cercherà
 Quell'oro
 Watashi no kokoro, watashi no kokoro
 Watashi no kokoro, watashi no kokoro
 E bacerà il mio suolo
 Accompagnerà il mio volo
 E cacerà il mio dolo
 Watashi no kokoro gigante marea
 Stupenda ninfea
 Il canto, l'idea
 Il frutice la grande fionda
 C'è silenzio a Kanagawa

Nessuno ci pesca più
 Ci sbarcarono i soldati
 Venuti dal mare per non tornare
 Quanta pioggia di dolore
 Caduta sul pugno di un piccolo sogno
 Mai più diventato grande
 Rapito dalle onde
 Mai non troverà
 Denaro
 Mai non cercherà
 Quell'oro
 Watashi no kokoro, watashi no kokoro
 Watashi no kokoro, watashi no kokoro
 E bacerà il mio suolo
 Accompagnerà il mio volo
 E cacerà il mio dolo
 Watashi no kokoro gigante marea
 Stupenda ninfea
 Il canto, l'idea
 Il frutice e la grande fionda

Tra i brani più enigmatici e poetici del “Manifesto Planetario”, Il frutice e la grande onda occupa un posto particolare. Apparsa nel primo capitolo della trilogia, Il cavaliere degli asini volanti (2018), la canzone rappresenta uno dei momenti più intensamente visionari del percorso artistico di Luca Bonaffini: un incontro tra estetica orientale, memoria storica e ricerca spirituale. L'ispirazione dichiarata nasce da una suggestione visiva precisa: La Grande Onda di Kanagawa di Katsushika Hokusai, uno dei capolavori assoluti dell'arte giapponese dell'Ottocento. Questa xilografia, appartenente alla serie Trentasei vedute del Monte Fuji (1830-1831), è diventata nel tempo un'icona universale: l'onda gigantesca che sovrasta le piccole imbarcazioni rappresenta la potenza della natura, ma anche la fragilità dell'uomo di fronte al destino. Bonaffini, osservando quell'immagine durante una mostra dedicata agli impressionisti giapponesi, ne coglie la dimensione simbolica e la trasforma in racconto musicale. L'onda non è soltanto un fenomeno naturale: diventa una metafora del tempo e della storia, capace di travolgere sogni, memorie e generazioni. Il brano si apre con un silenzio urbano: C'è silenzio questa sera nel cuore della città. È un silenzio sospeso, quasi teatrale, che introduce un paesaggio fatto di piccoli gesti quotidiani - stoviglie, tacchi, specchi - mentre la luna appare come un piatto vuoto di fortuna. Questa immagine domestica e fragile prepara l'ingresso di una dimensione più ampia, quella della memoria collettiva. Quando la scena si sposta a Kanagawa, la poesia si carica di significati storici. Il riferimento non è solo artistico, ma anche politico. Il Giappone è stato infatti uno dei luoghi simbolo della modernità traumatica del Novecento: dalle guerre imperiali in Asia orientale fino alla tragedia nucleare di Hiroshima e Nagasaki nel 1945, eventi che hanno segnato in modo irreversibile la coscienza storica globale. Il verso ci sbarcarono i soldati venuti dal mare per non tornare evoca proprio questa dimensione tragica delle guerre del Pacifico, combattute tra imperi e potenze coloniali. Tra il 1937 e il 1945 il conflitto tra Giappone, Cina e successivamente gli Stati Uniti trasformò l'Asia orientale in uno dei teatri più devastanti della Seconda guerra mondiale. Ma Bonaffini non costruisce un racconto storico in senso stretto. Il suo sguardo è piuttosto antropologico e poetico: la guerra appare come una frattura che interrompe la crescita dei sogni, un piccolo sogno mai più diventato grande, rapito dalle onde. L'onda di Hokusai diventa così una onda della storia, capace di trascinare via la vita degli uomini. Dentro questa malinconia emerge però una

dimensione spirituale, suggerita anche dall'uso della lingua giapponese nel ritornello: Watashi no kokoro, che significa il mio cuore. È una formula semplice ma potentissima, che restituisce al brano una dimensione universale. Il cuore umano diventa il punto d'incontro tra culture lontane, tra Occidente e Oriente. L'immagine della ninfea, del mare e del volo richiama inoltre una dimensione mistica molto presente nel Manifesto Planetario: l'idea che l'umanità possa elevarsi oltre le proprie tragedie senza dimenticarle. Come nelle tradizioni filosofiche orientali - dal buddhismo allo shintoismo - la bellezza e il dolore non sono opposti assoluti, ma parti dello stesso ciclo naturale. La canzone è dunque un omaggio poetico all'Oriente, alla sua capacità di custodire nello stesso gesto la contemplazione e la memoria. Un canto che attraversa la storia e la tragedia senza perdere la meraviglia. Come l'onda di Hokusai, che continua a sollevarsi da quasi due secoli sopra il mare della cultura mondiale.

Questi anni difficili

Così questi anni difficili
 Che a volte sembrano duri a volte impossibili
 E per noi che non vogliamo perderci
 E non sappiamo venderci l'inferno finirà
 Così questi anni difficili
 Che ci hanno rotto la testa con giorni terribili
 Sì per noi che siamo finti fragili
 Ma in fondo indistruttibili il male passerà

Prenderemo un po' di sole
 Contro il freddo del dolore
 E il ghiaccio del silenzio scioglierà
 Correremo ancora insieme
 Senza corde né catene
 E la strada non sarà mai più così

Così questi anni difficili
 Dove i telegiornali sono insopportabili
 E per noi che non sappiamo piangere
 Né tantomeno ridere
 la storia cambierà
 Perché noi noi non vogliamo vincere
 Ma solamente vivere tra favola e realtà

Cambieremo le bandiere
 Bianche rosse gialle e nere
 Con l'arcobaleno dell'umanità
 Correremo ancora insieme
 Senza corde né catene
 E la strada non sarà mai più così

Così questa canzone facile
 Si perderà come un ritornello tra le lacrime
 Ma per noi che ci vogliamo credere
 Che non vogliamo cedere per noi non finirà
 Ma sì per noi che ci vogliamo credere
 Che non vogliamo cedere per noi continuerà

Scritta nel 2008, *Questi anni difficili* è una di quelle canzoni che Luca Bonaffini definirebbe “senza famiglia”: un brano nato fuori da un progetto preciso, senza appartenere a un concept o a una saga narrativa, e proprio per questo capace di muoversi con grande libertà espressiva. È una piccola ballata pop, costruita con apparente semplicità, quasi con l'intenzione di essere cantata senza troppe sovrastrutture, come quelle canzoni che si imparano subito e che restano nella memoria collettiva. Eppure dietro questa apparente leggerezza si nasconde un testo sorprendentemente intenso. Bonaffini sceglie volutamente un linguaggio diretto, quotidiano, quasi colloquiale, ma dentro queste parole si muove una riflessione profonda sulla resilienza delle persone comuni. Il titolo stesso – “Questi anni difficili” – non indica un tempo preciso. Non è legato soltanto al momento storico in cui la canzone è stata scritta, nel pieno delle inquietudini economiche e sociali della fine degli anni Duemila. È piuttosto una formula universale, capace di attraversare epoche diverse. Ogni generazione, in fondo, conosce i propri anni difficili: periodi in cui la realtà sembra diventare più dura del previsto e la speranza appare fragile. Il brano si muove proprio su questa tensione. Da una parte c'è il peso della quotidianità: i giorni terribili, i telegiornali insopportabili, la sensazione di vivere dentro una realtà spesso ingovernabile. Dall'altra c'è una resistenza silenziosa, quasi ostinata, che appartiene alle persone comuni. Bonaffini racconta quella che potremmo definire una etica del quotidiano: la capacità di andare avanti senza clamore, senza proclami eroici, semplicemente continuando a vivere. Non c'è retorica della vittoria, ma una dichiarazione molto più umana e disarmante: perché noi non vogliamo vincere, ma solamente vivere tra favola e realtà. Questa frase racchiude il cuore della canzone. Non si tratta di conquistare qualcosa o di dominare il mondo, ma di difendere uno spazio di dignità dentro la vita ordinaria. In questo senso il brano si avvicina a quella tradizione musicale europea (e in parte anche britannica) in cui la ballata pop-rock diventa racconto della vita quotidiana, come accadeva in molte canzoni del rock inglese degli anni Settanta e Ottanta. La musica accompagna questo spirito con un andamento semplice e diretto, quasi corale. Il ritornello – prenderemo un po' di sole contro il freddo del dolore – possiede una dimensione luminosa che contrasta con le immagini più dure delle strofe. È il gesto simbolico di chi cerca calore umano anche nei momenti più freddi. Molto significativa è anche l'immagine dell'arcobaleno dell'umanità, che sostituisce le bandiere tradizionali. Non è una dichiarazione ideologica, ma un invito a superare le divisioni e a riconoscersi in una comunità più ampia. In questo senso la canzone anticipa uno dei temi ricorrenti nella poetica di Bonaffini: la ricerca di una fratellanza semplice e concreta, lontana dalle retoriche politiche. Alla fine *Questi anni difficili* si definisce da sola con una certa ironia: questa canzone facile. Ma è proprio in questa semplicità che risiede la sua forza. Come molte grandi ballate popolari, riesce a trasformare l'esperienza privata in una storia condivisa. È la voce di chi, senza fare troppo rumore, continua a resistere. Di chi non vuole vendersi, non vuole cedere. Di chi, nonostante tutto, sceglie ancora di credere che la strada continuerà.

Charlie

Il campanile ha battuto le tre
 È notte fonda, il mio cucciolo non c'è
 Dov'è finito quel figlio d'un cane
 Quel cane che somiglia a me?
 È come un razzo che sbuccia la via
 È come un pazzo che cura la follia
 Dei vagabondi e di tutte le Lilly
 Del mondo e della fantasia
 E poi quando ritorni, ritorni da me

Tu scopri la casa più casa che c'è
 Con le zampe infangate sul divano blu
 Per me non c'è posto, ci sei sempre tu
 Ha grandi orecchie che vanno su e giù
 Un naso che sembra quasi un abat-jour
 È bravo e buono solo quando dorme
 O quando guarda la TV
 E quanti amici ti aspettano già
 Per darti i resti di un pranzo che non va
 Ma quali resti?

Tu pensi e sorridi "Io mangio caviale e champagne!"
 E poi quando ritorni, ritorni da me
 Tu scopri la casa più casa che c'è
 Con le zampe infangate sul divano blu
 Per me non c'è posto, ci sei sempre tu

Tra le pieghe più luminose di “Chiaroscuro” trova spazio Charlie, una canzone che rappresenta la parte più affettuosa e sorridente dell’universo poetico di Luca Bonaffini. Scritta tra la fine degli anni Novanta e i primi anni del nuovo millennio, il brano è un omaggio diretto e personale al primo cane adottato dall’autore, compagno di vita per quasi vent’anni e presenza fondamentale nella sua quotidianità. In mezzo a brani che spesso affrontano temi storici, sociali o visionari, Charlie appare come una parentesi volutamente più leggera, quasi domestica. Eppure, come spesso accade nelle canzoni di Bonaffini, anche la semplicità nasconde una dimensione simbolica. Il cane non è soltanto un animale domestico: diventa una figura narrativa attraverso cui raccontare l’affetto, la fedeltà e quella forma di amore elementare e assoluto che solo gli animali sanno offrire. Bonaffini è notoriamente animalista, profondamente legato a tutte le forme di vita. Nella sua visione del mondo, cani e gatti non sono semplicemente compagni domestici, ma veri e propri membri della famiglia. Charlie, scomparso nel 2014 dopo una lunga vita accanto al suo umano, rappresenta dunque una presenza che ha attraversato intere stagioni della vita dell’autore. La canzone racconta questo rapporto con ironia e tenerezza. Il protagonista è un cane vagabondo e indipendente, curioso, quasi filosofico nella sua libertà. Ma il vero centro emotivo del brano arriva nel ritornello, dove il ritorno del cane diventa il momento più familiare della giornata. La casa si trasforma nella casa più casa che c’è, un luogo in cui l’ordine domestico viene felicemente sovvertito dalla presenza dell’animale, con le zampe infangate sul divano blu. È un piccolo gesto quotidiano che contiene una verità universale: chi vive con un animale sa che spesso la casa finisce per appartenere più a lui che ai suoi abitanti. Tra i passaggi più divertenti del testo emerge anche una metafora ironica: quando qualcuno prova a offrirgli gli avanzi di un pranzo, Charlie sembra rispondere con aristocratica indifferenza. Non è un cane qualsiasi: lui è abituato a caviale e champagne, cioè alle attenzioni e alle coccole di chi lo considera quasi un principe domestico. L’ironia qui è tipicamente bonaffiniana: il linguaggio quotidiano si colora di una piccola esagerazione poetica che trasforma la scena in un sorriso. Musicalmente il brano si muove in una dimensione country-folk, uno stile che Bonaffini ha spesso frequentato proprio per raccontare storie semplici, legate alla vita quotidiana. È una musica che richiama le strade, i viaggi, la libertà: tutti elementi perfettamente in sintonia con la figura del cane vagabondo e felice. Dentro l’architettura complessiva di Chiaroscuro, Charlie rappresenta la parte chiara del titolo: la luce domestica che bilancia le ombre più profonde dell’album. Se molti brani raccontano le inquietudini del mondo contemporaneo, questa canzone ricorda invece una verità più semplice: la felicità può trovarsi anche nei gesti minimi della vita condivisa. Perché Charlie non è soltanto un cane. È un compagno di viaggio, un piccolo filosofo a quattro zampe, e soprattutto una radice affettiva che continua a vivere nella memoria.

Festa del lago

Viene la sera ed Anna Maria sta stirando il vestito più bello che ha
 Chiara l'aspetta lungo la via con la macchina che le ha prestato papà
 Alla festa del lago ci sono le giostre e bancarelle per tutte le età
 Chissà mai se scherzando ed andando per mostre qualche ragazzo non le fermerà
 Proprio all'entrata c'è il togo del branco che cede agli amici la birra che ha
 Guida la conta dei seni più pieni di chi ha il più bel fondoschiena in città
 Alla festa del lago si canta e si balla Gianni vorrebbe spassarsela un po'
 E le voglie proibite già vengono a galla d'una notte non dirgli di no

Nel mais di casa mia nascono fiori di fantasia
 Sanno d'amore e di maggiorana in questa notte padana

Le tavolate piene di pane salame e polenta lambrusco rosé
 Che confusione anche le rane s'intonano al coro delle ventitré
 Alla festa del lago ci vengono in tanti, facce contente riso col puntél
 Fanno a gara chi prende porzioni pesanti mangiano ingordi fin quando ce n'è
 Scoppiano i fuochi brillano in cielo si specchiano in acqua e cadono giù
 L'ultimo sorso l'ultimo bacio l'abbraccio dei vecchi con la gioventù
 Alla festa del lago è stato stupendo resta un colore di dolce allegria
 Si disperde la gente si dà appuntamento all'anno prossimo con nostalgia
 Nel mais di casa mia nascono fiori di fantasia
 Sanno d'amore e di maggiorana in questa notte padana

Tra i brani più solari e narrativi del repertorio di Luca Bonaffini, Festa del lago rappresenta una delle canzoni più direttamente legate alla sua biografia e alla sua terra. Pubblicata nell'album Blez del 1993, la canzone è diventata nel tempo una piccola fotografia musicale della bassa padana, dei suoi paesaggi e soprattutto delle sue tradizioni popolari. Il "lago" evocato nel titolo non è un luogo generico o immaginario. È il Mincio nei suoi tratti lacustri, quel sistema di laghi che circonda Mantova e che da secoli rappresenta uno dei paesaggi più caratteristici della pianura lombarda. Anche quando nelle sue canzoni Bonaffini cita il Po o il Mincio come fiume, il riferimento simbolico rimane spesso questo specchio d'acqua mantovano, luogo di memorie personali e collettive. Il brano nasce proprio dal ricordo delle feste popolari che animavano la provincia negli anni dell'infanzia e della giovinezza dell'autore. Molte di queste feste erano legate a tradizioni politiche ben precise - le celebri Feste dell'Unità o le feste dell'Avanti! - ma, nella realtà concreta delle comunità locali, diventavano soprattutto momenti di incontro aperti a tutti. In quei contesti, racconta spesso Bonaffini nelle sue narrazioni, le appartenenze ideologiche sfumavano davanti alla dimensione conviviale: alla festa partecipavano persone di ogni orientamento, unite semplicemente dal desiderio di stare insieme. Festa del lago racconta proprio questo spirito. La canzone è costruita come un piccolo racconto corale, popolato da figure semplici e riconoscibili: Anna Maria che prepara il vestito più bello, Chiara che arriva con la macchina prestata dal padre, gli amici che si ritrovano all'ingresso con la birra in mano, le prime curiosità adolescenziali e le risate di gruppo. È una scena quasi cinematografica, che restituisce la vitalità delle sagre padane, dove la musica, il ballo e il cibo diventano il vero linguaggio della comunità. Le tavolate cariche di pane, salame, polenta e lambrusco rosé sono parte di una cultura gastronomica profondamente radicata nel territorio. Tra i piatti citati non poteva mancare il riso col puntel, una specialità mantovana tradizionale in cui il riso viene servito con il

“puntél”, cioè un sostanzioso accompagnamento di carne e condimenti. La festa è raccontata con un tono leggero, quasi giocoso, ma anche con una grande attenzione ai dettagli sensoriali: il coro delle rane, i fuochi d’artificio che si riflettono nell’acqua, il profumo della maggiorana nelle notti umide della pianura. Tutto contribuisce a costruire quell’atmosfera che Bonaffini riassume in un’immagine semplice e poetica: “questa notte padana”. Musicalmente il brano si muove in una dimensione folk, uno stile che si adatta perfettamente alla narrazione popolare e al ritmo delle feste di paese. Non sorprende che la canzone sia piaciuta molto anche agli addetti ai lavori: tra i suoi estimatori ci fu Pierangelo Bertoli, che riconobbe subito la forza della sua immediatezza e incoraggiò Bonaffini a inserirla nel repertorio proprio per la sua chiarezza narrativa. Nel contesto di “Chiaroscuro”, Festa del lago rappresenta ancora una volta la parte luminosa del racconto. Se molti brani dell’album affrontano temi complessi o visionari, questa canzone restituisce invece la gioia semplice della condivisione. Alla fine della festa la gente si disperde, ma resta nell’aria una promessa silenziosa: ritrovarsi l’anno successivo. È questo il segreto delle feste popolari: non sono solo momenti di svago, ma piccoli rituali collettivi che tengono viva la memoria di una comunità. In quella luce riflessa sull’acqua del lago, Bonaffini ritrova la radice più autentica della sua terra e del suo racconto.

