



CANZONI

CON IL COMMENTO DI
MASSIMO GERMINI E PAOLO JACHIA

ROBERTO VECCHIONI

BOMPIANI
OVERLOOK



CANZONI



ROBERTO VECCHIONI
CANZONI

con il commento di

PAOLO JACHIA e MASSIMO GERMINI

BOMPIANI
OVERLOOK

Progetto grafico e illustrazione (Hommage a Vecchioni): Polystudio

www.giunti.it
www.bompiani.it

© 2021 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani
Via Bolognese 165, 50139 Firenze – Italia
Via G.B. Pirelli 30, 20124 Milano – Italia

ISBN 978-88-587-9491-3

Prima edizione digitale: ottobre 2021

LA CANZONE FERMA IL TEMPO

di Roberto Vecchioni

Questo libro è la cronaca di due corsi da me tenuti negli anni 2016 e 2017 all'Università di Pavia. Ora, se non c'è nulla di strano che un autore cerchi di raccontare perché scrive, cosa vogliono dire le oscure metafore che usa, in quali personaggi si nasconda, da quali altri scappi e in fondo che cosa vada a cercare con tutte quelle parole, è perlomeno bizzarro che da questo intricato suo mondo tragga in prima persona un corso in un'università pubblica, roba apparentemente ai limiti della decenza culturale e dell'autocelebrazione. Ma così non è.

Provo a spiegare.

Sono entrato all'Università di Torino nel 2000, appena uscito da quaranta e passa anni di liceo classico. Il rettore di allora, Roberto Alonge, s'inventò per me una materia del tutto inedita: "Forme di poesia per musica." Erano anni in cui si discuteva fin troppo sulla nobiltà o meno delle canzoni. Secondo lui io avrei dovuto spiegare, leggere, ascoltare in aula, con gli studenti, la cosiddetta canzone d'autore.

Ma io la pensavo ancora più in grande: mi pareva riduttivo limitarsi a un fenomeno circoscritto in un tempo e in uno spazio.

Quarant'anni di liceo mi avevano insegnato che quando si parla delle parole in musica si deve risalire, risalire fino a una possibile origine del fenomeno, individuarla, motivarla e poi

ritornare lentamente a noi scrutando nei secoli l'evoluzione, i salti di forma, le implicazioni sociali, le trasformazioni sentimentali, le diramazioni, gli apporti esterni e non solo. Bisogna spiegarne, calandoli nella storia, i percorsi ora colti, ora popolari (una vera dicotomia), scoprirne gli intrecci e quel loro strano convergere nel genere "popolaresco".

Mi ci sono voluti anni e anni e anni. Ho reperito, trafugato, ascoltato, schedato centinaia di brani, anzi migliaia. Ho seguito naturalmente tutta la storia della musica occidentale, che non era il mio preciso argomento, ma mi serviva per inquadrare più da vicino questa sintetica, fulminante esternazione musicale carica di parole, quella che impropriamente chiamiamo "canzone" e io vent'anni fa definii "pezzo chiuso".

Un "pezzo chiuso" vive di se stesso in un arco temporale di pochi minuti, non è un'opera, non è un film, non è un romanzo; somiglia più propriamente a un quadro o a un racconto breve. È un'annotazione, una riflessione, la fotografia di uno stato d'animo, un'urgenza descrittiva che ti pulsa dentro e non puoi fare a meno di liberare. O in altri casi è un pensiero comune, corale che qualcuno si prende la briga di esprimere per gli altri.

Il pezzo chiuso è la forma canzone.

L'uomo ha cantato e suonato prima ancora di parlare, il verbo *canere* è connesso a canna cioè siringa, zufolo. Un'esclamazione rivolta al sole, un lamento d'amore, un incitamento durante la caccia, un ringraziamento alla pioggia caduta. Erano lunghi suoni acuti o gravi, a scendere o a salire a seconda del piacere o del dolore, la scelta più istintiva per comunicare allo spirito desideri e paure. Questo tipo di esternazione si chiama "canto naturale", cioè spontaneo, non costruito, non composto e diventerà di lì a poco "forma canzone" con l'inserimento di termini magici, perlopiù simbolici, fino a cristallizzarsi in

“formule” inalterabili più e più volte ripetute nelle varie circostanze esistenziali.

La forma canzone, quindi, già alle sue origini che sono quasi esclusivamente sacre, è tematicamente duale, doppia, può esprimere rabbia, paura, sconforto, ribellione, ma può anche suggerire amore, malinconia, dolore, e da questa divaricazione non uscirà più per i secoli a venire. La forma canzone rispecchierà l’In e l’Out dell’animo umano, non una cosa da poco, quindi, ma la duplice tendenza che abbiamo in noi di costruire o distruggere, piegarci al ricordo o guardare avanti, realizzare o sognare; rappresenterà come un monito quotidiano la nostra tendenza all’essere o al divenire, che tradotto in termini sociali vorrà dire chi comanda e chi no, chi soffre e chi se la gode.

Non pensiate sia solo nella forma canzone. Ogni genere d’arte rivela, determina e soffre questa insanabile dicotomia dell’animo umano.

Nella storia occidentale è la lirica greca a rendere netta la separazione tra i due percorsi. “Lirica” viene da lira che è uno strumento a corde, perché non esiste poesia che sia nata senza canto. La sofferenza, la risposta emotiva che il mondo esterno provoca in me sarà materia per le composizioni intense, contraddittorie, ombrose sull’asse amore-estasi-distacco di poeti come Saffo, Alceo e altri. È lo schema mondo-io. Al contrario, la reazione decisa, se non violenta, l’assalto a ciò che mi è contrario vedrà in prima linea poeti come Archiloco e Ipponatte. Attenzione, non c’è nulla di casuale. L’andamento melodico di queste due inclinazioni rifletterà perfettamente i due stati d’animo: sarà discendente, dall’acuto al grave per le malinconie e i ripiegamenti su se stessi; sarà ascendente, incalzante, a volte dirompente per l’esternazione, la lotta, la ribellione.

