

Alessandro Giorgio

“Tu con la testa, io con il cuore”: l’influenza del Romanticismo nella vita e nei testi di Piero Ciampi

1. Introduzione

Nel dibattito che accompagna la storia dei cantautori in Italia, protagonisti di quella *canzone d'autore* riconosciuta come una “*indigenous and (national) popular form of song culture*” (Plastino e Santoro 2007, p. 386), ricorre sovente una domanda che fatica a trovare una risposta unanime tra le fila della critica musicale, degli ascoltatori e degli stessi protagonisti: le canzoni dei cantautori – in generale, prescindendo dal contesto italiano, dei *singer-songwriters* – possono a buon diritto essere considerate poesie? Da Francesco Guccini, secondo il quale le canzoni “non sono né poesia né musica, sono canzoni, hanno cioè una loro specificità artistica e una loro precisa dignità” (cfr. Brusco 2020), a Bob Dylan che, in occasione del discorso di ringraziamento per la vittoria del Premio Nobel per la letteratura nel 2016, afferma come “le canzoni sono diverse dalla letteratura, perché destinate ad essere cantate, non lette su una pagina”¹, se molti cantautori sembrano dunque smarcarsi da questo parallelismo, asserendo la differenza intrinseca tra un testo in musica e un testo in versi e rifiutando quindi *tout court* di essere considerati alla stregua di poeti, una figura si staglia su questo panorama rivendicando con orgoglio la propria natura di poeta: questa figura è Piero Ciampi, del quale si racconta che avesse addirittura preteso e ottenuto la qualifica di poeta sulla carta d’identità (De Angelis e Marcheselli 2008, p. 15).

Piero Ciampi (1934-1980) è stato un cantautore che, a quarantuno anni dalla sua scomparsa, risulta una figura paradigmatica per visualizzare quello che fu il passaggio da un tipo di canzone tradizionale² ca-

¹ “*Songs are unlike literature. They’re meant to be sung, not read on a page*”, cfr. Dylan 2016.

² Tradizionale in termini di conferma dello status quo, laddove “*The role of professional songwriters appeared to have the purpose of maintaining a status quo, [...] as confirmed by the uninterrupted productivity of composers and lyricists whose activity had started during the Fascist period. Songs had standardized structure and content, were commodified and tended towards pure escapism*” (Tomatis 2014, p. 89).

ratterizzante la musica italiana nella prima metà del Novecento, a una nuova forma di canzone che si svilupperà pienamente a partire dagli anni Sessanta. Poco noto al pubblico, tanto in vita quanto in seguito, rispetto a personaggi di riferimento per il successo della *canzone d'autore* come Fabrizio De André, Francesco De Gregori e il sopracitato Guccini, il suo nome ha avuto una sorte diversa e decisamente molto più fortunata tanto tra i colleghi quanto tra gli studiosi del cantautorato italiano: se le cover dei suoi brani arrivano a superare il repertorio discografico da lui stesso inciso, altrettanto consistente è la pubblicazione di libri³ che si occupano del cantautore livornese e che risultano essenziali per ricostruire la biografia e riordinare la produzione musicale di un artista la cui esistenza fu alquanto caratteristica, al punto che “spesso la cronaca si sposa con la mitologia” (De Grassi 2001, p. 9).

L'intento che muove la presente indagine è quello di operare una lettura di Piero Ciampi attraverso la lente ideologica del Romanticismo filosofico, nella convinzione che tanto la biografia quanto i testi⁴ delle sue canzoni e poesie esemplifichino alcuni cardini teorici del pensiero romantico, incarnando inoltre lui stesso la concezione che dell'artista fornivano i pensatori riconducibili al movimento in questione. A questo riguardo, bisogna premettere fin da subito come quella del Romanticismo sia una filosofia che non presenta con facilità un inquadramento spazio-temporale preciso e un'identità forte nelle posizioni dei suoi esponenti in quanto, seguendo il filosofo americano Arthur O. Lovejoy:

The new ideas of the period – even when held, as they often were, by the same individual mind – were in large part heterogeneous, logically independent, and sometimes essentially antithetic to one another in their implications, though their full implications were not always at once discerned; and some writers traditionally labelled “Romantic” were influenced by some of them, others by others, and yet others, I suspect, by none. But though there is no such thing as Romanticism, there emphatically was something which – for lack of any other brief name – may still be called a Romantic period; and one may perhaps speak of – not a, but several, Romantic movements: the period in which this array of new or newly energized ideas emerged into prominence [...] in their interaction with certain more or less permanent affective elements of human nature (Lovejoy 1941, p. 261).

³ Cfr. De Angelis 1992; De Grassi 2001; Scerman 2012; De Angelis e Marcheselli 2008; Marchetti 2010; Ripepi 2015; Pavone 2017.

⁴ Se nel titolo del saggio si è optato per l'utilizzo della formula generica di “testo” in riferimento ai componimenti di Ciampi, ciò è dovuto proprio alla natura peculiare della sua produzione artistica, la quale include sia la pubblicazione di album che alcune raccolte di poesie, seppure queste ultime pubblicate postume (cfr. De Angelis 1980; De Grassi 1985).

Al di là di questa eterogeneità, connaturata inevitabilmente a ogni filosofia che si diffonde lungo il corso di più decenni in diverse nazioni, secondo il filosofo inglese Isaiah Berlin è tuttavia possibile rintracciare nella speculazione di ogni autore romantico un fondamento comune nella “opposizione a qualunque concezione che cerchi di rappresentare la realtà come dotata di una forma suscettibile di essere studiata, descritta, appresa, comunicata ad altri, e sotto ogni altro aspetto trattata in un modo scientifico” (Berlin 2001, p. 195). Rifiutando la fiducia illuministica nei confronti del carattere razionale dell’uomo, il Romanticismo costruirà la propria filosofia sulla rivendicazione della natura essenzialmente creatrice e artistica dell’essere umano. È proprio in una dimensione estetica che si iscrive la figura di Piero Ciampi, la cui vita – nonostante le innumerevoli difficoltà che egli dovette affrontare lungo il percorso – si configura come un emblema della consacrazione dell’esistenza stessa all’arte.