I discorsi

I discorsi fanno bene, ma i discorsi vanno male
 Se tenuti troppo tempo fermi immobile a guardare
 I discorsi sono frasi che si allungano col vino
 Di chi beve per scappare dai guardiani del destino

I discorsi sono belli, ma i discorsi sono tanti
 I discorsi intellettuali di chi pensa con i guanti
 I discorsi di chi urla contro un mondo che non va
 Che non sa cosa vuol dire la parola libertà

Libertà di parola Libertà di capire
 Libertà che non vuole morire
 Libertà come un fiore Libertà come amore
 Libertà che non vuole colore

I discorsi disegnati tra le foto di un giornale
 Che dipingono col sangue le macerie quotidiane
 I discorsi mezzi vuoti, i discorsi vuoti in mezzo
 I discorsi quasi interi che hanno perso qualche pezzo

I discorsi ben formati nelle bocche degli adulti
 Che insegnano ai bambini certe offese e certi insulti
 I discorsi incasinati di chi è sempre lì a metà
 E non ha mai conosciuto la parola libertà

Libertà di parola Libertà di capire Libertà che non vuole morire
 Libertà come un fiore Libertà come amore Libertà che non vuole colore

I discorsi qualche volta hanno un senso definito
 Fanno a pace con parole che hanno spento o tradito
 E ritornano compagni di quel viaggio senza età
 Che ritrovi ogni giorno la parola libertà

Tra le canzoni più esplicitamente civili e ironiche del repertorio di Luca Bonaffini si colloca *I discorsi*, anche questo un brano che potremmo definire “senza famiglia”, ovvero nato fuori da un progetto discografico strutturato ma carico di significato. La canzone è stata pubblicata nel 2008, nell’ambito di un’iniziativa solidale legata a un gruppo di volontariato laziale, La banca del rispetto, impegnato nella raccolta di fondi per sostenere la ricerca e l’assistenza nel campo delle patologie neurologiche. Anche per questo il brano assume un valore particolare: la parola artistica si mette al servizio di una causa concreta. Dal punto di vista musicale e stilistico, *I discorsi* rivela con chiarezza la matrice cantautorale che ha formato Luca Bonaffini negli anni della sua crescita artistica. L’impronta è dichiaratamente anni Settanta, con echi evidenti della tradizione di Nomadi, Bertoli e Guccini, autori e artisti che hanno saputo unire la riflessione civile a una forte dimensione popolare. In questa versione, inoltre, le voci femminili hanno un ruolo centrale: il loro timbro richiama volutamente il canto corale delle tradizioni popolari, evocando perfino le voci delle mondine delle risaie padane, figure simboliche della cultura del lavoro e della resistenza sociale. Il cuore del brano è tuttavia il testo, che costruisce una riflessione critica sulla retorica e sulla demagogia del linguaggio pubblico. Bonaffini gioca con un paradosso semplice ma efficace: i discorsi fanno bene, ma i discorsi vanno male. Le parole sono necessarie, perché attraverso di esse si costruiscono idee, relazioni e visioni del mondo. Ma allo stesso tempo, se restano sospese nell’aria senza tradursi in azione, rischiano di diventare vuote. La canzone attraversa diverse forme di discorso: quelli degli intellettuali che pensano con i guanti, quelli di chi urla contro il mondo senza comprenderlo davvero, quelli costruiti nei titoli dei giornali che raccontano tragedie quotidiane. È un catalogo ironico e pungente delle parole che perdono contatto con la realtà. In questo senso il brano dialoga con una lunga tradizione culturale. Già nella filosofia antica la distinzione tra parola e azione era centrale: Aristotele parlava del logos come strumento fondamentale della vita politica, ma ammoniva anche contro il rischio della retorica vuota. Allo stesso modo, nella tradizione del pensiero civile italiano, da Gramsci fino ai grandi cantautori del Novecento, la parola è sempre stata considerata uno strumento di responsabilità. Bonaffini, che ama definirsi ironicamente un parolaio, ha spesso dichiarato di vivere dentro le parole. Per lui il linguaggio non è solo materia poetica, ma architettura del pensiero. In una delle sue immagini più efficaci, ha paragonato le parole alle fondamenta di una casa: se non sono solide, l’edificio della convivenza umana rischia di crollare. Proprio per questo il ritornello della canzone torna continuamente su un’unica parola chiave: libertà. Libertà di parola, libertà di capire, libertà che non vuole colore. È una libertà che non appartiene a una bandiera politica o a una fazione, ma a una dimensione più profonda della vita civile. Alla fine, *I discorsi* non è soltanto una critica alla retorica. È anche un invito a riconciliare la parola con la verità, a restituire ai discorsi la loro dignità originaria. Perché quando le parole ritrovano il loro senso, possono tornare a essere ciò che dovrebbero sempre essere: compagne di viaggio di una comunità che cerca, ogni giorno, il significato autentico della libertà.

Bandiere

La storia è scritta da eroi senza faccia
 sepolti sotto una bandiera
 Magari sporca d'odio e di magenta
 magari un simbolo di daga o di mitragliera
 In fondo è solo una striscia dipinta
 che specifica interessi e confini
 drappo di stoffa sventola nel cielo
 strana libertà che in fondo
 è un po' una barriera

Bandiere libere e leggere come gazze e capinere
 Bandiere messe tutte in fila nelle ricorrenti sciagure
 Avvolte nelle notti nere bandiere fanno il verso a vecchie armature
 Bandiere bandiere vanno a pezzi le idee più pure
 grazie ai figli di Nergal

Anche allo stadio tra curva e tribune
 l'avversario attacca l'altra bandiera
 In parlamento stemmi di cemento
 schierano correnti rosse dalla coda nera
 I patrioti hanno un inno di gloria
 che veleggia tra vigente e memoria
 Un po' di Marte un po' di morte
 monumenti e un po' di gloria per statue di cera

Bandiere libere e leggere come gazze e capinere
 Bandiere messe tutte in fila nelle ricorrenti sciagure
 Avvolte nelle notti nere bandiere fanno il verso a vecchie armature
 Bandiere bandiere vanno a pezzi le idee più pure
 grazie ai figli di Nergal

Avvolte nelle notti nere...
 La mia bandiera sei tu amore mio che ti issi con coraggio ogni sera
 Con il colore della trasparenza che mi fa sentire il Dio di una nuova era
 Bandiere
 Bandiere
 Avvolte nelle notti nere bandiere fanno il verso a vecchie armature
 Bandiere bandiere vanno a pezzi anche le idee più pure
 grazie ai figli di Nergal
 Noi... non siamo figli di Nergal

Con Bandiere, Luca Bonaffini affida il saluto conclusivo di “Chiaroscuro” a una canzone di grande densità letteraria e simbolica. Il brano, composto nel 2024 e appartenente alla trilogia del “Manifesto Planetario”, rappresenta una sorta di epilogo ideale non solo dell'album ma dell'intero percorso creativo dei cento brani raccolti nei dieci dischi della Luca Bonaffini Global Orchestra. È un finale che non chiude, ma invita a riflettere: un manifesto poetico che interroga il nostro tempo e i suoi simboli. Al centro della canzone c'è il tema delle bandiere, uno dei segni più antichi della storia umana. Per secoli le bandiere hanno rappresentato popoli, stati, ideologie, cause per cui combattere o speranze per cui resistere. Erano simboli di identità e appartenenza, strumenti di riconoscimento e di memoria. Ma nel mondo contemporaneo, suggerisce Bonaffini, questo simbolo sembra essersi progressivamente trasformato. Le bandiere di oggi sono spesso bandiere di tifoseria, segni di divisione, vessilli di appartenenze aggressive o superficiali. Non indicano più comunità vive, ma schieramenti contrapposti, reciproche ignoranze, mancanze di rispetto. Nei casi più gravi diventano addirittura strumenti di potere: non bandiere dei popoli, ma bandiere manovrate da chi governa il potere, usate per orientare e controllare le masse. Nel testo emergono immagini forti: eroi senza volto sepolti sotto drappi sporchi di odio, simboli di guerra, mitragliere e armature che sembrano tornare dal passato. È la storia che si ripete, con le sue tragedie e le sue retoriche. Il riferimento ai figli di Nergal (antica divinità mesopotamica associata alla guerra e alla distruzione) amplifica questa dimensione simbolica. I figli di Nergal sono

coloro che alimentano il conflitto, che trasformano i simboli in strumenti di dominio. Eppure Bandiere non è soltanto una denuncia. Come spesso accade nella scrittura di Bonaffini, la critica lascia spazio a una possibilità diversa. Nel finale del brano compare infatti una svolta improvvisa, tanto sul piano poetico quanto su quello musicale. È nella parte conclusiva della canzone che appare il verso: La mia bandiera sei tu amore mio che ti issi con coraggio ogni sera con il colore della trasparenza. Questo passaggio coincide con una scelta musicale significativa. Invece di tornare alla melodia iniziale, Bonaffini introduce uno special finale, una sezione con una linea melodica nuova, più dolce e raccolta. La canzone cambia atmosfera e si sposta da una dimensione collettiva e politica a una più intima e umana. La bandiera, a questo punto, perde ogni significato ideologico e diventa simbolo di relazione. Non rappresenta più confini o potere, ma la fiducia tra le persone, la possibilità di riconoscersi nell'altro. È una bandiera trasparente, che non divide ma unisce. Questa scelta artistica riflette anche un'idea di musica che Bonaffini ha spesso richiamato: la musica come tradizione viva, capace di trasformarsi. Prima di essere fissata nei dischi o negli spartiti, la musica era trasmessa oralmente e cambiava nel tempo, mantenendo però il suo cuore narrativo. Così Bandiere diventa davvero il saluto finale di "Chiaroscuro": una riflessione sui simboli del nostro tempo e insieme un invito a recuperare il senso più umano. Perché, come suggerisce l'ultimo verso, non tutto è destinato alla guerra. Noi non siamo figli di Nergal.

Attraverso Giovanni Pascoli

Nehora Records, marzo 2026

Con “Attraverso Giovanni Pascoli”, Luca Bonaffini Global Orchestra apre una nuova traiettoria artistica dopo il lungo ciclo dei sette volumi, un percorso che aveva esplorato e riletto il proprio repertorio attraverso arrangiamenti orchestrali e nuove interpretazioni. Se quella stagione rappresentava una sorta di autobiografia musicale riletta con maturità, questo nuovo progetto apre invece un dialogo diretto con uno dei grandi padri della poesia italiana: Giovanni Pascoli. Non si tratta di una semplice trasposizione musicale dei testi poetici, ma di un vero e proprio attraversamento, come suggerisce il titolo stesso. Bonaffini entra nel paesaggio simbolico pascoliano e lo percorre con il linguaggio della musica, lasciando che immagini, atmosfere e suggestioni diventino materia sonora. La poesia di Pascoli, infatti, è già intrinsecamente musicale: costruita su echi, richiami naturali e vibrazioni minime del mondo rurale e domestico. Basti pensare alla notte sospesa de *L’assiuolo*, dove un semplice richiamo lontano - quel “chiù...” che ritorna nel buio - diventa il centro emotivo dell’intero paesaggio poetico. Il disco si compone di nove tracce strumentali ispirate ad alcune delle liriche più celebri del poeta romagnolo. Ogni brano tenta di restituire non la lettera del testo, ma la sua temperatura emotiva. In *Temporale*, ad esempio, la tensione improvvisa del paesaggio - il “bubbolio lontano” e l’orizzonte rosseggiante come davanti al fuoco - diventa dinamica musicale, quasi un movimento orchestrale che cresce e si dissolve. In *Il lampo*, invece, la musica cerca di catturare quell’istante brevissimo in cui il mondo appare e scompare come una visione improvvisa, “come un occhio... nella notte nera”. In altre pagine prevale una dimensione più contemplativa. *Nebbia* suggerisce un paesaggio mentale in cui il poeta chiede di nascondere le cose lontane per poter guardare soltanto ciò che è vicino: una poetica dell’intimità che la musica traduce in atmosfere rarefatte, quasi sospese. Allo stesso modo *La mia sera* racconta la quiete dopo la tempesta del giorno, quando il mondo si placa e il dolore sembra finalmente addormentarsi. Ma Pascoli è anche il poeta della memoria ferita. In *X agosto* il dramma privato si trasforma in immagine cosmica: il cielo stesso sembra piangere attraverso le stelle cadenti. Questo intreccio tra tragedia individuale e dimensione universale attraversa l’intero progetto musicale di Bonaffini, che coglie proprio questa oscillazione continua tra lutto e consolazione, tra inquietudine e rifugio nel “nido”. Il percorso si chiude con l’unico brano cantato del disco, “Fanciullino”, composto direttamente da Bonaffini come omaggio alla poetica pascoliana. Qui l’autore dialoga idealmente con Pascoli e con la sua idea più celebre: quella voce interiore capace di guardare il mondo con stupore. Il ritornello lo riassume con semplicità: “io canto il poco, canto il quasi, canto il niente che consola”. È la stessa prospettiva che Pascoli aveva indicato quando parlava dello sguardo infantile come origine della poesia. Global Orchestra attraverso Giovanni Pascoli diventa così non soltanto un album, ma un ponte tra musica e letteratura. Un invito a riascoltare la poesia non come reliquia scolastica, ma come esperienza viva, capace di parlare ancora all’uomo contemporaneo. In questo incontro tra suono e parola, Bonaffini suggerisce che la grande poesia non appartiene mai soltanto al passato: continua a vibrare, pronta ogni volta a essere attraversata di nuovo.

L’assiuolo

Dov’era la luna?
 chè il cielo notava in un’alba di perla,
 ed ergersi il mandorlo e il melo
 parevano a meglio vederla.
 Venivano soffi di lampi

da un nero di nubi laggiù;
 veniva una voce dai campi: chiù...
 Le stelle lucevano rare
 tra mezzo alla nebbia di latte:
 sentivo il cullare del mare,
 sentivo un fru fru tra le fratte;
 sentivo nel cuore un sussulto,
 com'eco d'un grido che fu.
 Sonava lontano il singulto: chiù...
 Su tutte le lucide vette
 tremava un sospiro di vento:
 squassavano le cavallette finissimi sistri d'argento
 (tintinni a invisibili porte che forse non s'aprono più?);
 e c'era quel pianto di morte... chiù.

L'ascolto del brano *L'assiuolo*, firmato dalla Luca Bonaffini Global Orchestra, rivela un'operazione culturale di altissimo profilo, capace di tradurre l'inquietudine simbolista di Giovanni Pascoli in una dimensione sonora sospesa tra il folk d'autore e l'ambient orchestrale. La sfida di mettere in musica uno dei componimenti più celebri e tecnicamente complessi della letteratura italiana viene vinta attraverso un'interpretazione che non si limita a "leggere" i versi, ma ne amplifica la carica onirica e funebre.

