

Enrico de Angelis

ZONA

# Musica sulla carta

Quarant'anni di giornalismo intorno alla canzone

TENCO DE ANDRÉ MODUGNO PAOLI  
ENRIGO GABER FO GUCCINI CONTE  
AZNAVOUR DE GREGORI BENNATO DELLA MEA  
LAUZI BRANDUARDI MARINI BENIGNI  
DALLA COCCIANTE AMODEI CAROSONE  
FERRÉ ZERO PIETRANGELI NANNINI  
JANNACCI POLI CIAMPI BINDI  
BREL BATTIATO BUSCAGLIONE  
MUROLO VASCO FOSSATI MANNOIA  
GRAZIANI VENDITTI VANONI  
GUZZANTI ZUCCHERO GRILLO PIAZZOLLA  
BACCINI MORANDI DESIO NADA  
CARBONI PRAVO BERSANI LIGABUE  
CAMMARIERE BAGLIONI JOVANOTTI  
VECCHIONI CAPOSSELA E TANTI ALTRI

Enrico de Angelis

## MUSICA SULLA CARTA

Quarant'anni di giornalismo  
intorno alla canzone

1969/2009

© 2009 Editrice ZONA

**È VIETATA**

**ogni riproduzione di qualunque parte di questo estratto  
senza autorizzazione dell'editore**

ZONA

Un ringraziamento amichevole a Roberto Covallero,  
mio referente a *L'Arena* e appassionato di buona musica;  
e a Gianni Franceschini, attore, regista e pittore di eguale maestria,  
per i segni e i colori che ha regalato a questo libro.

*Musica sulla carta.*

*Quarant'anni di giornalismo intorno alla canzone*

di Enrico de Angelis

ISBN 978-88-6438-052-0

© 2009 Editrice ZONA

via dei Boschi 244/4 loc. Pieve al Toppo

52041 Civitella in Val di Chiana-Arezzo

tel/fax 0575.411049

[www.editricezona.it](http://www.editricezona.it) - [info@editricezona.it](mailto:info@editricezona.it)

ufficio stampa: Silvia Tessitore - [sitessi@tin.it](mailto:sitessi@tin.it)

Disegno di copertina: Gianni Franceschini

Progetto grafico: Serafina - [serafina.serafina@alice.it](mailto:serafina.serafina@alice.it)

Stampa: Digital Team - Fano (PU)

Finito di stampare nel mese di novembre 2009

Enrico de Angelis è un autentico pioniere della critica e della saggistica nel mondo cantautorale. I suoi articoli sono esemplari per la colta scrittura, la preparazione storica e il caldo entusiasmo semantico.

Per quanto mi riguarda, mi sono sentito per tanti anni sostenuto, illustrato e spiegato dalla sua penna quasi con l'aggiunta sensazione di avere in lui un critico a mia personale disposizione. E così sarà probabilmente per gli altri artisti di cui si è occupato.

Benvenuto questo libro che raccoglie il meglio del suo lavoro. Bravo Enrico!

*Paolo Conte*

# Introduzione

*“Perché inculcare nella testa degli italiani i nuovi cantautori che quando cantano fanno pietà ed orrore alla bella canzone italiana?”*

Tanti giornalisti lo fanno, ci sono cascato anch'io, con la scusa che il giornalista ho cominciato a farlo quarant'anni fa. Ho raccolto in un libro una copiosa messe di miei articoli, limitandomi al campo che mi ha più appassionato per tutta l'esistenza: la musica e dintorni, in particolare la canzone, la canzone d'autore, il teatro musicale. Ho un'attenuante: avendo lavorato sempre per un quotidiano di provincia (i pezzi sono quasi tutti tratti da *L'Arena di Verona*), dall'assunzione del 1969 fino a quando nel 2003 mi sono licenziato, quello che ho scritto per una vita non ha avuto visibilità al di fuori delle shakespeariane mura di Verona, così ora, grazie agli amici dell'Editrice Zona, lo può leggere anche qualcun altro. E poi ho potuto finalmente prendermi la soddisfazione di riparare a tutti i refusi di stampa che dilagavano quando le pagine si facevano col piombo. Da quando ho abbandonato la redazione, ho scritto poco e qui lo documento con pochi esempi destinati a periodici specializzati: *L'Isola che non c'era*, *VivaVerdi*, *Il Cantautore...* In questi ultimi anni, della canzone, più che scrivere, parlo.

Prego chi leggerà di aver sempre sott'occhio la data o almeno l'anno di pubblicazione. Ciò per due motivi: per storicizzare la materia di cui si parla e per aver tolleranza nei confronti dei primi scritti, più ingenui e rozzi. Gli articoli sono infatti riportati, in ordine cronologico, esattamente come furono pubblicati (ho solo eliminato la maggior parte dei minuti dettagli cronistici, dei dati contingenti e localistici), e mi è sembrato oggettivamente interessante conservare anche quelli che vengono da ere ormai preistoriche, per collocare nel tempo l'attività degli artisti, per seguirne la loro crescita. Gli scritti sono molto personali (niente interviste, con un'eccezione: Astor Piazzolla) e si riferiscono in prevalenza a spettacoli dal vivo oppure (ma molto meno) a uscite discografiche particolarmente rilevanti; e dunque vi si può leggere il percorso di ciascun artista ricostruendo alla fine, come in un puzzle, un'epoca consistente della storia della musica italiana. Teniamo conto che quando comincio a scrivere, nel '69, i cantautori di cui precipuamente mi occupo sono ancora un fenomeno relativamente marginale, non scalano le hit-parade e i consensi popolari, come pian piano accadrà. Guardatevi questa letterina che nel marzo 1973 arriva al giornale, manoscritta: “Egregio signor direttore, il Suo gentile cronista o chi sia Enrico de Angelis, perché vuole inculcare nella testa degli italiani i nuovi cantautori italiani come Rocchi, Guccini, Sorrenti ed altri che quando cantano fanno pietà ed orrore alla bella canzone italiana? La bella canzone italiana è sempre esistita e non tramonterà mai! Noi ne abbiamo delle belle canzoni vecchie, di allegre, di romantiche, cantate da limpide voci, ci sono i bei cori della montagna, le canzoni dello Zecchino d'Oro compreso l'Antoniano di Bologna, canzoni dialettali, tutto più bello ed orecchiabile che i detti cantautori, che alla maggior parte di italiani non interessano!!! Finalmente anno tolto

dalla radio anche la trasmissione Per voi giovani! Ma il sig. De Angelis, questi cantautori li definisce artisti??...! Mi scuso signor Direttore se non metto la mia firma. Ossequi”. Insomma una vita, la mia, spesa per una causa persa.

Su alcuni grandi e storici fra detti cantautori, come si vedrà, torno innumerevoli volte, perché ho avuto la fortuna e la passione di scortarli giornalmente per anni e anni in tutti i loro passaggi, annotandone l’evoluzione: parlo di Gaber, Paoli, Conte, Dalla, Jannacci, Guccini, De Gregori e altri. È curioso toccar con mano, mentre le cose avvenivano e non retrospettivamente, frammenti salienti di questa vicenda. Proprio gli articoli più vecchi, se pur più modesti, possono aprire squarci e offrire risposte intorno a significativi momenti di storia e di cronaca di quegli anni ’70 e ’80: che so, quando per la prima volta si avviano recital di canzoni in teatro, cosa che fino ad allora era inconcepibile in Italia (“capita raramente di poter ascoltare dal vivo musica leggera d’alto livello”, scrivo nel maggio 1971); Francesco Guccini e Deborah Kooperman presentati come artisti di “cabaret”, genere e denominazione che resiste a lungo per definire tutta una canzone semplicemente “diversa” dai modelli correnti di musica leggera, e di cui si coglie comunque la fase di crisi e decadenza; il graduale passaggio di Gaber al teatro-canzone, raccontato nell’immediatezza dei fatti; l’ascesa della musica popolare e del folk fino a diventare moda; l’inflazione di cantautori degli anni ’70 e le conseguenti reazioni abnormi, per esempio una violenta e poco nota contestazione a Paolo Pietrangeli; la dichiarazione di De André che nel 1975 mi assicura “Non ho più idee, non ho più niente di nuovo da dire” (sic); l’annuncio e il resoconto della prima edizione del Premio Tenco; l’annuncio e il resoconto del primo concerto di Paolo Conte; l’avanzare del “riflusso” anni ’80 nel momento stesso in cui lo vedo profilarsi e ne prendo nota senza sapere che sarà il riflusso...; la poltrona a 48 mila lire per la tournée Paoli-Vanoni dell’85, “prezzo incredibile, storico”; la prima volta di un evento singolare: una conferenza stampa per presentare un disco (Battiato, per la cronaca), ciò che ora è diventato al contrario l’unica occasione per riferire di una fatica discografica, senza peraltro alcuna esercitazione di critica.

Allora invece di critica, quest’anticaglia del tempo che fu, se ne faceva, eccome. Si tratta pur sempre di materiale giornalistico, s’intende, non saggistico, con pregi e difetti, vizi e virtù propri del giornalismo. Personalmente ho voluto e potuto scrivere sempre quel che pensavo, e la propensione ideologica che ne saltava fuori, naturalmente in senso “democratico e progressista” come si diceva allora, mi sembra evidente e persino sorprendente in un giornale conservatore. Mi par di poter dire che con le canzonette riuscivo in qualche modo a dire “una cosa di sinistra”... Ma non ho mai subito alcuna censura (forse perché per molto tempo al giornale la “canzonetta” è stata pur sempre considerata un diversivo marginale e innocuo, che direttori e caporedattori non pensavano di dover sorvegliare). Rileggendo questi articoli dimenticati mi sono addirittura ritrovato antipaticamente tignoso nel cercare il pelo nell’uovo, nel contestare questo o quel dettaglio. Ma come si fa, dico io, ad avere l’incoscienza di criticare un Gaber o un De André? Ho fatto anche quello.

Se però complessivamente le recensioni erano quasi tutte benevole, non è dunque per acquiescenza. La vera ragione è presto detta. Ho avuto la fortuna di poter sempre scegliere ciò di cui scrivere. E ammetto dunque che andavo a vedere solo gli artisti che mi piacevano. Perché avrei dovuto perdere una sera a sorbirmi qualcosa di tedioso? Ho tenuto molto a

documentare anche alcuni artisti cosiddetti “minori” e misconosciuti, ma di gran pregio e meritevoli di attenzione. Oltre alla canzone vera e propria, mi sono dedicato spesso, per amore, al teatro musicale: quindi il musical americano, il cabaret tedesco, la commedia musicale italiana. Sconfino anche nel campo dei grandi solisti fra teatro e cabaret, che, sempre per amore, ho voluto mantenere in questo libro in mezzo a tanta musica: gente come Fo, Poli, Grillo, Benigni e vari altri. Solisti magari silenziosi come Marcel Marceau. Non troverete molto rock, ma non per ostilità, bensì per un motivo molto semplice: perché a *L’Arena* c’era un collega di straordinaria bravura come critico rock e jazz, Giampaolo Rizzetto, che giustamente avocava a sé questo filone.

Ci sono pure dei passaggi profetici, e sono quelli che veramente mi divertono. Abitando a Verona, il luogo principe delle performance analizzate, e importante palestra di sperimentazione live, sarà l’Arena; bene, già nel 1975 sbotto testualmente: “Riunendo De Gregori, Guccini, Sorrenti, Bennato, Venditti, Pietrangeli e così via oggi si potrebbe anche riempire l’Arena. Purtroppo occorre aspettare che qualcuno fiuti l’affare”. O quando nel marzo 1986 definisco Arturo Brachetti “il più grande personaggio nuovo del teatro italiano”. Diventerà una star mondiale. Oppure pensate alla lungimiranza di Ivan Della Mea, di cui nel gennaio 1977 riferisco: “Benché cantautore a tutti gli effetti, Della Mea rifiuta da un po’ di tempo la funzione stessa del «cantautore», inteso come individualità artistica – genio e sregolatezza – che esprime, da solo, se stesso. L’urgenza non è più questa, secondo Della Mea, bensì quella di riunire esperienze incrociate, di dare voce collettiva, o semplicemente occasione d’esprimersi, alle istanze e ai bisogni dell’attuale realtà popolare”. Profezie anche in negativo, poco avvedute, come quando nel 1975 definisco “paradossale” la ventilata proposta del Nobel a Dario Fo (in occasione di un “Mistero buffo” liquidato dai miei capi con un tre colonne taglio basso!).

Il trascorrere di questi quarant’anni lo si può leggere anche attraverso il linguaggio. Si poteva ancora dire “negro” anziché “nero” senza ombra di razzismo. Per molti anni non si è assolutamente parlato di “concerto” a proposito di musicisti al di fuori della musica classica; il vocabolo che uso di più è “recital”. Il disco-padellone si chiama long-playing, lp, 33 giri; bisognerà aspettare parecchio perché diventi abituale la parola-ombrello “album”. In compenso, già nell’ottobre 1979 si parla per la prima volta di “musica etnica”, espressione che poi soppianderà quella affine di “folk” o “musica popolare” o “musica tradizionale”.

Per ogni articolo ho salvaguardato per lo più, con qualche ritocco, i titoli originali. Come sanno tutti quelli che bazzicano il giornalismo, tendenzialmente i titoli non sono opera dell’autore. Nel mio caso, lavorando in redazione, potevo invece farli io. Non proprio sempre: a volte, con tutto il rispetto per i titolisti, alcuni erano veramente poco felici, ma li ho conservati lo stesso. Un esempio per tutti: “Juri Camisasca, vedette del pop”.

Un’ultima cosa. Il libro, per motivi del tutto sentimentali, si apre con uno scritto, diciamo così, extraprofessionale anche se pubblicato, che anticipa di un paio d’anni il reale inizio del mio lavoro redazionale. L’improvvisa morte di Luigi Tenco mi aveva spinto in quei giorni a buttar giù delle righe accorate su di lui e, nemmeno diciannovenne, a portare quel foglio, manoscritto e anonimo, a *L’Arena*. Me lo ritrovai pubblicato tra le lettere, firmato dalla redazione come “Un amico di Tenco”. Ne nacque un giro di reazioni e domande da parte di

lettori, ma soprattutto lettrici, che mi indusse a riscrivere indicando stavolta nome e recapito. Per confortanti coincidenze della sorte, *L'Arena* diventerà la redazione della mia vita, e una di quelle lettrici diventerà mia moglie, Alba. Da allora fino al 2002 ho sempre sottoposto tutti i miei articoli, prima della pubblicazione, alle sue correzioni. Correzione è una parola molto riduttiva. Alba iniettava linfa vitale ai miei scritti, arricchendoli di idee, osservazioni, terminologia estrosa, colpi d'ala (se davvero ne trovaste, sono suoi). Se tutti quelli che scrivono saccheggiano il proverbiale Dizionario dei sinonimi Gabrielli, io ho avuto e ho tuttora la personalissima fortuna di poter saccheggiare una copia di quel dizionario dove Alba annotava a margine, con matita sottilissima e in corpo microscopico, una miriade infinita di ulteriori sinonimi che venivano in mente a lei, offrendomi così la possibilità di spaziare molto più del normale nella bellissima selva del linguaggio.

Se dal 2003 in avanti gli articoli sono molto più radi e ordinari, sapete perché.