La forma canzone è nata, e non cambierà più. Quella che era “formula” nella preistoria, diventa *nómos* (regola) nell’antichità, “modo” nel Medioevo o “ballata” e poi “frottola”, “madrigale”,

“rispetto” nel Rinascimento, “aria” dal Barocco in poi, e “romanza” fino alla trasformazione in “canzone” all’italiana.

In tutti questi passaggi epocali si manterranno inalterate alcune caratteristiche inderogabili: della prima ho già detto. L’evoluzione culturale del modello discendente, intimo, porterà allo slow, particolarmente al valzer e al terzinato, quella dell’ascendente al rock in tutte le sue forme e, perché no, alla rivoluzione rap e hip-hop.

La seconda: ci saranno grandi va e vieni, intrecci, modificazioni, apporti e ruberie fra storie popolari di tradizione orale e composizioni di corte sofisticate ed elitarie, commissionate a musicisti di grido e poeti non da meno. Le prime donne dei Gonzaga e degli Estensi facevano a gara per accaparrarsi i nomi più altisonanti. E qui è doverosa una precisazione. La forma canzone più di ogni altra arte era, tra Medioevo e Rinascimento, la cartina di tornasole di una cultura, di un modo di vivere, era lo specchio austero, ma più spesso autoironico, osé, della *way of life* cortigiana, mentre al contrario nella versione popolare rifletteva senza mezzi termini le superbie, le meschinità e le ingiustizie del potere, prova ne sia che i due generi più in voga erano le “barzellette” (prese in giro cioè del bargello, il comandante civico), e i “sirventesi” o canti del servo, che non è difficile capire dove andassero a parare. Fatto sta che la forma canzone resta, ovunque, protagonista.

La forma canzone è un immenso diario della condizione umana nel tempo. Come ogni componente essenziale di una struttura segue le variazioni delle altre. Se a seguito dell’economia di una cultura si muovono e mutano religione, società, pensiero, lei, la canzone, si porta pari al nuovo livello raggiunto dalle altre e le scruta, le commenta, le critica. È la forma d’arte più libera, immediata, vigile, comprensibile a livelli differenziati. È quotidiana, ci mette di fronte alle nostre vicende

di attimi, giorni, non ci sbatte necessariamente nei meandri di problemi universali, ma li ricorda e ce li appunta. La canzone ha intriso la cultura greca antica in ogni avvenimento sportivo, bellico, sociale, ha segnato ogni rivoluzione, ha salvato l'unità del popolo napoletano dopo il 1799, ha combattuto Hitler nei cabaret... è il simbolo più alto e aggregante di ogni nazione moderna: l'inno.

Poi c'è il Novecento.

Il Novecento sfoga tutte le premesse dell'ultimo Ottocento. Il Novecento scopre l'io, il relativo, il soggettivo ovunque, in ogni arte, in ogni sapere scientifico. Il Novecento dirotta e deraglia, sconquassa il visibile, il tangibile e lo sostituisce con l'immaginabile, il moltiplicabile, col "giardino dei sentieri che si biforcano"; riaggiusta i cocci di un passato fisico, figurativo, così oggettivo da farsi ovvio, così ovvio da non voler credere più che sia così vero. L'eredità che ci porta al crollo di tutte le interpretazioni, tentate e fallite, è l'angoscia. L'angoscia è qualcosa che non c'è in natura, non la provano le piante, né il cielo, né il mare. L'angoscia è il male di vivere e sentirlo è cominciare a difendersi, quindi è dentro che bisogna guardare, è dentro la risposta, non fuori. Si spezzano le linee certe che formano le figure, sfuma la canonica occasione di note e armonie della musica, la certezza di essere persone e non più probabilmente maschere, il verso poetico diventa atemporale, meno influente è la meta, più determinante la sistemazione del viaggio. Queste cose hanno nomi: Borges, Kafka, Van Gogh, Picasso, Pirandello, Stockhausen, Neruda.

L'armonia, che è composizione perfetta delle parti, si capovolge. La nuova armonia è scomporre, queste parti, come più veramente le vediamo in noi disgregate e disperse, come in sogno o in un delirio, e riprodurle pari pari con i colori, le note, le parole.

Non si scompone per distruggere, ma per capire, come quando si smonta pezzo per pezzo un motore che non va, disanimarlo per rianimarlo, il proprio motore, per capire quelli degli altri. L'esatto contrario dello shakespeariano "ci sono più cose in cielo e in terra che..."; no: ci sono molte, molte più cose in me.

Ora, la canzone italiana arriva tardi a comprendere questa rivoluzione copernicana. I motivi sono tanti. Innanzitutto, la disgregazione culturale del nostro paese, la fortissima impronta dialettale, la cesura fatale tra poesia e musica, la persistenza di un linguaggio passatista pseudopetrarchesco, l'influenza nel bene e nel male del grande melodramma, l'inclinazione italiana per il roboante, il retorico, il lacrimoso, l'influenza deleteria del ventennio con i suoi canoni di fedeltà eterna, donne sante o perdute e non ultimo lo spaventoso equivoco del termine "popolare". E persino tra popolare e colto, distinzione che non regge. Nel Medioevo e nel Rinascimento aveva una sua logica, ora non più.