Dal punto di vista della musica, la composizione si muove su un tappeto di arpeggi di chitarra acustica e pianoforte che richiamano immediatamente l'idea di un'alba lunare, rarefatta e lattiginosa. L'andamento è ciclico, quasi ipnotico, riflettendo perfettamente la struttura circolare della poesia originale. La scelta melodica asseconda la metrica pascoliana senza forzature, trasformando le quartine in una ballata che procede per accumulo di immagini, mantenendo una tensione costante che non esplode mai in un climax liberatorio, ma rimane compressa in una malinconia densa.

L'arrangiamento è il vero fiore all'occhiello di questa produzione: la Global Orchestra lavora per sottrazione e sfumature, utilizzando archi discreti che sembrano nebbia che si alza dai campi e piccoli interventi percussivi che punteggiano il silenzio. Particolarmente efficace è la resa sonora dei fonosimbolismi pascoliani: il "fruscio di fratte" e il "sospiro di vento" non sono solo evocati dalle parole, ma riverberano in una tessitura sonora ricca di riverberi e dettagli microscopici. Il testo, pur rimanendo fedele alla lirica originale, acquista una nuova urgenza drammatica grazie all'interpretazione vocale. La voce si muove con eleganza tra il registro confidenziale e quello declamato, rispettando la punteggiatura emotiva del poeta.

Il momento cruciale è, inevitabilmente, la gestione dell'onomatopea "chiù". In questa versione, il verso dell'*assiuolo* non è un semplice verso animale, ma diventa un rintocco dell'anima, un richiamo ancestrale alla morte e al mistero dell'ignoto che chiude ogni strofa con un senso di ineluttabilità. Se la prima citazione del "chiù" appare come una voce lontana dai campi, l'ultima si trasforma in un vero e proprio "pianto di morte", sottolineato da un rallentamento armonico che gela l'ascoltatore. Luca Bonaffini riesce a mantenere intatta la dicotomia tra la bellezza della natura notturna e il terrore esistenziale che essa nasconde.

L'adattamento evita abilmente la trappola del didascalismo, preferendo creare un'atmosfera dove il tintinnio di porte invisibili citato nei versi finali sembra davvero materializzarsi nel mixaggio sonoro. È un'opera che richiede un ascolto attento, quasi meditativo, capace di restituire la modernità di un Pascoli

"nero" e visionario. In definitiva, questa prova della Global Orchestra rappresenta un esempio eccellente di come la grande poesia possa rivivere attraverso il linguaggio della musica contemporanea, senza perdere un grammo della sua solennità ma acquisendo, al contempo, una nuova e vibrante veste emotiva.

X agosto

San Lorenzo, io lo so perché tanto
di stelle per l'aria tranquilla
arde e cade, perché sì gran pianto
nel concavo cielo sfavilla.
Ritornava una rondine al tetto:
l'uccisero: cadde tra spini:
ella aveva nel becco un insetto:
la cena de' suoi rondinini.
Ora è là, come in croce, che tende
quel verme a quel cielo lontano;
e il suo nido è nell'ombra, che attende,
che pigola sempre più piano.
Anche un uomo tornava al suo nido:
l'uccisero: disse: *Perdono*;
e restò negli aperti occhi un grido:
portava due bambole, in dono...
Ora là, nella casa romita,
lo aspettano, aspettano, in vano:
egli immobile, attonito, addita
le bambole al cielo lontano.
E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
oh! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male!

L'ascolto di X agosto nell'interpretazione della Luca Bonaffini Global Orchestra rivela un'intuizione artistica particolarmente efficace: trasporre il dramma pascoliano sui binari ritmici di una milonga, con evidenti suggestioni tanghere. Questa scelta musicale trasforma il celebre componimento di Giovanni Pascoli in una ballata crepuscolare, nella quale il dolore non rimane immobile e contemplativo, ma si muove con un passo cadenzato e inevitabile, quasi fatale. Il ritmo della milonga introduce una dimensione dinamica che accompagna il testo poetico verso una nuova forma di espressione, dove la tensione emotiva trova una pulsazione costante. Nel poema originale, Pascoli costruisce un paesaggio notturno carico di presagi: la natura sembra vibrare di segnali misteriosi, tra il volo delle rondini, le stelle cadenti e il dolore che si riflette nel cosmo. Nella versione musicale proposta dalla Global Orchestra, questa dimensione simbolica si intreccia con una scrittura sonora più carnale e terrena. La musica abbandona infatti la rarefazione puramente contemplativa per diventare movimento, gesto, quasi danza. Chitarra acustica e violino non si limitano ad accompagnare la narrazione poetica, ma ne guidano il respiro drammatico, costruendo un vero e proprio rito sonoro che mette in dialogo la Romagna pascoliana di fine Ottocento con suggestioni provenienti dalla tradizione sudamericana e dalla world music. L'arrangiamento sfrutta con intelligenza il tipico andamento sincopato della milonga per sottolineare uno dei nuclei simbolici più forti della poesia: il parallelismo tra la rondine uccisa e l'uomo assassinato. Ogni strofa diventa così un passo dentro una coreografia tragica, un avanzare lento ma inesorabile verso un destino già scritto. Il contrasto tra il movimento della danza e la gravità del tema amplifica l'effetto emotivo del brano, trasformando la tragedia in una narrazione musicale intensa e coinvolgente. Inserite in

questa nuova cornice ritmica, le parole di Pascoli perdono qualsiasi distanza scolastica e acquistano una forza narrativa immediata. La vicenda diventa quasi una cronaca nera universale, in cui il dolore individuale si riflette nella dimensione cosmica evocata dal poeta. La voce di Bonaffini interpreta il sacrificio del padre con una sobrietà espressiva che richiama, per intensità e misura, certa tradizione cantautorale mediterranea e sudamericana. In questo contesto il perdono evocato nel finale assume un valore diverso: non appare come gesto di debolezza, ma come una forma di dignitosa e consapevole rassegnazione. Particolarmente significativo è l'uso degli archi nell'arrangiamento orchestrale. In alcuni passaggi essi evocano timbricamente il lamento del bandoneón, lo strumento simbolo del tango argentino, creando una tensione emotiva che attraversa l'intero brano. Le linee degli archi sembrano graffiare l'aria proprio mentre il nido della rondine, nel testo poetico, continua a pigolare sempre più piano, accentuando il senso di perdita e di abbandono. La produzione complessiva evita ogni deriva sentimentale o retorica. L'invocazione finale al "cielo infinito" non viene trattata come un momento melodrammatico, ma come un grido trattenuto che emerge sopra un tessuto musicale rigoroso e pulsante. In questa prospettiva X agosto diventa quasi un'opera musicale completa, dove la precisione metrica della poesia pascoliana trova un sorprendente corrispettivo nel rigore ritmico della milonga.

Temporale

Un bubbolio lontano...
 Rosseggia l'orizzonte,
 come affacciato al fuoco;
 nero di pece, a monte,
 stracci di nubi; il vento
 ne porta un acre odor.
 Un bubbolio lontano...
 Tra il nero un casolare:
 un'ala di gabbiano.

Il componimento Temporale di Giovanni Pascoli è una delle liriche più brevi e intense della sua poetica: pochi versi che condensano un paesaggio improvviso, carico di tensione e di presagi. Nell'interpretazione della Luca Bonaffini Global Orchestra, questo frammento poetico diventa una vera e propria scena sonora, capace di espandere il breve quadro pascoliano in un universo musicale ampio, atmosferico e fortemente evocativo. La musica si apre in modo quasi impercettibile, come se il paesaggio stesse lentamente prendendo forma davanti agli occhi dell'ascoltatore. Il "bubbolio lontano" evocato dal poeta diventa subito una presenza sonora: non un semplice effetto descrittivo, ma una vibrazione profonda che attraversa l'intero tessuto musicale. I bassi e le percussioni suggeriscono il rotolare distante del tuono, mentre gli archi costruiscono una trama sospesa, quasi trattenuta, come se l'aria stessa fosse carica di elettricità. In questo scenario la musica della Global Orchestra non si limita a illustrare il temporale, ma ne ricrea la dimensione emotiva e simbolica. L'orizzonte che "rosseggia come affacciato al fuoco" prende forma attraverso improvvisi accenti orchestrali, lampi sonori che attraversano la composizione con brevi aperture luminose. È una luce inquieta, intermittente, che non rassicura ma amplifica la tensione del paesaggio. Il contrasto tra luce e oscurità, così centrale nei versi di Pascoli, viene tradotto musicalmente attraverso un continuo alternarsi di densità timbriche. Le sezioni più scure dell'orchestra - contrabbassi, violoncelli, strumenti gravi - disegnano il "nero di pece" delle nubi che si addensano sopra il paesaggio. Al contrario, le linee più acute degli archi e alcuni interventi melodici della chitarra o del pianoforte aprono brevi squarci di luce, come se il cielo stesse per lacerarsi sotto la pressione del temporale. Un elemento particolarmente suggestivo dell'arrangiamento è la capacità di trasformare il vento evocato da Pascoli in

un movimento musicale continuo. Frasi orchestrali leggere, quasi spirali sonore, attraversano il brano portando con sé quella sensazione di aria inquieta che precede la tempesta. Non si tratta di un vento violento, ma di una corrente tesa e instabile, carica dell'“acre odor” che il poeta percepisce prima dello scoppio del temporale. All'interno di questo paesaggio drammatico emerge poi l'immagine del casolare, uno dei simboli più intensi della poesia. Nella lettura musicale della Global Orchestra questo momento rappresenta una sorta di pausa visiva e sonora. L'orchestra si dirada leggermente, lasciando spazio a una breve figura melodica che sembra isolare quell'edificio solitario nel mezzo della tempesta imminente. Il casolare appare così come un fragile punto di riferimento umano dentro una natura immensa e inquieta. L'ultima immagine pascoliana - “un'ala di gabbiano” - diventa musicalmente una linea melodica leggera e improvvisa, quasi un gesto rapido che attraversa l'orchestra. È un segno fugace, luminoso, che interrompe per un attimo la tensione del paesaggio e introduce una dimensione quasi simbolica: la presenza di qualcosa di vivo e mobile dentro l'oscurità del cielo. Nel complesso, la lettura della Luca Bonaffini Global Orchestra trasforma *Temporale* in una piccola architettura sonora dove natura, emozione e visione poetica si fondono. La musica non si limita a descrivere la scena, ma ne amplifica la carica evocativa, rendendo percepibile quel momento sospeso in cui il mondo sembra trattenere il respiro prima della tempesta. In questa atmosfera carica di presagio, il paesaggio pascoliano si dilata fino a diventare un'esperienza sensoriale completa, dove il suono restituisce tutta la forza drammatica e misteriosa della natura.

Il gelsomino notturno

E s'aprono i fiori notturni,
nell'ora che penso ai miei cari.
Sono apparse in mezzo ai viburni
le farfalle crepuscolari.
Da un pezzo si tacquero i gridi:
là sola una casa bisbiglia.
Sotto l'ali dormono i nidi,
come gli occhi sotto le ciglia.
Dai calici aperti si esala
l'odore di fragole rosse.
Splende un lume là nella sala.
Nasce l'erba sopra le fosse.
Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
La Chiocchetta per l'aia azzurra
va col suo pigolio di stelle.
Per tutta la notte s'esala
l'odore che passa col vento.
Passa il lume su per la scala;
brilla al primo piano: s'è spento...
È l'alba: si chiudono i petali
un poco gualciti; si cova,
dentro l'urna molle e segreta,
non so che felicità nuova.

La poesia *Il gelsomino notturno* di Giovanni Pascoli è una delle liriche più delicate e misteriose della sua produzione: un quadro notturno apparentemente semplice, ma attraversato da simboli profondi legati alla

vita, alla memoria e al mistero della nascita. Nell'interpretazione della Luca Bonaffini Global Orchestra, questo testo diventa un paesaggio musicale rarefatto e sensuale, dove la notte pascoliana si trasforma in uno spazio sonoro sospeso tra contemplazione, intimità e segreto. L'atmosfera della composizione si apre con una delicatezza quasi impercettibile. La musica sembra emergere lentamente dal silenzio, come i fiori notturni che si aprono nell'ora in cui il poeta pensa ai suoi cari. L'orchestra costruisce un tessuto sonoro morbido e avvolgente, fatto di armonie leggere e movimenti appena accennati. Gli strumenti non impongono una presenza dominante, ma creano un ambiente sonoro diffuso, come un respiro lento che accompagna il risveglio della notte. La prima sensazione che emerge è quella di una notte viva ma silenziosa, abitata da presenze discrete. Gli archi disegnano linee morbide e fluttuanti che evocano il volo delle "farfalle crepuscolari", mentre piccoli interventi melodici – del pianoforte e della chitarra acustica – introducono una luce timida, simile al lume che splende nella casa lontana. La musica restituisce così l'idea di uno spazio domestico e naturale insieme, dove la vita umana e quella della natura si intrecciano senza soluzione di continuità. In questo adattamento il linguaggio musicale può essere definito come Chamber Folk-Pop, o più precisamente folk d'autore orchestrale. La struttura sonora si fonda infatti su una strumentazione cameristica, dominata da una sezione d'archi che dialoga con pianoforte e chitarra acustica. Questo impianto conferisce al brano una dimensione elegante e colta, quasi cameristica, che si accorda perfettamente con la raffinatezza simbolica dei versi pascoliani. Allo stesso tempo emerge con chiarezza una radice folk, soprattutto nel modo in cui la voce narra il testo poetico. L'andamento della melodia richiama la tradizione dei cantautori che mettono in musica la parola letteraria, privilegiando la chiarezza del racconto e la centralità del testo. La voce non domina l'orchestra, ma si inserisce nel tessuto musicale come un narratore che accompagna l'ascoltatore dentro il paesaggio notturno evocato dalla poesia. La produzione sonora introduce infine elementi tipici del pop d'autore contemporaneo. La pulizia del suono, l'equilibrio tra gli strumenti e la costruzione dei crescendo emotivi seguono infatti una sensibilità moderna, capace di rendere il brano accessibile e coinvolgente senza perdere profondità artistica. Gli archi non rimangono confinati in una funzione decorativa, ma diventano protagonisti nella costruzione della tensione emotiva che attraversa la notte pascoliana. Particolarmente suggestiva è la resa musicale delle immagini simboliche della poesia. L'"odore di fragole rosse" che si diffonde dai calici dei fiori trova una corrispondenza in armonie calde e vellutate, mentre la presenza dell'ape tardiva e della Chiocchetta - la costellazione delle Pleiadi che attraversa l'aia del cielo - viene suggerita da piccole figure luminose negli archi, quasi scintille sonore che punteggiano la quiete notturna. Man mano che la notte avanza, la composizione mantiene un equilibrio delicato tra immobilità e trasformazione. Il lume che sale lungo la scala e poi si spegne diventa un momento musicale di grande suggestione: una breve crescita luminosa seguita da un lento dissolversi delle armonie, come se la luce venisse gradualmente assorbita dal silenzio.

La mia sera

Il giorno fu pieno di lampi;
 ma ora verranno le stelle,
 le tacite stelle. Nei campi
 c'è un breve gre gre di ranelle.
 Le tremule foglie dei pioppi
 trascorrono lievi nel cielo.
 Tra il nero dei boschi s'infolpi
 il biancheggiar dell'aia in gelo.
 Il fiume va lento, placido,

sotto il cielo che tace e s'imbianca.
 Un'ombra di sogno è nel valido
 silenzio che l'anima stanca.
 E tutto s'acqueta, si posa,
 nel cuore, nel mondo. La sera
 si stende, materna, pietosa,
 con l'ombra, col sogno, col velo.
 Dorme il fanciullo; nel petto
 non ha che un singhiozzo sommerso.
 È morto il dolore; nel letto
 c'è solo il suo piccolo cuore.