2. Piero Ciampi, la centralità della poesia e l’interiorità dell’artista

“Io sono un poeta, sempre, anche quando sbaglio lo faccio da poeta” e, ancora, “la poesia è la sola cosa che ho”. Così parlava di sé Piero Ciampi in un’intervista del giugno 1976⁵, una delle poche rilasciate durante tutta la sua carriera. Non si può non rintracciare in questa dichiarazione una prima occorrenza del pensiero romantico, il quale posizionava la poesia al di sopra di ogni altra disciplina, compresa la stessa filosofia, considerata per lungo tempo madre di tutto lo scibile. Più che un vero e proprio superamento, l’obiettivo postulato dai romantici era quello di *poetizzare* ogni campo del sapere, travalicando quei confini che nel corso della storia intellettuale dell’Occidente erano stati posti tra le varie discipline delimitandone metodi e applicazioni. Se Novalis affermava che “il poeta è solo il grado più elevato del pensatore” (Novalis 1993, p. 408), ne *Il più antico programma di sistema dell’idealismo tedesco*⁶ si legge come “solo l’arte poetica sopravviverà a ogni scienza e a ogni altra arte” (Hölderlin 1987, p. 166). Inoltre, come “il romantico cerca la mescolanza di generi eterogenei” (D’Angelo 1997, p. 49) trovandola nella forma letteraria del romanzo in cui coesistono poesia e prosa, anche a questo proposito si può rintracciare un’analogia con il *modus operandi* di Ciampi, il quale era solito utilizzare gli stessi pensieri, modulandoli e reiterandoli anche in composizioni diverse: se, ad esempio, “L’assenza è un assedio”

⁵ “Sono il più bello il più bravo e non perdono”, intervista di Lina Agostini per *Radiocorriere TV*, giugno 1976 (cfr. De Angelis 1980, pp. 127-31).

⁶ Un’opera la cui paternità è incerta e viene attribuita rispettivamente a Hegel, Hölderlin e Schelling.

è un'espressione di cui Ciampi si serve sia come titolo per una canzone contenuta nell'album *Dentro e fuori* (1975) sia come verso inserito nel brano "Adius" ("La tua assenza / è un assedio"), più articolato è l'utilizzo da parte di Ciampi di poesie da lui composte precedentemente e successivamente declamate come introduzione in luogo di una canzone, come nel caso di "Miserere":

A mille anni / ho dimenticato / in treno / la mia borsa.
 Dentro le poesie / una camicia / e qualche fazzoletto.
 Ho messo a soqquadro / mezza polizia / la stazione / e mi guardavano /
 come un pazzo.
 A Ponte Sisto / ho bevuto / sei litri / al cubo.
 In Piazza del Biscione / sono morto.

I versi di Ciampi, quei versi che si racconta fosse solito scrivere su tovaglioli di carta già durante la breve esperienza a Parigi intrapresa nel 1957 per vivere in prima persona il fermento artistico della capitale francese, sono versi talvolta semplici se presi nella loro singolarità, talaltra piuttosto ermetici da leggere se analizzati nell'insieme di una canzone o di una poesia. Ciò è dovuto al loro carattere frammentario, una frammentarietà consapevolmente ricercata dagli stessi autori romantici, da Novalis a Schlegel, in quanto forma che apre all'assenza di sistematicità e che "racchiude l'apparire in un lampo della 'infinita pienezza' [...]. Non è l'abbozzo destinato ad essere ampliato o il lacerto di una trattazione che doveva essere più estesa: non è *divenuto* frammento, ma è *nato* come tale" (D'Angelo 1997, p. 114). Se dunque si può sostenere come tutta la poetica di Ciampi proceda per frammenti, alcuni risultano sicuramente più oscuri di altri, per esempio nel testo della canzone "Momento poetico" troviamo: "E tu / Spiegandomi / Che la vita è una cosa seria / Mi implorasti / Di ignorare il tuo pensiero". Cosa Ciampi voglia intendere con questo verso non lo si può dire con certezza, sicuramente però in un pensiero del genere è condensata una profondità che apre a una riflessione più generale sull'esistenza umana e sull'utilità nell'analizzarla più o meno razionalmente.

L'importanza attribuita alla poesia si iscrive in una considerazione più ampia all'interno dell'estetica romantica, secondo la quale l'arte non deve essere più concepita in termini di imitazione del reale, come postulavano i principi neoclassici formulati nel Settecento dallo storico dell'arte Johann Joachim Winckelmann, ma piuttosto come espressione a partire dalla soggettività dell'artista, una tendenza "per cui l'accento viene posto sull'effusione dell'interiorità dell'artista, e la sincerità, la forza delle passioni provate, la ricchezza della sua sensibilità personale diventano dei valori guida" (*ivi*, p. 122). Per il Romanticismo "un'opera d'arte è l'espressione di qualcuno, è sempre una voce che parla. Un'opera d'arte è la

voce di un uomo che si rivolge ad altri uomini. [...] Quando contempliamo un'opera d'arte, stabiliamo un qualche tipo di contatto con l'uomo che l'ha fatta, ed essa ci parla" (Berlin 2001, p. 101). Scindere dunque il contenuto di un'opera d'arte dall'intenzione del suo autore, valutando ad esempio la bellezza di un dipinto senza considerazione di chi quel quadro l'ha dipinto, era una modalità interpretativa invalsa nel Settecento, per i romantici definitivamente da abbandonare. Piero Ciampi rientra con coerenza in un quadro interpretativo che pone al centro il ruolo dell'artista e che ne esalta la soggettività ed emotività, basti pensare al brano "Ha tutte le carte in regola", in qualche modo un manifesto di tutta la sua musica, dove si passano in rassegna tutte le caratteristiche che egli ritiene debbano appartenere ad un artista per essere considerato tale: un carattere melanconico e solitario, una marcata insofferenza nei confronti dell'ipocrisia e della subordinazione, non per ultima una certa inclinazione al bere. Sebbene la canzone sia ritenuta una dedica da parte dell'autore ad un amico⁷, è indubbio che lo stesso Ciampi possa identificarsi nell'immagine dell'artista proposta nella canzone. Una frase come "È perché è solo un artista / che l'hanno preso per un egoista" richiama da vicino la visione romantica dell'artista nei termini di una forza creatrice spinta avanti dalla volontà di azione e autoaffermazione, come compendia Novalis nel frammento "Poetare è generare. Ogni produzione poetica deve essere un individuo vivente" (Novalis 1993, p. 473).