Mi spiego. Le esperienze dell'Illuminismo e del Romanticismo hanno dato ad altre nazioni una compattezza culturale che l'Italia del Novecento non ha. Per non farla lunga, in Francia non esiste nel Settecento e nell'Ottocento una linea di demarcazione tra colto e popolare. Gli chansonnier francesi vivevano gomito a gomito con i poeti e i pittori, si riunivano nelle *caves*, nei caffè e parlavano di popolo e per il popolo. Così in Russia, in Germania, in Inghilterra. Già ai tempi del *café chantant*, dei cabaret, dello *Chat noir*, la canzone francese parlava per tutti e sdoganava l'espressionismo a piene mani, divulgava sottilmente le ombre dell'esistenzialismo. In Francia la canzone era canzone e basta, senza attributi aggiuntivi. In Italia la canzone popolare è tutt'altra roba, è quella perlopiù dialettale che intellettuali come Roberto Leydi, Italo Calvino, Sergio Liberovici, Giovanna Marini, Michele Straniero e altri hanno provato a

rivitalizzare dagli anni cinquanta in poi. Si sono però trovati davanti a una gioventù sorda che seguiva con maggior piacere prima i temi più anonimi della “canzone italiana”, poi le canzonette di moda dei primi idoli urlatori e non, perché c’erano dentro amori e amorazzi.

E qui veniamo al punto. Le canzoni di questo tipo (all’italiana-leggè-re-sanremesi) non sono affatto canzoni popolari. Sono costruite. La costruzione insegue quello che può soddisfare di più i desideri di chi ascolta, cioè come costoro credono di essere o vogliono essere, non come sono realmente. Non lo dico con disprezzo, è solo un chiarimento: servono anche le canzoni di questo genere, io stesso ne ho scritte. Siamo in un genere che non è colto, borghese, popolare, ma più propriamente popolaresco. “Popolaresco” significa che non viene direttamente dal popolo, ma è prodotto da intellettuali (o quasi) per il popolo. Solo che c’è popolaresco e popolaresco. Quello dei vari Di Giacomo, Russo, Di Capua nella grande canzone napoletana dava voce a profondi sentimenti popolari. Quello della “canzone all’italiana” giocava e gioca spesso sul plagio di quei sentimenti.

Prendiamo un tema fondamentale: l’amore. Tutti i grandi autori napoletani dipingono una femmina dominante, padrona di sé, sfuggente ma non malevola. Il maschio, soprattutto anziano, vive in continua agitazione per il timore di essere lasciato da un momento all’altro (*Palomma ’e notte, Reginella, Te voglio bene assaje, I’ te vurria vasà*) ed è l’esatta rappresentazione di una realtà storica. Il “popolaresco” italiano, come ho già detto, non è sempre tale, muove facili illusioni, fa l’occhiolino alle debolezze di chi ascolta. Anche se da un po’ di anni a questa parte ha corretto notevolmente il tiro.

La ventata di soggettivismo esistenziale giunge a noi con quelli che saranno chiamati cantautori. Se escludiamo il gran-

de Modugno, che fa storia a sé, si parte dai primi anni sessanta. L'impronta iniziale la danno sicuramente i francesi, Brel, Ferré, Bécaud, Aznavour, Brassens. Tutti eccelsi ma inventori di un bel niente, perché, come dicevamo, in Francia la tradizione era pluricentenaria.

E allora perché queste voci in Italia si levano solo ora? Perché chi ha vent'anni adesso si ritrova nel paese del boom, fortemente scolarizzato, e avverte con disagio la discrepanza tra i miti dei padri e i propri; annusa le idee del marxismo e scopre al di là dei classici una saggistica e una narrativa piene di rimorsi e speranze, cerca aggregazione con i suoi simili, soffre intensamente il limbo di non essere più in un modo e di non essere ancora in un altro, è curioso, insoddisfatto, fragile in amore e nonostante tutto, solo. Questa generazione – genovese di nascita o d'adozione – è vicina alla Francia e dei francesi coglie la malinconia, l'assioma della libertà, il senso dell'incerto, del relativo. Nulla è eterno, l'amore passa, risolversi è una chimera. Ma proprio queste condizioni la porteranno a scrivere come scrive.

Innanzitutto l'Io. La canzone cosiddetta d'autore è autobiografica, solipsistica ed è sintetica, fulminante, epigrammatica, minimale in odio a grandi storie epiche ed eterne. È, soprattutto, vera. Non c'è trucco né inganno, l'autore si spoglia, si denuda, si presenta com'è, non nasconde nulla, non gli importa di risultare simpatico o antipatico, non le manda a dire, è scettico, soffre l'amore come una privazione di sé ma non può farne a meno, odia il superfluo, l'inganno politico, se ne impippa della metafisica, la vita è ora e qui. Non è schierato, non lo è ancora, l'attenzione per il sociale sarà progressiva e meditata. Ma rivoluzionerà parole e musica nella canzone. Canta come parla. Via tutti i vocaboli desueti, retorici, falsamente poetici delle "canzonette", via le lungaggini, le descrizioni accurate, i termini pomposi, via perfino la storia: si raggruppano le emozioni

in ordine sparso, non si pontifica, non si millantano certezze, s'introducono termini stridenti, corporali, si piange e si ride in silenzio. Niente esibizionismi: un misurato fastidio di mostrarsi in pubblico. E qui entra un'altra fondamentale caratteristica: l'interpretazione. Niente scene, giochi facciali, mani tese o altro. Nessuna ricerca della perfezione cara a tutti i cantanti ingessati in doppiopetto, i cantautori no, sono laconici, spartani, quasi indifferenti. Non cantano nota per nota. Non alzano il tono per commuovere a oltranza, non gorgheggiano, non tirano acuti. Escono invece dalla melodia quando vogliono, ammucchiano più sillabe in una nota sola, soffiano, attenuano, in parte recitano. Io credo di non aver mai cantato una delle mie cose allo stesso modo. Pronuncio più forte o più dentro di me le parole secondo il momento, l'umore, il pubblico.

Per ultimo: i cantautori sanno poco di musica, i loro brani sono quasi sempre di due-tre accordi, o al massimo "un giro". La melodia che accompagna le parole che stanno pensando ce l'hanno dentro, limpida, non han bisogno di scriverla. Ecco, questa è per molti la principale caratteristica della categoria: l'essenzialità della linea musicale. Ovvio che anche l'impianto tradizionale viene rimescolato. Non esiste più soltanto l'alternanza strofa-ritornello. Non c'è precisione di parti. *La canzone di Marinella, La locomotiva, Luci a San Siro*, tanto per far degli esempi, sono giocate su una costante ripetizione delle stesse note.

