

Tra parodia e decostruzione: i ‘duri’ di Fred Buscaglione

Gerhild FUCHS (Innsbruck)¹

Summary

With his ironic songs about “pistols, puppets and whisky” (Lanotte 2007, 68), whose protagonists – gangsters and tough guys – he literally embodied in his live performances, thus establishing a very specific *performance persona* (Auslander 2004), the singer and jazz musician Fred Buscaglione was particularly successful in Italy in the second half of the 1950s. The following article wants to point out, in a first step, the gender stereotypes and other elements originating primarily from US popular culture and *film noir*, which fit together in his *performance persona*. It will then be shown how these tough guys and gangsters are undermined and deconstructed within the song lyrics, on the level of what Auslander calls the *characters*, through the intervention of female figures no less tough than the male ones.

Nella memoria collettiva del pubblico italiano, la personalità artistica di Fred Buscaglione appare strettamente legata alle immagini di un ironico mondo criminale fatto di sparatorie, risse, donne seducenti e, non da ultimo, di whisky e sigarette. Prima di conoscere il grande successo con “quelle strane storie di pupe, pistole e whisky” (Lanotte 2007, 68) nel breve periodo che va dal 1955 alla sua morte prematura nel 1960, Buscaglione si esibisce, sin dalla fine degli anni Trenta, come musicista jazz nei night di Torino dove eccelle in primo luogo come violinista,² ma cimentandosi anche al contrabbasso, al pianoforte e alla tromba, e sviluppando una forte passione per quella musica venuta dagli Stati Uniti (Lanotte 2007, 18). Il periodo della sua maggiore popolarità, che arriva con le canzoni composte insieme al paroliere Leo Chiosso e interpretate con l’ensemble degli Aternovas, deve molto anche alla tv, sia con le esibizioni del cantante in trasmissioni popolari quali *Il Musicchiere* (Rai), sia con le sue apparizioni cinematografiche in varie commedie³ e nei ‘musicarelli’ molto alla moda in quel periodo, da *I ragazzi del jukebox* fino al suo ultimo film, apparso postumo, in cui recita la parte principale, *Noi duri* (cf. Lanotte 2007, 68-73 e Ternavasio 1999, 136-141). È in questo periodo che si crea anche quella che chiameremo la *performance persona* di Buscaglione, cioè la figura dell’uomo duro o addirittura del gangster all’americana, “implacabile con i nemici ma sensibile al fascino delle donne” (Lanotte 2007, 51). Diversamente

da artisti a lui contemporanei quali Sordi e Carosone, che – come nota ancora Lanotte (2007, 63) – “schernivano l'americanismo richiamandosi a una italianità tradizionale [...], Buscaglione si era calato in modo più convinto nei panni dei suoi modelli attraverso una perfetta immagine da duro d'oltreoceano e l'utilizzo sapiente di un raffinato swing dal punto di vista musicale”.

Nelle pagine che seguono, cercheremo di esplorare proprio questa immagine del 'duro' e del 'gangster', sia in quanto *performance persona* incarnata da Buscaglione nelle sue apparizioni pubbliche e mediatiche, sia in quanto *character* dei personaggi creati a livello delle singole canzoni appartenenti a quanto chiameremo la 'serie criminale'. A tutt'e due i livelli, tali messinscene si avvalgono in ampia misura di procedimenti retorici e performativi quali l'ironia e la parodia; differenziare questi livelli ci servirà a dimostrare che nelle singole canzoni avviene spesso un passo ulteriore, consistente in una vera e propria decostruzione (di nuovo ironica) del *character* 'duro' precedentemente introdotto. Punteremo molto, nella nostra argomentazione, sugli influssi statunitensi che costituiscono in larga misura le basi delle messinscene nonché delle musiche usate da Buscaglione, iniziando con un genere cinematografico di cui l'intero film *Noi duri* può essere considerato una parodia, ma che influì significativamente sulla caratterizzazione dei personaggi (tanto maschili quanto femminili) nelle canzoni precedenti: il *film noir*.

Gli influssi del *film noir* e la sua parodia in *Noi duri*

Noi duri, l'ultimo film interpretato da Buscaglione, arrivò nelle sale postumo tre settimane dopo la tragica morte dell'artista, avvenuta il 3 febbraio 1960 in un incidente stradale. In questo lungometraggio, diretto da Camillo Mastrocinque, Buscaglione recita la parte di un agente dell'FBI incaricato di scoprire e fermare i traffici di droga che passano per un night-club parigino. Si tratta di una commedia criminale e musicale⁴ orientata in modo evidente, attraverso un approccio parodico, sul modello del *film noir*, genere cinematografico nato proprio nel decennio precedente al periodo di successo del nostro cantante, negli anni Quaranta (con un “periodo classico” individuabile tra il 1941 e il 1958, secondo Silver/Ursini 2004, 9).

Un primo rimando al genere che si nota sin dai titoli di testa di *Noi duri* è l'uso del jazz per la colonna sonora, stile musicale strettamente associato al *film noir*.⁵ Anche riguardo ad altri aspetti, la parte introduttiva del film realizza le caratteristiche tipiche di quel genere: essa prende le mosse con l'inquadratura iniziale di un elegante uomo di colore che si accende una sigaretta davanti a un night, trasmettendo un ambiente notturno da grande città, per immergerci dopo con uno stacco nell'atmosfera frivola – con esibizione di uno spogliarello – del night dal nome Le Fric d'Afrique, e finisce per confrontarci con l'uccisione di un uomo dall'aspetto americano, massacrato a colpi di mitraglia quando da una cabina telefonica sta per segnalare all'interlocutore di aver “scoperto chi è Nicole”. L'identità della persona uccisa viene rivelata nel consecutivo montaggio rapido di prime pagine di giornali che riferiscono

la morte di un certo Pat O'Guarda ucciso a Montmartre (è lì che è ambientata la trama) nel contesto della criminalità legata al traffico di droga. A questo procedimento caro al *noir* ne segue immediatamente un altro, appartenente stavolta al piano delle immagini ovvero della rappresentazione iconografica, quando entra in scena il personaggio interpretato da Buscaglione: egli si imbatte, nel buio di una stanza, con forti effetti di chiaroscuro e di fumo di sigarette, nella sagoma di un uomo come lui con cappotto e cappello, il quale annuncia di portarlo laddove si trova "il resto della banda". Da questo punto in poi, il film devia chiaramente nella parodia, visto che la 'banda' annunciata, associata ovviamente da chi guarda con una banda di gangster, si rivela essere una *band* di musicisti jazz in divisa poliziesca (nei quali il pubblico di allora poteva riconoscere i cinque Asternovas della formazione di Buscaglione), e che il personaggio interpretato da Buscaglione stesso, invece di rappresentare un 'dritto' o capobanda come si è portati a presumere a prima vista, viene introdotto in questa scena come agente dell'FBI incaricato di indagare sotto copertura, con il nome di Fred Bombardone, in quanto direttore d'orchestra della 'banda' dei cinque poliziotti (a cui si aggiungeranno due altri perché mancavano la chitarra e il sax baritono), nell'ambiente criminale del Fric d'Afrique.