Il Romanticismo non è tuttavia l'unica atmosfera che permea l'immaginario di Piero Ciampi. A questo proposito, bisogna evidenziare come nel Novecento "sempre in rapporto con le esperienze romantiche, trovano spazio e si collocano altri movimenti di minore portata, precursori delle avanguardie novecentesche, come la *bohème* francese, la scapigliatura italiana, i *maudits*" (Ferrini 1988, pp. 17-18) le cui caratteristiche peculiari erano "una forte suggestione a mescolare arte e vita, ad accompagnare la ricerca angosciata di un'arte nuova con atteggiamenti anticonformisti, [nonché] col ricorso all'alcool" (Bolzoni 1990, p. 7). Ciampi rientra con coerenza in una descrizione del genere e non a caso la sua vicinanza, in termini di ideologia e stile di vita, al movimento della scapigliatura italiana, dei *bohèmiens* francesi e del maledettismo letterario è stata adeguatamente messa in luce dal musicologo Lorenzo Sorbo, secondo il quale "*the common aspects of scapigliati found in Ciampi are seen in the rejection of a bourgeois life and critique of the dominance of money and existential mechanization [...]. He assimilates poètes maudits through the equation 'art equals life'*" (Sorbo 2018, p. 162). L'arte rappresenta per Piero Ciampi l'unico mezzo attraverso il quale poter affrontare la vita e in qualche

⁷ Il pittore Francisco D'Intremontes, all'anagrafe Federico Sirigu.

modo riabilitarla, un porto franco da tutte quelle difficoltà e delusioni che l'esistenza gli ha riservato, dalla morte prematura della madre fino al divorzio con le mogli e madri dei suoi due figli. A questo proposito, risulta particolarmente emblematica la presentazione che Ciampi fa di Gianni Marchetti, uno dei compositori con il quale il cantautore collaborerà maggiormente, nel corso del programma televisivo "Piero Ciampi, no!" trasmesso sulla Rai nel 1977: "Gianni Marchetti ed io ci siamo conosciuti per uno strumento. Se non ci fosse stato il pianoforte, questo pomeriggio, questa sera bellissima... Avevamo bevuto una bottiglia di champagne, io e lui, tac tac, e non c'era nessuno. Ma se non ci fosse stato il pianoforte non saremmo mai stati con voi".

3. *Tópoi* romantici nel repertorio discografico di Ciampi

Un'analisi complessiva delle canzoni di Piero Ciampi porta a riconoscere che la sua è una poetica nella quale risultano presenti a più riprese alcuni temi costanti: il rapporto tra la ragione e il sentimento, il tema dell'assenza connesso a quello della solitudine, il rapporto dell'uomo rispetto al denaro, al tempo, alla morte e alle illusioni. Cercheremo ora di raccogliere insieme alcuni brani i quali, sebbene composti in momenti e in occasione di album differenti, presentano passaggi testuali rappresentativi di volta in volta di un medesimo nucleo tematico riconducibile al pensiero romantico.

Numerose canzoni di Piero Ciampi ruotano intorno al rapporto ragione e sentimento. Se Paolo D'Angelo mette in guardia sulla "impossibilità di ridurre il romanticismo a mera esaltazione della soggettività e del sentimento, e sulla necessità di non sottovalutare la rivendicazione delle componenti intellettuali, consce, della produzione artistica che è un punto importante di molte poetiche romantiche" (D'Angelo 1997, p. 124), la tensione romantica tra queste due polarità umane è espressa inequivocabilmente da una canzone quale "Tu con la testa, io con il cuore", che non a caso si è scelto di impiegare in veste di titolo per la presente indagine, in quanto formula simbolica del retroterra romantico che permea tutta la produzione di Ciampi. Le strofe di questo brano compendiano in maniera estremamente efficace il rapporto di tensione in questione:

Tu, tu mi hai amato con la testa
 Io, io ti ho amato con il cuore
 Forse il tuo amore è più giusto
 Forse il mio è più forte

[...]

La nostra è una battaglia molto dura perché noi
 Non ci concediamo mai un perdono,
 Io col sentimento ti spavento
 Tu con la logica mi sgomenti

Muoversi su un terreno ideologico che vede contrapposto il sentimento alla logica richiama indubbiamente la battaglia portata avanti dai romantici "contro i razionalisti settecenteschi e contro l'intera nozione di un ordine simmetricamente organizzato poggiante su una maniera di ragionare non-mistica, di specie empirica o logica" (Berlin 2001, p. 90). Se il riferimento all'organo del cuore ricorre costantemente nel linguaggio di Ciampi⁸, è altresì possibile rintracciare altrove una certa avversione nei confronti tanto delle capacità intellettuali proprie dell'essere umano quanto delle sue possibilità di comprendere razionalmente l'esistenza nella sua totalità⁹: qui risiede un'impostazione culturale di origine romantica, in quanto romantica era la consapevolezza che l'assoluto può essere colto non in maniera discorsiva e quindi tramite il ragionamento filosofico, bensì soltanto attraverso l'arte. È interessante notare come nelle canzoni del cantautore livornese la facoltà della ragione sia spesso incarnata dalla figura femminile: se nella canzone "Momento poetico" Ciampi scrive "La testa, femmina", parimenti "In un palazzo di giustizia" Ciampi canta "Tu sei pazza, vuoi spiegare / una vita con due frasi" e, ancora, nel brano "Non chiedermi più" troviamo il verso "Sono anni che parli / con quella tua testa / piena di incomprensione". È questo un elemento particolarmente rilevante per inferire – sulla base del ricco quanto difficile rapporto di Piero Ciampi con le donne – che egli si pone in questo modo deliberatamente dalla parte del giusto, attribuendo in queste canzoni sempre all'interlocutrice femminile le debolezze proprie del ragionamento.

Operare una rivalutazione della dimensione sentimentale dell'uomo, rispetto all'esaltazione incondizionata della ragione portata avanti dagli illuministi, significava per i romantici conferire una rinnovata importanza a facoltà umane quali l'immaginazione e la fantasia, esaltandone quindi anche le peculiari forme espressive¹⁰. Anche a questo riguardo, è interessante notare come nella poetica di Ciampi giochi un ruolo importante

⁸ "Sono a tua disposizione / per la vita e per il cuore" ("Tu no"); "La vera guerra / non si fa con le armi / si fa con il cuore" ("Uffa che noia"); "Perché un cuore giace inerte / rossastro sulla strada" ("Adius").