Naturalmente così era all'inizio. Poi nel tempo tutto è cambiato, il genere si è diramato, la costruzione testuale ha acquisito eleganza, vigore e grande ricercatezza poetica, riempiendosi di metafore e ogni possibile figura di pensiero. È saltata fuori in molti la cultura, la ricerca di bellezza, di sonorità; si è passati dal privato al pubblico in tutte le forme possibili, dalla favola al canto di lotta, e soprattutto alla narrazione condotta per affetto o per disprezzo, in chiave gnomica, parodistica, tragica.

Era un'evoluzione prevedibile e tanto immensa che a oggi si può dire che i cantautori abbiano trattato tutti i temi possibili e immaginabili contro lo striminzito tema d'amore durato per mezzo secolo. Non sto qui a rifare tutta la storia di questi bei tipi, che non è il caso, anche perché chi vuole lo rimando alla voce "La canzone d'autore in Italia" di cui sono estensore per la Treccani.

Però qualche punto essenziale va rilevato: intanto, che la vena della canzone popolaresca è continuata e continua affinandosi sempre più – fra tutti i grandi autori non si può non citare Giulio Rapetti ovvero Mogol, il più bravo, il più grintoso, il più pignolo, professionale, entusiasta. Mogol è il principe di quel genere che chiamo "mediale". Mediale perché vuole arrivare a tutti con una scrittura semplice ma alta e avere il dono di far comprendere a chi è abitualmente disattento l'originalità di certe storie (penso a *I giardini di marzo*, *Motocicletta*, *29 settembre*).

La deviazione-Mogol è obbligatoria per comprendere che la forma canzone è un genere a sé. Non è né letteratura né musica. Tu puoi far incontrare (ed è successo) grandi poeti e grandi musicisti, metterli in una stanza e aspettare cosa ne viene fuori. Ne son venute fuori quasi sempre splendide schifezze o, al massimo, versi e musica sublimi che messi insieme lasciano indifferenti. E questo perché il linguaggio della canzone è suo, specifico, lirico sì, ma differente da quello della poesia scritta. Tanto per dire, Prévert e Di Giacomo mettevano in un cassetto le loro poesie e in un altro i testi per canzoni. Mogol rappresenta benissimo nella sua "medietà" questo principio di indipendenza. La grande canzone popolaresca è roba a sé, è un *unicum*.

Il fenomeno comunicativo opposto, l'altra faccia della medaglia, è Francesco De Gregori. La cosiddetta canzone d'autore aveva già avuto alcune impennate sublimi. A conoscere Guccini e De André ci si accorge subito, all'istante, di quanto siano stati e siano diversi in tutto, a partire ovviamente dal fisico.

Estroflesso, country, gigione, iperglottico, funambolico, scarmigliato, invadente, piratesco e picaresco il primo: un Rabelais, un Cecco Angiolieri nella testa di Hemingway, di Borges. Composto, misurato, lunatico, imprevedibile, misterioso, raffinato e pur sanguigno, pignolo oltre il limite, inafferrabile, generoso, volubile l'altro. Con loro per la prima volta la forma canzone incontra la letteratura, si alza, si nobilita, si fa complesso l'impianto narrativo, si cita, si sparano metafore, si cerca un senso tra le rovine, si trasmigra dal semplice parlar di sé, del proprio quotidiano, per correre in forma ora di favola, ora di insulto, ora di sofferenza, tenerezza umana, in un ginepraio di domande senza risposta, come due treni paralleli che non si incontrano mai.

C'è in Guccini un nodo mai risolto con un passato sfuggente e mitico: Francesco è un crepuscolare. Non inganni la canzone per cui è più famoso: *La locomotiva* fa storia a sé, non è questo il suo Leitmotiv. Francesco è *Bisanzio*, *Amerigo*, *Incontro*, e soprattutto la *Canzone della bambina portoghese*; incarna in musica il dubbio esistenziale, la malinconica rabbia di sfiorare continuamente la verità senza coglierla mai, ricorda perennemente il "varco" montaliano.

De André è uno spaventoso eclettico della ricerca lessicale e tematica. Salta con apparente leggerezza dai trovatori a Stirner, ai poeti sudamericani, a Cohen, a Brassens, a Villon, a Lee Masters, ai Vangeli, reinterpretando, trasfigurando, consegnandoci credibili letture alternative in una sorta di battaglia disperata e infinita contro il potere visto come un'entità volatile, una realtà a sé stante indipendente dagli uomini che lo rappresentano.

Ho conosciuto entrambi e di Francesco sono amico da sempre, l'ho sempre sentito tematicamente vicino, pur essendo io un topo di città e lui di campagna. Insieme non si è parlato mai di questo nostro migrare tra parole e note, siamo compagni di

buffonate e goliardate e lo siamo stati di carte, di vino e di risate. Non posso dire lo stesso di De André: due brevi incontri, lo straordinario fascino della sua superiorità e la debolezza infantile del suo genio. Ma se c'è qualcuno che la canzone d'autore l'ha veramente ribaltata, rivoluzionata, quello è Francesco De Gregori.

De Gregori è proprio figlio del Novecento, colui che più di tutti trasporta in musica l'espressionismo letterario, la scomposizione concettuale di cui dicevo prima. Da De Gregori in poi la canzone d'autore vive dietro un velo di immagini complesse, indecifrabili *tout court*, fuori dal tempo, fuori dallo spazio, ermetiche, criptiche, apparentemente anaffettive, le metrature e i simboli si moltiplicano, le figure si intrecciano e si dividono, appaiono per un attimo e spariscono come personaggi in cerca di autore. Che cosa vuol dire? Perché? Come? Non ha importanza, perché veramente "non c'è niente da capire", capire è il verbo sbagliato.