La mia sera di Giovanni Pascoli rappresenta uno dei momenti più intimi e pacificati della sua poetica: dopo il tumulto del giorno e del temporale, il mondo ritrova una quiete profonda, quasi materna. Nell'interpretazione della Luca Bonaffini Global Orchestra, questa atmosfera di pacificazione diventa un paesaggio musicale meditativo, dove il silenzio della sera viene trasformato in una trama sonora lenta, avvolgente e profondamente emotiva. Fin dalle prime battute, la composizione si colloca in uno spazio musicale che può essere definito Ethno-Ambient cantautorale. Il brano si apre con una tessitura sonora eterea e sospesa, tipica della musica ambient, nella quale gli strumenti sembrano emergere lentamente dal silenzio. L'obiettivo non è quello di costruire una struttura ritmica dominante, ma piuttosto di creare un ambiente sonoro in cui la poesia possa respirare. Le armonie sono morbide, dilatate, e accompagnano l'ascoltatore dentro quella calma che Pascoli descrive quando il giorno, "pieno di lampi", lascia finalmente spazio alle stelle. In questo contesto musicale, l'orchestra lavora soprattutto sulle sfumature. Gli archi disegnano movimenti lenti e continui, quasi come onde leggere che attraversano il cielo della sera. Il pianoforte e gli strumenti acustici intervengono con tocchi delicati, suggerendo l'immagine delle tacite stelle che appaiono nel cielo dopo la tempesta. La musica non invade mai lo spazio della parola, ma lo accompagna con discrezione, lasciando che ogni verso trovi il proprio respiro naturale. Uno degli elementi più suggestivi della poesia pascoliana è il piccolo coro naturale che nasce nei campi, quel "breve gre gre di ranelle" che segna il ritorno della vita dopo il temporale. Nell'arrangiamento della Global Orchestra questo momento viene evocato attraverso un lavoro sottile sulle percussioni leggere e sui piccoli movimenti ritmici degli strumenti acustici. Non si tratta di imitazioni naturalistiche, ma di vibrazioni sonore che suggeriscono la presenza della natura viva dentro il silenzio della sera. Accanto alla dimensione ambient emerge con chiarezza anche una componente ethno-world. Alcune sfumature timbriche - nelle percussioni morbide, nelle corde acustiche e nella vocalità - richiamano una sensibilità musicale che guarda oltre i confini della tradizione europea. Questa scelta conferisce alla poesia un carattere quasi ancestrale, come se il paesaggio evocato da Pascoli potesse appartenere a ogni luogo e a ogni cultura. La sera diventa così un momento universale, riconoscibile in qualsiasi parte del mondo. Nonostante questa apertura stilistica, il brano rimane profondamente radicato nella tradizione del cantautorato italiano. La centralità della parola è assoluta: la melodia segue con rispetto la metrica dei versi e ne amplifica il significato emotivo. La voce non interpreta la poesia in modo teatrale, ma la accompagna con una sobrietà narrativa che ricorda la grande scuola dei cantautori che hanno saputo mettere la letteratura al centro della musica. Man mano che la composizione procede, la tensione del giorno sembra dissolversi completamente. La musica si fa sempre più distesa, quasi materna, proprio come la sera descritta da Pascoli quando tutto "s'acqueta, si posa nel cuore e nel mondo". Gli strumenti si intrecciano con delicatezza, creando un tappeto sonoro caldo e accogliente, nel quale l'ascoltatore può abbandonarsi come in una meditazione. Il momento finale del brano assume una dimensione quasi

spirituale. La musica rallenta ulteriormente, lasciando emergere una sensazione di quiete profonda, come se il dolore evocato nella poesia si fosse finalmente dissolto. In questa atmosfera sospesa, la sera pascoliana diventa una vera e propria ninna nanna dell'anima, un gesto sonoro che accoglie e consola.

Arano

Al campo, nel solco,
 si curva il bifolco;
 dall'aratro sale
 un odor di pane.
 Passa la rondine: canta;
 piange il bimbo lontano.
 Un tonfo sordo: è il seme
 che cade; la terra l'accoglie e lo cela.
 Lenta la nube si sfalda;
 il giorno si spegne pian piano.
 E tutto è lavoro che tace,
 promessa che dorme nel buio;
 sotto la zolla che grava
 cresce la vita, in segreto.

L'adattamento musicale di Arano nella lettura della Luca Bonaffini Global Orchestra si colloca in una dimensione stilistica che può essere definita Musica d'Autore con venature Folk-Pop contemporanee. L'operazione artistica si fonda infatti su una sintesi raffinata tra la melodia colta, ispirata alla tradizione lirica e poetica, e un impianto sonoro più vicino al linguaggio della canzone d'autore italiana. In questo equilibrio tra eleganza formale e accessibilità emotiva si riconosce uno dei tratti distintivi della scrittura musicale di Bonaffini: trasformare il testo letterario in un racconto musicale che rimane fedele alla parola, ma la proietta dentro una sensibilità sonora attuale. La struttura del brano si sviluppa su un andamento ternario, che a un primo ascolto potrebbe ricordare il movimento di un valzer. Tuttavia, dal punto di vista tecnico, il tempo musicale si colloca più propriamente in 6/8, una metrica tipica delle barcarole e delle pastorali. Questo tipo di pulsazione produce un movimento oscillante e fluido, più morbido e naturale rispetto al valzer tradizionale. Il ritmo non suggerisce una danza mondana, ma piuttosto un'andatura lenta e continua, quasi un dondolio che richiama il respiro della natura e il gesto ripetuto del lavoro agricolo. Questa scelta ritmica risulta particolarmente efficace nel tradurre musicalmente il paesaggio evocato dalla poesia. Il bifolco che si curva nel solco, il seme che cade nella terra, il lento dissolversi delle nuvole nel cielo serale: tutti questi elementi trovano una corrispondenza nel movimento ondulato del 6/8, che accompagna il racconto con discrezione e continuità. Il ritmo diventa così una metafora sonora del ciclo della terra, fatto di gesti ripetuti, di attesa e di trasformazione. L'arrangiamento della Global Orchestra valorizza questa dimensione pastorale attraverso una strumentazione essenziale ma evocativa. Le corde acustiche e il pianoforte costruiscono l'ossatura armonica del brano, mentre gli archi aggiungono profondità e respiro al paesaggio musicale. Il risultato è un ambiente sonoro caldo e naturale, capace di restituire la semplicità e la dignità del lavoro contadino senza cadere in un tono descrittivo o illustrativo. All'interno di questa cornice, la voce si muove con una funzione narrativa tipica della tradizione del cantautorato italiano. La melodia segue con attenzione il ritmo e l'accento della parola poetica, lasciando che il testo mantenga la propria centralità espressiva. Non si tratta di una semplice musicalizzazione della poesia, ma di una vera e propria interpretazione, nella quale la musica amplifica il valore simbolico delle immagini pascoliane. Il momento del seme che cade nella terra diventa, musicalmente, uno dei punti più

suggestivi del brano. Il ritmo sembra rallentare impercettibilmente, lasciando spazio a una breve sospensione armonica che suggerisce il gesto silenzioso della terra che accoglie e custodisce la vita nascente. È un passaggio quasi meditativo, in cui il paesaggio sonoro si raccoglie e si fa più intimo.

Nebbia

Nascondi le cose lontane,
nascondimi quello ch'è morto!
Ch'io veda soltanto la siepe
dell'orto,
la mura ch'ha piante di cocci.
Nascondi le cose lontane:
nascondimi quelle ch'io vidi,
e che non vedrò più!
Ch'io veda là solo quel bianco
di strada che va, come un fiume,
tra l'erba;
e che la mia vita si perda
come un rivo in un mare di fumo.

Il brano *Nebbia*, riadattato dalla Luca Bonaffini Global Orchestra a partire dall'omonima poesia di Giovanni Pascoli, rappresenta un interessante incontro tra la tradizione poetica italiana e una sensibilità musicale contemporanea. Il testo, profondamente simbolico e intimista, viene trasformato in una composizione musicale che si colloca nel panorama del Folk-Pop e dell'Indie-Folk italiano, mantenendo la forza evocativa della poesia ma traducendola in un linguaggio sonoro accessibile e moderno. La poesia di Pascoli è costruita attorno alla metafora della nebbia, vista come un velo protettivo capace di nascondere il dolore e le memorie lontane. L'io poetico invoca la nebbia affinché copra ciò che è distante nel tempo e nello spazio: ciò che è morto, ciò che è stato visto ma non potrà più tornare. In questa richiesta emerge il desiderio di vivere nel presente più semplice e vicino, rappresentato da immagini quotidiane come la siepe dell'orto, il muro con i cocci o la strada bianca che attraversa l'erba. Questa dimensione di nostalgia e contemplazione viene amplificata dalla musica attraverso un arrangiamento delicato e ricco di sfumature. Dal punto di vista musicale, il brano presenta una strumentazione prevalentemente acustica, tipica del linguaggio folk contemporaneo. La chitarra acustica costituisce la base armonica della composizione e accompagna la voce con arpeggi morbidi e progressioni armoniche semplici. Questo accompagnamento crea un clima intimo e naturale, lasciando emergere con chiarezza il testo poetico e favorendo un ascolto raccolto e riflessivo. Un elemento timbrico fondamentale dell'arrangiamento è la fisarmonica, che contribuisce a definire il carattere folk del brano. Il suo suono caldo e avvolgente richiama la tradizione della musica popolare italiana ed europea. Nelle strofe la fisarmonica sostiene l'armonia con accordi leggeri e linee melodiche discrete, creando un senso di respiro musicale che accompagna la narrazione del testo. Accanto alla fisarmonica si inserisce il saxofono, che introduce una sfumatura timbrica più moderna e leggermente jazzata. Il sax svolge una funzione espressiva molto importante: con frasi melodiche morbide e cantabili dialoga con la voce principale, quasi come se fosse una seconda voce emotiva del brano. Il suo timbro caldo e profondo contribuisce a rafforzare l'atmosfera malinconica e sospesa, evocando musicalmente la sensazione della nebbia che avvolge il paesaggio. La struttura del brano segue una forma tipica del pop contemporaneo, con l'alternanza tra strofe narrative e ritornello più aperto e melodico. Nelle strofe l'arrangiamento rimane più essenziale: chitarra acustica, voce, fisarmonica e interventi leggeri del sax. Questa scelta permette al testo

di mantenere la centralità narrativa e poetica. Nel ritornello, invece, la dinamica musicale si amplia. La chitarra diventa più ritmica, la fisarmonica arricchisce l'armonia e il saxofono assume un ruolo melodico più evidente, contribuendo a creare una sezione più luminosa e coinvolgente. Questo contrasto tra introspezione e apertura melodica è una caratteristica frequente dell'indie-pop italiano contemporaneo. L'atmosfera complessiva del brano è caratterizzata da una malinconia dolce e contemplativa. Il ritmo moderato, la presenza di strumenti acustici e il dialogo tra fisarmonica e sax costruiscono un paesaggio sonoro caldo e suggestivo. In questo modo *Nebbia* diventa una composizione che riesce a unire poesia, cantautorato e sonorità folk moderne, trasformando le immagini pascoliane in un'esperienza musicale evocativa e profondamente emotiva, dove la tradizione letteraria incontra la sensibilità musicale contemporanea.

Il lampo

E cielo e terra si mostrò qual era:
la terra ansante, livida, in sussulto;
il cielo ingombro, tragico, disfatto:
bianca bianca nel tacito tumulto
una casa apparì sparì d'un tratto;
come un occhio, che, largo, esterrefatto,
s'aprì si chiuse, nella notte nera.

Il brano *Il lampo*, ispirato all'omonima poesia di Giovanni Pascoli, si inserisce nel genere Classical Crossover o Neoclassica contemporanea, un linguaggio musicale che fonde elementi della tradizione classica con sonorità moderne e una sensibilità tipica della musica pop. In questa interpretazione, la poesia breve ma intensissima di Pascoli diventa il punto di partenza per una composizione musicale capace di trasformare la forza visiva dei versi in un'esperienza sonora drammatica e cinematografica. La poesia descrive un istante improvviso, un lampo che illumina il mondo per una frazione di secondo rivelando la realtà nascosta nella notte. In quei pochi attimi cielo e terra si mostrano nella loro vera condizione: la terra appare ansante e livida, scossa da un sussulto, mentre il cielo è tragico e disfatto, carico di tensione. In mezzo a questo scenario inquieto appare per un attimo una casa bianca, che subito scompare. L'immagine finale è tra le più potenti della poesia pascoliana: la casa è paragonata a un occhio spalancato per lo spavento, che si apre e si chiude nella notte nera. La poesia cattura quindi la drammaticità di un attimo, un frammento di realtà che emerge improvvisamente dal buio e subito torna a scomparire. La musica traduce questa visione poetica in una struttura sonora ricca di tensione e dinamismo. Il brano si apre con un assolo virtuosistico di violino, che rappresenta uno degli elementi più chiaramente legati alla tradizione della musica classica. Il violino introduce il tema principale con una linea melodica intensa e drammatica, costruita su movimenti rapidi e improvvisi che evocano proprio il bagliore improvviso del lampo. La tecnica esecutiva richiama il linguaggio della musica colta, con passaggi espressivi e variazioni dinamiche che creano subito un clima di suspense. Dopo questa introduzione solistica, l'arrangiamento si arricchisce gradualmente con l'ingresso di archi orchestrali, sintetizzatori e una sezione ritmica moderna. Questa combinazione rappresenta uno degli aspetti fondamentali del Classical Crossover: la fusione tra strumenti tradizionali della musica classica e sonorità contemporanee. I sintetizzatori contribuiscono a creare un ambiente sonoro ampio e atmosferico, mentre la ritmica moderna aggiunge energia e intensità alla progressione musicale. La voce del brano segue uno stile che potremmo definire lirico-pop. L'impostazione vocale richiama la tecnica del canto lirico per ampiezza e controllo della voce, ma la costruzione melodica rimane accessibile e memorabile, come nelle strutture pop. Questo permette al brano di mantenere una forte espressività senza perdere la capacità di

comunicare immediatamente con l'ascoltatore. L'intera composizione è costruita su una progressione drammatica molto marcata, che contribuisce a creare una vera e propria atmosfera cinematografica. Gli archi, con le loro crescite dinamiche e le armonie dense, amplificano il senso di tensione evocato dalla poesia. Nei momenti di maggiore intensità, l'orchestrazione si espande e diventa quasi epica, ricordando il linguaggio delle colonne sonore contemporanee. L'effetto complessivo è quello di una musica che traduce in suono la visione improvvisa descritta da Pascoli. Così come il lampo illumina per un attimo la realtà nascosta nella notte, anche la musica alterna momenti di oscurità sonora e improvvise esplosioni di luce musicale. In questo modo Il lampo diventa un esempio efficace di dialogo tra poesia e musica neoclassica contemporanea, dove la brevità e l'intensità dei versi pascoliani vengono amplificate da una scrittura musicale potente, drammatica e fortemente evocativa.

Novembre

Gemmea l'aria,
il sole è così chiaro
che tu ricerchi gli albicocchi in fiore,
e del prunalbo l'odorino amaro senti nel cuore...
Ma secco è il pruno,
e le stecchite piante di nere trame segnano il sereno,
e vuoto il cielo, e cavo al piè sonante sembra il terreno.
Silenzio, intorno:
solo, alle ventate, odi lontano,
da giardini ed orti, di foglie un cader fragile.
È l'estate, fredda, dei morti.