I maggiori aspetti comici del film, oltre che alla presenza di Totò nel ruolo di un trafficante di droga soprannominato l'Algerino,⁶ sono senz'altro legati a questa banda di poliziotti *undercover*, al contempo fonte essenziale della colonna sonora intradiegetica, e in particolare ai due musicisti supplementari impegnati alla chitarra (Elio Pandolfi) e al sax baritono (Toni Ucci), che si trovano al centro di scene comiche per via dei loro continui battibecchi e per il ruolo della moglie ritrosa e ribelle del primo. Ciò che ci interessa in questa sede è la parodia del *noir* e come esso si manifesti pure a livello delle canzoni del film. È chiaro che un ruolo importante compete, a tale riguardo, al brano musicale che dà il titolo al film, "Noi duri". A livello delle parole, esso ripercorre in miniatura, per così dire, alcuni dei cliché più noti del *noir*: così si allude sin dalla prima strofa all'iconografia del genere basata su ambienti notturni o tetri e all'uso del chiaroscuro ("Noi duri / coi volti scuri scuri / proiettiamo ombre lunghe sui muri / Noi duri"), nella seconda si accenna al tipo di donna diffuso in questi film, che di solito corrisponde alla *femme fatale* ("Le donne / amiamo strane donne / con assurde fasciatissime gonne / che donne!") e nella terza si traccia il profilo di un tipico protagonista maschile, il gangster stile mafioso americano o addirittura italo-americano ("Con l'abito rigato e la pistola nel gilet / ad ogni partita rischiamo la vita / Chi vuole un po' di rogne su due piedi ce l'avrà").

La performance scenica di questo brano all'interno del film fornisce anch'essa un contributo essenziale alla ripresa parodica del *noir*. Tale performance, basata su una precisa coreografia da spettacolo di varietà, ricorre due volte nel film, di cui però solo la prima (29:08-30:52) indisturbata e 'regolare': quattro musicisti (poliziotti) della banda, travestiti da malviventi "con l'abito rigato e la pistola nel gilet", come suggerisce il testo della canzone, eseguono, insieme a Bombardone che si trova in mezzo a loro, passi e gesti sincronizzati al ritmo della canzone nonché, dopo il conclusivo "noi duri" alla fine di ogni strofa, degli spari dalle pistole tirate dai gilet. Laddove ricorre questa esibizione nell'ultima parte del

film (1:21:50-1:24:00), gli spari vengono usati dai 'veri' gangster ormai presenti nel locale per cercare di uccidere Bombardone, tentativo che finisce in una grandissima confusione nel locale, ma costa la vita soltanto ad alcuni dei gangster che cadono colpiti con grandi pose cinematografiche. Un aspetto da notare nella messinscena della seconda esibizione del brano sono i commenti di alcuni spettatori nel night, che aggiungono, per così dire, delle virgolette autoreferenziali a questa scena già di per sé metatestuale con tutti i suoi rimandi al genere *noir*. Dapprima, una giovane coppia scambia delle battute che comportano un omaggio implicito a quel nuovo tipo di canzoni creato, in realtà, da Buscaglione e Chiosso (Lui: "È una canzone della serie criminale." – Lei: "Questo Bombardone ha creato proprio un genere nuovo!"); poco dopo, una coppia di americani più anziani si esalta sulla natura "neorealistica" degli spettacoli a Parigi, per esclamare però subito dopo, quando si rompono i primi oggetti sotto gli spari veri: "Ma questi fanno sul serio!".

Il resto del film si compone di ulteriori elementi narrativi appartenenti ai topoi del *noir*: il maltrattamento di Bombardone nonché dei suoi musicisti-poliziotti da parte dei complici dell'Algerino alias Totò, e la scommessa eroica di Bombardone che riuscirà a recuperare il carico di droga scomparso, scommessa mantenuta alla fin fine dopo che gli è balenato per la mente chi si nasconde effettivamente dietro il personaggio misterioso e potente di 'Nicole'. In effetti, l'unica vera sorpresa offerta dalla trama è probabilmente quella di scoprire che il vero 'dritto' della storia criminale parodiata è Josette (Scilla Gabel), bella sigaraia con la voce da cantante jazz (interpreta nel film "Che bella cosa sei" in duetto con Buscaglione) che era diventata in precedenza l'amante di Fred. Ciononostante, quest'ultimo la maltratta in seguito al suo smascheramento per consegnarla poi alla polizia, prima di concludere la propria missione liberando gli amici musicisti e poliziotti dalle mani dell'Algerino. In tal modo, la parte recitata da Buscaglione rimane saldamente ancorata al cliché (parodiato, naturalmente) del 'duro' imperturbabile e ipermaschilista.⁷

Diversamente da ciò, la canzone "Noi duri", che – come abbiamo detto più su – concentra in sé parecchi cliché del *noir* quasi alla maniera di una *mise en abyme*, finisce invece a livello del testo con una sorprendente decostruzione di questo 'duro'. L'ultima strofa, in effetti, recita: "Noi duri [...] / scivolando lungo vicoli scuri / torniamo da mamma / che a nanna ci metterà / Noi duri". Come si cercherà di dimostrare nel corso delle osservazioni seguenti, quello di smontare l'immagine del 'duro' precedentemente stabilita corrisponde a un procedimento caro alla maggior parte delle canzoni della 'serie criminale' o 'pseudo-*noir*' del duo Buscaglione/Chiosso. Prima di dedicarci a questa indagine, conviene però interrogarsi su come venne edificata e diffusa tale immagine.

La costruzione del 'duro' come *performance persona* di Buscaglione⁸

Il ricorso ludico agli schemi del *noir* in *Noi duri* riproduce in maniera volutamente stereotipata – e quindi per forza parziale – non solo le caratteristiche estetiche di questo tipo di film, ma anche i ruoli di genere che si confanno a esso. Come dimostra Uta Fenske nel

suo saggio dedicato agli sviluppi del protagonista maschio nei film hollywoodiani tra il 1946 e il 1960, l'immagine maschile rispecchiata dai *film noir* del Dopoguerra è segnata, in verità, dall'incertezza e dal disorientamento dovuti all'esperienza della Guerra vissuta da questa generazione di uomini (Fenske 2008, 78-79). I protagonisti del *noir* classico, in genere reduci della guerra, appaiono nella maggior parte di questi film o come traumatizzati, o come uomini che non possono o non vogliono rinunciare ai comportamenti segnati dalla violenza a cui la guerra li ha abituati (Fenske 2008, 75). La mascolinità, perciò, non si presenta in questi film come un'entità indiscussa o illesa, bensì come una virilità psicologicamente minata.