L'operazione di De Gregori è l'esatto contrario di quella di Mogol: non è mediale ma "transmediale", bisogna andare oltre l'apparenza, il figurativo, bisogna leggere sotto. De Gregori percorre un filo ideale che partendo da Rimbaud e Baudelaire congiunge dadaisti, futuristi, surrealisti adattandoli alla forma canzone, cioè "riduce" la metafora a sorpresa, a indizio del contesto che evoca e che noi "sentiamo".

Ovviamente non è sempre così. A volte non abbiamo bisogno di riletture o salti mortali. L'allegoria de *La donna canzone* o di *Generale* è dichiarata fin dall'inizio, ma la ricerca di immagini resta comunque fuori dal comune, mai scontata. Questo suo muoversi per pezzi apparentemente separati risulta chiaro quando si ha il quadro finale. Provate a leggere il testo di *Rimmel*: quasi ogni verso va per i fatti suoi, cosa c'entrano i "quattro assi" e perché "di un colore solo"? Chi è 'sta "Venere di rimmel"? Voltate le carte alla fine: eccola la storia d'amore,

senza retorica, fuori da ogni schema, un addio senza lacrime. Poco importa allora che i “quattro assi” siano di un mazzo truccato, che lei l’abbia ingannato, e che il “rimmel” copra la verità con l’inganno.

Ho riflettuto più volte sul compito di una canzone. Ha un compito, una canzone?

Sì e no. Che differenza c’è tra una canzone e una cosiddetta canzone d’autore? Forse sarebbe più giusto parlare di “canzone d’autore” (tutte ne hanno uno) e “canzone d’autore autorevole”. Più giusto sì, ma farebbe ridere.

In verità la risposta è più semplice di quanto si pensi, anche perché questa divisione non è affatto recente, risale addirittura al dodicesimo secolo. Nella poesia-canzone provenzale, tanto per intenderci, esistevano un *trobar clus* e un *trobar leu* ovvero un “poetare complesso” e un “poetare semplice”.

Guglielmo IX e Raimbaut D’Aurenga sostenevano che la canzone fosse per spiriti alti e non dovesse arrivare alle orecchie dei villani. Giraud de Bornell esattamente il contrario. Parecchi trovatori erano intellettuali schizzinosi o capetti nobiliari in disarmo, ma esistevano anche quelli che di amore, anzi di “finamor”, parlavano terra terra. Persino Dante, che è Dante, nel *De vulgari eloquentia* strepita che la canzone, come genere più alto della poesia, non può essere materia per dilettranti o pedanti insensibili, ma deve mirare sempre in alto, rivolgersi a spiriti nobili. I tempi nel frattempo sono cambiati e lo snobismo intellettuale dei trovatori non ha oggi nessuna ragione di essere, come forse non l’aveva già allora. Ma Dante ha ragione quando traccia un confine ben preciso tra chi scrive con un certo tipo di intenti e chi per altri scopi. Il vero confine tra canzone e canzone non sta, per me, tra alto o basso, colto o incolto. Il vero confine sta tra verità e artificio. Se questo è il discrimine possono essere belle o perfino importanti canzoni

“mediali” e canzoni “transmediali” così come possono essere inutili o perfino dannose le une e le altre. Esistono brani di celebrati cantautori che non mi fanno né caldo né freddo ed esistono “canzonette” che mi prendono bene.

Ma cosa intendo per verità? Cosa intendo per artificio?

Verità è sentimento genuino, provato, non contraffatto, ma è anche racconto verosimile, gnomico. Verità è ciò che si scrive perché non se ne può fare a meno. Verità è coerenza con la propria persona. Ma verità è anche qualsiasi gioco, bisticcio d’amore, filastrocca infantile, disimpegno divertente, rabbia genuina che non bari con l’ovvietà degli slogan. È insomma quel che si vede, quel che si sente senza secondi fini troppo evidenti – come quello commerciale, che non sempre è così negativo.

Artificio è tutto ciò che è costruito, non sentito, sofisticato: l’ovvio, il luogo comune, la trappola emozionale per gli ingenui, gli ipersensibili e per chi vede solo bianco o nero. Artificio è intellettualismo plateale, qualunquismo imbellettato, finzione mascherata da verità, è insomma, per dirla con Oscar Wilde, far passare per intelligenti cose stupide, perché anche gli stupidi si sentano intelligenti.

Quindi si possono benissimo ascoltare canzoni semplici, sapendo bene di che cosa si tratta. Io personalmente possiedo tutta una collezione di soft rock degli anni cinquanta-sessanta. La canzone serve anche a sgonfiare la mente, seguire un ritmo, lasciarsi andare, non è detto che si debba pensare per tutta la vita. La canzone non deve essere un capolavoro, non ha di queste esagerate ambizioni, non vuole confrontarsi con il *Macbeth*, Van Gogh, Mozart, Fellini e via dicendo. La canzone vuole essere umanità, il più delle volte si limita a spargere fiori: non è la quercia, è il mandorlo.

E per questo forse ha riempito tutta la mia vita, così che non c’è stato un attimo, un giorno, un incontro, un addio, un

amore, un uomo o una donna che io non abbia pensato in canzone.

L'insana idea di proporre me come argomento di due corsi universitari non è, come ho detto, mia. Erano già diciassette anni che ci provavano in tutti i modi studenti, presidi di facoltà, assistenti e colleghi, e io a fare orecchie da mercante perché mi pareva scorretto, indelicato, sapeva tanto di *laudator sui*. Dagli e ridagli, prova e riprova la faccenda era diventata un tormentone.