*Enrico de Angelis*  
(novembre 2009)

# 1967

7 febbraio

## LE CANZONI SINCERE DI TENCO

C'è una vecchia composizione di Luigi Tenco (una di quelle che Tenco amava e pochi conoscevano) che canta così: «Se un giorno tu verrai via con me, amore mio, andremo insieme a vivere là, nella mia valle, dove ho imparato ad amare il sole perché fa crescere l'erba nei prati, dove ho imparato ad amare la pioggia perché fa crescere l'acqua nel pozzo... dove la gente lavora i campi dalla mattina fino alla sera, senza problemi per il vestire e con la barba sempre da fare... E se quel giorno tu non verrai, io dovrò piangere ma andrò da solo, perché se un giorno dovrò morire voglio morire nella mia valle». La sua valle: la valle di prati e di pozzi che non esisteva, ma che lui si ostinava, da solo, a rincorrere: è morto perché, a soli ventinove anni, gli è mancata la forza di cercare ancora. La sua valle, anzi il suo regno (la prima canzone di Tenco, *Il mio regno*, è un rimpianto del fanciullesco mondo delle favole) era solo nelle sue canzoni, sì che Tenco aveva finito per identificare l'uno con le altre; e la canzone era diventata la poesia della sua vita, era diventata tutta la sua vita. Ma erano in pochi ad ascoltare le sue canzoni: noi che le abbiamo conosciute avevamo capito la sua vita come ora ci sembra di aver capito la sua morte; un gesto pazzesco, ma non incomprensibile a chi crede nella canzone come fatto estetico, prima che commerciale. Ciò non vuol dire che le canzoni debbano essere poesie, ma possono diventarlo: la canzone è una espressione d'arte particolarissima, un delicato impasto di parole e musica che, *insieme*, danno l'impressione di un «momento» in modo più immediato e facile della poesia, in bilico fra la banalità e lo snobismo intellettualistico. Tenco era uno dei pochi che sapesse stare bene in equilibrio tra i due abissi, e quando riusciva a farlo in modo speciale, allora potevamo veramente parlare anche di poesia: «Il tempo veloce passò su favole appena iniziate, su giochi bambini finiti in castigo, su grandi avventure sognate sui libri di scuola; il tempo veloce passò su candidi giovani amori, su lunghe poesie mai dette a nessuno, su timidi sguardi, su piccoli grandi segreti». «Io sì, avrei fatto sparire dai tuoi occhi la noia che lui non sa vedere; io sì, da te avrei voluto quella tua voce calda che a lui fa paura, ma ormai...».

Tenco coltivava da tempo la musica: incominciò a Genova coi suoi amici Paoli, Bindi, Lauzi, Calabrese, Reverberi; insieme rinnovarono completamente la canzone italiana soprattutto sul modello di quella francese. Ma per Tenco la strada fu più dura di quella di Bindi e Paoli: le sue canzoni erano ancora più difficili e anticonvenzionali. In particolare, già molti anni fa, Tenco aveva in repertorio alcune canzoni inconcepibili per il pubblico italiano: canzoni di argomento cosiddetto sociale, se non addirittura politico e religioso, generalmente svolto in maniera satirica e comunque non predicatoria; insomma, le famose “canzoni di protesta” la cui paternità si attribuisce ora ai vari Dylan, Baez, Antoine o Donovan, ma che già sono state precedute da Brassens, Ferré, Brel, Mouloudji. E dallo stesso Tenco che, magari anche con risultati meno felici, mostrava comunque il coraggio di intraprendere in Italia una strada

che, se ben continuata, poteva dare (e in alcuni casi ha dato) frutti molto interessanti.

Il resto della sua produzione è invece tutto improntato a una freschezza di immagini, a una finezza di musiche, a un'originalità di temi, a un'equilibrata potenza di impressione, a una saggezza e un'autenticità di interpretazione che difficilmente si scorgeranno tra i correnti commercianti della canzonetta. Ora, col sacrificio del loro creatore, le canzoni di Tenco, ad ogni ascolto più belle e più nuove, assumono ancora un altro, denso significato che serve a volatilizzare gli ultimi dubbi sulla loro profonda sincerità: violente o delicate, sensuali o sognanti, realistiche o paradossali, queste canzoni meritavano da noi una popolarità ben diversa dall'amaro parlare che da alcuni giorni si sta facendo del loro poeta.

# 1969

13 dicembre

## LA CANZONE D'AUTORE. LUIGI TENCO: UN UTILE RITORNO

Sta per uscire un altro long-playing dedicato a Luigi Tenco. Sono passati quasi tre anni dalla morte del cantautore; tuttavia, e meritatamente, e l'artista e l'uomo non da tutti sono stati dimenticati, nonostante l'ostruzionismo di più parti. Al Lido di Venezia, ad esempio, c'è un club nazionale a suo nome, serio e dignitoso come era Tenco – caso più unico che raro nel mondo della canzone – che senza fanatismi lo ricorda e lo fa ricordare in modo semplice e giusto. Questo 33 giri che sarà prossimamente pubblicato (il sesto di Tenco) ci regalerà così un'altra collana di sue vecchie composizioni, alcune già note agli appassionati, altre addirittura inedite.

Perché, dunque, si ascolta ancora Tenco? Perché, accanto ad una spaventosa decadenza qualitativa della cosiddetta «canzone di consumo» (un campo ben distinto, coi suoi pochi pregi e i suoi infiniti difetti, ma che qui ora non rientra nel nostro campo di interesse), si sta avendo, all'inverso, una riscoperta (lenta, ancora limitata, certo, ma profonda e significativa) della «canzone d'autore», quella cioè che, nata in Italia circa dieci anni fa, plasmò sulla radice di uno spirito schiettamente italico o addirittura folkloristico i moduli raffinati e anticonformisti della celeberrima scuola francese di chansonnier dai nomi altisonanti come Vian, Ferré, Brassens, Mouloudji, Brel, Aznavour. Questo tipo di canzone, che potremo pure definire espressione d'arte «minore», allo stesso modo in cui chiamiamo «artistico» un mobile o una vecchia miniatura, ma che è comunque arte antichissima e popolare come le altre (popolare nel senso più genuino della parola), ha una sua natura estetica molto particolare e delicata. L'errore più grossolano è quello di considerarla come un sottoprodotto della musica, valutato sulla base di parametri banali come l'orecchiabilità o la pura piacevolezza sensuale. Quei cantautori francesi cui abbiamo accennato hanno proprio l'enorme merito d'aver valorizzato più d'ogni altra scuola, in tempi moderni, anche il significato del testo poetico. Ecco perché non esiste un pur minimo rapporto tra la concezione della canzone e quella della musica classica (che testo, generalmente, non ha) o anche operistica (che vede invece la parola anch'essa come «strumento musicale»). Naturalmente è negativo anche l'eccesso opposto, in cui cade talvolta qualche snob che s'accontenta di rivestire frettolosamente con poche scialbe note i suoi più o meno poetici o rivoluzionari versi scritti. Al contrario, note e parole, le une al servizio delle altre, devono compenetrarsi a vicenda per dare insieme, simultaneamente, una impressione, e provocare quindi uno e un solo giudizio. La canzone non è dunque nemmeno «poesia» pura, o almeno non è solo poesia. In ogni caso non deve esserlo a priori, perché espressione di momenti e fonte d'immagini in modo più immediato e facile della poesia. Il che non esclude, tuttavia, che in alcuni rari casi anche il testo di una canzone possa rivelarsi, a posteriori, vera poesia. È questo, qualche volta, il caso di Luigi Tenco; ma è qualche volta il caso – ed ascoltare Tenco ci aiuterà proprio a questo: ad accorgercene –

anche di altri nostri autori «di qualità»: dai vecchi amici della sua stessa scuola genovese come Paoli, De André, Lauzi, ai nuovi giovani che raccolgono ora la sua eredità come Gipo Farassino, Herbert Pagani, Duilio Del Prete.

È stato per questa «canzone» che Tenco s'è suicidato? La questione non è certo così banale. Ma in ogni caso, fu proprio a proposito di Tenco che Salvatore Quasimodo scrisse: «Chi non è in grado di domandare un minimo di intelligenza a una canzone non può certo capire una morte».

23 dicembre

LA CANZONE D'AUTORE. FABRIZIO DE ANDRÉ, UN ARTISTA IN SORDINA

Premio della critica discografica (per la seconda volta consecutiva) come miglior cantante-autore, «Paroliere dell'anno», Maschera d'argento per la musica leggera: questi alcuni dei premi che Fabrizio De André s'è portato a casa ultimamente. Eppure, chi l'ha mai visto questo De André, personaggio schivo, solitario e difficile? Lo si trova sui giornali? Lo si vede in tv? Mai. Grazie al cielo. Fabrizio non è un divo, occorre e basta sentirlo; e ora la gente, a sentirlo, comincia davvero. La sua popolarità – fenomeno questo assai strano per un cantante, - si sta diffondendo qua e là tranquillamente, ma sempre più, perché «se ne passa voce» da un appassionato all'altro, da un giovane all'altro, in confidenza e in sordina. Si comincia appena adesso, insomma, ad apprezzare quello che è oggi tra i personaggi qualitativamente più interessanti e originali della canzone italiana. Così, da un paio d'anni, i suoi long-playing sono costantemente ai primi posti delle classifiche di vendita dei 33 giri. Ma sono occorsi nove anni per arrivare fin qui: anni e anni che De André compone canzoni bellissime senza che nessuno se ne sia mai accorto, a cominciare da quella saporita e arguta ballata su Carlo Martello, di una finezza e un buon gusto non comuni, che scrisse insieme con l'amico Paolo Villaggio. Ma non si fermò alla parodia capricciosa, e fu un susseguirsi di canzoni coraggiose e impegnative, che hanno fatto storia tra chi se ne intende: *Il fannullone*, *Il testamento*, *La guerra di Piero*, *La canzone di Marinella*, *La città vecchia*, *Preghiera in gennaio*, *Via del Campo*, *Bocca di rosa*, *Caro amore* e mille altre... Di canzoni come queste è difficile parlare. Imprevedibili, acute, sottili: un chiaroscuro di sottintesi, di brevi annotazioni analitiche. Canzoni come queste bisogna ascoltarle; e ascoltarle più volte perché solo allora balzano fuori significati e personaggi.

Con la sua ultima, ormai celebre fatica, «Tutti morimmo a stento» (un'unica «cantata», non una raccolta di canzoni), De André ha cambiato tono e stile, ma solo quelli. I temi sono infatti gli stessi di prima; ma prima erano trattati, nel linguaggio, nella musicalità, persino nelle strumentazioni a base di cembali, corni e liuti, con una freschezza, una spontaneità, un gusto che, senza togliere nulla alla sostanza degli argomenti, li rivestivano di un sapore popolare – direi anzi «italiano» e mediterraneo – di immediata evidenza emotiva. Questa cantata, invece, è di una solennità commossa, di una perfezione formale, di una raffinatezza così rischiosa che quasi ci spaventano. Ma Fabrizio sa sempre fermarsi nel punto esatto e i limiti del gusto non sono mai superati. Il risultato è veramente eccezionale.

Quali sono questi temi che De André tocca in questa come nelle altre composizioni? Sempre gli stessi – la morte, la vita, l’odio, l’amore, la violenza, la pace – perché in realtà uno solo: morte e amore sono infatti i due sostegni su cui si equilibra tutta la nostra esistenza e l’alternativa fra le due cose è l’unica chiave alla vita e ai suoi problemi. La morte è il mondo morale entro cui si muove, suo malgrado, la folla dei personaggi di Fabrizio, ed è allora che ci spieghiamo perché egli scelga sempre per le sue ballate questa categoria etica dei «reietti della società». Gente che Fabrizio guarda né con la curiosità compiaciuta del turista, né tanto meno con disprezzo e condanna, ma la unisce a sé e a noi in un unico afflato di comprensione, di carità e di amore che vale a salvare e noi e loro dalla morte.

Dopo questo disco, in tutto l’anno che sta finendo, Fabrizio De André non ha più pubblicato nessuna interpretazione inedita. Non si può che rammaricarsene, ma questo fatto sta a significare due cose importanti: che, vista la fama particolarmente ottenuta proprio quest’anno, per capire a fondo Fabrizio non è sufficiente la settimana che basta invece all’organizzazione commerciale dell’ultimo cantante in voga. E soprattutto che Fabrizio non è un mestierante da tavolino, ma scrive – e non è poco, nel mondo della canzone – solo quando davvero gli passa qualcosa per la testa.

# 1970

19 febbraio

GINO PAOLI, L'AZNAVOUR ITALIANO

È andato a Gino Paoli il San Valentino d'oro della città di Terni, la città che ospita le spoglie del Santo dell'amore. Paoli ha ricevuto l'alloro per tutto il complesso della sua decennale opera; e per quantità come per qualità il suo premio è più che meritato. Per la verità, a vederlo, il Ginettaccio della canzone non sembra aver mai ispirato alle folle dolci sentimenti d'amore, così scontroso, solitario, introverso, «scuro» persino fisicamente, e geloso della propria intimità. Per anni, diciamo pure, è stato il cantante più antipatico d'Italia, per quanto valente. Ma succede che il pubblico si ferma generalmente alla prima valutazione e giudica e l'artista e l'uomo soltanto dagli atteggiamenti, dalla capacità di sorridere, dalla telegenia. E Paoli, fin da principio, è stato «quello che non si mette mai la giacca e la cravatta», «quello con gli occhiali scuri e non si può mai vederlo in faccia», «quello a cui bisogna tirar fuori le parole di bocca». Ma il vero Paoli è all'opposto del suo personaggio: se c'è uno che ha bisogno degli altri, che ha bisogno di comunicare, questi è lui. Perciò la solitudine scoppia con angoscia nelle sue canzoni. Perciò l'amore, buono o cattivo, tenero o crudo, breve od eterno, nelle sue canzoni brilla in ogni caso come unica ragione di vita.

Paoli cantore d'amore. In questo ha un po', tra i cantautori italiani, il posto che occupa Aznavour tra gli chansonnier francesi: attento e sensibilissimo ad ogni piega, ad ogni umore, ad ogni sfaccettatura dell'amore, fin dall'esordio del 1959. Il suo primo disco, *La tua mano*, cantava infatti così: «I tuoi occhi senza fine son gli stessi che m'han dato la maniera di sognare, di guardare nel passato. Voglio avere qualche cosa da poter ricordare, voglio uscire e non vederti ma sentirti nel mio cuore». Non so quanto possano sembrare eccezionali queste parole, ma lo erano certamente per una canzone del 1959. C'era stato allora l'avvio di Modugno al rinnovamento, ma occorreva un'offensiva più massiccia e ancor più profonda; fu quella di Bindi, di Tenco e naturalmente di Paoli. Da quell'anno Paoli entra nella storia della nostra canzone più genuina e costruisce un'epoca. Fra decine di canzoni bellissime qualcuna diventa anche un successo: *La gatta*, *Il cielo in una stanza*, *Sassi*, *Senza fine*, che ha trovato sempre nuove esecuzioni in tutto il mondo.