Novembre, ispirato all'omonima poesia di Giovanni Pascoli, si colloca in un ambito musicale che possiamo definire Chamber Pop o Indie-Folk Neoclassico. Questa scelta stilistica permette alla musica di valorizzare la dimensione contemplativa e simbolica del testo pascoliano, creando un dialogo profondo tra parola poetica e paesaggio sonoro. Il risultato è una composizione intima ed evocativa, che unisce la raffinatezza della musica da camera con la sensibilità melodica della canzone d'autore contemporanea. La poesia descrive una tipica giornata di novembre che, a prima vista, sembra ancora appartenere all'estate. L'aria germoglia, limpida e luminosa; il sole è così chiaro che l'osservatore quasi si aspetta di vedere gli albicocchi in fiore, come accade in primavera. Anche l'odore del prunalbo, dolce e leggermente amaro, sembra suggerire un ritorno alla stagione della rinascita. Tuttavia questa sensazione è soltanto un'illusione. Poco dopo il paesaggio rivela la sua vera natura: il pruno è secco, i rami spogli disegnano trame scure nel cielo limpido e il terreno appare vuoto e sonoro sotto i passi. Il silenzio domina tutto il paesaggio e solo il rumore leggero delle foglie che cadono rompe la quiete. La poesia si conclude con un'immagine intensa e simbolica: "È l'estate, fredda, dei morti", un'espressione che racchiude il senso di questa stagione sospesa tra luce e assenza di vita. La musica traduce questa atmosfera attraverso un arrangiamento essenziale ma molto espressivo, costruito su una crescita progressiva che accompagna il percorso emotivo del testo. Lo strumento principale è il pianoforte, che sostiene l'intero brano con un arpeggio costante in crome. Questo movimento continuo crea una sensazione ipnotica e delicata, quasi come un respiro musicale che attraversa tutta la composizione. Il pianoforte stabilisce anche il ritmo naturale del brano, sostituendo di fatto la funzione che in altri generi sarebbe affidata alla batteria. Accanto al pianoforte interviene una sezione d'archi, composta principalmente da violoncello e violini. Il violoncello introduce un timbro caldo e profondo, spesso utilizzato per sostenere le parti più intense del testo. I violini, invece, disegnano linee melodiche ampie e legate, che amplificano l'emozione dei momenti più drammatici. Gli archi non

dominano l'arrangiamento ma lo arricchiscono con movimenti morbidi e gradualmente, contribuendo a creare un'atmosfera sospesa e contemplativa. La voce assume un ruolo centrale nella costruzione emotiva del brano. Nelle strofe il canto è raccolto e quasi confidenziale, con un timbro caldo e vicino all'ascoltatore. Questa scelta permette di valorizzare la dimensione narrativa della poesia. Man mano che la composizione procede, la linea vocale si apre progressivamente, fino a diventare più ampia e ariosa nella parte finale. Questa evoluzione ricorda la struttura della romanza moderna, in cui l'intensità emotiva cresce gradualmente fino al punto culminante. Un elemento particolarmente significativo è la totale assenza di percussioni. Non essendoci una batteria, il tempo musicale viene suggerito esclusivamente dal pianoforte e dal respiro naturale della voce. Questa scelta contribuisce a rendere il brano etereo e sospeso, perfettamente coerente con il paesaggio immobile descritto nella poesia. Nel suo insieme, Novembre rappresenta un esempio riuscito di incontro tra poesia e musica d'autore italiana. L'uso di una strumentazione raffinata ma essenziale permette alla musica di esaltare la forza evocativa del testo pascoliano. Il brano riesce così a trasformare l'immagine della natura autunnale in un'esperienza sonora delicata e malinconica, dove la luce apparente del paesaggio nasconde una profonda riflessione sul tempo, sulla memoria e sulla fragilità della vita.

Fanciullino

Ti ho visto fare il nido con due chiodi e una stagione,
tra la polvere e le more, tra la paura e una ragione;
con la pagina che scricchiola come ghiaia sotto il passo,
e la voce che non grida: fa il suo giro e poi un ripasso.
Tu dicevi: nessun podio, preferisco un po' di pace
una rondine che sbaglia, al rigore di un rapace
io mi tengo il mondo in tasca, lo porto via senza rancore
perché il grande, quando è grande, spesso è solo un grande errore.
E io canto il poco, canto il quasi, canto il niente che consola,
canto una luce di cucina, canto una finestra sola;
canto piano, canto vero, canto stretto sul destino:
se la vita ha un nome piccolo, quel nome è fanciullino.
Dieci agosto, nero netto, come carbone sul lenzuolo,
una stella che si spegne e fa più freddo e tu sei solo
e la terra trattiene il fiato, non sa dire, non sa fare,
come un padre coraggioso che ha imparato ad aspettare.
Non è favola per dormire, non è morale da servire,
è una porta che non torna, è un "perché" che fa impazzire;
e tu conti le costellazioni come fossero ferite,
ma le chiami una per una, per tenerle ancora unite.
E io canto il poco, canto il quasi, canto il niente che consola,
canto una luce di cucina, canto una finestra sola;
canto piano, canto vero, canto stretto sul destino:
se la vita ha un nome piccolo, quel nome è fanciullino.
Passa la cavalla storna, porta addosso la domanda,
negli occhi ha una strada lunga e nessuno che comanda
ha gli zoccoli di brina, ha la criniera di ricordo,
e tu le parli come a un'ombra: "Non aver paura, torno".
Non fai bandiere col dolore, non lo vendi al mercato,
lo trasformi in una stanza dove il gelo è riparato;
tra l'assiolo e la gramigna, tra la siepe e il lampione,
tiri fuori dal silenzio una minuscola canzone.

E io canto il poco, canto il quasi, canto il niente che consola,
 canto una luce di cucina, canto una finestra sola;
 canto piano, canto vero, canto stretto sul destino:
 se la vita ha un nome piccolo, quel nome è fanciullino.

Il brano Fanciullino, scritto testo e musica da Luca Bonaffini, si presenta come una ballata pop-cantautorale moderna, in cui la centralità del testo poetico si intreccia con un arrangiamento musicale essenziale e suggestivo. La composizione si inserisce nella tradizione della canzone d'autore italiana, dove la parola, l'immagine e il racconto emotivo occupano un ruolo fondamentale, mentre la musica diventa lo spazio che accompagna e amplifica il significato dei versi. Dal punto di vista musicale, l'arrangiamento è prevalentemente acustico e si fonda sull'intreccio tra chitarra e pianoforte, strumenti che definiscono l'atmosfera intima e riflessiva dell'intero brano. La chitarra acustica introduce spesso l'ossatura ritmica attraverso arpeggi morbidi e regolari, che creano un movimento continuo e delicato. Il pianoforte, invece, arricchisce l'armonia con accordi distesi e linee melodiche leggere, contribuendo a costruire una dimensione sonora calda e raccolta. La struttura musicale segue l'andamento tipico della ballata, con un'evoluzione graduale dell'intensità emotiva. L'inizio è volutamente intimo e quasi confidenziale, con pochi strumenti e una voce che sembra raccontare una storia più che cantarla. Questa scelta favorisce l'ascolto del testo, che si sviluppa attraverso immagini poetiche e riferimenti simbolici legati all'universo pascoliano: il nido, la rondine, la cavalla storna, il dieci agosto, tutti elementi che richiamano direttamente o indirettamente il mondo poetico di Giovanni Pascoli. Il titolo stesso, Fanciullino, rimanda alla celebre teoria pascoliana secondo cui dentro ogni essere umano vive un bambino capace di meravigliarsi del mondo e di coglierne la poesia nascosta. Nel testo della canzone questa idea viene reinterpretata in chiave contemporanea: il "fanciullino" diventa la voce che canta "il poco, il quasi, il niente che consola", cioè la capacità di trovare senso e bellezza nelle cose semplici e quotidiane. Dal punto di vista melodico, il brano mantiene una linea vocale chiara e accessibile, tipica della tradizione cantautorale. La melodia non è mai eccessivamente virtuosistica: privilegia invece un andamento naturale, quasi parlato, che permette alle parole di emergere con forza. Nelle strofe il canto rimane contenuto e narrativo, mentre nei ritornelli si apre leggermente, diventando più ampio e coinvolgente. Man mano che la canzone procede, l'arrangiamento cresce progressivamente. Al nucleo iniziale di chitarra e pianoforte possono aggiungersi armonie vocali e leggere stratificazioni sonore, che ampliano il respiro musicale del brano senza snaturarne la dimensione intima. Il finale assume così un carattere più corale, dove la voce principale sembra dialogare con altre voci o con l'ambiente sonoro circostante. Dal punto di vista tematico, il testo affronta temi profondi come la memoria, il dolore, la perdita e la capacità di trasformare la sofferenza in poesia. Tuttavia non lo fa con toni retorici o enfatici: al contrario, sceglie una lingua semplice ma fortemente evocativa, fatta di immagini domestiche e quotidiane, come una luce di cucina o una finestra sola. In questo senso Fanciullino rappresenta una sintesi riuscita tra tradizione letteraria e sensibilità musicale contemporanea. La canzone raccoglie l'eredità poetica di Pascoli e la rilegge attraverso il linguaggio della ballata pop moderna, creando una composizione intima, riflessiva e profondamente emotiva, dove musica e parola collaborano per raccontare la fragilità e la bellezza nascosta nelle piccole cose della vita.

Riflessioni su poesia e musica: il fanciullino

Analisi di una storia comune dalle origini alla popular music, fino al caso Luca Bonaffini Global Orchestra vs. Giovanni Pascoli.

Obiettivo

Offrire una mappa critica del rapporto tra poesia e musica: dalla radice orale della lirica alla romanza, dal Lied alla canzone d'autore, dalle avanguardie del Novecento alla popular music contemporanea. Il percorso si chiude con un caso di studio dedicato al progetto Luca Bonaffini Global Orchestra / Giovanni Pascoli, letto attraverso la poetica del Fanciullino.

1. La radice comune: oralità, canto e nascita della lirica

La poesia non incontra la musica dall'esterno: nasce con essa.

La storia successiva è la storia di una separazione relativa e di continui ritorni.

Una parentela originaria

Prima di essere pagina, la poesia è voce. La sua origine è inseparabile dalla memoria, dal ritmo, dal respiro, dal gesto. Nelle culture antiche la parola poetica nasce spesso in forma cantata o semicantata: si affida alla ripetizione, all'accento, alla formula, alla cadenza che rende possibile ricordare e trasmettere. Per questo il nesso poesia-musica non è una collaborazione successiva tra due arti ormai separate, ma una parentela originaria. La poesia lirica stessa porta nel nome la traccia dello strumento che l'accompagnava, la lira. Nella Grecia arcaica il canto corale e la monodia affidavano alla voce il compito di trasformare l'emozione in forma. La dimensione musicale non era un ornamento: era il mezzo grazie al quale il testo acquistava corpo pubblico. La musica stabiliva il tempo dell'ascolto, la poesia organizzava il senso, ma le due funzioni non apparivano divise. Anche quando oggi leggiamo quei testi in silenzio, essi continuano a conservare una memoria ritmica che li rimanda alla performance. Dal Medioevo al canto popolare la tradizione dei trovatori e dei trovieri, come pure la lirica religiosa e la lauda, mostrano che per secoli il testo poetico ha vissuto in stretta dipendenza dall'intonazione e dal contesto esecutivo. L'amore cortese, la devozione, il racconto epico e la satira hanno circolato attraverso melodie, formule e schemi riconoscibili, capaci di unire comunità diverse. Il canto popolare, poi, conserva in modo esemplare questa continuità tra poesia e musica: versi, ritornelli, assonanze e immagini sopravvivono perché cantabili. Da questo punto di vista la "popular music" non è una rottura assoluta ma una modernissima reincarnazione di una dinamica antichissima: la parola ritmica che trova nella musica il proprio veicolo di memoria, contagio e condivisione. Cambiano gli strumenti, i mercati, i media, ma resta un punto fermo: quando la parola vuole farsi esperienza collettiva, la musica le offre corpo, durata e circolazione. Il ritmo come principio comune. Il tratto più profondo del loro rapporto è il ritmo. La poesia costruisce attese attraverso metro, accenti, pause, riprese foniche; la musica struttura il tempo in pattern, battute, frasi, tensioni e risoluzioni. In entrambi i casi non si tratta solo di contare sillabe o durate: si tratta di organizzare un ascolto. Per questo molte poesie sembrano "chiedere" musica pur restando autosufficienti, e molte canzoni acquistano spessore quando il loro testo regge anche senza melodia.

2. Dal testo poetico alla forma musicale: madrigale, romanza, Lied, mélodie

Dalla romanza al Lied, la poesia diventa partitura potenziale. Non basta “mettere in musica”: bisogna ascoltare ciò che nel testo è già tensione, respiro, scena interiore.

Dalla parola rinascimentale all'affetto musicale

Con l'età moderna poesia e musica cominciano a distinguersi come arti autonome, ma continuano a cercarsi. Nel madrigale rinascimentale il testo poetico diventa laboratorio di resa sonora degli affetti: immagini, contrasti, sospiri, figure naturali e passioni amorose si traducono in gesti musicali. È una fase decisiva, perché il compositore non si limita più ad accompagnare un testo: lo interpreta, lo piega, lo mette in scena dall'interno. La nascita dell'opera e della monodia accompagnata rafforza ulteriormente questo rapporto. La voce solista porta il testo in primo piano, mentre la musica ne amplifica il pathos, la retorica, la teatralità. La parola poetica, per così dire, smette di essere solo “testo da cantare” e diventa principio drammaturgico. L'Ottocento e il teatro interiore del Lied Nell'Ottocento il Lied tedesco segna uno dei punti più alti del dialogo fra poesia e musica. In Schubert, Schumann, Brahms e Wolf la voce e il pianoforte non si dividono i compiti in modo gerarchico: il pianoforte commenta, anticipa, contraddice, prolunga. Il poema non viene illustrato; viene rifondato in una nuova unità espressiva. Goethe, Heine, Müller e altri poeti diventano materia di un teatro interiore in cui il paesaggio, il viaggio, la solitudine, il desiderio e la morte assumono una forma sonora irripetibile. Qui è importante un punto: la musica non sostituisce la poesia, ma ne attiva strati latenti. Un verso può suggerire ambiguità che la sola lettura coglie lentamente; il Lied le fa risuonare in pochi secondi, dando al lettore-ascoltatore una percezione emotiva immediata. La stessa logica vale per la mélodie francese, nella quale il rapporto con il timbro verbale, l'allusione, la finezza prosodica e la sfumatura armonica diventa ancora più sottile. Quando il testo resiste. Non tutti i testi si lasciano musicare allo stesso modo. Alcune poesie accettano la forma strofica; altre domandano un andamento più libero; altre ancora resistono a ogni riduzione melodica. La grande storia della musica colta mostra che l'atto di musicare una poesia è sempre un'interpretazione critica. Significa scegliere cosa mettere in rilievo: il ritmo sintattico, l'immagine, il clima emotivo, il sottotesto simbolico, la struttura delle riprese. In questo senso il compositore si comporta come un lettore intensissimo, che risponde al testo con un secondo testo: la musica.

3. Il Novecento storico: avanguardie, guerra, voce recitata e nuove drammaturgie del testo

Le avanguardie insegnano che la poesia può entrare nella musica anche come frammento, trauma, parlato e collisione. Da qui nasce molta modernità.

La crisi dell'armonia tradizionale

Il Novecento apre una frattura. Le avanguardie storiche mettono in discussione la continuità tra bellezza, cantabilità e poesia. La parola viene spezzata, liberata dalla sintassi lineare, resa materia fonica, gesto, urto, frammento. Nel futurismo italiano la parola in libertà e l'ossessione per il rumore spingono verso una vocalità non più lirica ma energetica, meccanica, esplosiva. Parallelamente, nel versante austro-tedesco, l'espressionismo porta il testo verso una zona allucinata in cui voce e suono non coincidono più pacificamente. Un'opera come *Pierrot lunaire* di Schönberg è esemplare: non siamo più nel regno del canto pienamente intonato, ma in una soglia fra parlato e canto, fra declamazione e gesto musicale. La poesia non viene “melodizzata” secondo i modelli ottocenteschi; viene attraversata da una tensione

nervosa che ne radicalizza l'inquietudine. Il testo poetico diventa drammaturgia della voce. Le guerre e la necessità di nuove forme. Il primo e il secondo conflitto mondiale modificano in profondità il modo di pensare sia la poesia sia la musica. Dopo la catastrofe, la lingua non può più essere considerata innocente, e neppure la musica può limitarsi al bello sonoro. Molti autori cercano forme in cui parola e suono sappiano testimoniare frattura, trauma, memoria. La voce recitante, il coro, il collage, il montaggio di testi, il documento poetico e politico diventano strumenti cruciali. Da qui derivano molte esperienze del secondo dopoguerra: il rapporto con Beckett in Berio, l'uso di testi multipli, la compresenza di citazioni, il ritorno della vocalità come luogo di attrito tra significato e materia sonora. La poesia entra nella musica non solo come "bel testo" ma come archivio di frammenti, coscienze, lingue, memorie culturali. La musica classica del Novecento si contamina con il teatro, con la voce parlata, con la semiotica del timbro. Una nuova idea di musicalità poetica. Dopo le avanguardie la musicalità della poesia non coincide più con la dolcezza metrica. Può essere urto, silenzio, scarto, ripetizione ossessiva, polifonia di registri. Questo passaggio è essenziale per comprendere anche la popular music più consapevole: dal secondo Novecento in poi, il rapporto poesia-musica non si gioca solo sulla bellezza del verso, ma sulla capacità della parola di reggere un corpo sonoro complesso, spesso contraddittorio.

4. Il primo e il secondo dopoguerra: canzone d'autore, poesia civile, parole che cercano musica

Nel dopoguerra la canzone si fa anche luogo di alta parola. Il pubblico di massa incontra registri che un tempo appartenevano solo alla pagina letteraria.