Devo ammettere che ad aprirmi gli occhi sono stati i due collaboratori che avevo scelto, il semiologo Paolo Jachia e il maestro Massimo Germini, due serpi in seno, Jago e Gano di Maganza (o il gatto e la volpe). “È inverosimile – dicevano – che dopo aver parlato per ore di De André, Guccini, Dalla, De Gregori e altre decine di cantautori, in questo corso gli studenti, i tuoi studenti, non sappiano niente di te, del perché scrivi, di cosa scrivi, di che mondi dipingi o inventi o ribalti, ma soprattutto della tua poetica che è assolutamente unica, secondo noi inimitabile, e del tuo descriverti, riviverti al riparo di personaggi che ti sono simili. E poi il corso lo teniamo noi, tu sei solo l'oggetto che mettiamo in vetrina.”

Mi convinsero facilmente, non ci voleva poi tanto. Avevo anch'io voglia di uscire dal buio, dall'ombra delle apparenze e tirar fuori una buona volta quello che nascondevano veramente certe canzoni misteriose, ambigue a volte, non facili. E, soprattutto, di mettere al centro la parola: la scelta, l'innamoramento e l'uso, il criterio d'impiego, perché questa sì e questa no. “Bene – risposi – ma io in vetrina non ci sto. Se abbiamo fatto trenta facciamo trentuno. Ci divideremo i compiti. Io confesserò da dove nascono, come le manipolo e cosa intendo dire o non dire. Jachia si occuperà delle parti lessicali, grammaticali e interpretative e Germini spiegherà

le melodie e perché quelle e non altre melodie. Detto tra noi, sono anche un po' stufo che la mia musica faccia sempre da Cenerentola.”

E così fu.

Si trattava di estrapolare dal *mare magnum* di duecentosettanta canzoni un numero ridotto che rappresentasse tutte le altre, che fosse da esempio per i vari generi e le varie tematiche inseguite per cinquant'anni. Quindi non necessariamente quelle che loro e io ritenevamo le più belle, né quelle più popolari, bensì gli archetipi, i brani semaforici, le intuizioni imprevedibili. Frugammo fra i salti di stile, le innumerevoli varietà di forme dall'epigramma all'epica, dalla ballata asfissiante allo schema strofa-ritornello, ai deliranti melodrammi, canzoni sceniche, fino all'intimismo spietato e minimale.

Volevamo un panorama a trecentosessanta gradi. Io sono sparpagliato, difforme, curioso di tutto, non ripeto il già detto, cerco tutte le varianti possibili, un giorno slow, un altro jazz o rock o sinfonia. Ma in questa epidemia di contrasti apparenti rimango uno solo, intrigato dalle trasformazioni che ora mi portavano a entrare in Rimbaud, ora in Saffo.

E proprio nel fare la conta di questo va e vieni senza un attimo di respiro mi sono finalmente accorto che non sono l'unico a essere così, lo siamo tutti. Non ho mai parlato tanto di tutta l'umanità credendo di parlare solo per me stesso. Siamo noi tutti come non ci conosciamo o non abbiamo mai voluto conoscerci. Ecco la principale ragione per cui parto spesso dal mito: il mito è quella verità primordiale che abbiamo in noi latente, ma esplosiva nei momenti di emozioni forti, quando tutto l'ingombro del “vivere per avere” svapora, si annulla. Cercavo di capire, m'intestardivo per scoprire quali dei miei due “io” (perché uno mi trascina, l'altro mi frena), fosse il più vero, e non mi accorgevo di essere solo un granello di sabbia

nel disegno di alternanze universali di un'umanità sballottata fra il male e il bene, il sogno e la realtà.

L'amore – ch  solo l'amore spezza questo dissidio, o perlomeno lo attenua –   la risposta. L'amore   armonia dei diversi,   pazienza dell'insopportabile, un lucido mistero risolto la sera e dimenticato la mattina dopo. Non si ferma, non si cattura, corre, scivola, guizza, ritorna, riparte, non puoi tenerlo in una mano chiusa, n  con la stessa mano schiacciarlo, devi saperne i nascondigli, scovarlo, stanarlo. E al contempo fargli ombra se t'acceca, ma guardarlo sempre fra le dita socchiuse.

Nella scelta dei brani presenti in questo libro vi accorgete che poche sono le canzoni d'amore, d'amore inteso in senso personale, pur essendo la met  almeno di quelle che ho scritto.

Delle trenta dedicate alla compagna di una vita ne appaiono due soltanto.

  una scelta voluta e voluta da me, perch  l'esclusivit  di questo rapporto avrebbe meritato un lungo madrigale a parte, un libro a s  stante. Ed   quello che far  uno dei prossimi anni.

Due sole. Ma sono le due confessioni pi  belle e pi  intense al tramonto di un viaggio, il mio, di albe luminose e ipnotiche, con il cuore in gola nel vederla stesa accanto a me, e il terrore bambino di poterla perdere per qualche insulso litigio, falsa nuvola a coprire un attimo il cielo.

Ogni canzone d'amore   un madrigale ultimo.

L'universo femminile si concentra in un solo nome, il suo. Lei   tutte le donne del mondo di oggi, di ieri, di sempre. Lei   la farfalla che cambia di giorno in giorno colore, allarga le ali o le chiude a protezione del pensiero; ed   stata lei, l'unica donna cantata da tutti i poeti in tutti i secoli in tutte le lingue del mondo, lei, debolezza forte, bellezza antica e intramontabile.

Viola d'inverno va ancora pi  in l . Lei non   soltanto tutte le donne. In forma di leggenda sognante, nel momento preciso

in cui fai il conto di una vita, richiamato da una musica che Dio ti manda per avvertirti, scompare ogni cosa: ogni piccola e grande cosa ti accorgi che è stata illusione, filo di fumo e resta incrollabile solo la certezza “che il mondo non vale un tuo sorriso e nessuna canzone è più grande di un tuo giorno”.

Devo ringraziare Paolo Jachia e Massimo Germini, che probabilmente sono le due persone al mondo a conoscere meglio tutto quello che ho scritto. Abbiamo ricostruito insieme momenti di grande intensità emotiva, senza mai pestarci i piedi l'uno con l'altro. Siamo pure stati protagonisti di imprevedibili scene comiche, le rare volte che uno di loro cannava interpretazione e io lo correggevo e lui: “No, è così!” E io: “Guarda che non l'hai scritto tu.”