L'astro di Paoli, un po' per via dei soliti maglioni e degli occhiali neri, un po' per la malinconia delle sue musiche, comincia poi a declinare, ma le belle canzoni restano: *Le cose dell'amore*, *Perdono*, *Anche se*, *Una di quelle*, *Basta chiudere gli occhi*. Poi il famoso colpo di pistola al petto, che ottiene fortunatamente l'effetto contrario, rimettendo in discussione il personaggio anche presso il pubblico. Con quello si consolida il trionfo di *Sapore di sale*, ritorna la popolarità (*Che cosa c'è*, *Lei sta con te*), e soprattutto continua la qualità: *Io e tu*, dove l'amore uccide la solitudine; *A Milano non crescono fiori*, dove l'amore è ucciso dalla «civiltà»; *Prima di vederti*, dove l'amore è prima ancora di esistere; il suo capolavoro *Vivere ancora*, dove l'amore esiste per un'ora e vale quanto una vita, in sé e per sé, assolu-

tamente.

Ma ancora una volta il successo sfuma, rimane la qualità, a poco a poco anche questa va un po' perdendosi, finché l'exploit di *Come si fa*, la scorsa estate, riconsegna alla canzone un artista ora più che mai liberato da ogni mito esteriore, da ogni accorgimento spettacolare. Un autore sincero e fuori dall'ordinario, come dimostra la sua ultima creazione, *Il tuo viso di sole*, dove un paio di strumenti e la sua metallica voce bastano a ricreare in un attimo, e come sempre nelle situazioni più singolari e per questo più vere, la forza e l'originalità dell'amore.

15 novembre

## IL SIGNOR G COME GABER

Il Signor G: G come Giorgio Gaber e la sua Gente. È il titolo dell'album in due dischi messo da qualche giorno in circolazione e che viene oggi a collocarsi tra le perle migliori della moderna canzone italiana. Il signor G è per la verità una creatura che Gaber teneva amorevolmente nel cassetto da parecchio tempo. L'avevamo conosciuta, ad esempio, nel corso di quel piccolo pungente recital che (iniziativa nuova per la televisione italiana) era inserita ogni sabato sera nel recente show "E noi qui". Subito dopo un analogo e anzi più ampio spettacolo teatrale, allestito dal Piccolo di Milano, ha preso il via da Seregno e sta toccando in tournée molte località italiane. Anche il 33 giri in questione è una rappresentazione dal vivo, essendo stato registrato in pubblico. Una idea eccellente, per quanto sempre difficile sia rendere nell'incisione l'intensa teatralità mimica che da qualche tempo Gaber ha imparato a dare ad ogni sua interpretazione. Uno dei pochi showmen italiani in questo campo, di una comunicativa eccezionale che in piccolo ricorda addirittura quella di uno Jacques Brel. Brel e con lui Brassens sono proprio i nomi che tornano più evidenti alla mente ascoltando questi due dischi, nelle interpretazioni come nei testi e nelle musiche. Il che è forse anche un limite (e altri ve ne sono), salvo che non si voglia vedere questa raccolta in un contesto esclusivamente italiano.

Il Signor G è il patetico prototipo dell'uomo comune. Non tanto G come Gaber, perciò, ma G come gente, nella quale, comunque, lo stesso Gaber può essere il primo a riconoscersi. La storia di questo Signor G è narrata dalla vita alla morte attraverso una serie di momenti, a dire il vero non tutti giustificati (specie quando si è fatto entrare in ballo canzoni ormai vecchie), che in qualche caso si ripetono, ma per la maggior parte assai efficaci e di rara suggestione. I momenti dovrebbero essere legati da un coerente filo conduttore, se non cronologico, almeno logico. Non sempre questo è chiaro, sia pure tenendo conto delle contraddizioni e dei mille conflitti che agitano (talora molto, talora poco, talora per niente) il nostro personaggio. Il quale è fondamentalmente un vinto, un integrato, un robot annoiato e deluso dall'amore, dal lavoro, dalla vita, cui però non mancano slanci di ribellione, giacché, tutto sommato, egli «sembra un uomo, vive come un uomo, soffre come un uomo, è un uomo». Così si mette ad inveire contro la società dei consumi, compreso il festival di Sanremo (al quale ha già deciso di partecipare); vuol fare la rivoluzione (ma poi non sa più da che parte mettersi e se ne va in campagna con la famiglia); alienato dalla frenesia della città, si commuove alla vista di un

albero e di un uccello (ma quest'ultimo finirà travolto dalle pallottole...); è insofferente alla noia delle stagioni e degli anni (ma non gli riuscirà l'eterna ricerca del tempo perduto); se la prende persino col Padreterno (come se esistesse solo un Dio dei ricchi e dei farisei, quando invece il Padreterno non può che essere un Dio di poveri e di derelitti). Arriva anche a cercare il suicidio: si trattiene in tempo, ma le miserie della vita gli fanno perdere ogni ideale. Tenterà di rifugiarsi in certi rimedi di oggi: una ridicola orgia finita... davanti al televisore e, in estremo, la droga.

A questo punto, e non a caso, il Signor G muore, nella stessa musica da circo in cui era nato, in mezzo a quegli stessi discorsi banali che lo salutarono alla vita. Solo nel testamento si prenderà la sua prima ed ultima rivincita, lasciando a bocca asciutta i famelici eredi. Sicché, alla fin fine, si scoprirà che gli unici fatti salienti della sua vita non sono stati altro che questi, la nascita e la morte, i soli infatti a cui Gaber concede il nome di «ricorrenze». Una storia che ha, come si vede, il suo significato. Anche se a tratti il sarcasmo, in verità, ci è parso oltre misura.

29 novembre

GIORGIO GABER ETERNO SCONFITTO

Anche questa volta gli è andata male. La sua canzone era la più bella, ma l'implacabile (ed enigmatica) giuria di Canzonissima l'ha voluto ultimo. La vicenda di Giorgio Gaber è un po' curiosa. I critici lo osannano, ma nel cuore del pubblico rimane sempre a mezza strada. La gente dice che è simpaticissimo, però non compra i suoi dischi. È la solita storia del mercato italiano. In Francia hanno successo Brel e Brassens, in Italia, al massimo, piace dire che Gaber è bravo, ma senza quasi nemmeno ascoltarlo. Ogni tanto sembra che la qualità migliori anche a livello di grande pubblico, ma subito una «Canzonissima» o un «Sanremo» arrivano a smentirlo.

E sì che Gaber non si presenta mai come il cantante «impegnato» per eccellenza, non passa per eccentrico o incomprensibile. Anzi, diverte anche nei popolari varietà televisivi, ha – come si suol dire – “l'aria del bravo ragazzo”, affabile e spontaneo. Ma nonostante questo, ad ogni rassegna canora viene puntualmente snobbato da voti, cartoline, giurie, gettoni e compagnia bella. Qualsiasi cosa faccia, il buffone o il poeta. Già, perché in più di dieci anni ha saputo fare e l'uno e l'altro. Ha passato molte e diverse fasi nella sua carriera. Sul finire degli anni Cinquanta lo avreste potuto vedere, snodato e allampanato come non mai, fare l'imitazione del Celentano di allora: furoreggiava il rock'n'roll, e già lui sapeva metterci dentro un pizzico di finezza. Spesso cantava con un compagno (I Due Corsari), che aveva l'aspetto ancor più allucinato del suo. Era nientemeno che Enzo Jannacci.

Ma preferì cambiar strada. Venne l'avvento dei «cantautori», una specie di «rivoluzione della qualità», nella canzone italiana. Era il suo mondo: *Geneviève*, *Non arrossire*, *Le strade di notte*, composizioni originali e delicatissime, piacquero «abbastanza». Allora stava con Maria Monti, che gli assomigliava un po' persino nel volto. Incontrò Umberto Simonetta, scrittore e umorista. Con lui cominciò a comporre impareggiabili quadretti di vita, da *Trani a*

*gogo a Porta Romana*. Si faceva sempre più raffinato, premessa indispensabile per non diventare un divo. *Così felice*, un motivo dolce e pulito come pochi, non arrivò neppure in finale a Sanremo. Pian piano Gaber cominciò a perdersi in canzoni mediocri, pseudo-allegre; sembrava la caricatura di se stesso, il «pagliaccio», come confesserà proprio in una sua canzone. Ora non è più così. Gaber sta assumendo dimensioni enormi, nel campo della musica leggera italiana, e anche teatralmente: vedi i recenti recital, fino al «Signor G», da cui ha tratto il motivo presentato a Canzonissima (*Il Signor G sul ponte*, cronaca poetica di un tentato suicidio). Parlare di cose vere, fino a parlare di morte, è ciò che ora gli interessa. Sarà un caso, ma tutto è cominciato quando, alla Canzonissima dello scorso anno, nessuno volle capire niente di quel piccolo capolavoro che è *Com'è bella la città*. Come se le due cose (qualità e successo) si escludessero a vicenda.

# 1971

21 gennaio

“LA BUONA NOVELLA” DI FABRIZIO DE ANDRÉ

L'artista più veramente artista della nostra canzone è e rimane Fabrizio De André. Per di più De André rappresenta da qualche tempo anche un singolare caso commerciale: autore difficile e impegnato per antonomasia, riesce tuttavia ad esserlo in modo così fresco e affascinante da aver conquistato ormai anche una abbondante fetta del grosso pubblico. Basti pensare che da più di due anni (caso forse più unico che raro) i suoi 33 giri, e in particolare l'ormai famoso “Tutti morimmo a stento”, restano ostinatamente in testa alle classifiche di vendita. E tutto ciò senza un minimo di pubblicità, di clamore, di passaggi televisivi, di atteggiamenti divistici. È, quello di De André, un punto fermo nella moderna canzone italiana, una pietra di paragone, un albero progenitore, una rivoluzione, come volete voi. E in fondo anche, d'accordo con Roberto Dané (che ha curato l'ultimo 33 giri di Fabrizio, “La Buona Novella”), un nuovo aspetto del costume italiano.

Questo suo recente disco (per l'etichetta Produttori Associati, distribuita dalla Ricordi) ha visto la luce dopo una lunga e sofferta gestazione, e anzi dopo un vero e proprio silenzio di due anni (il che, più che un limite, è una garanzia di serietà e di impegno), rotto soltanto dalla pubblicazione di quello splendido 45 giri che è *Il pescatore*. Proprio allo spirito umanamente evangelico del *Pescatore* (motivo non nuovo in De André) si rifà questa “Buona Novella”, affascinante e monumentale almeno quanto “Tutti morimmo a stento”. Potrebbe anche darsi che essa non ripeta altrettanto a lungo il successo del lavoro precedente; che del resto è già di per sé così fuori dall'ordinario. L'argomento stesso dell'opera, sottile e delicato, potrà forse esserle di danno dal punto di vista della popolarità.

Proprio per questo, tuttavia, vediamo la composizione come un ulteriore passo avanti nell'imprevedibile evoluzione di questo personaggio. Sotto l'aspetto stilistico, ad esempio, dopo aver indicato agli altri la fertilissima strada della “cantata” (ossia di una composizione «leggera» sì, ma unitaria e coerente in tutto il suo svolgimento ed intessuta di nuove e suggestive trovate poetico-musicali), De André dimostra qui d'aver così bene assimilato la sua stessa lezione che sembra presentarcela stavolta senza ormai più nessun effetto sconcertante, ma anzi con una sobrietà pacata e sicura che a lungo andare lascia ancora più incantati.

Del resto il tono delicato e lineare dell'opera ben si adatta al contenuto scelto: una serie di momenti (in parte tratti dai Vangeli apocrifi) non tanto della vita di Cristo, ma delle situazioni umane che egli creò intorno a sé con la sua venuta: l'infanzia e il concepimento della Madre, il dolore materno davanti alle tre croci, le diverse reazioni dei vari gruppi sociali, fino a quella del buon ladrone, il quale dalla morte di Gesù assimila e proclama l'estrema fondamentale lezione: quella dell'amore.

Sia chiaro che tutte queste situazioni, e di riflesso la figura stessa di Cristo, sono di proposito osservate da un'angolazione esclusivamente umana; in vista, anzi, di una vera e propria

esaltazione dell'uomo, dei suoi sentimenti (siano gioia o dolore), della sua universale legge d'amore. La composizione, infatti, che inizia con un *Laudate Dominum*, termina all'opposto con un *Laudate hominem*. Incerto (e non meraviglia, trattandosi di una materia così difficile, ma riesce anzi assai emblematico) è invece se De André voglia prendere in esame l'innegabile aspetto umano di Cristo indipendentemente da quello divino, al quale si è liberi di credere o no (e così parrebbe da un tono generale del lavoro, specie nella prima parte); oppure se al contrario il primo escluda il secondo, come è sostenuto in modo fin troppo roboante (ma proprio per questo sospetto) nelle frasi finali. Affiora dal testo, a questo riguardo, la convinzione che l'accettare il carattere divino di Cristo precluderebbe nell'uomo ogni encomiabile volontà di imitarlo.

Ma, a prescindere da ciò, rimangono nell'opera alcuni passi di una bellezza straordinaria, espressi con una esatta e toccante sensibilità che raggiunge davvero i vertici della poesia. Ci riferiamo ad esempio al momento fragilissimo in cui Maria svela a Giuseppe con trepidazione il segreto della sua maternità; alla successione composita e intimamente pittoresca della Via Crucis; al rude e patetico dolore del ladrone Tito di fronte a «quest'uomo che muore».

# 1972

19 dicembre

LA MUSICA DEI GIOVANI

Bene o male, la musica pop è quella dei cosiddetti “giovani”. Non è proprio una novità, ma è una novità che il pop raggiunga oggi anche le sale da teatro, come accaduto a Verona al Teatro Ristori con Peter Hammill, reduce dallo scioglimento dei celeberrimi Van der Graaf Generator, e con Le Orme, uno dei più appassionanti complessi italiani. Un teatro che ospita musica pop non è però quello della prosa, nemmeno quello di una commedia musicale o di un Aznavour: nessuno se ne sta seduto ad ascoltare in religioso silenzio, la gente, o meglio i giovani, parlano fra loro, si alzano, girano, ridono, urlano. Non un ascolto individuale, ma un fatto corale; il vicino di poltrona non è dimenticato, ma comunitariamente coinvolto. Anche chi si esibisce in palcoscenico è coinvolto: il pubblico tenta con lui un continuo dialogo, incitandolo, seguendolo ritmicamente, persino disturbando o scherzando quando non gradito. Un intensificarsi di volume, un’impennata degli strumenti bastano a scatenare all’improvviso l’aggressività di un pubblico magari fino a un attimo prima distratto. Sembra quasi che non la musica in sé interessi, ma che essa serva a pretesto per una festa, un gioco, uno sfogo collettivo. Tutto ciò perché il pop, in piena aderenza sia estetica che sociale ai tempi d’oggi, è una musica del tutto libera e informale, incoerente, frammentaria, priva di uno sviluppo logico che parta da un inizio e vada verso una fine: un costante se pur vario fluire al di fuori degli schemi e delle simmetrie, per cui si può anche entrare a metà spettacolo e non cambia niente.