⁹ "Non chiedermi più / chi di noi due ha ragione" ("Non chiedermi più"); "Io non so più come fare / non capisco questa vita" ("Tu no"); "Non lo so / non lo so / non lo so" ("Il lavoro").

¹⁰ Si pensi alla fortuna che attraverserà il genere letterario della fiaba in Germania, attraverso l'opera di autori quali Ludwig Tieck e i fratelli Wilhelm e Jacob Grimm, anch'essi riconducibili al pensiero romantico.

il tema dell'illusione, la cui occorrenza non è difficile da scorgere a più riprese: se nella canzone "L'amore è tutto qui" Ciampi tende lo sguardo verso un "mondo delle illusioni", in "Livorno" il "porto delle illusioni" è sicuramente un riferimento al porto dell'omonima città dove egli nacque; ancora, laddove in "Madonnina del 2000" si trova un verso come "tutte le strade asfaltate / dalle stesse illusioni", in "Mia moglie" troviamo un Ciampi intento a "sparare alle illusioni"¹¹. Complessivamente, il riferimento costante alle illusioni lo si può interpretare come un'ulteriore espressione romantica della volontà di tendere verso ciò che è estraneo e al di fuori del finito empirico, allontanandosi così dalla ragione e dal suo procedere rigorosamente per schemi.

Un secondo concetto centrale nell'estetica romantica è quello di *Sehnsucht* secondo cui, poiché "l'uomo non può dimenticare i limiti connessi alla propria sensibilità e alla propria esistenza materiale, il suo atteggiamento fondamentale è la 'nostalgia' (*Sehnsucht*) dell'infinito, l'aspirazione a ricongiungersi con quello ch'egli sente essere il suo vero elemento" (Mori 2005, pp. 267-68). Questa nostalgia, la quale si configura nella forma di un vero e proprio struggimento per ciò che è impossibile raggiungere completamente, si esprime per Ciampi attraverso il tema dell'assenza e della lontananza, un vero e proprio nucleo ideologico dal quale prendono le mosse molte delle sue composizioni. La nostalgia che attraversa Ciampi non è in primo luogo la nostalgia romantica verso ciò che è indefinito e assoluto ma piuttosto una nostalgia terrena, conseguente all'assenza concreta della donna amata oppure dei figli¹². Nonostante ciò, alcune sue dichiarazioni lasciano trasparire una qualche tensione nostalgica verso l'assoluto, come quando, introducendo "Sporca estate" nella trasmissione televisiva "Piero Ciampi, no!" del 1977, si domanderà: "Per questo canto i miei figli. Quanti ne ho? Non lo so. Per me sono tutti uguali, amo tutti voi, l'umanità, tutto!", un concetto che aveva espresso già durante l'intervista del giugno 1976 dove spiegava, motivando la sua avversione nei confronti del pubblico:

È l'impossibilità di averli tutti che mi spinge a provarli. Vorrei averli tutti, essere il padre di tutti [...]. Il ricordo. Non riesco a dimenticare i seicentomila ragazzetti che trent'anni fa hanno dato la loro cultura e la loro vita per salvare me e la mia cultura. Non dimentico un ragazzino di diciotto anni che allora si fece sgozzare da un soldato straniero per garantirmi un pezzo di terra su cui essere poeta. Io questo non posso dimenticarlo e sono infelice perché sono vivo e loro no.

¹¹ Ulteriori occorrenze del tema dell'illusione sono rintracciabili in "Viso di primavera" e "Io... se".

¹² Si ascoltino ad esempio "L'assenza è un assedio"; "Quando il vento si leva"; "Fino all'ultimo minuto"; "Lungo treno del sud"; "Adius"; "Sporca estate".

L'assoluto romantico al quale Ciampi aspira è un assoluto fatto di "infiniti silenzi / infiniti deserti", come canta la canzone "Il tuo ricordo", due elementi anch'essi molto ricorrenti nella poetica di Ciampi¹³. Inevitabilmente collegata al tema dell'assenza è la solitudine, della quale Ciampi dice: "Per sapere cos'è la solitudine bisogna essere stati in due, altrimenti bisogna che qualcuno ti racconti che cos'è la solitudine"¹⁴. Anche qui non mancano nel repertorio di Ciampi le canzoni che accolgono un riferimento alla solitudine: da "L'amore è tutto qui" che si apre con il verso "Se sono solo come mai / non ho una lira e tu lo sai", fino ad arrivare a "L'incontro", dove la rassegna dell'autore è affidata al verso "E che ha ragione / la gente / quando dice / che merito / la solitudine"¹⁵. In un'ottica romantica, la solitudine può essere vista come un epifenomeno inevitabile dell'individualità dell'artista, nella misura in cui lo stesso "Romanticismo è egotismo letterario, è sottolineare l'individualità a scapito di un mondo più vasto, è l'opposto dell'auto-trascendenza, è pura auto-affermazione" (Berlin 2001, p. 43). Individualità e autoaffermazione sono inoltre due delle caratteristiche essenziali che il Romanticismo attribuisce alla figura dell'eroe, nel solco tracciato dal movimento letterario che si diffuse in Germania nel decennio tra il 1770 e il 1780 sotto il nome di *Sturm und Drang* e nel quale gli studiosi individuano un'anticipazione del Romanticismo. Come spiega Massimo Mori:

La rivalutazione dell'individuo si esprime nella forma del "titanismo". L'uomo è concepito come una forza naturale infinita, dotata di forti passioni, smisurati desideri e una sublime genialità. Nasce così la figura dell'eroe che, disprezzando ogni convenzione sociale e ogni senso razionale della misura, abbatte tutti i limiti e si rivela "più che uomo" (Mori 2005, p. 271).

Oltre a rientrare Ciampi stesso coerentemente in questa descrizione, anche a questo riguardo si può operare un collegamento tra il Romanticismo e l'immaginario che permea le sue canzoni: se in "Uffa che noia" Ciampi canterà "La vera guerra / non si fa con le armi / si fa con il cuore / per questo sono un eroe" (confermando ancora una volta l'importanza che il sentimento e la sensibilità ricoprono per lui nel decretare il valore di un essere umano), la potenzialità dell'uomo che travalica ogni limite giunge alla massima espressione nel rapporto con il divino: un siffatto individuo non può non posizionarsi al di sopra di un supposto Dio. Ica-

¹³ Il riferimento all'immagine del deserto compare anche in "Non so più niente". Più diffuso il richiamo al silenzio, presente nei versi di "Tu no", "La polvere si alza", "Va".