Dopo il 1945: la parola torna centrale

Nel dopoguerra europeo la canzone non è soltanto intrattenimento: diventa anche forma sintetica di pensiero, memoria storica, racconto collettivo. In Francia la lezione di Brassens, Brel e Ferré mostra che una canzone può portare una densità verbale altissima senza perdere efficacia popolare. In area anglofona il folk revival e poi la stagione dei songwriters riaprono il discorso su ballata, narrazione, oralità pubblica, denuncia sociale. In Italia la canzone d'autore costruisce un ponte decisivo con la tradizione letteraria. Non sempre i cantautori "mettono in musica" poesie già esistenti; più spesso assorbono dalla poesia strumenti di concentrazione, immagini, ellissi, densità metaforica, lavoro sul ritmo interno. Il punto non è fare versi letterari travestiti da canzoni, ma restituire alla parola cantata peso, complessità, risonanza. La poesia civile e la forma-canzone. Da qui nasce anche una forte linea civile. La musica rende memorabile ciò che altrimenti resterebbe confinato a un'élite di lettori; la poesia, dal canto suo, innalza la canzone oltre la cronaca immediata. È uno scambio fertile: la canzone guadagna profondità, la poesia guadagna circolazione e presenza pubblica. In questo senso il secondo dopoguerra è un tempo decisivo, perché democratizza l'ascolto di parole complesse. La crescita culturale degli ultimi settant'anni passa anche da qui: scuola, editoria, radio, televisione, disco, festival, teatro-canzone, poi rete e streaming. La parola poetica non resta confinata al libro: incontra il microfono, l'arrangiamento, l'orchestra, il palco. Cambiano i codici, ma permane la possibilità di fare della canzone un luogo di elaborazione simbolica condivisa. Quando il testo non viene toccato. Particolarmente significativa è la pratica di musicare poesie senza alterarne il testo o intervenendovi il meno possibile. È una scelta etica oltre che estetica: comporta rispetto per la tessitura verbale originaria e costringe il compositore a cercare una musica che non schiacci la poesia ma la accompagni, la dischiuda, la renda ascoltabile in una nuova luce. Non è un'operazione neutra: richiede misura, intelligenza prosodica, fiducia nel potere del verso.

5. Popular music e poesia negli ultimi settant'anni: dal folk al rock, fino al rap e allo spoken word

La popular music contemporanea non sostituisce la poesia, ma ne riattiva l'oralità. Nella performance torna centrale ciò che la pagina da sola non può contenere del tutto.

La canzone come forma poetica pubblica

Negli ultimi settant'anni la popular music è stata il luogo più potente di circolazione della parola ritmica. Non tutta la popular music è poesia, naturalmente; ma una parte notevole della sua storia mostra che il testo può diventare elemento strutturale e non solo accessorio. Dal folk al rock, dalla canzone d'autore al pop più colto, fino al rap, il rapporto con la poesia torna continuamente sotto forme nuove. Il caso di Bob Dylan è emblematico non perché “dimostri” che ogni canzone sia poesia, ma perché rende visibile una tradizione in cui il songwriting elabora immagini, maschere, allegorie, montaggi narrativi e densità simboliche degne della grande letteratura orale e scritta. Il Nobel del 2016 ha avuto proprio questo effetto: costringere il dibattito pubblico a riconoscere che la parola cantata può generare nuove forme di espressione poetica. Rock, performance, maschere poetiche. Il rock ha spesso lavorato come un teatro di identità e di visioni. Molti autori hanno costruito personae liriche, paesaggi mentali, testi che vivono anche sulla pagina. Al tempo stesso la performance ha mostrato una differenza decisiva rispetto alla poesia scritta: la voce, l'amplificazione, il timbro, il respiro, il silenzio fra le parole cambiano il senso. La popular music rende quindi visibile un dato fondamentale: il significato non sta solo nel lessico, ma nell'atto vocale. Rap e spoken word: il ritorno dell'oralità. Con il rap e lo spoken word l'antica parentela tra poesia e musica torna in primo piano. Il centro non è più la melodia nel senso tradizionale, ma l'articolazione ritmica della lingua, il flow, l'accento, la rima interna, il punch, la memoria orale. In queste pratiche la poesia si riavvicina alle proprie radici performative e comunitarie. Il testo è scritto, certo, ma vive davvero quando viene detto nel tempo della base, del beat, del corpo. Questo non annulla la distanza tra poesia e canzone; anzi, la rende più interessante. La poesia contemporanea ha imparato molto dalla scena musicale, e la popular music più avvertita ha recuperato tecniche poetiche di condensazione, ripresa, montaggio, polifonia, enjambement semantico. Da qui nasce un territorio ibrido e fertile, in cui le gerarchie tradizionali tra “alto” e “basso” risultano sempre meno utili.

6. Poeti musicati e musicisti-poeti: esempi italiani e internazionali

Gli esempi migliori mostrano che musicare un poeta significa leggerlo fino in fondo. Non è un esercizio ornamentale: è una forma di critica, di omaggio, di reincarnazione sonora.

Musicare i poeti: un atto di lettura creativa

Un capitolo fondamentale del rapporto tra poesia e musica riguarda i poeti esplicitamente musicati. In questi casi il compositore o il cantautore non scrive un testo “in stile poetico”, ma prende in carico un testo altrui, assumendosi la responsabilità di rileggerlo in forma sonora. È un gesto che richiede umiltà e insieme forte personalità interpretativa. Nel repertorio colto, Schubert su Goethe o Schubart resta un paradigma: la poesia viene resa canto senza perdere complessità. Nel Novecento e nella popular music i casi si moltiplicano. Angelo Branduardi, per esempio, ha dedicato un intero album a William Butler Yeats, lavorando su dieci liriche tradotte e adattate. Qui la dimensione poetica non è un semplice pretesto: è il cuore stesso del progetto. Patrizia Cirulli, a sua volta, ha praticato in più occasioni la forma della poesia musicata: da Mille baci, che attraversa autori diversi, fino a Fantasia, incentrato sulle poesie di Eduardo De Filippo. La sua esperienza è interessante perché mostra come la canzone possa accogliere testi nati fuori da essa senza tradirne il nucleo espressivo, ma anzi rilanciandolo presso un pubblico nuovo. Quando il musicista è già poeta. Esiste poi il caso inverso: musicisti e cantautori che, pur non partendo da

poesie altrui, costruiscono testi di forte qualità poetica. Qui il confine si fa poroso. Non si tratta di assegnare patenti letterarie, ma di riconoscere che certe scritture per canzone lavorano con immagini, simboli, strutture ritmiche e campi semantici degni di un'analisi poetica vera e propria. La tradizione dei songwriters, di alcuni cantautori italiani e di molte linee del rock e del folk conferma questa possibilità. Il criterio decisivo: necessità. L'esempio migliore, in ogni caso, nasce quando la musica sembra necessaria al testo e il testo sembra necessario alla musica. Se la poesia viene ridotta a "parole belle" da sostenere con un arrangiamento qualunque, il risultato si impoverisce. Se invece la composizione nasce da un ascolto profondo della voce originaria del testo, allora la musica diventa rivelazione: non decora il poema, lo fa risuonare in una seconda vita.

7. Caso di studio - Il Fanciullino: Luca Bonaffini Global Orchestra incontra Giovanni Pascoli

Il caso Bonaffini Global Orchestra/ Giovanni Pascoli condensa l'intera storia raccontata dalla dispensa: la musica non deve addomesticare la poesia, ma accompagnarne l'energia nascente, quel "verso-bimbo" che vede e ascolta il mondo con stupore.

Perché Pascoli, oggi

Chiudere questa dispensa con Pascoli è particolarmente significativo. La sua poetica del Fanciullino non è soltanto una teoria letteraria; è una vera antropologia dello sguardo. Il poeta, secondo Pascoli, custodisce in sé una voce infantile capace di meraviglia, intuizione, analogia, ascolto del minimo. Non è infantilismo, ma facoltà di vedere il mondo come se fosse sempre per la prima volta. È qui che poesia e musica tornano a toccarsi: entrambe cercano una forma capace di far risuonare l'invisibile attraverso il sensibile. Nella prospettiva pascoliana il mondo non è un sistema da spiegare ma un insieme di segni da ascoltare. Le "piccole cose", i lampi, i nidi, gli echi, i suoni naturali, le sospensioni, i tremori, le corrispondenze tra interno ed esterno: tutto questo sembra già predisposto a un trattamento musicale. Pascoli non scrive canzoni; eppure una parte importante della sua lingua vive di cellule ritmiche, ritorni fonici, pause, accensioni timbriche che invitano la musica a entrare con discrezione. Il progetto Luca Bonaffini Global Orchestra / Giovanni Pascoli Nel progetto dedicato a Giovanni Pascoli, descritto come costruito su nove poesie più un inedito intitolato Fanciullino, Luca Bonaffini Global Orchestra affronta una sfida esemplare per tutto il tema di questa dispensa: dare musica e forma a testi che, pur nati come poesia autonoma, sembrano custodire una forte vocazione sonora. Il punto decisivo, come tu stesso indichi, è che i testi non vengano forzati o "normalizzati" in funzione della canzone, ma accolti nella loro specificità. In questa scelta risiede il valore del progetto. Musicare Pascoli significa evitare due rischi opposti: da un lato l'enfasi illustrativa, dall'altro la soggezione museale. Occorre trovare una terza via: una musica che non traduca banalmente il testo, ma ne segua i moti profondi, gli scarti, la fragilità visionaria, l'umiltà apparente, la precisione sonora. L'idea di una "Global Orchestra" suggerisce inoltre una tessitura aperta, capace di tenere insieme timbri, provenienze, colori e forse anche tradizioni differenti: una pluralità che può far risaltare la complessità di Pascoli senza ingabbiarla. Il senso dell'inedito Fanciullino L'inedito intitolato Fanciullino, posto accanto alle nove poesie pascoliane, sembra funzionare come cerniera teorica e poetica dell'intero lavoro. Se le poesie mostrano la pratica della visione, questo brano può esplicitarne il principio: il "verso-bimbo", nato da istintualità, stupore, percezione aurale del reale. In tal modo il progetto non si limita a omaggiare Pascoli, ma prova a interrogarne

l'eredità: che cosa significa oggi comporre dalla parte del fanciullino? Come suona una poesia che non vuole dominare il mondo, ma ascoltarlo? Qui emerge una forte analogia tra il lavoro del poeta e quello del musicista. Entrambi tentano di dare forma a ciò che precede la forma compiuta: un tremore, una

chiamata, un'immagine sonora ancora indistinta. Il compositore, come il poeta, deve riconoscere quale musica sia già implicita nella parola e quale invece vada trattenuta per non coprire la nudità del testo. Una possibile chiave interpretativa per questo documento L'ultimo capitolo, allora, può essere letto come sintesi di tutto il percorso precedente. Dalle origini orali alla popular music contemporanea, la questione non è mai stata semplicemente se poesia e musica possano incontrarsi; la questione è come incontrarsi senza annullarsi. Il progetto Bonaffini / Pascoli offre una risposta plausibile: la musica deve farsi ascolto critico del testo, spazio di risonanza, secondo respiro. Il titolo complessivo, *Il fanciullino*, acquista così una doppia funzione. Rimanda a Pascoli, certo, ma indica anche la sorgente comune di ogni autentico rapporto tra poesia e musica: una facoltà originaria di meraviglia, ritmo, intuizione, gioco serio con il linguaggio. Lì nasce il verso; lì nasce anche la musica quando non è puro consumo, ma forma conoscitiva. In questo senso il *fanciullino* non è soltanto un tema: è un metodo di ascolto. Conclusione Poesia e musica non sono discipline rivali. Sono due modalità di organizzare il tempo, l'emozione e la memoria. Ogni volta che la parola ritrova un corpo sonoro senza perdere precisione, e ogni volta che la musica accetta di farsi carico del senso senza ridurlo, nasce una forma nuova di conoscenza sensibile.

Les Contes

Nebora Music, aprile 2026

Introduzione Tra la metà e la fine del Seicento, la Francia visse una stagione di splendore, disciplina e trasformazione destinata a lasciare un'impronta profonda nella storia europea. Fu il tempo di Luigi XIV, il sovrano che più di ogni altro riuscì a identificare la monarchia con la propria persona, facendo del re il centro visibile dello Stato, della corte e dell'immaginario politico. Ma fu anche il tempo di artisti, letterati, funzionari e intellettuali che contribuirono a costruire quell'universo raffinato e ordinato che ancora oggi riconosciamo come il Grand Siècle. Dentro questo mondo si colloca pienamente Charles Perrault: non soltanto autore di fiabe celebri, ma interprete di una civiltà dominata dal prestigio, dalla regola, dalla morale e dalla rappresentazione del potere. Le sue storie, che oggi sembrano appartenere soprattutto all'infanzia, nascono in realtà in un contesto colto, aristocratico e profondamente simbolico. In esse convivono il meraviglioso e la disciplina, l'incanto e la gerarchia, la magia e il controllo. Questo libro nasce proprio dall'intreccio tra quel mondo storico e una sua sorprendente rinascita contemporanea. Da una parte la Francia del Re Sole, la cultura di corte, la centralità di Perrault e dei suoi racconti. Dall'altra il progetto poetico e musicale di Luca Bonaffini, che attraversa quelle fiabe e le restituisce al presente in forma nuova, sonora, drammatica, viva. Non si tratta semplicemente di una rilettura, ma di una trasformazione: una prova di come gli archetipi non smettano mai di parlare, purché qualcuno abbia il coraggio di ascoltarli di nuovo.

Un secolo di ordine e magnificenza La Francia del secondo Seicento era una monarchia in via di fortissima centralizzazione. Dopo guerre civili, conflitti religiosi e lunghi decenni di instabilità, il bisogno di ordine si impose come una priorità politica e quasi come una necessità collettiva. La corona cercò di ridurre gli spazi di autonomia della nobiltà, di rafforzare l'amministrazione e di fare del sovrano il punto da cui ogni autorità dovesse derivare. In questo processo il potere non si esprimeva soltanto nelle leggi, negli eserciti o nelle tasse. Si esprimeva anche nei simboli, nei rituali, nelle architetture, nelle cerimonie. Governare significava mostrarsi. Significava rendere visibile l'ordine. Significava trasformare la superiorità politica in una forma percepibile, ammirabile, indiscutibile. Il regno di Luigi XIV portò questa logica al suo massimo sviluppo. La monarchia assoluta non fu soltanto una struttura istituzionale: fu anche una grande macchina di immagini, una pedagogia della magnificenza, una regia continua del potere.

Versailles: il teatro del potere Il simbolo più evidente di questo progetto fu Versailles. Non soltanto una reggia sontuosa, ma un vero dispositivo politico, pensato per raccogliere attorno al sovrano la nobiltà del regno, disciplinarla, affascinarla e controllarla. In quello spazio ogni gesto aveva un significato, ogni distanza dal re indicava un rango, ogni cerimonia ribadiva una gerarchia. La corte divenne così il teatro del potere assoluto. Il sovrano non era soltanto colui che governava: era colui attorno al quale tutto ruotava. È da qui che nasce l'immagine del Re Sole, centro luminoso di un sistema in cui politica e rappresentazione si sostengono a vicenda. Versailles fu quindi molto più di una residenza. Fu un linguaggio. Fu una pedagogia dell'ordine. Fu l'immagine concreta di una monarchia che voleva essere non solo forte, ma anche splendida, visibile, irresistibile. La forma come legge del vivere Dal punto di vista antropologico, il Seicento francese fu un mondo regolato dalla forma. Il comportamento, il linguaggio, l'abbigliamento, il modo di muoversi, di parlare, perfino di tacere, rispondevano a codici precisi. L'etichetta non era un semplice ornamento della vita sociale, ma una sua struttura profonda. La grazia, l'autocontrollo, la misura, la dissimulazione, la capacità di occupare il proprio posto erano considerate virtù essenziali. Anche i sentimenti e i rapporti umani si svolgevano spesso entro una trama di

convenzioni, strategie, maschere, ruoli. L'apparenza non era superficialità: era linguaggio sociale, forma del potere, strumento di distinzione. Per capire davvero gli uomini di quel tempo bisogna immaginare una società in cui nulla è lasciato al caso e in cui la bellezza del gesto è anche una dichiarazione di appartenenza, disciplina e rango.