Oltre al personaggio di Bombardone in *Noi duri*, anche i personaggi creati dalle canzoni 'criminali' di Buscaglione sono certamente ben lontani da questo tipo di ambivalenza piuttosto sofisticata, impedita già dallo spazio ristretto di cui dispone una canzone per abbozzare un personaggio o una trama. Se possiamo parlare di decostruzione della mascolinità nella 'serie criminale', essa si realizza di solito a forza di grosse svolte o di veri e propri colpi di scena nelle brevi narrazioni, com'è il caso ad esempio della "sventola" incassata dal protagonista in "Che bambola" o, più drastico ancora, dell'uccisione del maschio in "Teresa non sparare". Prima di passare in rassegna alcuni di questi esempi di una mascolinità gioiosamente decostruita, conviene però delineare la costituzione, necessariamente preliminare, dell'immagine da sottoporre a questa decostruzione. A tale proposito è indispensabile accennare al contributo considerevole che ebbe per questa costituzione, seguendo le due maggiori biografie su Buscaglione (Lanotte 2007 e Ternavasio 1999), il suo amico e socio Leo Chiosso. Sembra che venissero da quest'ultimo, prima ancora che diventasse il paroliere di Buscaglione proprio per le canzoni della 'serie criminale', i suggerimenti concernenti la letteratura statunitense e in particolare certi romanzi gialli, per esempio quelli della mano di Mickey Spillane, i cui "tenebrosi gangster straricchi di auto, soldi e di meravigliose bionde dal corpo mozzafiato" sarebbero diventati la "base del fenomeno-Buscaglione", permettendogli di "forgiare un personaggio che si caratterizzasse come un tipo duro, un dritto dalla sberla facile, gran bevitore e conquistatore di cuori femminili" (Ternavasio 1999, 97).

Questa nascita del "duro di Torino", come Buscaglione venne presto battezzato dai media, ovviamente non implicava soltanto i personaggi modellati a livello delle canzoni, ma si estendeva ugualmente al personaggio artistico 'recitato' dallo stesso Buscaglione nonché alle messinscena a cui ricorreva nell'atto delle performance e nelle sue apparizioni pubbliche. Avvalendoci dei termini messi a disposizione da Philip Auslander (2004) per queste dimensioni della creazione artistica, possiamo distinguere tra il *character* quanto al primo e la *performance persona* quanto al secondo, differenziazione che ci permette di dimostrare con maggiore nitidezza come l'immagine del 'duro' si mantenga piuttosto stabile riguardo alla *performance persona*, mentre il *character* delle canzoni venga in molti casi minato o smontato. Com'è ovvio, esiste anche una terza componente indispensabile a ogni creazione artistica, ed è la personalità biografica dell'artista, chiamata da Auslander *real person*. Dato però che la 'vera' personalità del nostro (e di ogni altro) artista sfugge ai posteri e potrebbe essere ricostruita soltanto sulla base di ipotesi e speculazioni, escluderemo in linea di massima questo aspetto, tranne per qualche accenno sporadico dove esso si impone.

Uno di questi rari casi in cui il legame biografico si impone, lo troviamo (come osservato già da altri, p.es. Ternavasio 1999, 47) nel celebre brano “Whisky facile” (1957⁹), costruito tutto sull’iperbole del bevitore tanto accanito da evitare ogni contatto con l’acqua come dissetante e da iniziare la giornata addirittura con un sorso di nitroglicerina. Se in queste descrizioni iperboliche della passione per il whisky è già sensibile la relativizzazione ironica dell’immagine di sé appena innalzata, tale procedimento di relativizzazione prosegue con dei versi che forniscono una specie di narrazione in miniatura della propria esperienza della Guerra: “Non credete / non sono un debole / m’hanno fatto abile / e la guerra finì”. Anche se nella vita reale Buscaglione fu chiamato alle armi nel 1941 (e quindi non immediatamente prima della fine della Guerra come risulta dai versi citati), il cantante con questo ammiccamento ironico allude al fatto di avere scampato, comunque, gli orrori delle battaglie o della prigionia: infatti potette approfittare di un dislocamento piuttosto tranquillo in Sardegna dove riuscì addirittura a dedicarsi con parecchio successo al divertimento dei soldati con spettacoli musicali o di varietà (di cui alcuni persino trasmessi da Radio Sardegna), riunendo intorno a sé in quei quattro anni il nucleo di quella che sarebbe poi diventata la sua orchestra degli Asternovas (cf. Ternavasio 1999, 48-50 e Lanotte 2007, 31-36).

Su questo accenno alla Guerra, per quanto addotto con ironia, è necessario soffermarsi un momento nel nostro tentativo di delineare le componenti e gli influssi di quell’immagine del ‘duro’ che impregna sia i *characters* delle canzoni, sia la *performance persona* di Buscaglione; è utile chiedersi, infatti, fino a che punto tale immagine assume in sé aspetti dell’ideale maschile diffuso durante l’era fascista. Il parallelo che si impone al primo sguardo è certamente quello dell’accentuazione esagerata (volutamente iperbolica in Buscaglione, ma senza distanza ironica nel caso del Fascismo) della virilità e dell’aggressività maschile. A parte questo, esiste però tutta una serie di altri attributi costitutivi per la “mascolinità fascista” (cf. Kühberger 2006¹⁰) che dalle messinscene di Buscaglione e Chiosso rimangono esclusi, in particolare tutti gli aspetti di ‘funzionamento sociale’ come la disciplina e l’ubbidienza soldatesche, l’importanza di sport e salute, oppure i valori familiari, inclusa l’esaltazione del ruolo della madre. Piuttosto tali aspetti di ‘funzionamento sociale’ vengono ribaltati e sostituiti, nelle dette messinscene, da attributi affini a comportamenti che da una concezione conservatrice di vita sociale andrebbero piuttosto emarginati, quali l’edonismo, l’anticonformismo o, per l’appunto, la delinquenza.

Perciò le fonti principali dell’immagine di una “mascolinità egemonica”¹¹, nella quale si inscrivono i ‘duri’ di Buscaglione e Chiosso, vanno cercate altrove, e cioè proprio in quella cultura statunitense tanto disdegnata durante l’era fascista, ma che negli anni del Dopoguerra e del Boom economico, anche per via della progressiva diffusione dei *mass media*, si impone in maniera inarrestabile. Tale “richiamo del modello americano”, come precisano gli autori di un saggio su “L’americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell’Italia degli anni Cinquanta”, dipendeva allora in gran parte “da immagini visive e da beni tangibili” (Gundle/Guani 1986, 562), processo in cui la televisione appena nata ebbe certamente un ruolo di primissimo piano (cf. Gundle/Guani 1986, 573-579).¹² Tra i più influenti ‘prodotti culturali’ d’importazione dagli Stati Uniti bisogna annoverare certamente

“la musica popolare americana e [i] films di Hollywood”, il cui fascino, come sottolineano ancora Gundle e Guani (1986, 564), “si estende ben al di là della sfera d’influenza statunitense nel mondo”. L’arrivo delle musiche provenienti dagli Stati Uniti, ma anche da altre parti del continente americano (i Caraibi, l’Argentina, il Brasile), si svolge sotto il segno dei ‘ritmi’ e delle ‘musiche da ballare’, processo al quale Jacopo Tomatis nella sua *Storia culturale della canzone italiana*, non senza ragione ha dedicato un intero capitolo (“L’era dei ritmi”; Tomatis 2019a, 87s). Da ciò consegue analogamente, per i componimenti di *popular music* italiana di quel periodo, che “la presenza di ritmi d’importazione sarebbe sineddoche di ‘americanità’ e di ‘gusto moderno’”, come sottolinea sempre Tomatis (2019a, 67).