¹⁴ "Piero Ciampi, no!", speciale Rai del 3 agosto 1977.

¹⁵ Altri riferimenti al tema della solitudine sono individuabili nei brani "Canto una suora", "Un giorno o l'altro ti lascerò", "Miserere", "Non c'è più l'America", "Sul porto di Livorno".

stico a questo proposito il brano “Ma che buffa che sei” dove Ciampi canta “Quel pugno che ti detti / È un gesto che non mi perdono / Ma il naso ora è diverso / L’ho fatto io e non Dio”, una combinazione di parole che ricorda altrettanto da vicino il titolo della canzone “Disse: non Dio, decido io”, in cui il protagonista della canzone decide deliberatamente di porre fine alla propria vita senza attendere un intervento esterno quale potrebbe essere quello del destino. È interessante notare, poi, come in altre canzoni subentrerà una descrizione ironica della figura eroica, nel significato che l’ironia viene ad assumere nel pensiero romantico laddove, disgiunta dalla sua applicazione retorica oltre che da quella socratica, l’ironia si configura come l’atteggiamento proprio dell’artista nel momento in cui coglie la differenza tra ciò che è relativo e ciò che è assoluto, tra il finito e l’infinito, giungendo così alla consapevolezza dei propri limiti empirici. Basti pensare al titolo della canzone “Non siamo tutti eroi”, oppure ascoltare “Confesso” in cui Ciampi canta il verso “Ho parlato alla gente / come se fossi un eroe”, fino ad arrivare a “Te lo faccio vedere chi sono io”, un altro manifesto del repertorio ciampiano, in cui il cantautore, inscenando una situazione nella quale è titanicamente capace di provvedere a qualsiasi bisogno della donna amata, ammette in questo modo implicitamente il divario che sussiste tra l’immaginazione e la realtà dei fatti, una realtà nella quale lui stesso è costretto a chiedere alla donna un aiuto economico. Se l’ironia romantica è la “libertà dell’artista o dell’uomo [...] nel non restare legati a un contenuto particolare, elevandosi nel godimento del bello al di sopra del bello stesso, è la capacità di non consegnarci interamente alla cosa che ci occupa” (D’Angelo 1997, p. 104) e ancora, citando Schlegel, questa ci permette di “elearci al di sopra del nostro stesso amore, ed essere capaci di annientare nel pensiero ciò che pure veneriamo” (*ivi*, p. 102), anche a questo riguardo si può sostenere come Piero Ciampi sia intriso di un tale spirito romantico considerando, ad esempio, l’iscrizione che compare sul primo album da lui pubblicato con il titolo *Piero Litaliano* (1963):

Ho scritto queste dodici canzoni
per una donna
che ho amato e che ho perduto.
Questi dodici ricordi
sono la bastiglia del mio cuore.
Per la mia donna
ho fatto cose ben più grandi
di queste canzoni,
ma quelle cose sono ormai perdute.
Ora
restano soltanto dodici canzoni.

L'ironia così formulata, insieme alle parole di Ciampi qui riportate, riassumono in fondo l'essenza stessa dell'arte, ossia la possibilità per un artista di allontanarsi dal contenuto particolare da cui prende origine l'opera, fornendogli una forma che possa essere in qualche modo universale, in cui il maggior numero di persone possa immedesimarsi. Sfiacato nell'affrontare gli ostacoli che la vita gli mette davanti, Ciampi trova nelle parole delle sue poesie e canzoni – oltre che nel bere – uno strumento di riabilitazione che gli permette di trasformare il dolore e le sconfitte subite in qualcosa di altro, qualcosa avente un valore artistico. Se agli occhi della società una vita all'insegna delle difficoltà economiche e dell'eccesso con l'alcol risulta un fallimento, la musica gli offre in qualche modo una legittimazione che lo consegnerà ad un apprezzamento artistico senza tempo, come dimostra la progressiva riscoperta del suo repertorio avvenuta negli ultimi decenni.

4. Ciampi tra arte e industria culturale

Nel corso del Novecento il consolidamento del sistema capitalistico ha prodotto la necessità per molti pensatori di occuparsi del rapporto che sussiste tra arte e industria, un binomio condensato nel concetto di *industria culturale* teorizzato da Max Horkheimer e Theodor W. Adorno nella *Dialettica dell'illuminismo* (1947), un concetto attraverso il quale i due autori descrivono il processo di riduzione della cultura a merce di consumo tale per cui l'arte diventa “un genere di merce preparato, inserito, assimilato alla produzione industriale, acquistabile e fungibile” (Horkheimer e Adorno 2010, p. 171), con tutte le implicazioni che ne conseguono nell'ottica marxista che muoveva i due pensatori appartenenti alla Scuola di Francoforte: l'alienazione dell'individuo, l'assenza di creatività nella produzione e di spirito critico nella fruizione, ma soprattutto una “standardizzazione” (*ivi*, p. 166) del prodotto finale seppur dissimulata attraverso quella che Adorno definisce “pseudo-individualizzazione”¹⁶ (*ibid.*). Spostandoci dalla Germania alla Francia, il concetto di industria culturale lo si ritrova anche nelle riflessioni del filosofo e sociologo Edgar Morin, il quale ritiene analogamente che “il ‘potere culturale’, quello dell'autore della canzone, dell'articolo, del progetto di film, dell'idea di trasmissione, viene a trovarsi compresso tra il potere burocratico e il potere tecnico [...] del sistema industriale” (Morin 2002, p. 28), un sistema capace non solo di rispondere ai desideri del pubblico ma persino di generarli *ex novo*. La questione del rapporto tra arte e industria si inserisce nel solco

¹⁶ Per un approfondimento del pensiero di Adorno sulla *popular music* cfr. Marino 2013, pp. 18-25; Middleton 2001, pp. 59-98.

delle riflessioni prodotte nei secoli precedenti circa la relazione tra natura e cultura, ossia tra tutto ciò che è originario, indeterminato, non contaminato e ciò che avviene per opera dell'uomo. Il Romanticismo non era certo esente da questa riflessione, facendo di questa relazione un tema centrale della propria estetica e risolvendo la tensione tra queste due polarità attribuendo proprio all'arte – per esempio tramite la nozione di “paesaggio culturale” – la capacità di operare una riconciliazione tra le due, come spiega sempre Adorno nella sua *Teoria estetica* (1970) sostenendo che “la scoperta di questo strato estetico e l'appropriazione di esso da parte del *sensorium* collettivo risale al romanticismo, probabilmente anzitutto al culto delle rovine” (Adorno 2009, p. 87).