Chi fu il Re Sole Luigi XIV, nato nel 1638 e morto nel 1715, fu re di Francia dal 1643 al 1715. Il suo fu il regno più lungo della storia francese e uno dei più lunghi dell'Europa moderna. La sua figura è diventata il simbolo stesso della monarchia assoluta: un potere fortemente centralizzato, fondato sull'autorità personale del sovrano, sul prestigio della corte e su una macchina statale sempre più controllata dalla corona. Figlio di Luigi XIII e di Anna d'Austria, salì al trono ancora bambino. Gli anni della sua formazione furono segnati dalla Fronda, la serie di rivolte che tra il 1648 e il 1653 opposero alla monarchia parte della nobiltà e altre forze ostili al rafforzamento del potere centrale. Questa esperienza lasciò in lui un segno profondo. Il giovane re comprese che la debolezza del potere monarchico poteva aprire la strada al disordine. Quando nel 1661 morì il cardinale Mazarin, Luigi XIV decise di governare personalmente, senza affidarsi a un primo ministro onnipotente. Da quel momento cominciò la vera costruzione della sua immagine di sovrano assoluto: il re come perno unico dell'intero sistema politico. Grandezza e contraddizioni Il regno di Luigi XIV coincise con una straordinaria fioritura delle arti, della letteratura, del teatro, della musica e dell'architettura. La monarchia proteggeva artisti, accademie e manifatture; la lingua francese divenne il modello del prestigio europeo; la cultura di corte si impose come riferimento internazionale. Eppure lo splendore non cancellava le contraddizioni. La magnificenza conviveva con profonde disuguaglianze. L'ordine monarchico portava stabilità, ma anche subordinazione. La bellezza artistica si intrecciava alla propaganda. La disciplina della corte si accompagnava a una visione rigida della società e della religione.

Chi fu Charles Perrault Charles Perrault, nato a Parigi nel 1628 e morto nel 1703, fu scrittore, poeta, uomo di lettere e funzionario francese. Oggi è ricordato soprattutto come autore dei celebri *Contes de ma mère l'Oye*, ma nella Francia del suo tempo fu anche una figura importante delle istituzioni culturali del regno di Luigi XIV e uno dei protagonisti della disputa tra Antichi e Moderni. Perrault apparteneva a una famiglia borghese colta e ben inserita nella società parigina. Fu vicino agli ambienti di corte, collaborò con Colbert, entrò nell'*Académie française* e partecipò in modo diretto alla costruzione culturale del prestigio monarchico. Prima ancora che autore di fiabe, fu dunque uomo del suo secolo: colto, ambizioso, raffinato, perfettamente inserito nella civiltà della corte. Le sue opere, anche quando sembrano rivolgersi al meraviglioso e alla tradizione popolare, portano sempre il segno di questa formazione: senso della misura, cura dello stile, attenzione morale, consapevolezza sociale. Le fiabe come specchio del secolo Le fiabe di Perrault, lette sullo sfondo del Seicento francese, acquistano una profondità sorprendente. Non sono soltanto racconti fantastici, ma il riflesso di una società che credeva nella gerarchia, nell'educazione, nella ricompensa dell'intelligenza e delle buone maniere, pur conoscendo anche la violenza, la paura, la crudeltà e il rischio. Nei racconti convivono il gusto per il meraviglioso e il senso della regola, la magia e la morale, l'immediatezza narrativa e una sottile consapevolezza del comportamento umano. Le fiabe non sono mai innocenti in senso banale. Dietro la limpidezza dei personaggi e delle situazioni, si avverte sempre un sapere più profondo: il sapere delle relazioni di potere, dei desideri, delle apparenze, delle prove che trasformano l'individuo.

I racconti di Mamma Oca Nel 1697 apparve l'opera destinata a rendere Perrault immortale: *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités*, presto conosciuta come *I racconti di Mamma Oca*. Vi compaiono alcune delle fiabe più celebri dell'immaginario occidentale: La bella addormentata nel bosco,

Cappuccetto Rosso, Barbablù, Il gatto con gli stivali, Le fate, Cenerentola, Riquet dal ciuffo, Pollicino. Perrault non inventò da zero queste storie. Riprese motivi della tradizione orale e li trasformò in letteratura scritta. La sua novità non consiste soltanto nell'aver trascritto dei racconti, ma nell'averli modellati con una forma elegante, chiara, colta, capace di parlare a un pubblico raffinato senza perdere la forza della semplicità. Il nome stesso di Mamma Oca rimanda a una figura domestica e popolare, quasi una vecchia narratrice di fiabe. Ma Perrault prende quel materiale umile e lo porta dentro la letteratura alta, compiendo uno dei gesti più moderni e decisivi della cultura europea. Morale, ambiguità, inquietudine. Uno degli elementi più originali delle fiabe di Perrault è la presenza delle *moralités*, le morali finali che accompagnano i racconti. Questo mostra con chiarezza che il progetto non nasce soltanto per intrattenere. Le fiabe mettono in scena desideri, paure, astuzie, inganni, violenze, ascese sociali, e insieme invitano il lettore a trarne una lezione. Ma queste morali non sono sempre lineari. A volte sono serie, a volte ironiche, a volte perfino ambigue. È proprio questa complessità a rendere Perrault un autore adulto. Dietro Cappuccetto Rosso c'è la paura del predatore; dietro Barbablù la violenza del possesso; dietro Cenerentola la speranza del riscatto; dietro Il gatto con gli stivali il tema dell'astuzia sociale. In ogni caso, la fiaba non è evasione. È una forma di conoscenza. È il luogo in cui il meraviglioso rende visibili le strutture del mondo umano.

Non è una favola. Con Non è una favola, Luca Bonaffini compie un gesto singolare e profondamente coerente con la verità originaria di Perrault: non addolcisce la fiaba, ma la riattraversa. Non cerca l'infanzia come rifugio, ma la forza simbolica che quelle storie continuano a custodire. Il progetto nasce da una lunga sedimentazione. Non da un'idea improvvisa, ma da una fedeltà lenta, da una memoria che torna, da un immaginario che si stratifica negli anni. Le fiabe non vengono assunte come repertorio illustrativo, ma come forme archetipiche attraverso cui parlare del desiderio, della mancanza, della prova, della differenza, del riscatto. Bonaffini comprende che dietro Cenerentola, Cappuccetto Rosso, Pollicino o Il gatto con gli stivali non c'è soltanto un mondo infantile, ma una scena simbolica dell'umano. Ed è proprio per questo che quelle storie possono diventare canzoni: perché contengono già un ritmo profondo, una tensione, una figura esistenziale. Le fiabe attraversate dalla canzone. Nel progetto di Bonaffini, i personaggi di Perrault non vengono semplicemente rappresentati: vengono spostati, riaperti, portati dentro la sensibilità del cantautorato italiano. Le fiabe cessano di essere forme chiuse e tornano a essere dispositivi vivi. Così Pollicino può diventare il racconto di una sproporzione esistenziale, Cappuccetto Rosso una scena di trauma e vulnerabilità, La bella addormentata una figura dell'alienazione e del desiderio di risveglio, Il gatto con gli stivali una possibilità morale diversa, più fragile e più umana. In questo senso Bonaffini tradisce Perrault per essergli fedele. Ne coglie il fondo oscuro, adulto, simbolico, e lo trasferisce in un linguaggio musicale capace di parlare agli esclusi, ai marginali, ai feriti, agli esseri laterali. Là dove il mondo vede solo una fiaba, la canzone ritrova un destino umano.

Les Contes: la revisione. Con Les Contes, il percorso compie una nuova metamorfosi. Non si tratta di una semplice ripresa o di un aggiornamento dell'opera precedente. Si tratta di una seconda nascita. Le canzoni vengono ripensate, riarrangiate, rimesse in circolo dentro uno spazio sonoro più ampio, più teatrale, più visionario. Il progetto della Luca Bonaffini Global Orchestra non monumentalizza il passato: lo riapre. E proprio in questo sta la sua forza. Un autore con una lunga storia alle spalle non sceglie di conservarsi intatto, ma di trasformarsi, di attraversare simbolicamente una morte artistica per generare una forma nuova. La revisione di Non è una favola mostra così che un'opera può continuare a vivere solo se accetta di cambiare. E mostra anche che la tecnologia, se guidata da una visione vera, non impoverisce l'arte, ma può offrirle nuovi spazi di risonanza. Una fiaba per il presente. In questa nuova forma, il mondo di

Perrault ritorna con una voce sorprendentemente attuale. Le figure fiabesche diventano luoghi in cui interrogare identità, differenza, desiderio, doppiezza, riscatto. Il meraviglioso non viene trattato come evasione, ma come una struttura ancora capace di parlare al presente. Le nuove canzoni, i nuovi arrangiamenti, le nuove voci aprono uno spazio in cui la fiaba e la canzone si incontrano come due forme sorelle: entrambe brevi, intense, simboliche, aperte alla memoria e all'interpretazione. In questo senso, Les Contes non è soltanto un progetto musicale, ma anche un gesto culturale: dimostra che gli archetipi non appartengono al passato, ma a ogni epoca che sappia rileggerli.

Il giardino dei fiori mai cresciuti

Uomo che hai costruito fiori di carta
 Con la tua penna veloce e la tua mente esperta
 Basta un bicchiere di pioggia per far crollare una rosa
 E i fogli della memoria volano via
 Uomo che hai liberato dalle galere
 Grazie a parole bugiarde favole vere
 È un giorno che sa di festa, dove anche un sogno non basta
 Il sole torna sui luoghi della verità...
 Cerchi nel vecchio giardino fiorito cent'anni fa
 Un fiore ancora bambino fermo a metà
 Un fiore rosso di sangue e sudore che spezzi la rabbia che c'è
 Un fiore bianco come la purezza che hai dentro te
 Un fiore giallo che illumini un mondo diviso tra fiabe e realtà
 E un fiore d'amore che ha il tuo colore

.....
 Cerchi nel vecchio giardino fiorito cent'anni fa
 Un fiore ancora bambino fermo a metà
 Un fiore nero di morte e dolore che falci le nostre bugie
 Un fiore rosa romantico e dolce di fantasie
 Un fiore azzurro di cielo e di mare sposato nella libertà
 E un fiore che cambi di luce e di odore
 Amore è un fiore che ha il nostro colore
 È un fiore d'amore rubato per te...

Berrettino rosso

All'amore all'amore non ho chiesto mai certezze
 All'amore all'amore non ho chiesto mai promesse
 Né tramonti palpitanti o le futili ricchezze
 All'amore non ho chiesto altro che amore.
 Alle porte dell'amore ho bussato piano piano
 Senza fretta né rumore, quando un giorno in mezzo al grano
 M'hanno attraversato il cuore con un sasso senza cuore
 Di qualcuno che godeva dentro al mio dolore
 Il mio cielo di bambina si faceva di tempesta
 Nel mio ventre la sua spina di una rosa senza testa
 E il berretto regalato da mio nonno un giorno prima
 Rotolava nel silenzio della brina
 E quell'uomo senza segno affamato come un lupo
 Divorava la mia vita trapassando il mio destino

Poche lacrime di ferro su quell'angelo caduto
 Che godeva del mio pianto, il mio pianto muto
 Poi la fine dell'inferno che sembrava fuoco eterno
 Mentre l'ombra se ne andava come un lupo nell'inverno
 Ritornava primavera sul mio berrettino rosso
 Che ho ritrovato e che ho lasciato in quel vecchio fosso.
 All'amore all'amore non ho chiesto mai certezze
 All'amore all'amore non ho chiesto mai promesse
 Né tramonti palpitanti o le futili ricchezze
 All'amore non ho chiesto altro che amore
 All'amore non ho chiesto altro che amore
 All'amore non ho chiesto altro che amore.

Al lupo! Al Lupo!
 Il lupo è un tipo cupo che parla molto poco
 Ha grandi mani forti lo sguardo rosso fuoco
 Non tiene genitori, né moglie né parenti
 Ha un'aria terroristica!!!!
 Il lupo fa paura ai vecchi e ai bambini
 Si mormora che abbia degli orridi canini
 E tutto il paese allarma i cacciatori
 La bestia viva si farà...
 La bestia certo arriverà!
 Al lupo, al lupo
 Grida forte al lupo
 Se stanotte lo vedrai
 Al lupo al lupo
 Forse è un innocente....
 ... Ma è meglio eliminarlo, sai
 Ora e sempre più che mai!
 Il lupo è un po' sospetto ha un torbido diletto
 Cuoce alla brace carne d'agnello e filetto
 Non mangia mai maiale per scelta religiosa pericolosa ideologia!
 Il lupo dopo cena quando la luna è piena
 Si cerca un nascondiglio e intona la sua cantilena
 Comincia ad ululare pare un pianto che sorride
 Di certo a valle scenderà.....
 In mille pezzi ci farà!
 Al lupo, al lupo.....
 Il lupo ha tanti amici ma guarda caso lupi!
 Divisi in tanti branchi da misteriosi capi
 Preparano l'attacco.
 Noi pronti alla difesa Il popolo ci seguirà!!!!!!!!!!!!!!
 E se c'è chi sostiene che il lupo sta morendo
 E tutto il branco stanco stia piano scomparendo
 Non gli daremo retta, perdono sia vendetta
 E pace in terra ci sarà....
 E pace in terra tornerà!

Cenere d'Oriente

Figlia d'un minuto ma di chi non si è saputo proprio mai e poi mai,
venne abbandonata in un quartiere in braccio al porto di Shangaj...

Quando un pescatore la trovò le offrì del riso e del tè,
le socchiuse gli occhi e quindi disse: «Adesso vieni con me...»

OLTRE IL MARE CANTERAI
OLTRE IL MARE BALLERAI
IL MIO AMORE AMORE AVRAI
OLTRE IL MARE DI SHANGAJ

Verso l'Occidente oltre il sole dell'Oriente, oltre quei giorni bui,
sciolsi i suoi capelli, tolse l'ancora, gli ormeggi e partì via con lui.

Fu l'Europa un lampo come l'oro in mezzo a un campo di mais,
vide il mare intero, quello rosso quello nero, l'Iran e l'Iraq.

SUPERÒ LE AMERICHE LE ISOLE OCEANICHE
POI QUELLE PIÙ PICCOLE MA NEANCORA SI FERMÒ

Senza un punto fermo dall'Estate all'Inverno un pesce e via, un pesce e vai,
forse il pescatore ricercava il pesce-amore o il Dio dei marinai...

Figlia d'un minuto scivolò dentro a un imbuto di perché e di chissà,
poi sbucò nel mare ed incominciò a nuotare verso la libertà...

Mentre il pescatore a prua le gridava: «Torna a casa tua!»
lei rispose: «Cerca dove andrai... forse un giorno mi... ripescherai!»

Gatto per caso

Ci sono gatti soli che vivono di avanzi
Un po' come quegli occhi sperduti nei romanzi
Nascosti tra le stelle e il cielo di catrame
E aspettano che il tempo scioglia i nodi della fame
Ci sono gatti al caldo protetti da un padrone
Che ne diventa schiavo perché ne ha soggezione
Con l'aria assonnata e il fare distaccato
Ti spiano con lo sguardo di un fanciullo smaliziato
Ci sono gatti neri baciati da fortuna
Sbiadiscono soltanto col chiaro della luna
E vegliano da un tetto
di un angolo prescelto come letto
Anch'io facevo il gatto, ma purtroppo non lo ero
Mi travestivo da ruffiano e da avventuriero
facendo compromessi cercando convenzioni,
per garantirmi un pesce quotidiano dai padroni
Ma un giorno mi fu detto che avrei mangiato dopo
Avere dimostrato che avrei ammazzato un topo

Mi fu fornito tutto: la trappola il formaggio
 per prendere la cavia scelta per il mio lignaggio
 Spinto da cieca fame il ratto disgraziato
 Cadeva nel tranello, come un piatto prelibato
 E mentre lo guardavo
 Tremava di paura... io pensavo
 Lo so facevo il gatto, ma io ero qualcos'altro
 Magari più fedele, di certo meno scaltro
 E sarà stato per cultura o perché sono un perdente
 Ma ho tolto dalla morte quel povero innocente

L'uomo con la barba tinta di blu

L'uomo con la barba tinta di blu
 È mezzo diavolo e mezzo Gesù
 Ha grandi occhiali e un piccolo cuore
 Che batte suda e suda ma non fa rumore
 L'uomo con la barba tinta di blu
 Figlio di chissà, fratello di povertà
 Le ragazzine lo schivavano
 Le loro mamme lo deridevano
 Ma tu ma tu nel casellario postale
 Aspetti ancora l'amore, un vero amore speciale
 Di più di più vorresti ancora di più
 La fine del tempo... fermarlo dove vuoi tu.
 L'uomo con la barba tinta di blu
 Fabbrica le donne che cerchi tu
 Poi le mette in vendita nelle sue agenzie
 Matrimoniali, per dispersi solitari.
 Ma tu ma tu nel casellario postale
 Che aspetti ancora un amore, il vero amore fatale
 Di più di più vorresti ancora di più
 La fine del tempo... fermarlo dove vuoi tu.