Sui brani dal vivo ci si fermava spesso per spiegare i crescendo e i calando, l'uso di accordi inusuali, i passaggi più commoventi, il perché di un Do, di un Re o di un'improvvisa variante melodica. In questo Germini è stato bravissimo.

In ultimo, una personale sorpresa. Gli studenti sono rimasti incantati più dai brani che non conoscevano che da quelli noti. E io gongolavo. Quelle erano e sono le canzoni più mie, quelle segrete, incantabili davanti a un grosso pubblico, perché la chiave misteriosa per aprirle l'avevo tenuta malauguratamente in tasca fino a quei giorni.

Non ricordo quando ho cominciato a provare meraviglia per il suono di una parola e ancor più per il suono di più parole insieme. Ma la prima sensazione fu anche quella definitiva: le parole erano canto. Ecco, questo mi colpì subito, che ancora ero bambino. E cioè che il significato contava meno dell'armonia con cui uscivano dalla voce, di mamma, di papà, di tutti.

Il concetto lo assorbivo distratto, ma gli alti e i bassi dell'intonazione, la dolcezza o la perentorietà, la crudezza di alcune consonanti, la durata di una vocale scelta a bella posta, quelle cose lì m'incantavano di brutto. La voce di mia madre conteneva un'infinità di registri, poteva salire, salire o scendere in cantina e significare con le stesse parole anche cose diversissime: in breve, non ne intendevo tanto il senso quanto il sentimento. Da allora in poi parole e musica sono state la stessa cosa, fino a comprendere che si trattava di un incontro perfetto fra due diverse armonie, tanto da provar fastidio per le frasi sgangherate, scorrette, viverle come storture stridenti che il pensiero si rifiutava d'accettare.

Progressivamente ho ritrovato lo stesso incontro di armonie nelle parole scritte.

Al principio fu il greco. Lo imparai quasi di nascosto a dodici anni e impazzii quando mi fu regalato un dizionario.

Il greco, prosa o poesia, a leggerlo aveva una continuità di flusso che cullava la mente: lunga e breve, lunga e breve, mai un accavallarsi di accenti, sempre spazi ritmici calcolati e incontri fra suoni comuni per natura: duri con i duri, dolci con i dolci. Prima ancora di stare a tradurre, che era poi il meno, m'infervoravo in quella trasmissione musicale, mai cacofonica, zoppicante, senza qualsiasi stridente soluzione di continuità.

Poi i poeti, tutti i poeti. I classici per cominciare: mi stupii che Dante avesse quasi sempre quella particolarità di accentare le sillabe pari, e il verso saltellava, era vivo, mi teneva all'erta. Avrei saputo più tardi che gli antichi lo chiamavano "giambo", in italiano "gettare in là". Ma scoprii pure che altri facevano l'esatto contrario, accentavano cioè le sillabe dispari o addirittura lasciavano due sillabe mute e una accentata.

Non potevo capire allora che questa varietà, questa danza difforme erano il codice del nostro sentire, che la malinconia o

la gioia, lo stupore o il dolore richiedessero questi ritmi diversi per essere descritti. Non sapevo che un verso a calare fosse tristezza e uno a salire gioia, entusiasmo.

Avrei dovuto imparare ancora tante cose. Imparare cioè che, come la poesia, tutto il mondo è duale. Duale è credere che tutto sia apparenza e la verità sia altrove, o al contrario che non esiste apparenza e tutto è verità, o ancor più che non c'è, questa millantata verità, e tutto cambia: Platone, Aristotele, Eraclito.

Poi le parole cominciai non solo a sentirle ma a vederle, no, non a leggerle, a vederle proprio, come fossero esseri viventi. Imparai la loro origine, le trasformazioni, la chimica degli scambi, le radici, i fusti, i rami, e tutto questo, se non lo ero già, mi mandò parecchio fuori di testa. Come posso dire? Non è che avessero un colore, un corpo, una fisionomia, ma le distinguevo una dall'altra come persone, con tutto l'andazzo di parenti, parenti emigrati, estranei, amici e rivali.

Questo mi accadde tardi e ne furono colpevoli tutti i poeti del Novecento, italiani *in primis*, ma pure francesi, russi, sudamericani, spagnoli, africani e cinesi, più un portoghese solitario.

La poesia del Novecento fu una sterminata pianura di fiori d'ogni genere, scrutati nell'andare e venire di una nebbia sottile. La metafora, il simbolo, la sinestesia, la dissezione dei termini, un'infinità di giochi acrobatici per raccontarsi in immagini viste dentro di sé, accavallate e spurie, traduzione di un fatto, di un sentimento con analogie plastiche, fisiche: un albatro che non può volare è come un poeta tra gli ignoranti. E siamo agli albori, siamo a Ottocento inoltrato, a Baudelaire.

Questa visibilità dell'invisibile, questo esprimere l'oppressione del "sentire" a misura dell'"io" me l'han data gli chansonnier francesi, Brel e Ferré sopra tutti. Ma ne parlerò dopo, perché se è vero che da una parte ho seguito la mia vita d'insegnante di letterature classiche per anni e anni, è anche vero che, tanto per non smentire l'io diviso, dai venti ai trent'anni sono stato

autore di quelle che poco tempo fa dileggiavano come “canzonette”, Jekyll e Hyde.