È verso questi nuovi ‘ritmi’ americani nonché, come già menzionato più su, verso parecchie altre manifestazioni della *popular culture* statunitense, quali la letteratura criminale, il cinema o i musical, che artisti come Buscaglione e Chiosso si rivolgono con grande entusiasmo. Non può dunque sorprendere che proprio da lì molti elementi confluissero nella formazione dei loro ‘duri’. Ecco una piccola rassegna indicativa (e ovviamente lontana dal poter essere esaustiva) di influssi di questo tipo riconoscibili nella *performance persona* del nostro artista: dai celebri baffetti di Clark Gable alla passione per il whisky di Dean Martin; dai modi *hard-boiled* (anche con le donne) del detective Mike Hammer nei romanzi di Mickey Spillane e in alcuni film di serie B tratti da essi tra il 1953 e il 1955 (cf. Scheufl 2007, 151) o ancora dei personaggi rappresentati nello stesso periodo da Eddie Constantine, fino al portamento (inclusi il cappello e l’inevitabile sigaretta) di Humphrey Bogart e alla fisicità di un altro ‘duro’ del cinema, Marlon Brando. Quest’ultimo ebbe un particolare successo, in quegli anni Cinquanta, con la sua apparizione, insieme a Frank Sinatra, nel film *Guys and Dolls* (1955) di Joseph Mankiewicz basato sul romanzo omonimo di Damon Runyon. Oltre a costituire un modello importante per il boom dei ‘musicarelli’ italiani iniziato immediatamente dopo (cf. nota 3), l’effetto di ispirazione di questo film sul duo Chiosso/Buscaglione deve molto già solo alla traduzione italiana del suo titolo, *Bulli e pupe*, nella cui prima parte sembra condensarsi il personaggio del gangster presente in tante canzoni di Buscaglione, mentre la seconda accenna agli epiteti usati di preferenza per le donne da tale personaggio, cioè ‘bambola’ e per l’appunto ‘pupa’.¹³

È quindi su uno sfondo in gran parte americaneggiante che si creò l’immagine del “duro facile alle cotte” (come viene auto-denominato in “Che notte”) recitata e incarnata – suo malgrado?¹⁴ – da Buscaglione nelle sue apparizioni pubbliche. Fino a che punto si trattasse comunque di un prodotto mediatico ibrido, lontano da un rapporto autentico o fedele con la cultura statunitense, lo riassume Maurizio Ternavasio:

La cultura a stelle e strisce che gli [i.e. a Buscaglione] era stata imposta da Chiosso prendeva le sembianze, nelle canzoni che interpretava con voce opaca di nicotina come un marine di lungo corso, di un fumetto sonoro ricco di ‘bang’, KO e di momenti di semplice parlato. Quella non era dunque l’America, ma soltanto un prodotto amabilmente reinterpreto a uso e consumo del cantastorie di un folklore metropolitano che rifuggiva dalla quotidianità delle cose e dal solito bar di periferia. (Ternavasio 1999, 104-105)

Decostruzioni del 'duro' nelle canzoni della 'serie criminale'

Dopo aver tracciato nelle sue dimensioni principali la *performance persona* del nostro artista, è venuto il momento di far vedere, in un ulteriore passo, fino a che punto quest'ultima si riflette anche nei *characters* delle canzoni 'criminali', tuttavia con la grande differenza che, una volta stabilita, l'immagine del 'duro' già di per sé impregnata di ironia, vi viene regolarmente incrinata o addirittura smontata. Questo principio può essere osservato persino nel ritratto del *character* 'criminale' per eccellenza che è "Il dritto di Chicago" (1959).¹⁵ Dapprima vi si passano in rassegna le caratteristiche, di nuovo ironicamente iperboliche, di un gangster del tipo Chicago anni Trenta (allevato con whisky e gin invece del latte e con Al Capone per padrino, capace di svaligiare sette banche durante un'unica mattinata, e tanto desiderato dalle donne che si può permettere di mancare a un pranzo con Kim Novak o di rifiutare un bacio ad Ava Gardner), mentre in un secondo momento l'immagine costruita in tal modo viene incrinata innanzi tutto dal breve coro che recita:

Ragazzi, mamma mia che spago
 quando per Chicago
 scende a passeggiar.
 Ragazzi, presto sorridete
 se lo disturbate
 certo sparerà.

Per il tramite di espressioni come "mamma mia che spago" o "ragazzi presto sorridete", il carattere minaccioso del personaggio precedentemente costruito viene ridimensionato in un'ottica giocosa e infantile, e di conseguenza minimizzato.¹⁶ A tale effetto contribuisce molto anche il coro stesso, costituito da allegre voci giovanili nient'affatto impaurite. Si tratta di un procedimento che ricorda una celebre performance televisiva di "Whisky facile" (dello stesso anno 1959, nell'ambito del programma *Il musicchiere* della Rai) in cui il *character* del bevitore accanito Fred deve confrontarsi, dimostrandosi sempre più umile e avvilito, con un coro di bambini che lo esortano a migliorare rinunciando ai suoi vizi. Di questa performance memorabile, nel suo saggio su "Rappresentazione e rinegoziazione del modello maschile di Fred Buscaglione nell'Italia degli anni Cinquanta", Giulia Muggeo fornisce una descrizione lucida e calzante che rivela proprio il meccanismo di smontaggio del 'duro':

Il contraltare democristiano incarnato dal coro di voci bianche presente in studio, alle spalle del cantante, ribatte alle parole della canzone "Whisky facile" ammonendo la cattiva condotta di Buscaglione; quest'ultimo, in riposta, mostra ai telespettatori un inedito atteggiamento infantile e imbarazzato, con sguardi rivolti a terra o in macchina, sorrisi, dita intrecciate e gesti impacciati. (Muggeo 2019, 109)

C'è da aggiungere che in tutt'e due i brani, "Il dritto di Chicago" e "Whisky facile", anche lo stile musicale adottato, uno swing allegro e trascinate (molto diverso, quindi, dal ritmo un po' trascinato e dalle armonie piuttosto tetre di "Noi duri"), contribuisce all'effetto di decostruzione implicita del 'duro'. Come sottolinea Ternavasio dopo aver esposto la graduale formazione del nuovo genere americaneggiante di Buscaglione e Chiosso a livello dei contenuti (è a questi che si riferisce con "tutto ciò" nella citazione), lo swing ne diventa in effetti il modulo ritmico più adatto e più usato a livello musicale:

Per stare dietro a tutto ciò Fred era però costretto a desistere dalla pretesa di portare avanti un discorso prettamente jazzistico: per questo egli entrò presto nella determinazione di proporre un genere musicale frizzante e ricco di verve, vicino allo swing ma contaminato sia dallo *scat* di Calloway, sia dallo swing-boogie ricco di *riff* parlati inventato da Louis Prima. (Ternavasio 1999, 103)

A partire da tali scelte, come Ternavasio continua a dimostrare, sia le sceneggiature che gli arrangiamenti dei brani "a poco a poco mutavano e si evolvevano, avvicinandosi alle 'criminalsong' che stavano prendendo forma" e tra i cui capolavori egli annovera oltre a "Il dritto di Chicago" soprattutto "Che notte", altro brano del 1959 (Ternavasio 1999, 104-105). Prima di dedicarci a quest'ultimo, proseguendo con la nostra indagine sulle decostruzioni del 'duro', è utile ricordare che la formula dello swing come anche "l'idea di incarnare il personaggio raccontato nelle [...] canzoni" (Lanotte 2007, 51) si ritrovano già nel primo grande successo di Buscaglione, "Che bambola" (1955). La messinscena del *character*, infatti, si ispirava già allora ai 'duri' del genere poliziesco, come ricorda Diego Giachetti in un articolo online del 2010 pubblicato in omaggio all'artista scomparso da mezzo secolo:

Quando cantava "Che bambola", il suo primo grande successo, iniziava togliendosi la giacca e buttandola via, si allentava il nodo della cravatta, agganciava i pollici alle bretelle, posizionava la sigaretta in un angolo della bocca, dava il via ad una sceneggiata che esasperava mimandoli, i gesti e le smorfie tipiche dei protagonisti dei film polizieschi americani degli anni Trenta. Su questi assiomi Buscaglione costruì il suo personaggio che giocava col linguaggio dei duri della Chicago degli anni Trenta, un mondo che aveva sognato da piccolo, pieno di gangster, poliziotti e intensa vita notturna, costellata da locali ambigui, frequentati da malviventi e pube bionde, dove si praticava il gioco d'azzardo, scoppiavano facilmente risse e volavano botte, sullo sfondo di una musica nuova, di sventagliate di mitra, colpi di pistola, ululati delle sirene delle macchine della polizia [...]. (Giachetti 2010)

Oltre a tutto questo, "Che bambola" può essere indicato ugualmente come primo esempio per la messinscena ironica – o addirittura, come aggiungeremmo da parte nostra, per lo smontaggio – "del machismo americano che in quegli anni furoreggiava sugli schermi di tutto il mondo grazie alle interpretazioni di attori come Clark Gable o Humphrey Bogard [sic]" (Lanotte

2007, 83-84).¹⁷ Abbiamo già accennato alla “sventola” incassata dal protagonista sicuro di fare colpo sulla bella ragazza appena incontrata e descritta con parole disinvolte maschiliste come “bel mammifero modello centotre” o “un cumulo di curve / come al mondo non ce n'è”. È vero comunque che in questa canzone la cosa finisce piuttosto bene per il maschio, grazie al suo trucco di fingersi ferito dalla sberla (descritta infatti come pugno ben mirato alla “Rocky”) e di suscitare in tal modo la compassione della ragazza, espressa nel bacio finale.

Seguono altre canzoni, anch'esse chiaramente umoristiche, in cui il protagonista maschile addirittura muore per mano della donna che in tal modo dimostra di essere, letteralmente, una *femme fatale*. È il caso di “Teresa non sparare” (1955) ed “Eri piccola così” (1958), tutt'e due ispirate, come precisa Lanotte (2007, 101), da notizie di cronaca nera. Nel caso di “Teresa non sparare”, la notizia viene persino riferita da una voce di narratore¹⁸ prima che attacchi la canzone stessa, che a sua volta ci fa assistere a una scenetta da dramma domestico: il protagonista, le cui parole sono riferite in prima persona e che si dimostra allarmatissimo sin dall'inizio (“Teresa, ti prego / non scherzare col fucile”), cerca disperatamente di giustificarsi per il suo adulterio (“È stata una follia / l'ho incontrata per la via / disse ‘Vieni a casa mia’ / cosa mai potevo far? // Un bacio ha domandato / te lo giuro ho rifiutato / ed abbiamo poi parlato / pensa un po', sempre di te!”), però senza poter convincere la consorte infuriata, com'è testimoniato dagli spari finali. Naturalmente il carattere di dramma umoristico in miniatura è sostenuto, oltre alle parole stesse, anche dalla vocalità altamente espressiva di Buscaglione, il quale riesce a conferire al suo canto la tonalità di chi si difende da accuse ingiuste nella prima parte e, nella seconda, un'espressione sempre più supplichevole, per protestare infine con singhiozzi contro i primi spari.

Lo smontaggio del protagonista è ancora più completo in “Eri piccola così”, dato che la canzone si svolge sulla base di una ‘mascolinità egemonica’ prevalentemente costruita con molta cura, anche stilistica. Il testo della canzone ci racconta in effetti l'intera relazione tra il maschio, anche qui narratore in prima persona, e la donna, sin dalla conquista iniziale sintetizzata tramite lo schema retorico del *veni vidi vici*, metonimia del vincitore per eccellenza (cf. Fuchs [in stampa]): “T'ho veduta / T'ho seguita / T'ho fermata / T'ho baciata”. Questa dimostrazione di superiorità maschile, di cui la significativa struttura paratattica si ripete in altre tre strofe del testo, non può che trovare il suo riscontro nella svalutazione della donna, realizzata esplicitamente nel noto ritornello “Eri piccola / piccola, piccola / così”. Com'è ben noto, tale ritornello, oltre a essere pronunciato con voce misericordiosamente sprezzante, veniva accompagnato nelle performance di Buscaglione da un gesto adeguato del pollice e dell'indice che (essendo anche stato riprodotto su copertine di dischi e altri media) divenne realmente emblematico per l'artista, più di ogni altra posa o atteggiamento che compongono la ricca l'iconografia disponibile di lui. Gesto e parole, evidentemente, implicano la completa sottovalutazione della donna che invece si avvera essere una persona del tutto autonoma e che agisce di testa propria. In questo modo si crea nella prima parte del brano un'immagine maschile iperbolica, il cui collasso nella seconda metà (dove il protagonista, benché faccia tutto per la donna, viene da lei “piantato” e alla fine ucciso con un colpo di pistola) è tanto più annichilente. A una conclusione simili arriva anche Giulia Muggeo nel suo saggio:

La canzone e il gesto a essa legato a nostro avviso sembrano esemplificare al meglio le contraddizioni e le rinegoziazioni insite nel personaggio: “Eri piccola così” rimanda infatti a una (dis)posizione dominante del personaggio-Buscaglione e, al contempo, al ribaltamento in chiave parodica dei ruoli del maschile e del femminile. (Muggeo 2019, 107)

Da questo ribaltamento dei ruoli di genere risulta addirittura, secondo Muggeo, “la prima esposizione femminista di un personaggio maschile all’interno della storia della musica italiana”¹⁹ (Muggeo 2019, 108).