Pollice verso

Figlio diverso figlio disperso Piccolo figlio fragile
 Tra mille figli come conigli Sei proprio tu il più debole
 T'hanno chiamato Pollice Verso E tu ti senti inutile
 Dai mille sbagli dell'Universo Scese uno sbaglio su di te
 NON SARAI MAI L'UOMO PIU' ECCITANTE
 NÉ UN AVVENTURIERO AFFASCINANTE
 SOLAMENTE UN "MOSTRO" INTELLIGENTE
 TUTTA LA VIRTU' NELLA TUA MENTE
 Figlio soltanto, figlio impotente Guardi la dura verità
 Vedi tuo padre e i tuoi fratelli Gaudenti di virilità
 Figlio che hai pianto sconosciuto Fiore cresciuto per metà
 Tra mille foglie il frutto caduto D'eterna tua verginità
 QUESTO MONDO NON VUOLE PERDENTI
 PAZZI MUTILATI E DEFICIENTI
 OGNI MURO PREDICA IL SUCCESSO

DEI “SUPERDOTATI” DEL PROGRESSO

Figlio minore meno di poco
 Giochi con chi ti dà pietà
 Figlio migliore stai sempre al gioco Di chi ti teme o non ti ha
 Ed ogni giorno rischi più forte Ad ogni perdita di più
 Così spalanchi le mille porte Col tuo segreto passe-partout
 SARAI RIVERITO NEI TUOI PANNI
 COME CASANOVA E DON GIOVANNI
 E QUEL “POLLICINO” “ROVESCIATO”
 AVRA’ MILLE CUORI CONQUISTATO.

Bella addormentata nel metrò
 Bella addormentata nel metrò
 Dopo un duro giorno di lavoro
 Dormi dormi bella e fai sogni d’oro
 Dormi dormi non ti sveglierò...
 Bella addormentata nel metrò
 Sogna d’incontrare un vero uomo
 Dallo sguardo forte e il sorriso buono
 Che la porti via da quel metrò...
 Tanti doni Dio ti regalò
 La Bellezza e l’Intelligenza
 Suoni canti balli... parli con dolcezza
 Vesti tinte nere e bordò
 Fu per incantesimo o per scelta
 Che hai sposato la tua solitudine
 Fino a procreare giorni d’abitudine
 Aspettando all’ombra di un oblò.
 Passano vent’anni e cento giorni
 Tu sei sempre uguale, tu non cambi
 Parli con i fiori, giochi con i bimbi
 Scegli sempre il piatto dei “contorni”
 Non invecchia ancora la tua pelle
 E sorridi in fondo agli occhi chiusi
 A quel mondo sporco di bugiardi intrusi
 Dormi col tuo sonno di ribelle...
 E sarà per caso o per magia
 Che ti farai beffa della sorte
 Passerai dal sonno al sogno della morte
 Dormi bella non ti sveglierò.

Il Principe stanco

In ogni fiaba come si deve c’è sempre un Principe, un Principe
 Perfetto (non fuma, non beve...) e incorruttibile!

In ogni storia a lieto fine compare un Principe, un Principe e
 sposa mancate Regine... l’eterno scapolo!!!

È bello e intelligente, ama le arti, pratica sport
 Parla equilibrato, mangia sano e non sporca mai....

SCUSA SCUSA SE SONO IO NON SONO UN RE, AMORE MIO
 PERDONAMI SE SONO SOLO UN UOMO E NON UN DIO

E quando l'aria si fa brutta Arriva il Principe, il Principe
 Se anche la banca si è rotta Lui paga il debito!

Se scoppia una tremenda guerra Ci pensa il Principe, il Principe
 Ha cuore ma piedi per terra Sa come vincere

È dolce e fantasioso, esempio chiaro di nobiltà
 Non conosce ira, ne riposo, vive in libertà...

SCUSA SCUSA SE SONO IO...

Forse sotto quel famoso vestito colore azzurro, che se sai...
 porta un completino bianco e rosa e sogna di incontrare Zorro!!!
 Forse è stanco e non ne può più... e si scusa si scusa

SCUSA...

Piccole fate

Fate quel che volete
 Fate di me quel che credete
 Fate... fate l'amore
 Fate una vita senza rumore
 Fate, fate stregate
 Sui marciapiedi di quest'Estate
 Fate coi cellulari
 Fate l'amore, piccole fate
 Fate d'ogni colore
 Fate di razza, fate l'amore
 Fate lungo le fiere
 Ai "compratori" fate vedere....
 Fate con le "bacchette"
 Sotto le gambe tra gonne strette
 Fate come falene
 Messe in catene, piccole fate
 Fate vita di lusso
 Fate a turno le mantenute
 Fate per poche ore
 Fate di giorno le prostitute
 Fate bene l'amore
 Come un mestiere o una missione
 Fate presto invecchiate
 Senza poteri, piccole fate.

Sono bella, sono bestia

Provo a stare dentro il quadro
 ma esco sempre un poco storto
 come il trapano di un ladro
 o una barca senza porto
 Il mio essere è un ventaglio
 con degli abiti smaglianti
 e un trucco senza sbaglio
 un rossetto troppo avanti
 Sono nato fuori tempo
 seguo il ritmo con fatica
 sono quello che mi sento
 Sono Enrico, sono Enrica
 E rincorro le lancette
 da quand'ero ragazzina
 un fanciullo con le tette
 che sfilava in vetrina
 Se peccavo di modestia
 mi trattavano da oca
 ero bella, ero bestia
 ero airone, ero foca
 Poi mi presero una notte
 in un viale senza fuga
 mi riempirono di botte
 e mi chiamarono Tortuga
 Sono vecchia, sono antico
 sono mostro, sono ancella
 Sono Enrica sono Enrico
 Sono bestia, sono bella...

Mamma Oca

Mamma Oca è un esame
 uno scritto, un'orale
 due battute, cento trame
 che non puoi rivelare
 Mamma Oca non fa fatti
 preferisce farli fare
 a chi vive di misfatti
 e preferisce ricattare
 C'era un bosco, ora è un flusso
 che controlla il nostro stato
 sensazione di reflusso
 di sconfitta del privato
 Cappuccetto è tutto nero
 dall'aspetto cupo e bigio
 si è mangiato un lupo vero
 diventato vecchio e grigio

Mamma Oca, Figlia Coca Nonna Papera che gioca Nonno beve, babbo fuma Mamma Oca è fuoco e piuma

Mamma Oca è sociale
ti protegge dall'eccesso
ti risparmia l'ospedale
meglio seppellirti adesso
E fa incetta di terrore
sceglie il bene, sceglie il male
sceglie tutto con amore
l'importante è controllare
Cenerentola si vende
le scarpette sul portale
Non c'è nobile che spende
solo un povero normale
Mamma Oca non comanda
non ha suono, non si espone
scrive il pezzo per la banda
note e strumentazione...
Mamma Oca...

Old Pop

Nehora Records, aprile 2026

Questo testo accompagna il progetto Luca Bonaffini Global Orchestra – Old Pop, pensato come un’opera laterale e insieme centrale: laterale perché si colloca fuori dal percorso dei dieci album e dei cento brani che costituiscono l’ossatura dell’intero disegno artistico; centrale perché ne illumina una delle questioni più profonde, cioè il rapporto fra canzone, tempo storico e libertà dell’ascolto. Non siamo davanti a un semplice esercizio di stile né a una nostalgica ricostruzione vintage. Old Pop è un attraversamento consapevole di un immaginario musicale che va dalla fine degli anni Settanta al pieno degli anni Ottanta, nel momento in cui la musica occidentale cambia pelle: la tensione politica, la spinta utopica e il calore organico delle grandi matrici nere e popolari — blues, spiritual, soul, funk, disco — non scompaiono, ma si traducono in una nuova forma della leggerezza, della sintesi e della diffusione di massa. È proprio in questa soglia che il progetto trova il suo senso: dimostrare che la semplicità non è superficialità, che il pop non è il contrario della profondità, e che una canzone può essere accessibile, melodica, persino danzabile, senza perdere densità umana, memoria storica e spessore poetico. La musica di tutti non è una musica minore: è il luogo in cui una comunità si riconosce, si commuove, si muove e continua a pensarsi.

1. Tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta: il mondo cambia ritmo

Tra il 1978 e la seconda metà degli anni Ottanta, l’Europa e il mondo occidentale attraversano una trasformazione radicale. Finisce una stagione lunga, segnata da conflitti sociali, ideologie forti, movimenti collettivi e grandi narrazioni politiche. Entrano in scena nuovi linguaggi della produzione, della comunicazione e del consumo: la televisione si impone come spazio dominante dell’immaginario, la pubblicità affina i suoi codici, l’intrattenimento si fa globale, le tecnologie elettroniche entrano nella vita quotidiana e modificano anche il modo di comporre, registrare e ascoltare. In musica questo passaggio non equivale a una resa, ma a una metamorfosi. L’energia della contestazione e il bisogno di espressione non spariscono; cambiano forma. La chitarra elettrica, il groove funk, il basso vivo, la batteria acustica e la matrice afroamericana dialogano sempre di più con sintetizzatori, drum machine, sequencer e nuove logiche di produzione. Il brano si fa più immediato, più riconoscibile, più radiotelevisivo, ma non per questo meno intenso. La grande lezione della musica nera americana resta infatti decisiva. Le pentatoniche del blues, la verticalità spiritual degli spiritual, la corporeità del soul, la tensione ritmica del funk e l’esplosione liberatoria della discodance continuano a vivere anche dentro il pop apparentemente più leggero. La Motown e tutto ciò che ne discende non vengono cancellati: vengono riflessi in una scrittura che punta alla circolazione larga, al ritornello memorabile, alla colonna sonora di una vita quotidiana ormai pienamente moderna. Basta pensare alla traiettoria di un artista come Stevie Wonder. In lui convivono complessità armonica, coscienza civile, raffinatezza jazzistica e capacità di parlare a milioni di persone. Il passaggio da brani ricchi di slancio orchestrale e invenzione ritmica a canzoni di immediata riconoscibilità sentimentale non è un impoverimento: è la prova che l’emozione popolare può abitare anche una forma semplice, purché sostenuta da verità espressiva. Sono anche gli anni in cui i supporti fisici hanno ancora un peso simbolico e rituale fortissimo. Il 45 giri, il vinile, la copertina, l’attesa dell’ascolto, il lato A e il lato B costruiscono un’esperienza concreta della musica. La canzone non è soltanto contenuto: è gesto, oggetto, immagine, appuntamento con il tempo. Per questo l’Old Pop non indica solo un

suono, ma un intero ambiente sensibile.

2. Quando il pop non tradisce: leggerezza, ballata e canzone civile

Una delle idee più riduttive che hanno accompagnato il discorso critico sulla canzone è la pretesa di separare in modo rigido la musica “impegnata” dalla musica “leggera”, quasi che l’una possieda automaticamente dignità e l’altra sia per definizione evasione. È una distinzione comoda, ma spesso falsa. La canzone popolare, la canzone profana, la musica di ribellione e la ballata sentimentale si intrecciano da sempre. Ogni epoca rielabora questi poli senza annullarli. Un brano non perde spessore perché rinuncia allo slogan, così come non acquista profondità solo perché nomina la politica. La voce di un autore resta piena quando riesce a portare dentro la canzone una visione del mondo, una postura umana, una vibrazione autentica. In questo senso Giorgio Gaber e Bob Dylan, pur diversissimi, insegnano la stessa cosa: la leggerezza apparente può contenere il peso del pensiero; una ballata può essere una forma alta di coscienza; un testo non ideologizzato può rimanere radicalmente vero. La musica è sempre di tutti. Quando diventa moda dell’impegno, rischia di perdere proprio quel rapporto vivo con la comunità che pretende di difendere. Quando invece torna a farsi canto condivisibile, ritornello, danza, confidenza, memoria collettiva, allora recupera la propria forza originaria. Il pop migliore non nega il conflitto: lo trasforma in forma accessibile, in temperatura emotiva, in esperienza comune. È da questa consapevolezza che nasce anche la provocazione di Old Pop: sottrarre la musica alla semplificazione delle etichette, ricordando che una canzone può essere civile anche senza dichiararsi militante e può essere universale proprio perché rifiuta di farsi recinto.

3. Luca Bonaffini Global Orchestra: un progetto speciale fuori serie

All’interno del percorso complessivo di Luca Bonaffini, la Global Orchestra occupa un luogo autonomo e prezioso. Si presenta come il progetto numero dodici, speciale, esterno alla scansione dei dieci album e dei cento brani, ma in realtà dialoga con quell’architettura come un controcanto necessario. Qui il repertorio non si limita a essere presentato: viene trasposto, rifratto, rimesso in circolo dentro una macchina sonora che richiama il soul-pop, la dance colta, la new wave melodica e la scrittura internazionale degli anni Ottanta. Il cuore dell’operazione non è nostalgico. Non si tratta di “rifare gli anni Ottanta”, ma di usare quel lessico per mettere in evidenza una verità compositiva. Le canzoni possono cambiare abito, assumere una pelle più luminosa, più elettronica, più sintetica, senza perdere la loro sostanza. Anzi: a volte la guadagnano in contrasto. Quando un testo denso incontra una pulsazione regolare, un quattro quarti nitido, un basso sintetico, un tappeto di tastiere e cori ampi, la parola non si indebolisce; si staglia meglio, entra nel presente in modo più netto. In questa prospettiva, l’uso dell’intelligenza artificiale non funziona come scorciatoia, ma come dispositivo filologico e immaginativo. È un ponte fra scrittura cantautorale e paesaggio timbrico; fra memoria stilistica e nuova possibilità di ascolto. L’IA, qui, non sostituisce la visione: la interpreta, la traduce, la porta altrove, sempre a partire da un centro umano riconoscibile. Brani come *Il mondo che vogliamo*, *Baby in the shark*, *Vero a metà*, *Indifferente*, *Chissà*, *Noi o Mercoledì* mostrano bene questa traiettoria. Da una parte emergono groove post-disco, armonie vocali stratificate, sintetizzatori limpidi, chitarre riverberate, atmosfere urbane e notturne; dall’altra resta intatta una scrittura che interroga identità, distanza, desiderio, comunità, tempo. È proprio questo attrito fra superficie pop e profondità autoriale a rendere il progetto fertile e necessario. Old Pop, dunque, non è un capitolo

minore o decorativo. È una dichiarazione di poetica: dimostrare che l'accessibilità può essere una forma alta, che il pop può custodire memoria e pensiero, e che l'internazionalità di un suono non cancella la specificità di una voce.

4. L'ananas in copertina: simbolo, accoglienza, deviazione

Anche la copertina partecipa in modo decisivo al discorso dell'opera. Per la prima volta non compaiono le tre voci femminili che in altri capitoli del progetto hanno rappresentato una presenza iconica e fondativa; e non compare nemmeno la figura di Luca Bonaffini nella forma evocativa, pittorica o leggendaria che ne ha spesso accompagnato la rappresentazione visiva. Al loro posto c'è un ananas: immagine semplice, frontale, quasi emblematica. La scelta è tanto più significativa perché stabilisce un ponte implicito con una delle icone pop più celebri del secondo Novecento: la banana warholiana. Ma qui la provocazione cambia segno. Se la banana porta con sé una componente di urto, allusione, sfida e artificio, l'ananas suggerisce invece un'idea di ospitalità, calore, apertura, persino convivialità. È un frutto esotico e domestico allo stesso tempo, ornamentale ma anche concreto, ironico ma non aggressivo. L'immagine sembra inoltre guardare a un tempo leggermente anteriore rispetto al cuore del racconto sonoro. E proprio per questo funziona: richiama una radice. Come a dire che gli anni Ottanta non nascono dal nulla, ma affondano nel terreno visivo, culturale e musicale dei Settanta, dove si preparano molte delle forme che poi diventeranno linguaggio comune. L'ananas diventa allora figura di una genealogia: contiene il prima e il dopo, la memoria e la trasformazione. In questa copertina l'oggetto pop non è un semplice accessorio grafico. È una soglia interpretativa. Dice che il progetto vuole essere insieme accogliente e spiazzante, familiare e obliquo, accessibile e simbolico. Esattamente come la musica che custodisce.

Luca Bonaffini Global Orchestra – Old Pop si presenta così come un omaggio e insieme una presa di posizione. Omaggio a una stagione in cui il pop seppe diventare colonna sonora planetaria senza rinunciare del tutto alla qualità, alla cura, alla memoria delle sue origini. Presa di posizione perché rifiuta l'idea che la musica debba essere separata in compartimenti morali o politici per essere considerata autentica. La canzone resta vera quando sa farsi forma condivisa dell'esperienza: protesta, danza, amore, malinconia, ironia, desiderio, riflessione. Tutto questo può convivere. E forse è proprio qui, in questa convivenza, che il progetto trova la sua ragione più forte.

Testi e musiche di Luca Bonaffini

1. Il mondo che vogliamo
2. Baby in the Shark
3. Chissà
4. Noi
5. Chi sei?
6. Vero a metà
7. Indifferente
8. Mercoledì
9. Tu a distanza
10. Dove sei stanotte