Con queste premesse, dunque, non sembra necessario un teatro: basta un qualsiasi spiazzo, com’è il caso degli ormai numerosi festival pop che anche in Italia stanno sorgendo. Invece proprio Le Orme sono di parere contrario: «Per una tournée in teatro siamo disposti anche a sacrifici economici. I locali da ballo, la televisione, i festival anche pop non ci interessano. Ai festival ci si va solo per mettersi in vista, per gareggiare con gli altri, e questo non ci garba. Con gli altri complessi non abbiamo rapporti di amicizia, ma solo di concorrenza». Dunque anche il mondo hippy si ridimensiona, quando, almeno in Italia, è inghiottito dalla macchina della musica leggera. Le Orme, invece, se ne dichiarano immuni: «Arrivammo in questo ambiente quando i complessi erano visti solo come dei capelloni sporchi e indegni della musica italiana. Invece un pop italiano può esistere: basta fare la musica che piace, com’è il caso nostro, registrare le sensazioni musicali che ci vengono, senza imitare nessuno, anche se all’inizio seguivamo un po’ lo stile di Emerson Lake & Palmer. Ora è solo un fatto tecnico se usiamo strumenti, accorgimenti e un sound anglo-americano. A noi basta fare un personale discorso puramente poetico, una musica dolce, e una certa atmosfera scenderà in piazza, senza scomodare la politica. Sarebbe come aggiungere ad un bel quadro l’emblema del proprio partito».

In effetti la musica delle Orme è puramente a sensazioni, e, in queste dimensioni, senz’altro eccelle. Il loro lp «Uomo di pezza» è in classifica da molti mesi. In teatro si sono sfogati con

un sound elettronico nel quale anche il senso del ritmo era perso: una musica totale, quasi sconvolgente, anche se chiaramente ad effetto in molti punti. Originale, del resto, è lo stesso organico del complesso: voce e chitarra (Aldo Tagliapietra), tastiere (Antonio Pagliuca), batteria e campane (Micki Dei Rossi); particolarmente suggestivo l'accordo fra gli ultimi due. L'esibizione delle Orme è stata soprattutto spettacolo (ecco la necessità del teatro); i suoni erano accompagnati da movimenti ritmici, da ossessionanti giochi di luce, figure di caleidoscopio (peraltro scontate), persino dei palloncini.

Molto diverso, invece, il primo tempo con l'inglese Peter Hammill, che, come s'è detto, proviene dai Van der Graaf e — afferma lui stesso — «canta per scaricare la nevrosi». In realtà sulla scena Hammill è educatissimo, pacato, malinconico, a volte dolente, intimista salvo slanci ricorrenti di aggressività. Si accompagna solo con la chitarra o il pianoforte. Le sue canzoni, incomprensibili al grande pubblico, sono molto belle; il suo talento indiscutibile. Ma Hammill non ha entusiasmato i giovani del pubblico. Era uno «sconosciuto», mentre Le Orme appartengono già alla sfera del divismo. Da questo punto di vista non è cambiato niente, nemmeno nel nuovo mondo del pop.

# 1973

20 aprile

UNO SHOW PER GABRIELLA FERRI

L'ultimo incantevole trentatré giri di Gabriella Ferri contiene all'interno della copertina un dorato inserto pubblicitario studiato all'insegna di un goffo cattivo gusto. Basti dire che inizia con una citazione di Omero («tra tutte le genti insigni, certo è bello udire un cantore quale è costui») e finisce con trovate di questo genere: «se ascoltandola avvertite profumo di fiori, colori di pace e sensazione di tepore, non meravigliatevi. È il mondo di Gabriella che vi ha conquistato astraendovi dalla grigia e consueta realtà». Il dorato inserto è intitolato «È nata una stella» e già questo è il più evidente indice di una certa mentalità che continua a regnare nel mondo, appunto dorato, della musica leggera: Gabriella Ferri vista come «star», come diva prefabbricata e un bel giorno – quando fa più comodo – lanciata sul mercato come «personaggio» più che come «personalità» (malgrado di quest'ultima ne possieda in abbondanza). Pare che il nome Ferri sia stato scelto da un paio di anni a livello dirigenziale di una grande casa discografica come prodotto femminile di punta per una grossa operazione commerciale che in un primo tempo era stata programmata per una collega, poi passata ad una casa concorrente con una proditoria sortita. Ed ecco così i pur bei manifesti pubblicitari, i pur magnifici quattro lp consecutivi, ed ecco, anche, la pur benvenuta serie di show televisivi che andranno in onda con il titolo «Dove sta Zazà». Si è fatta insomma passare per invenzione recente e imposta dall'alto una «stella» che in realtà già da molti anni coltiva spontaneamente il «folk» nel senso più modesto e attuale dell'espressione: ossia come sfogo di umori popolari o popolareschi.

Al di là di tutta la macchinazione industriale, grazie al cielo, rimane lei, Gabriella, con la sua voce ubriacante, di vino dei Castelli naturalmente, e la sua clownesca capacità di disorientare l'ascoltatore coi passaggi improvvisi di tono, e non solo musicale ma psicologico: una Gabriella ora da banda paesana, impertinente e buffonesca, un po' felliniana; ora lunare, stanca e roca, come fosse spesso invasa da qualche patetica nostalgia, anche questa alla maniera felliniana; Gabriella con le storie e le canzoni della sua Roma, della sua Napoli (ha dimostrato di aver fatto sua anche questa, assimilandone perfettamente la teatralità), di un'Italia lontana nel tempo ma non troppo, o più semplicemente della sua stessa sensibilità creativa (è anche una delle prime e poche cantautrici italiane). Altro che astrazione dalla realtà. Altro che profumo di fiori, colori di pace e sensazioni di tepore.

# 1974

12 luglio

## CANTAUTORI «ANZIANI» E GIOVANI A SANREMO

Una nuova annuale manifestazione di musica leggera «di qualità», interamente dedicata ai più validi cantautori italiani e intitolata a Luigi Tenco, si svolgerà a Sanremo nei giorni 24, 25, 26 e 27 luglio. L'iniziativa, sorta per opera del Club Tenco di Sanremo, si svolgerà su due binari paralleli: da una parte l'offerta di un riconoscimento (il Premio Tenco) ai cantautori «anziani» che più hanno inciso nell'evoluzione della nostra canzone; dall'altra un incoraggiamento rivolto agli artisti delle nuove leve che godono maggior seguito tra i giovani.

Può sembrare quanto meno inopportuno creare un'altra manifestazione di musica leggera a Sanremo e, per giunta, intitolarla a Luigi Tenco, che proprio là visse la disperata vicenda che tutti ancora ricordiamo. Il richiamo al tradizionale Festival della canzone, pur se non voluto dagli organizzatori (in nessun senso), finirà per essere inevitabile presso l'opinione pubblica. Ebbene, noi crediamo che il «Premio Tenco» in programma da quest'anno nella città ligure, abbinato alla «Rassegna della canzone d'autore», abbia in realtà una sua pregnante ragion d'essere e una sua giusta collocazione. La nuova manifestazione rappresenterà in fondo un'alternativa analoga a quella che Luigi Tenco tentò di proporre al Festival del '67. Con la differenza che, non essendo sette anni passati invano, la reazione dovrebbe risultare questa volta ben più incoraggiante. I tempi sono maturi perché possa venire accolta anche una rassegna di qualità come quella in programma, il cui contenuto risponda a quelle esigenze di verità, di dignità artistica, di sensibilità, di intelligenza, di onestà, che sono state di Tenco e, in genere, di tutti i primi cantautori italiani degli anni. '60. Chi salirà ad esibirsi sul palcoscenico dell'Ariston verrà infatti solo per cantare ciò che egli stesso avrà sentito, elaborato e desiderato proporre al pubblico. È insomma l'occasione per un significativo riscatto dall'ostilità e dall'ottusità che Tenco e i suoi colleghi incontrarono nei loro primi anni di carriera.

Per tutti questi motivi la manifestazione sanremese possiederà alcune caratteristiche che la distinguono nettamente dalle altre rassegne canore, casi come vengono intese in Italia. Innanzitutto le scelte artistiche e l'organizzazione sono esclusivamente in mano a un gruppo di appassionati e di giornalisti specializzati, ai quali è estraneo ogni scopo di lucro. Tutti i partecipanti sono stati scelti in modo da garantire un ottimo livello qualitativo agli spettacoli; anche i giovani cantautori sono stati invitati sulla scorta di una già consistente e valida produzione discografica. Gli artisti godranno della massima libertà di espressione e di un ampio spazio di esibizione, affinché il loro possa risultare un discorso sufficientemente succoso ed esauriente. La manifestazione non ha alcun carattere di competitività: la Rassegna consiste semplicemente in una proposta di artisti che non hanno (ancora) «fatto storia» e che hanno in egual misura qualcosa da dire; mentre i Premi Tenco rappresentano essenzialmente un riconoscimento per così dire «affettivo» ai cantautori che hanno saputo rinnovare più alla radice la moderna canzone italiana.

30 luglio

## «CANZONE D' AUTORE», UN INSUPERATO SUCCESSO

La prima Rassegna della canzone d'autore, che si è tenuta con insuperato successo a Sanremo dal 24 al 27 luglio per iniziativa del Club Luigi Tenco, ha aperto forse un nuovo capitolo nelle vicende del costume musicale italiano. Come è stato sviscerato in un dibattito tra artisti, giornalisti e spettatori svoltosi nell'ambito della manifestazione, e al di là delle stesse intenzioni degli organizzatori, la Rassegna ha rivelato, attraverso l'attenzione ottenuta da pubblico e critica, una potenziale capacità di sostituirsi all'ormai vuoto e logoro Festival di Sanremo.

Al tradizionale (ma più esatto sarebbe dire «anacronistico») Festival, la Rassegna contrappone un'impostazione più legata ai tempi e alla maturità del pubblico, una particolare forza di attrazione rivolta ai giovani (e infatti il teatro Ariston era colmo di ragazzi), una maggiore autonomia dai condizionamenti discografici, un contenuto artistico nemmeno paragonabile alle canzoni «festivaliere», dei criteri di base più sani. Pur nella cornice mondana che una città come Sanremo fornisce inevitabilmente (ma proprio in tale contrasto stava la novità paradossale, la sottile provocazione), la Rassegna deve avviarsi a diventare la popolare vetrina (e non qualcosa di fine a se stesso come il Festival) di quelle che sono le forze migliori dell'attuale canzone italiana.

Fra tanti nostri cantautori (ben sedici artisti che hanno riempito fino a notte le quattro serate con recital di mezzora ciascuno), un'eccezione geniale: Léo Ferré, il vecchio poeta che da oltre vent'anni accompagna con le sue canzoni i fermenti sociali e culturali del nostro tempo e si trova per questo perennemente all'avanguardia della musica internazionale. Ferré ha letteralmente magnetizzato la platea, come un terribile «dio pagano» – così lo ha definito, nel presentarlo, Adriano Mazzeletti – che incute rispetto quando appare fragile come un bambino alla stessa maniera di quando impreca e insulta. Infinitamente violento o infinitamente doloroso, ha comunque incantato.

Al concerto di Ferré che ha chiuso la manifestazione, ha fatto da prestigioso *pendant* il recital di Gino Paoli (Premio Tenco insieme a Domenico Modugno, Giorgio Gaber e Sergio Endrigo) nella prima serata. Paoli ha ripetuto al pubblico e ai più giovani colleghi la sua originalissima lezione stilistica e d'amore, ricreando vecchi pezzi famosi o proponendo le sue ultime splendide composizioni.

Se tuttavia un protagonista della manifestazione v'è stato, questi è Francesco Guccini, personaggio fra i più intelligenti della nostra musica leggera, capostipite dell'ultima generazione di cantautori, che, dentro e fuori il teatro, ha riempito le giornate sanremesi con le sue canzoni, la sua presenza anche fisica (lungo com'è), la sua affabilità con la gente. Ha riscosso un successo travolgente, accattivandosi il pubblico con l'ironia e il grottesco ed una formidabile forza comunicativa, ma al momento giusto costringendo il pubblico ad un ripensamento su un'umanità perduta o sulle ingiustizie sociali.

Gli altri cantautori, già apprezzati negli ambienti competenti, hanno rappresentato altrettante rivelazioni per il grosso pubblico. Sono piaciuti molto Roberto Vecchioni con le sue sofferte confessioni autobiografiche; la profonda rasserenante vena di Angelo Branduardi,

che ha rapito gli ascoltatori trasportandoli in una sfera di autentica poesia; la discrezione e l'autenticità quotidiana di Mario Panseri; il veneziano Maurizio Piccoli, una specie di «pittore» impressionista; Tito Schipa jr., ricchissimo di idee, di immagini, di musicalità; il lirico sottile intimismo di Mauro Pelosi; Gianni Siviero con le sue storie di sofferta rassegnazione; l'orientaleggiante e già popolare Claudio Rocchi; il provocatorio Antonello Venditti; Ivan Graziani con i suoi freschi quadretti di vita; il raffinato e malinconico Giorgio Laneve; e anche Piero Finà, un giovane del tutto sconosciuto discograficamente, che ha dimostrato di meritare fin oltre le attese la fiducia che il Club Tenco aveva riposto in lui.

# 1975

17 aprile

DE GREGORI, POETICO ESISTENZIALISTA

Dolce, infantile, leggero, inafferrabile, ambiguo, surreale, nordico, magico. Su Francesco De Gregori si possono snocciolare all'infinito vocaboli e frammenti d'impressione, proprio come fa lui nelle canzoni, ma non si può tentare un esame critico. La sua musica imprime strane sensazioni che nessun autore italiano è finora riuscito a dare, ma raramente si riesce a tendere fra i versi un filo logico e compiuto. Non racconta la vita in una forma tradizionalmente discorsiva, ma la presenta così come si manifesta attimo dopo attimo, in successione e sovrapposizione casuale (o apparentemente casuale) di fatti e immagini, senza intervenire con alcuna esplicita interpretazione o spiegazione razionale. Un poetico esistenzialista.

Non si sa bene perché, dunque, ma piace: i suoi quattro lp sono stati altrettanti successi, e così l'ultimo disco di De André, che contiene pezzi scritti da De Gregori insieme al collega genovese. Oggi è forse il numero uno dei nuovi cantautori italiani. Sarà la voce al tempo stessa fresca e virile, sarà l'aria spavalda e sorniona da giovane Corto Maltese, sarà la ridente e sinuosa vena musicale, o saranno proprio gli ermetici testi delle canzoni: una cascata di sollecitazioni che sembrano emerse dal mezzo di chissà quali reminiscenze infantili e che fanno girare la fantasia dell'ascoltatore senza che nemmeno se ne possa rendere conto o senza un momento di riposo. Inutile spiegarlo, quindi. «Non c'è niente da capire» risponde con una sua canzone. C'è solo da assaggiare, ed ecco apparire e scomparire evanescenti «ragazze di neve», ignare e stupite, Irene, Marianna, Alice, Giovanna, Hilde, e poi molti bambini, un ragazzo dai capelli rossi, contrabbandieri, facce vietnamite, Pablo l'emigrante, Arlecchino e Robin Hood, il mangiatore, di vetro e il venditore di risate, il pianista di pianobar che, come Francesco, «vende a tutti quel che fa, e non ti deluderà»; e quattro cani dei quali l'ultimo «ha un padrone, non sa dove andare, comunque ci va, va dietro ai fratelli e ogni tanto si ferma ad annusare la vita».

Ecco anche un bazar di oggetti palpabili, come un rassicurante concreto richiamo alla realtà: aquiloni, gatti, rimmel, una piccola mela, del vino, il telefono, le foto, una formica, galli, ciliegie, fiori, una coperta all'uncinetto. E poi, viceversa, uno sbizzarrirsi ricorrente di formule astratte, di slogan e detti assurdi, che sembrano la chiave di riti magici. E, ancora, le visioni accavallantesi come miraggi nel deserto, le situazioni fiabesche, i sogni bambini, gli amori finiti e sfumati, la nostalgia, l'innocenza, la pazzia, la noia, l'ignoranza, la consapevolezza, la libertà.