Se le due canzoni appena esaminate possono essere attribuite, anch’esse, alla ‘serie criminale’, ciò è dovuto per l’appunto alle protagoniste femminili perché sono loro, in queste storielle musicali, a ‘delinquere’. Gli elementi costanti sono tuttavia la mascolinità smontata e il cliché della *femme fatale* che non solo spinge giù dal trono il maschio, ma lo trascina nella sventura. Ternavasio (1999, 105) osserva a tale proposito che “Buscaglione in un certo qual modo creò per primo, nel panorama musicale nostrano, il personaggio del vinto dalle donne fatali, maliarde e infingarde”. Si può aggiungere che tale stereotipo femminile assume probabilmente, nella stessa misura com’è il caso del ‘duro’ creato da Buscaglione e Chiosso, gli influssi del *film noir* – basta pensare alla quantità di attrici hollywoodiane che venivano identificate negli anni Quaranta con questo tipo di “donne fatali, maliarde e infingarde”, da Barbara Stanwyck (p.es. in *Double Indemnity* del 1944), Rita Hayworth (*Gilda* 1946) e Lana Turner (*The Postman Always Rings Twice* 1946) fino alla stessa Ava Gardner (*The Killers* 1946) citata da Buscaglione ne “Il dritto di Chicago”.²⁰

Una piccola parodia a sé stante di personaggi e situazioni da *film noir* è certamente quell’altro capolavoro della ‘serie criminale’, “Che notte” (1959). La magnificazione iniziale del protagonista, di nuovo sostenuta largamente dalle tonalità nonché dai gesti e dalla mimica dell’artista nelle performance dal vivo,²¹ stavolta non si basa soltanto sul fatto stesso che egli esca vincitore da uno scontro a pugni con sei altri ‘bulli’ o gangster, ma ugualmente dal motivo che lo ha condotto a esporsi a tale scontro, cioè l’appuntamento, davanti al “Roxy Bar”, con “l’amichetta tutta curve del capoccia Billy Carr”. Quest’ultima, in effetti, gli concede i suoi favori dopo la vittoria gloriosa (“Che baci, che baci quella notte! / Sono un duro, ma facile alle cotte”); a lungo andare, però, il rapporto con “la bionda platinée” è piuttosto fatale anche in questo caso: “pensa un po’ che in un’annata / m’ha ridotto sul pavé”. A completare la sconfitta del ‘duro’ si aggiunge nel testo di questa canzone un ulteriore piccolo elemento che attesta l’ironia a volte davvero sottile del duo Chiosso/Buscaglione: vantandosi di ben sei avversari, l’io del brano arriva ad enumerarne solo cinque (Buck la Pasta, Jack Bidone e i fratelli Bolivar, oltre al “capoccia” Billy Carr). Certamente si potrebbe anche assumere che “i fratelli Bolivar” fossero tre, ma a sostegno dell’ipotesi di una discalculia arrivano due versi successivi in cui si apprende: “Li stendo, li conto, son sei, / poi li riconto perché non si sa mai” – azione aritmetica dall’esito incerto anche per il fatto che viene interrotta dalla proposta “Si va?” mormorata dalla “bionda platinée”.

Per concludere la nostra panoramica dedicata allo smontaggio ironico del ‘maschio egemonico’, verranno esaminati brevemente due brani ‘criminali’ che rappresentano delle versioni *cover* di canzoni già esistenti prima di essere interpretate da Buscaglione, ma che nel suo adattamento rivelano ugualmente l’impronta delle modalità di decostruzione qui analizzate. Il primo è “Kriminaltango”, brano composto originariamente (nel 1959) da un artista italiano, Piero Trombetta, per diventare un successo nell’interpretazione del Hazy-Osterwald-Sextett con un adattamento tedesco del testo (ugualmente del 1959). La versione italiana ripresa da Buscaglione si intona a meraviglia con i personaggi della sua ‘serie criminale’ perché, diversamente dal testo tedesco in cui la donna (Baby Miller) svolge solo un ruolo di assistente del suo compagno delinquente, in quello italiano il pericolo per il maschio (che parla di nuovo in prima persona) risiede nella donna stessa: “bella pupa fior del fango / [...] mentre suonano i violini / mi distruggi mi assassini / e mi porti via con te”.²² L’altro esempio è “Riffi” dell’omonimo film criminale di Jules Dassin (1955) con la musica di Georges Auric, uno dei *noir* francesi più celebri. Il testo della canzone originale francese, cantata nel film da Magalie Noël,²³ racconta la storia del gangster sempre pronto alle risse (è proprio questo il significato della parola ‘riffi’, cioè ‘rissa’ oppure ‘botte’) dal punto di vista della donna, vittima lei stessa qualche volta delle botte somministrate da lui, anche se, come sembra, queste botte fanno parte di un rituale sadico-masochista desiderato anche da lei.²⁴ Nella versione italiana di Buscaglione, in cui cambia parecchio anche l’arrangiamento musicale, è l’uomo stesso che parla in prima persona dichiarandosi “un dritto” a cui “nessuno fa dispetto” perché sempre pronto al “riffi”. Questa ‘bellicosità’, però, sembra essere condivisa anche dalla donna quando lei lo riceve a casa dopo le sue peregrinazioni (e risse) notturne: “Poi se rincaso nella notte / non sorride e sono botte / sul momento lì per lì / me la seduco al riffi”.

Conclusioni

Le decostruzioni dei personaggi di gangster e ‘duri’ operate in varie canzoni da Buscaglione (in stretto sodalizio con il suo paroliere Leo Chiosso) dimostrano, oltre a una grande disponibilità all’autoironia, uno spiccato gusto ludico tendente a raccogliere e maneggiare certi stereotipi maschili – e femminili – allora in voga. Tali stereotipi, come abbiamo visto, arrivavano per la maggior parte dalla *popular culture* statunitense, in particolare dalla letteratura criminale e dal film, con un ruolo di prim’ordine del genere *noir* o *hard-boiled* che serve da base per meccanismi rivolti all’ironia, alla parodia e addirittura, in alcuni casi, di ribaltamento dei rapporti di genere. Lo smontaggio del ‘duro’ che ne deriva potrebbe anche essere visto, eventualmente, come smantellamento dello stereotipo di virilità diffuso nell’era storica che precedeva i successi del nostro artista, quella del Fascismo.