Tra le varie forme di espressione artistica, Adorno rintraccia nella *popular music* la manifestazione più visibile del concetto di industria culturale, laddove “la *popular music* viene abitualmente caratterizzata nei termini della sua differenza dalla musica seria. [...] Ad un giudizio chiaro circa la relazione tra la musica seria e quella *popular* si può arrivare solo prestando specifica attenzione alla caratteristica fondamentale di quest'ultima: la standardizzazione” (Adorno 2004, pp. 65-66). Quando Adorno parla di “standardizzazione” ha in mente soprattutto il modello compositivo nato alla fine dell'Ottocento con Tin Pan Alley, l'editoria musicale newyorkese nella quale si suole individuare un'importante fase di sviluppo della *popular music*. Sempre secondo Adorno, una “*popular song*” nasce “nel quadro di un modello definito o di una forma strutturale” (*ibid.*), di cui si serve tanto il compositore quanto l'autore del testo di una canzone al solo scopo di produrre un ulteriore prodotto musicale che possa intrattenere l'ascoltatore. È questa un'altra differenza essenziale per Adorno: mentre la “musica seria” – il cui emblema per il filosofo tedesco è Beethoven – “richiede un ascolto ‘intellettuale’ e concentrato” (Middleton 1990, p. 87), tutto il resto non ha altro scopo se non quello di “*evasione* dalle banalità della vita sociale e una *continuazione* di esse; la sua doppia funzione è quindi quella di *distrazione* (musica come narcotico) e *conferma*” (*ivi*, p. 89). Oltre alla “standardizzazione”, Adorno conia tutta una serie di termini particolarmente efficaci per descrivere quella che è la sua concezione rispetto alla *popular music*: si va dal concetto di “feticcio” a quello di “regresso dell'ascolto”¹⁷, passando per il sopracitato concetto di “pseudo-individualizzazione”. Se le riflessioni di Adorno condannano *tout court* la *popular music*, bisognerà attendere un testo quale *Apocalittici e integrati* (1964) di Umberto Eco per rintracciare all'interno del dibattito intellettuale sull'industria culturale un primo tentativo di conferire una legittimità artistica alla cultura di massa, la cui

¹⁷ Cfr. Adorno 1990, in particolare il saggio *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*.

validità non è da ricercare principalmente nelle dinamiche di produzione, indubbiamente industriali, bensì nel processo di decodifica compiuto dal destinatario (che sia il lettore di un fumetto, lo spettatore di un film o l'ascoltatore di una canzone). Proprio in riferimento alla canzone, Eco sosterrà come non tutto ciò che avviene all'interno della dimensione industriale della musica è frutto di un'imposizione capitalistica: ci può essere spazio in Italia – al fianco della canzone “gastronomica”, la quale “non persegue alcuna intenzione d'arte, bensì il soddisfacimento delle richieste di mercato” (Eco 2008, p. 276) – per una canzone “diversa” che non “viene usata facendo altro, come sottofondo” ma che “richiede rispetto e interesse” (*ivi*, p. 282). Quando Eco parla di questa canzone “diversa” cita espressamente sia l'esperienza musicale di Cantacronache¹⁸ nata nel 1957 a Torino sia un nome come quello di Giorgio Gaber, ma è altrettanto probabile che, pur senza nominarli esplicitamente, avesse in mente anche la schiera di cantautori che in quegli stessi anni si stava affacciando sulla scena musicale italiana, i quali erano tutti sotto contratto discografico (molti dei quali rispettivamente per la RCA e per la Ricordi), a conferma della possibilità che un discorso artistico potesse evolversi anche all'interno di un contesto industriale.

Risulta particolarmente interessante occuparsi di Piero Ciampi all'interno di questa discussione sul rapporto tra arte e industria, in quanto il suo percorso musicale mostra da vicino quelle che sono invece le principali difficoltà nel riuscire a conciliare un'esigenza di espressione artistica libera e fuori dagli schemi, come quella caratterizzante il cantautore livornese, all'interno di un contesto industriale, come quello discografico, che sottostà ad una serie di dinamiche ben strutturate, quelle proprie del capitalismo con la sua produzione e distribuzione su larga scala. Ciampi era cosciente di questo sistema complesso, lo dimostra chiaramente un brano come “Il merlo”, nel quale Ciampi si mostra intento a ricercare nella natura, impersonata dall'uccellino, l'ispirazione per una canzone (“Tu, merlo, cantami una canzone / Da portare all'editore / Perché sono senza una lira”). Questa consapevolezza prende altrove la forma della critica e della provocazione: è il caso della nota “Andare camminare lavorare”, descrizione amara di una società assorbita ormai interamente dal lavoro e dalla sua processualità. Un verso come “Il vino contro il petrolio” evidenzia chiaramente l'orizzonte anticapitalistico che permea il pensiero di Ciampi, richiamando metaforicamente la stessa tensione tra arte e industria – nonché tra natura e cultura – presa qui in esame.