Il linguaggio è quello caro a un certo cinema surreale, comunque piacevole, fatto di segni rituali, di richiami freudiani, dove le sollecitazioni sono verbali e musicali anziché visive, e le rime leggere e i facili accordi sostituiscono le immagini spettacolari. Un meccanismo da favola nordica. Una base culturale fundamentalmente americana (Dylan e Cohen sono i nomi immancabilmente associati a De Gregori). Uno sfiorare le cose senza penetrarvi, senza

alcuna passione mediterranea; e anche una ben precisa problematica sociale, ma senza la rabbia.

27 aprile

## QUEL DIAVOLO DI BENNATO

Edoardo Bennato sembra il diavolo in persona. Chioma riccia e occhialetti neri, scuro in volto, rabbioso ed esagitato, carico di aggeggi musicali alla maniera di un vecchio «tacabanda» girovago (chitarra, tamburello, armoniche e altri strumenti «poveri»), urla come un ossesso davanti alla gente le magagne, le colpe e le contraddizioni più reali e brucianti della società. Fedele alle sue scelte politiche, ha cantato in un teatro di periferia, chiamatovi dal gruppo «Area Controcultura», per un pubblico di giovani che, oltre a gremire la sala, è straripato fino ad invadere il palcoscenico.

Per capire il personaggio, basti pensare che ha pubblicato in manifesto (tappezzandone poi i muri nei luoghi dei suoi concerti), nonché sulla copertina del suo ultimo lp (il terzo), il progetto di metropolitana a Napoli che ha presentato come tesi di laurea. L'iniziativa ha un significato polemico, giacché il progetto è dichiarato più efficiente di quello analogo elaborato dal Comune. Sia la nativa Napoli (alla quale sembra legato da una specie di odio-amore) sia gli studi di architettura si fanno sentire spesso nelle sue canzoni: per esempio quando racconta del fatalismo partenopeo (*Tira a campare*) o rievoca la felicità povera ma già inquieta dell'infanzia (*Campi Flegrei*); quando attacca i ghetti delle nuove alienanti metropoli e sogna, invece «un parco in ogni città» e poi «ponti e autostrade senza caselli e pedaggi», ma solo perché gli emigrati (altro problema ricorrente) possano tornare a casa (*Detto tra noi*).

Nel deformare grottescamente le cose Bennato ha lo stesso stile di un cantautore di qualche tempo fa, Ugolino. La musicalità e l'uso degli strumenti richiamano il primo Antoine, che a sua volta li aveva ripresi dal folk rock americano. I contenuti dei testi hanno la carica polemica di Dario Fo o del Nuovo Canzoniere Italiano. Certi sberleffi fanno pensare a Jannacci. I modi interpretativi (specie nelle ultime incisioni) assomigliano a quelli del concittadino Sorrenti. Lo si potrebbe definire un Pulcinella politicizzato, radicato nella tradizione locale (non a caso conta amici, collaboratori e un fratello nella Nuova Compagnia di Canto Popolare) ma in versione rock. Evidentemente il suo segreto sta proprio nel raccogliere in un unico incredibile personaggio tanti elementi, tutti ugualmente forti ed emotivamente carichi. Ne vien fuori un sanguigno cantore popolaresco, che si cala con foga tra la gente e dice tutto a tutti, senza peli sulla lingua. La sua protesta sociale, la sua polemica politica, espresse per di più con testi assai concisi o addirittura con formule ossessive e slogan paradossali, non hanno nulla di intellettualistico, di predicatorio, di forzato, ma godono invece di quella immediatezza popolare che le rende in fondo più credibili. Obiettivo del suo sarcasmo sono soprattutto i potenti che muovono i fili della nazione, l'ipocrita paternalismo col quale tengono a bada il docile cittadino facendolo «rigar dritto» (*Bravi ragazzi, In fila per tre*), le dittature risorgenti (*Meno male che adesso non c'è Nerone*), gli agguati dell'intolleranza e del fascismo (*Arrivano i buoni*), gli intrallazzi e la corruzione della vita pubblica (*Io che non sono l'imperatore*), il

falso moralismo di chi esercita la giustizia a proprio uso e consumo («Signor Censore, da chi ricevi le istruzioni per compilare gli elenchi dei cattivi e buoni?»). Là dove l'analisi dei fatti lascia il posto a invettive generiche, allora l'accusa si fa più gratuita e demagogica, e in questi casi è esemplare dal vivo la reazione trionfante del pubblico.

Bennato possiede, comunque, una dote intelligente, l'autocritica. È il primo a non far di se stesso un mito, mettendo in guardia i giovani ascoltatori dai troppo facili proclami lanciati dai palchi e dalle bandiere troppo ostentatamente sventolate. O a ridimensionare certe «feste di piazza» tra il politico e il canzonettistico, che lasciano alla fine (splendida metafora) «vuoti a perdere mentali». Vien da chiedersi se per caso anche i concerti di Bennato non abbiano purtroppo lo stesso effetto, specialmente dopo aver visto come la radio (e per radio si intenda tutto il sistema dominante che Edoardo combatte) si sia impadronita delle sue canzoni per propinarle come puri divertenti scioglilingua e restituirle svuotate di ogni funzione polemica.

28 maggio

## IL FENOMENO DARIO FO

L'altra sera Dario Fo ha dato a Verona un'ennesima rappresentazione (parzialmente rinnovata) del suo «Mistero Buffo». Lo spettacolo era inquadrato in una «giornata di festa popolare» organizzata per richiamare l'attenzione sui gravi problemi di edilizia economica del quartiere. La presenza di Dario Fo a Verona non è eccezionale, giacché i suoi passaggi nella nostra città ormai non si contano. Rimane eccezionale, e inalterato nel tempo, il livello artistico e civile delle sue serate. Ma non intendiamo ora soffermarci su questo aspetto dei suoi spettacoli. Basterà ricordare che «Mistero Buffo» – collage di brani giullareschi e di tradizione popolare medioevale, reinterpretati da Fo – è un'idea teatrale e culturale ancora del tutto nuova, benché conti circa sei anni di vita e uno sterminato numero di repliche, sia stato portato con successo per mezza Europa (in Francia e in Germania Fo è popolare come da noi), e ad ogni replica l'affluenza del pubblico superi regolarmente il livello ufficiale di capienza degli spazi in cui viene rappresentato. Nonostante il carattere essenzialmente politico e popolare del suo teatro, ogni «prima» di Fo (volendo usare un termine «mondano» che certo non gli si addice) richiama l'interesse dei critici di ogni parte ideologica e occupa gli articoli di apertura sulle pagine di qualsiasi giornale democratico. Un paio di anni fa un'inchiesta de «L'Espresso» presso autorevoli critici italiani vide «Mistero Buffo» al quarto posto nella graduatoria dei nostri migliori spettacoli del dopoguerra. Quasi contemporaneamente un referendum del tutto diverso, indetto tra i lettori di «Linus», il mensile forse più seguito dai giovani, stabilì che l'uomo di teatro preferito era sempre lui, Fo. L'ultima, persino paradossale circostanza che ha fatto notizia a proposito di Fo è stata la proposta della sua candidatura al premio Nobel.

Con queste premesse, si potrebbe pensarlo come una specie di gloria e vanto nazionale. Invece Fo gode uno strano tipo di fama, che evidentemente e coerentemente non fa nulla per

# 1976

25 aprile

L'ISTRIONE LUCIO DALLA

Lucio Dalla è un cantante e autore che ha cambiato spesso modi espressivi nel corso della sua curiosa carriera. Dai primi «scherzi» swinganti, aggressivi, disimpegnati ma sempre meno, fino all'interessante «Terra di Gaibola»; dal grosso salto di Sanremo – di qualità e di «quantità» – con *4 marzo 1943*, che promuove una formula di «nuovo folk» urbano, al conseguente filone poetico di Paola Pallottino (*Il gigante e la bambina, Un uomo come me, Convento di pianura...*), i cui testi si aggiungono a quelli dei fedeli Bardotti e Baldazzi (*Itaca, Dolce Susanna, Piazza grande...*). Infine l'incontro col poeta Roberto Roversi, che regala i versi dei suoi tre ultimi magnifici lp («Il giorno aveva cinque teste», «Anidride solforosa», «Automobili»), fra i più belli della nostra canzone moderna.

Ebbene, fra tanti ripensamenti Dalla ha mantenuto sempre una costante: quella di porsi, nella mediocrità «normale» della musica leggera, come un clown, un «diverso», un compiaciuto dissacratore. E oggi più che mai, nei concerti quotidiani dei palasport e dei circoli culturali, ritroviamo un Dalla polemicamente vivo, entusiasticamente e spregiudicatamente libero. Istrionico, infantile, ironico, Lucio dice le cose più pazzesche e disorientanti con una serietà a fatica riconoscibile; e d'altra parte canta le realtà più scomode e drammatiche col candore malizioso e sfrontato di un bambino, con leggerezza quasi, come fossero tanto eccessive da non sembrare vere. Ed ecco così l'irrequieta irriverenza con cui sembra pigliar tutti in giro, e subito dopo la rabbia attonita, come incredula, nel narrare momenti di storia popolare improvvisamente estratti da un forzato dimenticatoio; ecco la mimica divertente, il gusto del paradosso, le battute fulminanti del bolognese arguto, il ricorso a quei vocalizzi forsennati, quelle animalesche tiritere di suoni apparentemente senza senso, in cui è sempre stato maestro. Il suo rauco cantare, così jazzisticamente smaliziato, costituisce del resto (con la non diversa «voce» del suo sax) l'essenza della sua musicalità, molto più che l'impasto degli strumenti accompagnatori.

Dal vivo Dalla non punta molto sull'ultimo lp, «Automobili», ma quanto basta per confermare la bellezza di questa nuova opera di Roversi a tema unico. L'occulta imposizione della «civiltà automobilistica» che giunge a stravolgere la radicata civiltà contadina; la colossale speculazione che se ne alimenta; il prezzo pagato in migliaia di vite umane; i primi conflitti sindacali nell'ambito dell'industria automobilistica; la rievocazione epica ma smitizzante delle gloriose «Mille Miglia», iniziativa promozionale della nascente «civiltà» e dei suoi nuovi favolosi eroi popolari come Tazio Nuvolari; e alla fine l'utilitaria di classe che diviene nuova desolante dimensione abitativa dell'italiano medio: Dalla interpreta tutto ciò con partecipazione, dolente o beffarda, consegnando alla nostra canzone un nuovo originale contenuto come mai prima d'ora era stato approfondito.

16 dicembre

## UN RECITAL DI PAOLO CONTE

Sabato 18 dicembre a Verona, per iniziativa del Club Tenco, unico recital dell'astigiano Paolo Conte nell'ex stazione di funicolare che è il Teatro Laboratorio. Paolo Conte è un personaggio irripetibile della nostra canzone, per una sua geniale originalità assolutamente aliena dalle mode del mercato musicale, autonoma da ogni schema, perfino anacronistica e démodée. Autore a tempo perso di molti gioiellini resi popolari da altri interpreti (come *Onda su onda* o *Genova per noi*), Conte fa in realtà l'avvocato, e probabilmente non farebbe altro se qualcuno non avesse avuto a un certo punto la bella idea di convincerlo a cantare da sé le sue cose e di fargli incidere già due trentatré giri, l'ultimo dei quali ha ottenuto quest'anno il premio della critica discografica italiana.

Professionista serio e impeccabile del Foro di Asti, non lo si può dire altrettanto come cantante, anche se ora sta tentando di imparare. Ma proprio la dizione cruda, diseducata, approssimativa, la strascicata parlata dagli accenti dialettali, la rude dignitosa malinconia o l'humour distaccato e autocritico, nonché una deliziosa predilezione sentimentale per certi struggenti arrangiamenti da vecchia balera, servono meglio a fotografare il mondo provinciale che popola le sue canzoni, fatto di illusi e solitari pittori domenicali, di falliti gestori di bar periferici, di risaputi amori d'albergo, di fredde notti vagabonde per Alessandria o Torino; un microuniverso modesto e circoscritto dove poco o nulla si trasforma, dove regna immobile e decadente una quotidiana noia di paese.

28 dicembre

## UNA GATTA «FAVOLOSA»

«Jesce sole!» canta Antonella D'Agostino perforando tragicamente il silenzio; lo spettacolo ha inizio, ma il primo tempo è ancora tutto tenebre e oscurità invernali; il secondo è in interni: nel palazzo reale si libera la fantasia, il sogno, la preziosità degli ori e degli abiti; il terzo, finalmente, è tutto solare, arioso, chiarissimo, pulito come i panni e le vesti candide delle lavandaie. Simbolo mitico di vitalità e fecondità, presenza costante nella cultura napoletana, il sole (grazie anche all'ottima realizzazione tecnica delle luci) è uno delle tante chiavi di lettura di questa favolosa – in tutti i sensi – «Gatta Cenerentola». Il titolo è quello dell'antica favola popolare ripresa e mediata da Giambattista Basile nel suo «Pentamerone» in dialetto napoletano, e che Roberto De Simone, geniale artefice di questo spettacolo, ha messo in scena senza peraltro precisi riferimenti cronologici: ha creato anzi una fantasiosa composizione astorica, facendo convivere dialetto «colto» e dialetto «plebeo», e testimoniando l'incessante creatività popolare con l'inserimento, sotto forma di digressioni o di racconti nel racconto, di molteplici varianti raccolte direttamente dalla tradizione orale del Napoletano e del Casertano. Cenerentola si sposta così – per rovesciare una battuta del testo – da Palazzo Reale a Porta Capuana, e assume una sfrontatezza, una disinvoltura, una baldanza ben diverse dalla figurina timida e graziosa della tradizione borghese (al punto da non fare una

piega quando scopre di calzare perfettamente la “chianella” offerta dal principe). In questa lettura popolare miti pagani, ritualità magica, religiosità cristiana, simbologia onirica, incubi misteriosi vengono continuamente evocati (non «rappresentati»); procurando alla fiaba musicale di De Simone le più complesse interpretazioni socio-politiche (la rivolta al potere, la contestazione del matriarcato napoletano, la rivendicazione di una nuova condizione femminile), psicanalitiche (il rapporto edipico Cenerentola-madre virilità), sessuali (Cenerentola come verginità).

Beffarda ironia, sensualità erotica (eccezionale la scena delle lavandaie «tarantolate»), fantasia barocca sono i toni dominanti dell'opera, affresco incantevole che tiene conto della musica folclorica e dell'opera buffa, del teatro delle maschere e di Raffaele Viviani, della sceneggiata popolare e delle invettive di strada. Gli autori sono così bravi che il linguaggio diventa musica e la gestualità danza, e il regista può ben contare su di loro per privilegiare una affascinante dimensione corale, tenuta insieme da un ritmo rigoroso che fa di ogni conversazione collettiva un brano «musicale». Le canzoni vere e proprie (villanelle, moresche, madrigali, tarantelle, tammuriate) sono pressoché tutte creazioni o elaborazioni dello stesso De Simone: attenzione perciò a non confondere quest'opera attuale con una documentazione di antico patrimonio popolare, per quanto i moduli siano riconducibili a evidenti matrici folcloriche. Si avverte cioè quel retroterra culturale e filologico di De Simone (ricercatore ed etnomusicologo, prima di rivelarsi regista e artista di teatro) senza il quale lo spettacolo non sarebbe mai nato.