È in gran parte grazie a questi processi, in sinergia con l’uso di nuove tendenze musicali quali jazz e swing, che Buscaglione – insieme ad altri esponenti contemporanei della canzone quali Carosone o il giovane Adriano Celentano – riuscì a “oper[are] una rottura netta

con la canzone melodica e sentimentale italiana” (Giachetti 2010), ancora dominante nel panorama della musica leggera di quel periodo. Uno stacco non meno netto si mostra comunque anche rispetto al filone certamente più importante della *popular music* italiana che si svilupperà a partire dalla fine degli anni Cinquanta, quello dei cantautori. Come spiega Tomatis (2019b, 187), in questo nuovo tipo di canzone “si valuta positivamente un performer quando quello che canta può essere in qualche modo ricondotto al suo privato, quando si riconosce una sovrapposizione tra io lirico e io ‘biografico’”. Pressoché il contrario è il caso nei brani esaminati di Buscaglione con il loro forte impianto ironico e teatrale nonché con i loro meccanismi di smontaggio dell’‘io’.

Il processo di decostruzione rilevato per i *characters* di molte canzoni non si estende però nella stessa misura all’immagine incarnata dal cantante stesso, quella che abbiamo definito la sua *performance persona*. Pur essendo anch’essa impregnata di ironia e gusto ludico, l’immagine del ‘duro’ facile alle cotte e all’alcool (piuttosto lontana dalla *real person* dell’artista, come sostengono i biografi Ternavasio e Lanotte) vi si mantiene stabile. Ed è tale immagine mediatica ad essere stata immortalata dallo spettacolare incidente stradale in cui il 38enne artista perse la vita dopo una notte insonne nel febbraio del 1960²⁵ – tanto più che questa morte pare essa stessa “una narrazione sospesa a metà tra finzione e cronaca nera”, un evento in cui Buscaglione “sembra seguire il percorso battuto dai protagonisti delle sue canzoni” (Muggeo 2019, 115).

Note

- 1 Gerhild Fuchs è professoressa associata di letteratura italiana e francese all’istituto di lingue romanze dell’università di Innsbruck.
- 2 “Buscaglione era un musicista brillante: nel ‘49, la prestigiosa rivista *Musica jazz* lo aveva piazzato al secondo posto – dietro a Stéphane Grappelli – nella classifica dei migliori violinisti in quel genere.” (Lanotte 2007, 42)
- 3 Giulia Muggeo (2019, 109) accenna in una nota alle commedie seguenti in cui Buscaglione appare in ruoli secondari: *I ladri*, *Noi siamo due evasi* e *La cento chilometri* (tutti del 1959).
- 4 In quanto ‘commedia criminale musicale’, *Noi duri* rappresenta probabilmente l’unico esempio rilevante nel periodo di cui parliamo. Sono comunque numerose le commedie musicali dette ‘musicarelli’, la cui moda, come precisa Tomatis, esplose nel 1959 con “il capostipite del genere”, il già citato *I ragazzi del juke box*, e proseguì negli anni immediatamente successivi con titoli quali *Urlatori alla sbarra*, *Juke-box urla d’amore*, *I teddy boys della canzone* o *Io bacio... tu baci* (Tomatis 2019a, 157). Per quanto questi ‘musicarelli’ possano sembrare superficiali nei loro contenuti, Tomatis sottolinea l’utilità del loro studio dato che può fornire “informazioni utilissime sulle tassonomie e i valori associati ai diversi tipi di musica alla fine degli anni cinquanta” (Tomatis 2019a, 159).
- 5 Per esporre i rimandi più evidenti ricorrenti in *Noi duri*, ci serviamo della sintesi delle caratteristiche del genere *noir* proposta da Silver/Ursini (2004, 11-21).

- 6 Diversamente dal personaggio di Fred Bombardone, tipico 'duro' all'americana, quello dell'Algerino è contrassegnato da una marcata ambivalenza, visto che le sue maniere buffe e apparentemente innocue (caratteristiche per le recite di Totò) contrastano con attributi che sembrano derivati da una stereotipia 'araba', cioè la meschinità e la crudeltà di cui fa prova soprattutto nella parte finale.
- 7 Per la sua messinscena come tale cf. per esempio la piccola scena al minuto 23:00 del film in cui una ballerina si addestra per lo spogliarello sul piccolo palcoscenico del night. Quando entra Fred, fatto che notiamo vedendo di lui dapprima solo le gambe dei pantaloni, la ballerina, in una delle inquadrature inconsuete tipiche del *noir* (cf. Silver/Ursini 2004, 16), ci viene mostrata incorniciata dai pantaloni di Fred che la osserva a gambe larghe.
- 8 In questo capitolo e in quello seguente si ricorre a singoli spunti già discussi in altra sede (cf. Fuchs [in stampa]).
- 9 Per la datazione delle canzoni, che non sempre concorda nelle varie fonti consultate, ci atteniamo alla "Discografia di Fred Buscaglione" pubblicata su Wikipedia (https://it.wikipedia.org/wiki/Discografia_di_Fred_Buscaglione, consultazione 30.05.2020).
- 10 Per un'esposizione più dettagliata della „virilità” nell'era fascista, cf. il capitolo "Il virile ventennio" in Bellasai (2011, 63-95).
- 11 Il termine, come si sa, risale a R.W. Connell per indicare una 'norma' maschile determinata in primo luogo dalla superiorità nella prassi sociale (in particolare rispetto alle donne) nonché dall'eteronormatività (cf. Connell 1995).
- 12 Come rilevano i due autori, proprio nel periodo di cui parliamo rispetto a Buscaglione, precisamente "tra il 1954 e il 1958, il numero di abbonamenti [televisivi] passò da 88.000 a più di un milione"; e quanto ai programmi più amati, accanto a eventi sportivi, il varietà, i giochi e i quiz si trovano per l'appunto gli spettacoli musicali (Gundle/Guani 1986, 575).
- 13 A proposito degli influssi statunitensi nelle produzioni del duo Buscaglione/Chiosso, cf. anche il capitolo "L'America di Chiosso" in Ternavasio (1999, 96-106).
- 14 Nel capitolo "La voce fuori dal coro di un personaggio innovativo a tutti i costi", Maurizio Ternavasio (1999, 112-120) cerca di tracciare il profilo del 'vero' Buscaglione tramite certe testimonianze di amici o della moglie Fatima, tentativo che finisce per porre in risalto proprio le costrizioni a cui si doveva piegare l'artista, derivanti dall'obbligo di impersonare in continuazione un personaggio diverso da sé.
- 15 Per il testo della canzone cf. <https://www.pensieriparole.it/testi-canzoni/fred-buscaglione/il-dritto-di-chicago> (consultazione 28.04.2020).
- 16 Anche il nome proprio del "dritto di Chicago", Sugar Bean, contribuisce senz'altro a minimizzare il carattere minaccioso del personaggio, soprattutto se paragonato con quello ben più spaventoso di un altro gangster menzionato nella canzone, "Jimmy lo Sfregiato". Ciò non cambia neanche con la trascrizione diversa del nome (sbagliata a nostro parere) che si trova nella maggior parte delle ricorrenze online del testo, cioè "Sugar Bing" (che evidentemente, comunque, rima meglio con "Sing Sing").
- 17 Ne è una testimonianza il video del brano disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=s5BdiuHEuRs> (consultazione 13.04.2020).