Erano tempi in cui si scrivevano canzoni per altri, solitamente in due, canzoni-trappola, canzoni commerciali per vendere, e io lo feci in coppia prima con Andrea Lo Vecchio, poi con Renato Pareti. Inimmaginabili, oggi, quei tempi. Si faceva a gara portando alle case discografiche proposte per divi affermati o meno. Dalla mattina alla sera sul piano, alla chitarra, fogli in mano e poi corri e che Dio ce la mandi buona. Era un lavoro estenuante, capillare: bisognava immergersi nella figura del cantante prescelto e tentare in ogni modo di infinocchiare l'editore di turno. Ma s'imparava, s'imparava tanto. In pochi anni mi ero fatto un bagaglio di esperienza monumentale, conoscevo tutti i gusti, captavo i segnali del pubblico, individuavo i nervi scoperti, sapevo come aprire le porte dell'emozione, come spararle grosse o sottintendere sesso, far nascere o fare a pezzi l'amore. Sembravo un fingitore nato. C'era da combattere con giganti del “testo”, che allora si chiamavano parolieri: Testa, Calabrese, Pace, Salerno, per non parlare di Mogol o di Minellono.

Ma io mi specializzai nei “testi d'urgenza”. Non c'era gruppo o band di allora che non mi abbia chiamato all'ultimo momento per venire a capo di una storia da scrivere. Massacrante ma elettrizzante, soprattutto quando si trattava di cover, cioè di canzoni straniere da riadattare in italiano. Lì era peggio perché la storia c'era già, non potevi inventarti nulla, ma il delirio era trasformare i concetti e i termini, ché l'italiano è di per sé prolisso e il francese ancora ancora, ma l'inglese dovevi ficcarcelo dentro a calci in culo. Ero diventato una specie di meccanico di precisione. Arrivavo tra i musicisti trafelati e in quattro e quattr'otto risolvevo il problema. C'era alla fine chi addirittura mi abbracciava piangendo. Ero velocissimo, altri forse più bravi, ma io il più veloce. Anzi, no. Ce n'era uno meglio di me, Popi

Minellono. Quando facevamo a gara mi fregava sempre. Non per niente scrisse tutto un album di Toto Cutugno in un giorno solo.

Ho voluto confessare questa palese macchia della mia vita non per sentirmi dire “però, com’è sincero”, o per prevenire qualche critico che me l’avrebbe sicuramente rinfacciata. Ho voluto farlo perché non ne provo vergogna così come non ne vado orgoglioso. In quegli anni ho imparato parecchie cose: prima di tutto che non era la strada giusta, ma bisognava provarla per saperlo. Poi la fatica: non esiste ispirazione senza fatica. Chi butta giù di getto e finita lì non è né autore né cantautore. Quelle notti a cercare gli accordi più consoni a una voce che non era la mia, quei giorni a saltare da una parola all’altra per dare un minimo di senso e credibilità a pezzi inverosimili mi hanno permesso una padronanza della scrittura che non avrei mai avuto altrimenti. E poi mi sono divertito. Sì, devo confessarlo, mi sono proprio divertito, si trattava di puro disimpegno, se fallivo un testo non fallivo io, e sgattaiolare fra i sentimenti comuni mi prendeva bene.

E poi mica tutto era fuffa. Ho tradotto anche Paul Anka, Rod Stewart, Brel, Adamo.

Ma se il dottor Jekyll se ne stava tutto il giorno a sollazzarsi con le canzonette, di notte mister Hyde passava da un cabaret di Milano all’altro, sciorinando un repertorio di canzoni cervelotiche che cinque o sei spettatori fingevano di capire per non sembrare buzzurri campagnoli, ma che in realtà nessuno capiva. Mister Hyde, cioè io, quello che se la tirava da intellettuale, aveva tutto un repertorio segreto in quegli anni sessanta che andava dalla rivisitazione di tragedie greche a incomprensibili tiritere surrealiste e, se gli andava di esagerare, cantava pure in latino.

Per me era togliermi il doppiopetto e infilarmi roba casual. Con il vestito cambiava l’uomo, ed era sorprendente che

nemmeno lui, cioè io, se ne accorgesse. Non che fossi particolarmente serio di notte e pacioso di giorno, ma siamo lì. Houdini.

Il cabaret a Milano negli anni sessanta era spaventosamente di moda: alternativo, dissacrante, caustico, parodistico, sarcastico. Richiedeva a volte sforzi di comprensione non da poco, ma offriva l'esatto contrario di tutti gli altri spettacoli, cinema, TV e radio compresi: comicità sottile, impegnata, irriverente, ben altra roba dal Bagaglino, niente battutacce, conformismi, risate grasse; il cabaret milanese mirava alla mente non alla pancia. Io li ho passati tutti tranne il Derby che era sì il più famoso, ma lì con le canzoni greche mi avrebbero buttato fuori a calci in culo. Epperò la Bullona, il Refettorio, il Lanternin, Le Clochard di corso Europa me li sono sciroppati tutti. Oh Dio, niente di paragonabile ai *caveau* e alle *caves* francesi, negli anni sessanta di politica ne girava poca, e i cabaret non erano propriamente ritrovi di rivoluzionari. Però ho lavorato a fianco dei Gufi, dei Gatti di Vicolo Miracolo, di Paolo Poli, di un grandissimo surreale Maurizio Micheli, di Paola Borboni e delle sue notti alla Casa Rosada, e soprattutto lì ho imparato cos'è un pubblico e come gli devi stare davanti, completamente indifferente ai fischi e tenuamente soddisfatto degli applausi. Lì ho imparato a commuovermi e anche a fingere di commuovermi, a suonare, a toppare, a rimediare, a rispondere a una battuta dalla sala con un'altra battuta, a capire cos'è un artista, a stare con loro, anche dopo, anche fino all'alba, ad ascoltare, a confessare, a flirtare e anche un po' di più. Dal '62 al '68 i cabaret sono stati la mia casa, non avevo ancora incontrato il Tenco, dove avrei traslocato, non avevo ancora incontrato Francesco Guccini, ma alla fine avevo almeno capito che la mia strada non era più scrivere canzoni o fantasmi di canzoni per altri. E poi quando mi ripenso là mi vedo giovane e felice e libero, e non potevo non ricordare in questo libro quei giorni.