Strepitosa l'abilità recitativa, musicale, canora, gestuale, coreografica di tutta la compagnia Il Cerchio. Citiamo Fausta Vetere, Concetta Barra, Peppe Barra, Patrizio Trampetti, Giovanni Mauriello, Isa Danieli, Antonella D'Agata, Antonella Morea, Biancamaria Vaglio, Virgilio Villani, Jose Cacace, Francesco Tiano, Franco Lavarone, il direttore d'orchestra Antonio Sinagra, lo scenografo Mauro Carosi, la costumista Odette Nicoletti.

# 1977

5 gennaio

UN AVVOCATO AL PIANOFORTE

Uno così capita di rado nel mondo della canzone, e non è il caso di farselo sfuggire. L'hanno capito i veronesi che hanno affollato il Teatro Laboratorio per il recital di Paolo Conte: un pubblico in stato di grazia, dall'intelligenza viva e pronta, sensibile ad ogni sottigliezza mormorata, ad ogni sfumatura lasciata intuire, ad ogni battuta abbozzata; un pubblico senza complessi e senza pregiudizi, affettuoso, sereno, rapito e disincantato al tempo stesso, che ha provocato e accettato insieme questo momento magico creatosi in sala. Una splendida serata, per la simpatia reciproca fiorita, con molta discrezione ma in profondità, tra persone e personaggio.

Non è un caso questo «elogio del pubblico» anziché dell'artista, perché, si capisce, è a Paolo Conte che il merito va fatto risalire. Non giovanissimo, astigiano, avvocato, cantautore per diporto, distinto e riservato, Conte si fa bere come un bicchier d'acqua in quanto «conversatore» delle sue canzoni, in quanto anti-cantante, anti-personaggio, anti-showman, dal quale l'ascoltatore ottiene finalmente la soddisfazione di liberarsi della noia dei soliti schemi in uso nella canzone, dalla nausea delle mode imperanti.

Conte è davvero una strana sintesi di cantautore. È un compositore raffinato, meditato, perfezionista, con quel tanto di swing intelligente che gli viene da anni di jazz, che gioca felicemente al pianoforte sui due binari principali dello struggimento e della beffa; ma poi veste queste musiche con arrangiamenti scombinati da vecchia balera o da café chantant primo Novecento, utilizzando gruppi limitati di strumenti tipo pianola, fisarmonica, violino, sax alto, bombardino o le voci del duo Fasano. Nei testi, l'ironia o il sarcasmo – l'una o l'altro immancabili – riescono a cavarti la pelle o per allegria o per disperazione. Scrive con perfezione puntigliosa di linguaggio, di abilità espressiva, di sfumature psicologiche. Non una parola fuori posto, una forzatura fastidiosa o una caduta di tono. Tanta accurata serietà, paradossalmente epica, per raccontarci poi – con un pizzico di misoginia e un incredibile gusto per i voli esotici quando meno te li aspetti – le più minute patetiche, banali consolazioni del provincialismo piccolo-borghese: le riunioni maschiliste dei cinquantenni in festa, le solitarie domeniche a dipingere sul fiume, le estati anni '40 folleggiante in Topolino, le fughe in trattoria sul mare con qualche Wanda particolarmente focosa, i sogni d'evasione in un naufragio tropicale o sotto una gonna sollevata dal vento. Ma poi affresca anche l'immobile solitudine dello scapolo, della sfiorita signora dal torbido passato, del meridionale naufragato a Milano, del gestore fallito di un Mocambo di periferia, delle nottate trascorse al freddo di Alessandria a porsi questioni esistenziali, dell'astigiano in soggezione di fronte ad una Genova-Singapore, della nebbia padana o di un clandestino amore d'albergo.

A legare insieme questi due talenti – il musicista e il paroliere – per comunicarli al pubblico dovrebbe subentrare la tecnica vocale, che a Conte manca anzichenò. Ma lui comunica lo stesso, e anzi comunica benissimo, presentando i suoi bozzetti per quello che sono, senza abbellimenti interpretativi, ma semplicemente conversando «sopra» la musica, con la sua

voce normale, le sue normali inflessioni dialettali, la sua dizione trasandata, eppure con levità, pudore, dignità. Ad ogni singolo microcosmo di ogni singola composizione conferisce tanta definitiva compiutezza, che a noi non rimane niente da aggiungere; e questa impossibilità di discuterlo, ciò che sarebbe un limite per altri autori, in lui è invece segno di un'ineffabile perfezione. Alla fine riesce a farci credere che ha «cantato» davvero.

20 gennaio

CORRADO SANNUCI INTELLIGENTE E IRONICO

Una delle fondamentali doti dalle quali non dovrebbe mai rifuggire un cantautore è l'ironia e, meglio ancora, l'autoironia. Ciò per ridimensionare nei giusti limiti la funzione della canzone, prendendo le dovute distanze dai contenuti affrontati, i quali sono certamente tutti legittimi, compresi i più gravi e drammatici, ma sono pur sempre più grandi di una canzone, e purtroppo autonomi da essa. Corrado Sannucci scrive ballate fra le più tetre e desolate nella storia della musica «leggera» italiana, ma riesce a far accettare il suo disperante mondo di periferia romana proprio inserendo il suo repertorio in un generale atteggiamento di ironia, di discrezione, di intelligente leggerezza, anche di eleganza formale (linguistica e musicale) che non è pleonastica o addirittura contraddittoria coi contenuti, ma è invece strumentale ai fini di una comunicazione credibile. Ecco perciò il suo gusto della parola, della rima, della metafora (mai però nel filone ermetico-degregoriano in voga); il gusto del bozzetto e del racconto, e non mai del messaggio teorico, della predica o dello slogan; il gusto del calembour divertente, della filastrocca, del gioco infantile, della reminiscenza di uso popolare (vedi *Primo ottobre*, *Sette paia di scarpe*, *Bianca*, *È stato il mio papà*); il gusto, ancora, della variazione ritmica nella medesima canzone, in corrispondenza di una modifica di situazione (bellissima, da questo punto di vista, la sua ultima lunga composizione, ancora senza titolo, con un denso sottile intreccio di spunti sul tema dell'emigrazione). Insomma, in pochi come in Sannucci si realizza una sintesi funzionale tra forma-linguaggio e contenuto ideologico; e quasi a riprova di ciò sembra aver scritto una canzone come *Dialetti*, che richiama una serie di personaggi storico-politici attraverso i rispettivi linguaggi o atteggiamenti.

Tutto ciò per rappresentare poi, come s'è detto, un mondo di angoscia urbana che solo in qualche raro verso passa il limite della credibilità. Prossimo medico, Sannucci predilige per esempio motivi legati alle condizioni di salute del sottoproletariato, alla beffa e alla mortificazione dell'organizzazione sanitaria, alle malattie professionali: il tremare raccapricciante del saturnismo, la barbarie degli aborti clandestini, il declino di una famiglia colpita da una paralisi, la rievocata persecuzione di una portatrice sana di salmonella trattata al pari di una strega, le precoci malattie delle giovanissime lavoratrici di tomaia, le malsane condizioni degli edifici scolastici; fino a quel terribile pezzo che è *La macchina in seconda fila*, puntigliosa rappresentazione della visita frettolosa e spocchiosa di un medico della mutua in una baracca di borgata. Ma a confermare poi la completezza della vocazione artistica di Sannucci giungono pochi ma intensi momenti in cui si giustappone a questa angoscia, cruda e realistica, il senso concreto, non evasivo, della «felicità», della «gioia» intesa non nelle «piccole ragioni di

allegria» di cui canta Ivan Della Mea, bensì come ansia generale, rabbiosa ma legittima, che spesso è andata smarrita negli ultimi anni dai movimenti giovanili politicizzati. Due soprattutto sono questi momenti davvero straordinari che recuperano, magari solo a livello di aspirazione, la dimensione della festa, dell'incontro collettivo, del vino e dei balli: il sogno di *La morte comincia così* (così francese, benché Sannucci non conosca assolutamente, per esempio, Brassens) e il luminoso primaverile finale, ampio e cadenzato di *I falò di maggio*.

A Sannucci manca ancora la giusta padronanza della tecnica vocale e strumentale; una volta conquistata una maggior grinta esecutiva, il rapporto col pubblico sarà più esauriente, più comprensibile la forza stessa del suo repertorio, e più incisiva la sua già geniale figura nel panorama della canzone politica italiana.

1 febbraio

COCCIANTE, GLI BASTEREBBE IL PIANOFORTE

«Concerto in bianco e nero» è stato intitolato, ma è riuscito a rendere stucchevoli anche le migliori composizioni di un bravo artigiano della canzone d'amore com'è Riccardo Cocciante. La prima impressione che il giovane cantautore romano dà è quella di essere rimasto preda di un meccanismo più grande di lui: il meccanismo della grande industria discografica, dei 33 giri sfornati a getto continuo, dei passaggi radiotelevisivi, fino a questa grandiosa tournée teatrale dagli effetti spettacolari, certamente sproporzionata al valore intrinseco delle sue proposte, che pure esiste. Le canzoni di Cocciante, infatti, sono in buona parte delle eccellenti canzoni: i contenuti sono così ingenuamente elementari da risultare alla fine freschi e accattivanti; i versi (dovuti principalmente alla penna di Marco Luberti) fanno un uso così "naif" del sentimento, dell'immagine lirica, della metafora romantica, del luogo comune, che finiscono col disarmare per sincerità e istintività; le melodie hanno un ampio respiro classicheggiante, un po' alla francese, e sono sorrette da poderosi «crescendo» mozzafiato; la partecipazione dell'interprete alle cose che dice è accorata, dolente, passionale o quanto meno patetica (forse non è il caso di scomodare la famosa «rabbia», che è da applicarsi a ben altro), e conferisce così credibilità ai contenuti; la grinta vocale ed esecutiva, infine, è unica in Italia.

Naturalmente tutto nei dovuti limiti. Le situazioni che Cocciante accenna rappresentano dei semplici momenti emotivi, delle normali reazioni naturali che di fatto fanno parte del bagaglio di un uomo ma sono circoscritte a particolari occasioni (quasi sempre le «pene» e le «gioie», per lo più dispotiche e ineffabili, dell'amore). Insomma, la canzone intesa «all'antica», come sfogo tradizionale di «stati d'animo». Accade invece che la cornice fastosa dello spettacolo, la preordinata spinta promozionale, la pretenziosa «regia», le tronfie orchestrazioni, il volume altissimo e le altre circostanze che concorrono ad imporre in sala un clima magico di attesa e di disponibilità come se dovesse cantare un Frank Sinatra, ebbene, tutto ciò gonfia il prodotto in dimensioni non più accettabili; anche perché il pubblico è prevalentemente adolescenziale o pre-adolescenziale, e quindi, diciamo pure, facilmente esaltabile dall'esterno. Il che riduce questo tipo di canzone ad un fenomeno – coi tempi che corrono – buono appena per i ragazzini.

24 marzo

## LA SEDUZIONE DI LÉO FERRÉ

Non si può spiegare la seduzione di Léo Ferré ricorrendo solo all'abile mestiere che è proprietà esclusiva degli chansonnier francesi ed alla loro istrionica capacità scenica, che certo ha fatto il suo colpo sullo sbalordito pubblico veronese raccolto nel Teatro Laboratorio. C'è evidentemente dell'altro, ed è che Ferré non ha paura in canzone di puntare dritto sulle questioni più grosse dell'esistenza, sui temi inquietanti della vita e dell'arte che si chiamano amore, tempo, angoscia, solitudine, anarchia, poesia e vita stessa. Non teme di esporsi, di spogliarsi, di rischiare l'effetto sublime, di spalancare le pieghe riposte dell'istinto, di scavarti nel cervello le frustrazioni e le contraddizioni del cervello proprio, di additarti in faccia la solitudine che ti porti addosso. Non si vergogna di mettere in piazza, e in versi poetici, «le parole malfamate», i gesti e le collocazioni palpabili e corporee del vivere fisico («non è la parola che fa la poesia, è la poesia che illustra la parola»), infischiosene della logica e del pudore, e soppesando ogni concetto con i tic fanciulleschi del volto e la voce abissale, tormentata, tanto più faticosa nelle interpretazioni in italiano. Non ha pregiudizi nell'usare della poesia per costruire canzoni («il senso vero della poesia le viene dato dalla corda vocale»), anche perché sa di accompagnare la poesia – in un tutt'uno che appartiene alla tradizione culturale francese – con della musica vera, corposa, che può contare su una melodia vera e su un'orchestrazione vera, pesate e perfezionate con cura e talento.

Ferré è un anarchico cui preme innanzitutto l'amore: fa piangere in platea la moglie spagnola, Maria, dedicandole, nella commossa suspense di *Io ti do*, fiori e bambole, follia e nebbia, luci e profumi, lacrime e risate, in una fantasmagoria contraddittoria e variopinta; ricorre a Rutebeuf, Verlaine e Baudelaire per celebrare le morti degli amanti in una filigrana gracile e rarefatta; ed estrae poi una silenziosa trepidante pudicizia per raccontare la storia disperata dell'amore senile per una piccola.

Ma solo raramente i suoi racconti d'amore rimangono chiusi nell'intimo della coppia, per collegarsi invece alla cornice delle circostanze esterne; allora l'amore è per esempio un «marchio stilistico» femminile, che prende sfacciatamente corpo («al di là del volgare») sotto gli stimoli della vita cittadina (*Ton style*); o un'abitudine consumata ormai dall'evolversi storico del tempo (*Col tempo*); o l'arioso ritornello a valzer (*T'amavo tanto, sai...*) dentro l'angoscia nebbiosa e tecnocratica di Lambrate. Quest'angoscia, vincitrice sulla speranza nella struggente *Spleen* di Baudelaire, si identifica in realtà con la solitudine, gigantesca costante dell'opera di Ferré: la solitudine è nella poesia di Pavese che ha scelto di musicare e cantare (*L'uomo solo*); la solitudine esplose beffarda nel suo pezzo più crudele e definito, appunto ad essa intitolato; nella solitudine sta la sua anarchia, la sua anti-lucidità, la sua invettiva anti-borghese, la sua rivolta alla parola e alla morale come strumenti di inganno, il gusto apologetico dell'assurdo, il disordine «cattivo» e sornione di *Thank you, Satan* o la reverenza epico-romantica agli anarchici di Spagna, in quell'omaggio che ha la grandezza di un inno ma non l'aridità del manifesto di propaganda (una delle canzoni di più esplicito contenuto politico, insieme alla recente *Allende*, grido strozzato contro l'*horréur* cileno e non solo cileno). Per la solitudine Ferré conosce l'unico antidoto della poesia, alla quale riserva

accenti di affettuosità dolce e compiaciuta (*I poeti*) o affida possibilità di insurrezione contro la civiltà della mercificazione («siamo in un'epoca epica, ma non abbiamo più niente di epico»). Oppure trova finalmente speranza (*L'espoir*) nella vita del bimbo avuto dalla moglie spagnola, visualizzandola con un'enumerazione di immagini in crescendo com'è congeniale al costume della canzone francese; ma anche qui è la vita intesa come arte, come musica, e come pace, a fargli emergere la speranza persino al di sopra della morte, che pure impregna tutto il lungo brano di un sanguigno umore spagnolesco. È così, «alla scuola della poesia» – per citare il pezzo iniziale del concerto – o nell'*espoir* del suo bambino – per citare quello conclusivo – che questo tenero fiero imbarazzante vecchio dai capelli bianchi diventa bambino egli stesso.