- 18 “Casalpusterlengo, 24 sera. La casalinga Teresa U., accortasi che il marito Properzio H. la tradiva con una certa amica, Veronica S., lo accoglieva al suo rientro col fucile spianato minacciandolo di morte. Da testimonianze finora raccolte risulta che il marito infedele si giustificava pressappoco così: [segue il testo della canzone].”
- 19 Muggeo riprende qui una costatazione di Chiosso (2007, 99).
- 20 Per la parte delle donne nel *noir* cf. Scheugl (2007, 131-138).
- 21 Lo lascia intuire l'estratto di una trasmissione di Rai 2 disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=0ollC8L9P0Q> (consultazione 13.04.2020).
- 22 Per il testo e altre indicazioni sulla canzone riferite in alto, cf. <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=53336&lang=it> (consultazione 28.05.2020).
- 23 Cf. il rispettivo estratto su YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=2_Zn06M7R_Q (consultazione 25.06.2020).
- 24 “Le riffs en amour ce n'est pas un tendre / [...] Et quand y s'laisse aller pour de vrai / Rien que pour le prince, y beigne après / Mais quand il m'a bien corrigée / Qu'auprès d'lui je suis allongée / Pour retourner au paradis / C'est moi qui d'mande du riffs.” Cf. http://www.parolesmania.com/paroles_magali_noel_79715/paroles_le_riffs_1331723.html (consultazione 25.06.2020).
- 25 Alla stessa conclusione arriva anche Giulia Muggeo nel suo saggio: “Nonostante i tentativi e le resistenze, l'aderenza tra il cantante e il suo personaggio si dimostra ancora oggi particolarmente robusta, e a determinare questa tenacia contribuisce senz'altro la tragica scomparsa avvenuta nel febbraio del 1960.” (Muggeo 2019, 113)

Bibliografia

- Auslander, Philip: “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”. In: *Contemporary Theatre Review* 14,1 (2004), 1-13.
- Bellassai, Sandro: *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*. Roma: Carocci, 2011.
- Chiosso, Leo: *Fred Buscaglione*. Contiene un DVD con tutte le canzoni eseguite da Fred Buscaglione in TV. Milano: Mondadori, 2007.
- Connell, Raewyn W.: *Masculinities*. St. Leonards (N.S.W.): Allen & Unwin, 1995.
- Fenske, Uta: *Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946-1960*. Bielefeld: transkript, 2008.
- Fuchs, Gerhild: “Fred Buscaglione et le malentendu de ‘l'uomo duro’”. In: Abbrugiati, Perle et al. (ed.): *Le malentendu dans la chanson. Actes de la deuxième Biennale internationale d'études sur la chanson*. Aix-Marseille: Presses Universitaires de Provence, [in stampa].
- Giachetti, Diego: “Cinquant'anni senza Fred”. In: *Rivista anarchica* 40,350 (febbraio 2010), <http://www.arivista.org/riviste/Arivista/350/50.htm> (consultazione 25/06/2020).
- Gundle, Stephen / Guani, Marco: “L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta”. In: *Quaderni storici (Nuova serie)* 21,62 (agosto 1986), 561-594.

- Kühberger, Christoph: "‘Il gallo delle oche’. Fascistische Männlichkeit". In: Kühberger, Christoph / Reisinger Roman (ed.): *Mascolinità italiane. Italienische Männlichkeiten im 20. Jahrhundert*. Berlin: Logos, 2006, 63-76.
- Lanotte, Gioachino: *Fred Buscaglione. Cronache swing dagli anni 50*. Roma: Editori Riuniti, 2007.
- Martini, Fabio / Macale, Maurizio: *Canzoni & cantanti. Viaggio della nostalgia nella musica italiana dal ‘Vecchio frac’ al ‘Cinghiale bianco’*. Foggia: Bastogi, 1999.
- Muggeo, Giulia: "‘Sono un duro ma facile alle cotte’. Rappresentazione e rinegoziazione del modello maschile di Fred Buscaglione nell’Italia degli anni Cinquanta". In: Albert, Giacomo / Carluccio, Giulia / Muggeo, Giulia / Pizzo, Antonio (ed.): *Ciao maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2019, 108-115.
- Scheugl, Hans: *Sex und Macht. Eine Metaerzählung des amerikanischen Films des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2007.
- Silver, Alain / Ursini, James: *Film noir*. Ed. Paul Duncan. Hongkong et al.: Taschen, 2004.
- Ternavasio, Maurizio: *Il grande Fred. Fred Buscaglione, una vita in musica*. Prefazione di Gian Paolo Ormezzano, introduzione di Leo Chiosso. Torino: Lindau, 1999.
- Tomatis, Jacopo: *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: Il Saggiatore, 2019. (=Tomatis 2019a)
- Tomatis, Jacopo: "‘Viva Maddalena’. Sulla mascolinità dei primi cantautori italiani". In: Albert, Giacomo / Carluccio, Giulia / Muggeo, Giulia / Pizzo, Antonio (ed.): *Ciao maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2019, 185-197. (=Tomatis 2019b)

Discografia

- Buscaglione, Fred: *A tutti piace Fred*. Warner Music 5054197066917, 2020 (5 CD).
- Buscaglione, Fred: *Fred Buscaglione e i suoi Asternovas*. Fonit Cetra CDP 553, 1989 (CD).

Filmografia

- Dassin, Jules (reg.): *Riffi*. Francia 1955.
- Fulci, Lucio (reg.): *I ragazzi del juke box*. Italia 1959.
- Fulci, Lucio (reg.): *I ladri*. Italia 1959.
- Fulci, Lucio (reg.): *Urlatori alla sbarra*. Italia 1960.
- Garnett, Tay (reg.): *The Postman Always Rings Twice*. USA 1946.
- Mastrocinque, Camillo (reg.): *Noi duri*. Italia 1960.
- Morassi, Mauro (reg.): *Juke-box urli d'amore*. Italia 1959.
- Paoletta, Domenico (reg.): *I teddy boys della canzone*. Italia 1960.
- Petroni, Giulio (reg.): *La cento chilometri*. Italia 1959.

Simonelli, Giorgio (reg.): *Noi siamo due evasi*. Italia 1959.

Siodmak, Robert (reg.): *The Killers*. USA 1946.

Vidor, Charles (reg.): *Gilda*. USA 1946.

Vivarelli, Piero (reg.): *Io bacio... tu baci*. Italia 1961.

Wilder, Billy (reg.): *Double Indemnity*. USA 1944.