In generale, l'inquadramento di Ciampi nel mercato musicale italiano degli anni Sessanta e Settanta risentì fortemente del suo temperamento,

¹⁸ Sulla storia e le vicende di Cantacronache cfr. Pestelli 2014.

così come del suo stile di vita. Se agli esordi venne erroneamente salutato come “il cantante di domani. Lo lanceranno come un detersivo. L'industria della canzone si aggiorna. Ormai si creano i successi prefabbricati” (De Angelis e Marcheselli 2008, p. 11), una visione dal linguaggio alquanto adorniano, di gran lunga opposto fu l'esito della sua carriera: i suoi album non ottennero mai alcun successo in termini di vendita ed emblematico risulta a questo proposito il 56° e ultimo posto ottenuto da Ciampi con “L'amore è tutto qui” durante la partecipazione a “Un disco per l'estate” del 1971 (*ivi*, p. 19). Nonostante la sua indigenza, alleggerita dagli aiuti economici offerti nel tempo da amici e colleghi (da Gianfranco Reverberi¹⁹ a Gino Paoli), Ciampi fu lungo tutto il corso della sua carriera scevro da qualsiasi logica commerciale e numerosi sono gli episodi che lo confermano: in occasione dell'uscita nel 1975 dell'album *Dentro e fuori* infatti, De Angelis e Marcheselli raccontano come “quando il doppio lp esce, con il bollino nero ‘prezzo speciale’, Piero si infuria con i discografici per questa operazione ‘bassamente commerciale’ e grida: ‘Io sono un artista, non una svendita!’” (*ivi*, pp. 21-22). Un aneddoto del genere compendia chiaramente la tensione che sussiste tra un'ottica artistica e una commerciale, tensione nella quale Ciampi si posiziona a favore della prima. Se Giuseppe De Grassi è convinto nell'affermare che “lui non faceva canzoni per vendere. Lui faceva poesia prima di tutto” (De Grassi 2001, p. 12), parimenti un musicista come Franco Mussida ricorda, a proposito di Ciampi, “la sua autenticità, quel suo ‘non essere professionista nel senso migliore del termine: aveva tanto pudore ed un rapporto istintivo con il suo lavoro’” (De Angelis e Marcheselli 2008, p. 20). Un'istintività che si traduceva inevitabilmente in una scarsa affidabilità dal punto di vista contrattuale: se chiude i battenti rapidamente la Ariel, una piccola etichetta discografica a lui affidata, un'occasione importante si presenta quando Ornella Vanoni comunica di voler pubblicare un album di sole canzoni a firma di Ciampi, ma il progetto sfuma a causa dell'impossibilità di rintracciarlo. Ancor più noto è l'aneddoto raccontato da Gino Paoli per il quale, nell'ottenere un cospicuo ingaggio per la realizzazione di un album da parte di Ennio Melis (l'allora direttore della RCA, considerato da molti come l'inventore dei cantautori), Ciampi scompare per lungo tempo non portando a termine la lavorazione del disco²⁰. Se poi si aggiunge a tutto ciò la sua reticenza nel concedere interviste e, ancor di più, la sua insofferenza

¹⁹ Compositore con il quale Ciampi ha collaborato frequentemente, fin dagli anni della leva militare. Reverberi racconta che Ciampi, in procinto di partire per Parigi, passò a trovarlo a Genova per salutarlo e chiedergli qualche lira per affrontare il viaggio (cfr. Scerman 2012, p. 120).

²⁰ Cfr. “Io e te, Maria” in “Gino Paoli. I concerti live @ RSI. DVD Live Collection” 1980.

nei confronti del pubblico pagante – in quanto espressione dei valori borghesi – con conseguente abbandono del palco durante i concerti, ne consegue chiaramente il quadro di una persona tanto irriverente quanto pura, che fa del fallimento nonché del sabotaggio di se stesso una vera e propria forma di espressione artistica. Ciò non deve stupire in un’ottica romantica in quanto, come ricordato da Berlin, i romantici “credevano nel valore del martirio in quanto tale, indipendentemente da ciò per cui lo si affrontava. Avreste trovato che credevano che le minoranze fossero più sante delle maggioranze, che il fallimento fosse più nobile del successo, il quale aveva qualcosa di meschino, qualcosa di volgare” (Berlin 2001, p. 34). Un rifiuto del successo caratterizzante anche lo stile di vita proprio del *bohémien*, tale per cui “*true bohemian artists enjoy success [...] Despite this, they give up everything just to be able to continue living in their extravagant lifestyles [...] the true style of bohemian life is inherent to their adventurous way of life [...] For this reason they are eternal wanderers*” e “*there is no doubt that Ciampi belongs to [this] kind of bohemian, the most authentic kind, as he lived this way with an absolute militancy*” (Sorbo 2018, p. 155).

Nonostante questa attitudine, certamente romantica nei termini di un’insofferenza agli schemi e alle regole, l’esperienza artistica di Ciampi è rappresentativa di un periodo storico – quello del boom economico dei primi anni Sessanta in Italia – durante il quale l’industria musicale aveva le possibilità materiali per investire su un progetto discografico, anche laddove questo non incontrava alcun successo di vendite. Particolarmente emblematiche risultano le parole di Ennio Melis su Ciampi:

Piero è stato proprio una delle mie debolezze, della quale però non mi pento anzi penso che ho fatto bene a farlo: io tenevo Ciampi in azienda, gli davvo gli anticipi per vivere, gli facevo fare i dischi, perché pensavo che questa piccola luce che lui emanava fosse importante per tutti gli altri, per far vedere che la canzone non era solo fare il pezzetto che si balla poi in balera o il disco per l’estate, era importante la canzone anche perché poteva entrare in zone più alte di comunicazione. Facendolo poi con un matto come Ciampi è stato coraggioso da parte mia, l’unica cosa di cui mi vanto è questa, di aver tenuto dentro Ciampi contro il parere di tutti, in azienda e fuori azienda, e di averlo sostenuto per così lungo tempo.²¹

Come anticipato all’inizio di questa indagine, la canzone italiana stava vivendo nel passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta un generale rinnovamento, il cui solco era stato aperto dalla fortunata vittoria di “Nel blu dipinto di blu” cantata da Domenico Modugno al

²¹ *Ibidem*.

Festival di Sanremo nel 1958. Un rinnovamento che interessava tanto la forma linguistica quanto i contenuti, sempre più lontani dalla retorica e dal patriottismo di origine bellica, in favore di un linguaggio più diretto e vicino alla realtà quotidiana delle persone. Ciampi fu indubbiamente uno dei protagonisti di questo rinnovamento: con la sua vocalità cruda e i suoi testi malinconici contribuì ad un nuovo modo di fare canzone, tale per cui oggi si inizia a riconoscergli, in relazione al dibattito sullo sviluppo della *canzone d'autore* italiana, un grado di importanza equivalente a quello di nomi notoriamente più fortunati come quello di Gino Paoli e di Luigi Tenco:

Non a caso il Mito a cui si sacrifica Ciampi (e a cui soccombe Tenco) è solo una delle tante illusioni alimentate dal boom economico di quegli anni, che si faceva vanto di coltivare il disordine romantico dell'arte nel suo sogno vorace di grandezza. Furono in tanti, prima e dopo Ciampi (e Tenco), a credere che accanto alla canzonetta potesse esistere una canzone poesia. Solo i più furbi sapevano che si trattava di un lusso. Solo i più spregiudicati seppero servirse-ne come un'arma per impadronirsi del mercato. Solo i più puri ci morirono (De Grassi 2001, p. 6).