26 ottobre

RENATO ZEROFOBO

Per «Zerofobia» non è il caso di scomodare né David Bowie né Alice Cooper né Lou Reed, né tantomeno il punk oggi di moda. Renato Zero è semplicemente un ragazzone romano molto bello e molto simpatico che è piacevole ascoltare non per quello che dice ma per la figura stilistica che egli come personaggio rappresenta. La trovata è quella di truccarsi, vestirsi e pettinarsi in fogge sgargianti ed eccentriche, vistose e «raffinate» (in chiave kitsch), con richiami inevitabilmente femminili, senza per questo assumere il ruolo di effeminato. Rimane maschio, e non gli interessano né i modi spettacolari del travestitismo alla francese né le istanze sociali sulla «diversità» dell'omosessuale. Il gusto dell'esibizionismo narcisistico viene da una scelta, certamente anche ironica, di epidermica libertà festaiola, di carnevale perenne, di voluta licenza di costumi, alla faccia degli schemi convenzionali e dei malumori moralistici. Ma alla resa dei conti la maschera adattata finisce per risultare invece quella del clown bianco, del pulcinella che vuole essere accattivante ma appare mesto al limite del patetico. Non riesce insomma provocatorio, ma anzi amichevole per la disarmante sincerità con cui butta lì timidamente e persino con dolcezza le sue storie, i suoi desideri, i suoi disagi e le sue piccole follie, le sue pretese ambiguità e le sue «identità perdute». Le componenti del mistero, della notte, dell'inferno riconducono a una matrice di romanticismo letterario che rimane però incompiuta. In realtà egli non segue nel suo spettacolo un rigore logico e culturale ben individuabile. C'è della sensualità mediterranea, della tradizione di mimo e di circo, sprazzi di surrealismo, un senso di «anima alienata» e di «corpo trionfante».

Insomma è lui lo spettacolo e non altro. Le canzoni sono di per sé scadenti: i testi mediocri, le musiche sono da pura discoteca e attingono una certa grinta solo dai ritmi più duri e scanditi. I movimenti sono elementari, e certo meriterebbe che gli si assegnassero migliori soluzioni coreografiche. La «suite» della seconda parte, tra il cabaret espressionista tedesco e certe pacchianerie della commedia musicale americana sia pure in versione rock, risulta noiosa e un po' rozza. E infatti la dimensione migliore per il «personaggio» Renato Zero rimane probabilmente quella succinta e diretta del cabaret e forse anche del café-chantant. Quasi una sciantosa degli anni Settanta e di sesso maschile.

# 1978

2 febbraio

GLI AUTONOMI PROCESSANO PAOLO PIETRANGELI

Aveva molte cose da dire, al Teatro Laboratorio di Verona, Paolo Pietrangeli. Per due ore e mezza ha cantato – di fronte a un pubblico attento e disponibile a divertirsi così come a far girare il cervello – ciò che gli viene da vent’anni di lavoro sia musicale (al di fuori e contro i comodi circuiti ufficiali) sia politico e intellettuale (in direzione non equivocabile). Ha raccontato del ’68, ma anche di chi nelle manifestazioni sessantottesche ci finiva per caso, rimettendoci magari la pelle e guadagnandosi da sinistra una patente di eroe. Ha raccontato del post-68 con relativa confusione e repressione; dei golpe abortiti, degli omicidi bianchi, delle Feste dell’Unità; di piccoli paesi che la storia ha visto finalmente in rivolta e della cultura utilizzata in funzione del potere. Ha presentato personaggi cui i dubbi e i conflitti non sono risolti né dalla parrocchia («il bene, in fondo, non è cosa di questo mondo») né dal partito («grosso monolito»), né dal sindacato («non ti devi preoccupare: nelle ferie ti puoi riposare») né dal padrone («alla questione presteremo attenzione»); che frequentano le riunioni di partito ma possono pure farsi distrarre dalla gambe accavallate di una militante; smarriti in un mondo aggrappato a vecchi o nuovi modelli di tranquillità, si ritrovano improvvisamente soli di fronte a una morte (del figlio, del padre o di un amore); preferiscono scordare le esperienze amare «in nome del vissuto»; chiusi nei loro cavalli di Troia, «incerti sulle regole del combattimento», arrivano sempre un pochino più tardi del momento giusto; e ci provano, infine, a uscire dall’armatura, a togliere la maschera, a bruciare la divisa, ma creano il panico e finiscono di nuovo rinchiusi.

Per comunicare con intelligenza e gradevolezza quel che pensa, ha usato finalmente la parola in modo inedito, non cristallizzato, sovversivo, inventando e stimolando nessi incredibili nel linguaggio, associazioni di idee, rime, assonanze, allitterazioni, onomatopie, calembour, nonsensi, filastrocche. E in musica ha utilizzato invece un patrimonio tutto nostro, familiare, italiano (valzer, mazurche, marce, musica da banda e da caffè-concerto, da melodramma e da operetta, ecc.).

Ma tutto ciò, assai interessante al pubblico del pomeriggio, non è potuto arrivare al pubblico della sera, solo perché una squadra di «autonomi» ha decretato che Pietrangeli, in quanto regista di “Porci con le ali” (il secondo film della sua vita), è condannato per sempre al silenzio. Bloccata l’esibizione, hanno poi in qualche modo spiegato che, col film, Pietrangeli si è «appropriato del movimento», presentandolo con intenzioni ostili e speculative, «sulla loro pelle». Tutto da discutere: l’identificazione del movimento, il diritto di appropriarsene, le intenzioni dell’autore; e sarebbe stato legittimo, infatti, discuterne, se per questo essi non gli avessero impedito di esprimersi prima attraverso i mezzi coi quali era venuto e per i quali era atteso (le canzoni), privilegiando così essi stessi – contraddittoriamente – il film-prodotto industriale rispetto ai vent’anni di lavoro musicale controcorrente. Non hanno che sfogato la

loro leggendaria «disperazione» ed è finita lì. Tutti perdenti, purtroppo, da questa storia. Ma gli autonomi – oltre a sopraffare gli altri – hanno per loro sfortuna perso la rara occasione di ascoltare qualcosa di intelligente, e, appunto, di far girare il cervello.

14 ottobre

## LA MORTE, IL SUO AMORE VINCENTE. RICORDO DI JACQUES BREL

Cinque anni di silenzio severo e solitario in Polinesia, e Jacques Brel ha colto infine la sua vittoria. La morte della vecchiaia («mourir, cela n'est rien... mourir, la belle affaire... mais vieillir, ah, vieillir!...») lo ha risparmiato; la degradazione è durata poco, è stata rapida e anche pudica, malgrado alcune necrofile violenze che il poeta-chansonnier ha subito dai mass-media in questi anni, quasi a dover scontare quella scelta mitica del rifugio oltre la «civiltà» che solo dai Rimbaud o dai Gauguin può per convenzione tollerarsi. A questa morte di cui le cronache ci hanno appena dato notizia (stavolta è vera e non più un'ossessione) Brel è invece andato incontro vincente, come avesse finalmente stretto un'improvvisa alleanza con l'antagonista che tante volte in canzone aveva evocato, sfidato e rivoltato a suo favore, come del resto può solo chi per essa coltiva un'ambigua e complice predisposizione.

È facile ora radunare tra i suoi versi cantati i richiami, sempre così espliciti, spavaldi e persino sornioni, all'amica-nemica cui rese spesso l'onore delle armi, innalzandola a sublimazione definitiva di vita. *La mort* era per esempio il titolo di una sua vecchia canzone a marcia che ne faceva lo sbocco urgente all'insostenibilità del *temps qui passe*: «La morte mi aspetta come un'antica fanciulla, per meglio cogliere il tempo che passa... la morte aspetta sotto il cuscino che mi dimentichi di svegliarmi, per meglio agghiacciare il tempo che passa... la morte mi aspetta alle ultime foglie dell'albero che farà la mia bara, per meglio inchiodare il tempo che passa... la morte mi aspetta nei lillà che un becchino getterà su di me, per meglio fiorire il tempo che passa... la morte mi aspetta in un grande letto addobbato coi drappi della dimenticanza, per meglio rinchiudere il tempo che passa».

*L'age idiot* (è un altro titolo) era per Brel l'esistenza, mentre *L'age d'or* è «quando si muore, quando ci si corica sul proprio ventre, quando ci si nasconde sotto il proprio ventre e le mani proteggono il cuore, quando si hanno gli occhi finalmente aperti ma non si guarda più, quando si guarda la luce e le sue nuvole appese; l'età d'oro è dopo l'inferno, dopo l'età d'argento, si ritorna bambini nel ventre della terra».

È proprio qui, nel momento estremo, che Brel contava di riconquistarsi fieramente una propria esclusiva dignità finalmente libera: in *Le dernier repas*, per esempio, dove, se paura c'è, è della vita («finita la mia ultima cena voglio che mi si metta seduto, solo come un re che accoglie le sue vestali... poi guarderò la cima della mia collina che balla, che sfuma, che finisce per sprofondare, e, tra il profumo dei fiori che subito si spegnerà, so che avrò paura un'ultima volta»); o col famoso *Moribond*, che tenta di recuperare vitalità incoraggiando amaramente le piccole miserie e la piccola tranquillità di quelli che restano.

Già si era ritrovato solo, a seguire di primo mattino il funerale dell'amico Fernand («dir' qu'on traverse Paris et qu'on dirait Berlin...»); solo, a scuotere i singhiozzi di Jef morente;

solo, a conversare con Jojo ficcato *six pieds sous terre* («tu n'es pas mort... ridendo ti do notizie di imbecilli più imbecilli di te e di me, ma che sono ancora in piedi»). Ed è soltanto quando un Brel già autobiografico comincia davvero, in persona, ad accostarsi alla fine, che gli sfugge un terribile guizzo di nostalgia: «J'arrive, j'arrive... ma certo avrei preferito ancora una volta riempire di stelle un corpo che trema e cadere morto bruciato d'amore col cuore in cenere... j'arrive, j'arrive... non sei tu anticipo, sono io in ritardo... j'arrive, bien sûr, j'arrive... non ho fatto altro che arrivare».

Molta più morte c'era per Brel nel disfaccimento dell'età (*Viellir*, appunto), che consacrò in quella fragile miniatura da salotto che è *Les vieux*: «i vecchi non si muovono più, i loro gesti son troppo rugosi, il loro mondo è troppo piccino, dal letto alla finestra e poi dal letto alla poltrona e poi dal letto al letto... Li vedrete qualche volta, in pioggia e in malinconia, attraversare il presente scusandosi già di non essere più lontani». Era, la morte, nelle leggi del tempo terreno, nel deserto dei Tartari di *Zangra*, nel perdersi quotidiano di *La ville s'endormait*, nel depositarsi irrimediabile del passato (quel non casuale imperfetto di *J'amais*), nei rimpianti d'infanzia («figli di borghesi o figli d'apostoli, tutti i bambini sono come i vostri... figli di tuo figlio, figli di straniero, tutti i bambini sono come dei maghi... è soltanto dopo, molto tempo dopo...»); oppure la scolastica *Rosa*, «il tango che si rimpiange, una volta che il tempo è comprato e ci si accorge come scemi che ci sono delle spine, in *Rosa*»), di adolescenza («il muro del silenzio un mattino si rompe, fu il primo fiore e la prima ragazza, la prima gentile, e la prima paura; io volavo, lo giuro, giuro che volavo, il mio cuore apriva le braccia, non ero più barbaro, e la guerra arrivò ed eccoci a questa sera») o di gioventù («une valse à vingt ans c'est beaucoup plus troublant mais beaucoup plus charmant qu'une valse à trois temps!»).

Più cupo ancora era il sapore di morte («chez ces gens-la on n'vit pas») che lasciavano le canzoni di invettiva sociale, là dove Brel inceneriva di odio, senza andar tanto per il sottile («amici borghesi, mi fate invidia, proprio non vedete i vostri cimiteri»), *les bourgeois* e *les flamandes*, *les singes de mon quartier* e *les paumés du petit matin*, l'organizzazione della violenza e dell'intolleranza, la grassa borghesia ottusa, il piccolo mondo chiuso e ipocrita della provincia francese o, peggio, fiamminga.

Questo Brel vincente di fronte alla morte biologica si cacciava poi – almeno in canzone – in amori quasi sempre perdenti e precari, salvo eccezioni. Accattivante figura di misogino però tenero e affettuoso, Brel riprende la donna con ironia caustica sì ma sottomessa e accorata. Si offre a lei per una resa senza condizioni («laisse-moi devenir l'ombre de ton ombre, l'ombre de ta main, l'ombre de ton chien»); sa già che il prossimo amore sarà la prossima sconfitta («lo so, lo so che la mia tenera debolezza farà di noi navi nemiche, ma il mio cuore sa di navi nemiche che partono insieme per pescare la tenerezza»); non si illude più che l'amata Frida lasci il suo ricco casato per seguire uno appena buono a scorticare gatti («j'ai jamais tué d' chats...»); addirittura conserva nel rapporto d'amore l'ossessione della sopraffazione militaresca («da allora ogni donna, al momento di soccombere tra le mie braccia troppo magre, sembra mormorare "avanti un altro, avanti un altro"»).

Poi se ne va deluso a riprendersi la solitudine senza nemmeno svegliare l'amica che dorme («mi avrai sprecato a volerti costruire una felicità eterna, noiosa da morire, invece di chinarti verso di me semplicemente... no, le ragazze che si amano non capiranno mai che

sono ogni volta il nostro ultimo mughetto, la nostra ultima possibilità, il nostro ultimo sussulto, la nostra ultima partenza»; e affoga nei bicchieri la penosa allegria dell'amore finito («beviamo, alle ragazze che mi restano da amare, e tanto peggio per le rose che mi rifiuteranno»).

Rischiando parecchio (ed è il ridicolo), aspetta tutte le settimane, lilla freschi in mano, una Madeleine «qui ne viendra pas» («Madeleine c'est mon horizon, c'est mon Amerique à moi, meme qu'elle est trop bien pour moi, comme dit son cousin Gaston...»); una sua Titine la cerca per trent'anni, la perde appena trovata e si rimette ostinato a cercarla; corteggia timidamente l'amica con un sacchetto di bonbon («spero che si potrà passeggiare, che la signora sua madre non dirà niente, alle otto la riporterò a casa»), ma poi cede il braccio di lei a un altro e conserva le caramelle per la meno bella e ancor più crudele Germaine; si accoda paziente a idraulici, sacrestani, postini e militari per accedere, con la scusa di controllare il gas, in un appetito salotto femminile di Rue de la Madone («tu hai dei seni come dei soli, come dei frutti, tu hai dei seni come degli altari, come degli specchi, come del miele, tu li scopri e tutto diventa nero; tu li scopri e io divento Pegaso, tu hai dei seni come dei marciapiedi e io... io vengo per il gas»).

Ricorrendo, curiosamente, a frequenti figurazioni zoomorfe, compiange un amico leone annegato nel fiume per troppa disponibilità all'altro sesso che chiama dall'altra riva (ma non evita di accorrere appena un sussurro gentile nomina "Jacques" alla fine della canzone); si immagina cavallo "promosso" ad amante coatto della padrona («m'hai preso la mia giumenta, il mio silenzio, la mia scuderia, il mio galoppo, non m'hai lasciato che i denti»); caccia senza fortuna le *biches* di tutte le età («sono il nostro primo nemico quando scappano ridendo dai pascoli della noia... e resta il nostro ultimo nemico, che le si cacci dalla nostra vita o ci caccino loro perché è ora»). Alle ragazze preferisce di lunga i cani, che «restano lì e non dicono niente, non recitano niente, non danno niente perché non sanno far finta di dare». «E tuttavia è per le ragazze che al minimo no, al minimo dolore, si rinnegano i cani».

Tutto questo era detto con le forme non innovative di una tradizione musicale troppo sottile per le abitudini italiane, ma, all'occorrenza, con maleducazione cruda e scomoda e magari divertita. Qui non ci si è abituati, e Brel infatti era misconosciuto in Italia. Paoli Tenco Gaber Endrigo Lauzi De André Guccini Del Prete Pagani Farassino: Brel è sì in ognuno di loro e in molti altri ancora, ma non è entrato mai direttamente a scardinare la pigrizia dei nostri consumatori di musica. Addomesticarlo con la retorica del lamento postumo, e andare adesso a comprare quel suo clamoroso ultimo 33 giri con la copertina tutta azzurro-cielo, sono i segni di un'occasione che abbiamo mancato per sempre.

# L'autore

Enrico de Angelis è giornalista dal 1969 e come tale si è occupato soprattutto di due filoni: il primo è stato l'approfondimento di temi legati ai soggetti deboli ed emarginati della società, per il quale ha ricevuto diversi premi; il secondo è quello dello spettacolo e della cultura, con speciale riguardo alla musica. Critico musicale, storico della canzone italiana, ha scritto o curato numerosi libri e collane in materia di canzone d'autore, espressione coniata per la prima volta da lui stesso. In particolare ha firmato la raccolta integrale del canzoniere di Jacques Brel, diverse opere su Luigi Tenco e su Piero Ciampi, una biografia incrociata di Ornella Vanoni e Gino Paoli, volumi su Paolo Conte, su Virgilio Savona e il Quartetto Cetra, su Sergio Bardotti, sulla storia del Club Tenco di Sanremo e sui convegni da questo organizzati come quelli sulla letteratura messa in musica o sulla traduzione nella canzone; pubblicazioni spesso corredate da cd e dvd. All'interno del Club Tenco opera dall'anno di fondazione, il 1972, e ne è tuttora il responsabile artistico. Presta direzione o consulenza artistica per numerose manifestazioni, sempre nel campo della canzone d'autore. Ha gestito una serie innumerevole di concerti, rassegne, corsi, conferenze, incontri pubblici, programmi radiofonici, dischi e pubblicazioni varie.

In questo libro ha raccolto un'ampia selezione dei suoi articoli giornalistici in tema di canzone, teatro musicale e affini.

# Indice dei protagonisti

Si segnalano qui gli artisti che gli articoli monografici trattano in prevalenza.

Giampiero Alloisio	17.1.82
Almanacco Popolare	1.9.76
Fausto Amodei	24.2.77
Felice Andreasi	11.11.76, 30.5.90
Antoine	15.8.71
Renzo Arbore	6.10.86
Assemblea Musicale Teatrale	21.12.77
Avion Travel	25.1.94, 26.2.98
Charles Aznavour	13.3.71, 16.3.71
Francesco Baccini	18.11.90, 26.1.92
Joan Baez	18.5.84
Claudio Baglioni	15.9.85, 20.9.86, 25.1.96
Banda Osiris	1.12.97
Barbara	24.11.02
Sergio Bardotti	6.11.08
Franco Battiato	19.9.82, 21.12.82, 28.11.92, 23.11.94, 25.4.99
Lucio Battisti	10.9.98
Harry Belafonte	23.11.88
Roberto Benigni	10.3.81, 13.11.90, 6.9.95
Edoardo Bennato	27.4.75, 15.9.87, 8.12.93
Eugenio Bennato	25.10.77
Alessandro Benvenuti	5.12.82
Gualtiero Bertelli	4.3.76
Pierangelo Bertoli	8.10.02
Wolf Biermann	22.11.90
Umberto Bindi	28.1.01
Arturo Brachetti	7.3.86, 3.3.97
Angelo Branduardi	7.4.76, 5.3.95, 16.1.99
Jacques Brel	14.10.78
Massimo Bubola	18.11.89, 23.1.91, 19.2.96
Dionigi Burranca	11.10.79
Ciccio Busacca	16.1.76
Fred Buscaglione	29.10.87
Juri Camisasca	24.8.75
Sergio Cammariere	1.5.03
Canzoniere Popolare Veneto	1.9.76
Vinicio Capossela	11.8.98
Luca Carboni	9.5.92
Renato Carosone	21.5.01
Tino Carraro	30.11.75
Maria Carta	1.9.76
Raoul Casadei	1.3.75
Piero Ciampi	3.2.80, 14.4.81
Nando Citarella	21.6.03
Riccardo Cocciante	1.2.77, 30.11.86, 1.12.91
Alfredo Cohen	11.11.77
Ombretta Colli	25.11.72, 2.2.85, 17.11.88
Dino Coltro	4.12.76, 8.3.80
Compagnia della Rancia	20.3.92, 16.10.92, 17.6.95, 23.1.98

Fabio Concato	6.12.86
Paolo Conte	16.12.76, 5.1.77, 9.4.81, 26.3.83, 21.4.85, 15.2.88, 5.12.90, 9.12.92, 29.1.97, 1.8.98, 25.6.02
Lella Costa	7.2.98
Maddalena Crippa	22.3.87, 17.5.00
Csi	1.4.98
Tony Cucchiara	17.2.88
Lucio Dalla	25.4.76, 27.6.79, 8.10.84, 9.5.86, 15.8.88, 21.4.91, 8.12.94, 4.5.96, 18.2.97, 5.9.97, 25.5.00
Pino Daniele	21.11.93, 4.6.97, 22.9.02
Fabrizio De André	23.12.69, 21.1.71, 9.1.73, 9.5.75, 28.2.91, 12.3.97
Francesco De Gregori	17.4.75, 5.9.75, 27.6.79, 1.3.80, 22.6.82, 25.1.86, 27.1.93, 11.12.96, 22.9.02, 26.11.02
Ivan Della Mea	29.11.75, 13.1.77
Duilio Del Prete	21.10.70, 11.7.89
Grazia De Marchi	28.12.87, 3.5.88, 11.7.89
Teresa De Sio	15.12.92
Raffaella De Vita	4.2.90
Grazia Di Michele	23.7.84, 11.3.87, 4.2.89
Gioele Dix	14.3.98
Giustino Durano	19.10.99
Sergio Endrigo	3.3.70, 9.2.85
Tony Esposito	20.4.76
Gipo Farassino	14.3.70
Léo Ferré	3.3.77, 24.3.77, 21.4.81
Gabriella Ferri	20.4.73
Dario Fo	28.5.75, 20.6.79, 7.4.82, 15.1.83, 22.2.98
Ivano Fossati	6.11.86, 2.3.87, 29.11.90, 21.10.92, 23.10.96
Giorgio Gaber	15.11.70, 29.11.70, 30.3.72, 15.1.77, 18.4.82, 31.3.85, 8.3.87, 13.11.88, 30.5.90, 22.2.92, 8.2.96, 21.1.99
Gemelli Ruggeri	21.1.96
Giorgia	19.11.95
Ivan Graziani	28.4.89, 18.12.92
Julette Gréco	21.4.91
Beppe Grillo	9.3.91, 5.12.92, 26.11.93, 24.11.96, 18.3.98, 12.3.00, 17.6.02
Gruppo della Rocca	13.3.85
Francesco Guccini	19.5.71, 25.5.72, 17.6.75, 24.2.87, 19.9.89, 6.4.91, 31.3.93, 16.3.97
Sabina Guzzanti	26.3.90
Peter Hammill	19.12.72
Paolo Hendel	1.2.91, 18.3.96, 18.12.97
Jacques Higelin	20.2.85
I Gatti di Vicolo Miracoli	13.4.71
Enzo Iacchetti	28.5.98
Enzo Jannacci	22.2.81, 27.2.83, 12.1.86, 20.12.86, 14.2.87, 30.5.90, 11.11.91, 5.9.93
Jovanotti	24.3.94, 21.5.97
Sonja Kehler	6.10.77
John Kirkpatrick	19.1.88
Deborah Kooperman	19.5.71, 25.5.72
Meri Lao	7.4.87
Bruno Lauzi	29.2.76, 9.11.06
Le Orme	19.12.72
Roberto Leydi	26.2.03
Luciano Ligabue	16.10.91, 11.9.99
Lluís Llach	27.1.82
Giorgio Lo Cascio	2.12.77

Claudio Lolli	27.2.75
London Musical Theatre	12.5.98
Daniele Luttazzi	27.3.98
Lelio Luttazzi	18.12.07
Rosalia Maggio	12.3.92
Fiorella Mannoia	28.1.90, 13.9.90, 4.3.98, 22.9.02
Marcel Marceau	6.11.85
Ennio Marchetto	16.12.88
Margot	18.3.77, 23.3.79, 27.6.84
Giovanna Marini	1.9.76, 21.11.76, 11.3.95, 26.11.02
Marino Marini	21.3.97
Mia Martini	23.12.89, 13.11.91
Sandro Massimini	26.4.93
Franca Mazzola	5.5.70
Kay McCarthy	24.10.78
Mario Merola	28.10.81
Milly	28.12.87
Milva	30.11.75
Mina	18.9.96
Domenico Modugno	8.1.70, 1.2.88
Marilyn Monroe	4.8.92
Gianni Morandi	15.8.88, 18.7.90
Ennio Morricone	28.9.02
Roberto Murolo	16.4.85, 20.4.85, 23.1.02
Nada	25.3.95
Gianna Nannini	20.4.77, 8.12.84, 18.11.86, 31.10.88
Mariella Nava	16.12.89
Gigliola Negri	4.2.77
Rosalina Neri	16.1.00
Stefano Nosei	21.1.96
Nuova Compagnia di Canto Popolare	1.9.76, 28.12.76
Nuovo Canzoniere Italiano	6.10.75, 2.4.76
Marco Ongaro	15.12.82, 19.2.85, 3.5.89, 4.4.90
Opera di Pechino	6.12.95
Gino Paoli	19.2.70, 4.1.75, 14.4.78, 14.4.81, 13.6.84, 15.3.85, 28.2.87, 2.4.89, 17.9.91, 10.3.99, 10.12.02
Naftis Papadakis	11.10.79
Violeta Parra	7.3.87
Lino Patruno	5.5.70
Marc Perrone	19.1.88
Edith Piaf	6.10.93
Astor Piazzolla	17.11.86, 10.11.87
Paolo Pietrangeli	2.2.78
Pink Floyd	18.5.89
Nicola Piovani	13.3.85
Pierfrancesco Poggi	20.1.85
Paolo Poli	28.2.80, 20.11.81, 16.2.86, 6.3.97, 17.12.98, 14.12.00
Patty Pravo	30.6.97, 31.3.99
Elvis Presley	8.1.85
Max Raabe	19.9.03
Franca Rame	15.11.81, 15.1.83, 13.12.86, 22.2.98
Massimo Ranieri	14.2.85, 7.3.86
David Riondino	26.1.85, 28.4.91, 24.11.91
Roisin Dubh	24.10.78
Ron	22.9.02

Paolo Rossi	30.5.90, 24.11.91, 28.7.93, 31.5.96
Vasco Rossi	22.9.85, 15.4.87, 19.9.93, 8.9.96, 15.7.99
Stefano Rosso	24.7.85
Rosanna Ruffini	3.3.85
Enrico Ruggeri	21.1.89
Tato Russo	24.2.00
Matteo Salvatore	1.10.05
Corrado Sannucci	20.1.77
Lina Sastri	14.12,91
Virgilio Savona	9.9.09
Tito Schipa jr	22.12.84
Daniele Silvestri	16.5.95
Alan Sorrenti	21.11.74, 9.10.75
Nanni Svampa	5.5.70, 18.2.81
Luigi Tenco	7.2.67, 13.12.69, 27.1.77, 1.12.84, 27.1.87
Riccardo Tesi	19.1.88
Têtes de Bois	23.5.05, 7.4.07
Toquinho	16.11.85, 24.8.92
Saverio Tutino	12.5.90
U2	3.7.93
Walter Valdi	26.11.76
Karl Valentin	4.10.88
Ornella Vanoni	15.3.85, 9.3.88, 11.11.92, 23.2.94, 20.3.96, 18.2.98
Lucia Vasini	24.11.91
Roberto Vecchioni	5.12.93
Antonello Venditti	8.12.88, 27.5.92, 2.12.95
Edoardo Vianello	3.2.88
Paolo Villaggio	2.12.00
Renzo Zenobi	25.5.77
Renato Zero	26.10.77, 6.5.79
Zuccherò	7.9.89, 30.9.95, 13.9.99

# Sommario

Introduzione	5
1967	9
1969	11
1970	14
1971	25
1972	36
1973	41
1974	43
1975	47
1976	68
1977	83
1978	102
1979	109
1980	121
1981	131
1982	145
1983	160
1984	165
1985	178
1986	208
1987	227
1988	252

1989	276
1990	293
1991	312
1992	334
1993	360
1994	379
1995	389
1996	406
1997	426
1998	445
1999	469
2000	483
2001	495
2002	498
2003	508
2004	513
2005	516
2006	518
2007	522
2008	524
2009	526
L'autore	529
Indice dei protagonisti	531



TENCO DE ANDRÉ MODUGNO PAOLI 

*Enrico de Angelis è un autentico pioniere della critica e della saggistica nel mondo cantautorale. I suoi articoli sono esemplari per la colta scrittura, la preparazione storica e il caldo entusiasmo semantico. Per quanto mi riguarda, mi sono sentito per tanti anni sostenuto, illustrato e spiegato dalla sua penna quasi con l'aggiunta sensazione di avere in lui un critico a mia personale disposizione. E così sarà probabilmente per gli altri artisti di cui si è occupato. Benvenuto questo libro che raccoglie il meglio del suo lavoro. Bravo Enrico!*

Paolo Conte



**Enrico de Angelis**, oggi direttore artistico del Club Tenco, è uno dei decani del giornalismo musicale italiano. Ha iniziato la professione nel 1969, coniando fin dal suo primo articolo l'espressione "canzone d'autore", entrata poi nell'uso comune. In quarant'anni ha scritto di tutti i più importanti cantautori e interpreti italiani, e non solo. Questo libro raccoglie un'ampia antologia dei suoi scritti giornalistici.

L'illustrazione originale di copertina è di Gianni Franceschini

Euro 25,00

ISBN 978 88 6438 052 0



9 788864 380520

\* CARBONI PRAVO BERSANI LIGABUE 

MUROLO VASCO FOSSATI VECCIONI CAPOSSELA E TANTI ALTRI

ENRIGO GABER FO GUCCINI CONTE ZERO PIETRANGELI