Ciampi morirà presto infatti, per le complicazioni di un cancro all'esofago, il 19 gennaio 1980 all'età di appena quarantacinque anni, esprimendo dal letto di ospedale il desiderio di ricevere una rosa e un bicchiere di vino bianco. Un'uscita di scena certamente poetica – nel pieno stile ciampiano – e probabilmente priva di amarezza se ci si affida alle parole di “Tento tanto”, una delle sue ultime canzoni (pubblicata postuma), con la quale Ciampi si congeda dal pubblico esclamando: “La morte mi fa ridere, la vita no!”.

Bibliografia

- Adorno T. W., *Dissonanze*, tr. it. di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1990.
 –, *Sulla popular music*, tr. it. di M. Santoro, Armando, Roma 2004.
 –, *Teoria estetica*, tr. it. di G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.
- Berlin I., *Le radici del romanticismo*, tr. it. di G. Ferrara degli Uberti, Adelphi, Milano 2001.
- Bolzoni L., Tedeschi M., *Dalla scapigliatura al verismo*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- Brusco F., *Guccini. Frammenti di un discorso musicale*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
- D'Angelo P., *L'estetica del Romanticismo*, il Mulino, Bologna 1997.

- De Angelis E. (a cura di), *Piero Ciampi. Canzoni e poesie*, Lato Side Editori, Roma 1980.
- , *Piero Ciampi. Tutta l'opera*, Arcana editrice, Milano 1992.
- De Angelis E., Marcheselli U., *Piero Ciampi. Discografia illustrata*, Coniglio Editore, Roma 2008.
- De Grassi G. (a cura di), *Piero Ciampi. Ho solo la faccia di un uomo. Poesie e racconti inediti*, Get Edizioni, Marano Lagunare 1985.
- , *Maledetti amici. Cronache di vita, amore e canzoni d'intorno a Piero Ciampi*, Rai Eri, Roma 2001.
- Dylan B., *Nobel Banquet speech, 10 December 2016*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/speech/>.
- Eco U., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 2008.
- Ferrini A., *Invito a conoscere la Scapigliatura*, Mursia, Milano 1988.
- Hölderlin F., *Scritti di estetica*, tr. it. di R. Ruschi, Studio Editoriale, Milano 1987.
- Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it di R. Solmi, Einaudi, Torino 2010.
- Lovejoy A. O., *The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas*, in *Journal of the History of Ideas*, vol. II, n. 3, 1941, pp. 257-78.
- Marino S., *La musica come forma di conoscenza. Considerazioni sull'estetica musicale di Theodor W. Adorno e l'opera di Frank Zappa*, in Marino S., Ferdori D. (a cura di), *Filosofia e popular music. Da Zappa ai Beach Boys, dai Doors agli U2*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- Middleton R., *Studiare la popular music*, tr. it. di M. Mele, Feltrinelli, Milano 1990.
- Mori M., *Storia della filosofia moderna*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Morin E., *Lo spirito del tempo*, tr. it. di A. Miconi, Meltemi, Roma 2002.
- Novalis, *Opera filosofica*, a cura di F. Desideri e G. Moretti, Einaudi, Torino 1993.
- Pavone P., *Piero Ciampi. Maledetti amici*, Aliberti Editore, Roma-Reggio Emilia 2017.
- Pestelli C., *An Escape from Escapism: The Short History of Cantacronache*, in Fabbri F. e Plastino G. (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Routledge, London-New York 2014, pp. 153-161.

Plastino G., Santoro M., *Introduction. The Italian way(s). A special issue on Italian popular music*, in *Popular music*, vol. 26, n. 3, 2007, pp. 385-88.

Ripepi E., *La canzone teatrale di Piero Ciampi*, Edizioni Zem, Vallecrosia 2015.

Scerman G., *Piero Ciampi. Maledetto poeta. Il cantautore livornese raccontato dai suoi amici*, Arcana, Roma 2012.

Sorbo L., *The Scapigliatura and Poètes Maudits in the Songs of Piero Ciampi*, in Rovira J. (a cura di), *Rock and Romanticism: Blake, Wordsworth, and Rock from Dylan to U2*, Lexington Books, 2018, pp. 153-64.

Tomatis J., *A Portrait of the Author as an Artist. Ideology, Authenticity, and Stylization in the Canzone d'Autore*, in Fabbri F. e Plastino G. (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Routledge, London-New York 2014, pp. 87-99.

Materiale audiovisivo

“Io e te, Maria” in “Gino Paoli. I concerti live @ RSI. DVD Live Collection”, 1980
(<https://www.youtube.com/watch?v=DHO1S8JNytU>, ultimo accesso il 1 maggio 2021).

“Piero Ciampi, no!”, speciale Rai a cura di Sylvia del Papa e Sasà Siniscalchi, 3 agosto 1977
(<https://www.youtube.com/watch?v=WeHeRvr9Dgk>, ultimo accesso il 1 maggio 2021).

"Tu con la testa, io con il cuore": l'influenza del Romanticismo nella vita e nei testi di Piero Ciampi

Abstract: The paper offers an overview of the life and career of Italian singer-songwriter Piero Ciampi (1934-1980) through the main philosophical categories of Romanticism as it spread throughout Europe from the nineteenth century, in the belief that both the life of the artist and the lyrics of his songs are emblematic of that particular way of life promoted by Romanticism, based on the idea of artistic genius, the importance of subjective experience and the revaluation of faculties such as feeling, imagination and intuition. The work will also focus on the relationship between art and industry, discussing the idea that Piero Ciampi – in his difficult placement within the music industry – clearly embodies this relationship in its conflicting elements, previously highlighted from a theoretical point of view through reference to authors such as Theodor Adorno, Edgar Morin and Umberto Eco.

KEYWORDS: feeling and reason, artistic genius, individualism, *Sehnsucht*, culture industry