



IVAN DELLA MEA

E chi può affermare che un sampietrino non fa arte?

Scritti sulla musica (1965-2009)

a cura di Jacopo Tomatis

La chitarra e il potere, il blues e il rock'n'roll: Ivan Della Mea e la popular music

Jacopo Tomatis

9

APPENDICE

UN CARTEGGIO TRA IL NUOVO CANZONIERE ITALIANO E GIANNI MORANDI

Lettera di Michele Straniero a Gianni Morandi

(Milano, 22 agosto 1966)

43

Lettera di Gianni Morandi a Michele Straniero

(Roma, 14 settembre 1966)

44

Lettera di Giovanni Pirelli a Gianni Morandi

(7 marzo 1972)

45

SCRITTI SULLA MUSICA (1965-2009)

Ivan Della Mea

1965

Perché nascono le nuove canzoni di protesta

47

La mia vita ormai

48

1966

Le ragioni politiche. Recensione del Folk Festival 2

53

La realtà si impara dove la realtà si fa

57

1967

Intervista: Inchiesta sulla canzone, di *Daniele Ionio*

59

Ciò che voi non dite

62

1972	
Auto-bio-grafia di me	63
La balorda	64
1973	
Ariva i barbari	65
1975	
La chitarra, il potere e altre cose.	
Risposta a «Ombre Rosse»	67
Compagno ti conosco	72
Ballata dell'organizzatore di cultura	76
1976	
Dove e quando nacque "La grande e la piccola violenza"	78
E chi può affermare che un sampietrino non fa arte?	79
1977	
Compagno sembra ieri	81
La contestazione non va cavalcata, va vissuta	83
Intervista: I festival dell'Unità, di <i>Claudio Bernieri</i>	88
Lettera a Giovanna	90
1981	
O Roma o morte!	94
1984	
Canzone politica	97
L'angelo d'oro: intervista ad Angelo Branduardi	102
Alla finestra con gli Inti Illimani	106
È l'uomo cannone: intervista a Francesco De Gregori	107
Vasco Rossi: la coca non gli fa bene	111
De André: il mare canta in genovese	112
Io amo le brutte: intervista a Domenico Modugno	114
Ivan Della Mea, cantautore, parla di Bob Dylan, il più grande cantautore del mondo	119
Finardi: e il rock scende in strada	122
Il popolo di Vasco	124
Quando Paoli aprì la stanza del cuore	126
1985	
Ritorna un amico fidato: intervista a Gianni Morandi	128

Lui, di certo, è Gaber. E noi, chi siamo noi?	
Nel foyer la gente dice...	130
Io sto con chi perde: intervista a Fabrizio De Andrè	133
Avessi scelto Ornella e Gino	135
Lui è come prima. Lui è come sempre. Lui è il dottor	
Vincenzo Jannacci o, se più vi garba, il cantautore	
Enzo Jannacci: intervista	136

IL DE MARTINO
30/20

SOMMARIO

1986

Il violino nella marmellata: intervista ad Angelo Branduardi	138
Cinquantamila cuoricini rossi, un grido solo:	
«Claudio ti amo»	141
Joan Baez. Requiem per i figli dei fiori	143
I Pooh. I favolosi “nonni” del pop	146
Il sottile profumo di Gianna: intervista a Gianna Nannini	149
Prego, non gettate la signora: intervista a Franca Rame	151

1987

Gesù, fai che canti solo: recensione del concerto	
di Bob Dylan	153

1988

Ci ragiono e canto	154
Ecco perché canto ancora “Cara moglie”	157

1989

Ma il vento continua a fischiare. Cronaca di un concerto con	
contestazione, discussione, spiegazione e catarsi finale	159

1990

Io no, aspetto la discoteca trialettica	162
---	-----

1991

Ivan Della Mea, Fausto Amodei e «la lotta di classe in rima»	163
Grazie a Jannacci che fa battere il cuore a sinistra	165

1992

Il Nuovo Canzoniere Italiano e le posse	167
---	-----

1994

Roccheraunddecloc / ballando col giùbos	169
“Contessa”, ballata del ‘68 e dintorni	170

1996	
Liscio, gasato, jazz ovvero Casadei e la Romagna sua	171
1997	
L'oggetto del contendere	173
I sentieri tortuosi della musica popolare	177
E qui in Italia la piazza rossa scacciava i Nomadi...	
Memorie dalla periferia dell'impero.	
Ma la capitale era San Francisco o l'Avana?	179
Intervista: Da Contessa a Ufo Robot, <i>di Antonella Marrone</i>	181
1999	
Sanremo maggioritario. Bilancio del Festival dell'omologazione	182
2000	
Cosa c'è dietro la world music	184
2002	
Addio Lugano bella, sapore di sale	186
Giovanna e Francesco, che bel fischio	188
2003	
Il fioretto dell'ironia di un uomo che conosceva il pudore: un ricordo di Giorgio Gaber	190
Scusate, ma quale storia vogliamo cantare?	191
E Zezi, quei terribili diavoli a quattro	193
Se il <i>Dizionario dei cantautori</i> è questo, io mi dimetto da me stesso	194
2005	
Intervista: I Dischi del Sole secondo Ivan Della Mea, <i>di Roberto G. Sacchi</i>	195
Ho sentito il cd di Piero Brega, e sono andato dal parrucchiere	201
2006	
Ascoltando il Moffa s'è perso chi ha vinto Sanremo.	
Ne valeva la pena	202
Il sindaco e la Notte della Taranta	204

2007

Con Myspace non va tutto bene, madama la marchesa	207
Sara in-canta e io ci ragiono	210

2008

Intervista: Confesso che ho cantato, <i>di Mario Grasso</i>	211
---	-----

2010

Icché	214
-------	-----

IL DE MARTINO
30/20

SOMMARIO

La chitarra e il potere, il blues e il rock'n'roll

Ivan Della Mea e la popular music

IL DE MARTINO
30/20

JACOPO TOMATIS

Introduzione: la lombaggine di Ivan

Potrei dire che il mio “privato” [...] ha coinciso col privato di molti compagni, ma questo non giustifica un bel niente, sarebbe come dire che la mia lombaggine coincidendo probabilmente con molte altre lombaggini, sia degna di essere cantata e di proporre così un messaggio alternativo sempre in tema di lombaggini. Il che è forse un’operazione legittima ma non è detto che sia esaltante o proprio indispensabile per la lotta di classe¹.

Gli obiettivi dell’antologia di scritti di un intellettuale – per quanto anomalo possa esserlo stato Ivan Della Mea – possono essere molteplici. Si va dall’omaggio al rafforzamento del credito culturale, dalla semplice divulgazione alla riorganizzazione del filo di un pensiero critico che – di commento in commento, di polemica in polemica – si va dipanando lungo la biografia dell’interessato, fino alla ricostruzione stessa di quella biografia attraverso i testi². È difficile dire che cosa abbia mosso *in primis* questa antologia degli scritti “sulla musica”, che da minuscola collezione a margine di un più ampio progetto editoriale – curato da Antonio Fanelli e Mariamargherita Scotti, e confluito nel n. 29 del «de Martino»³ – è cresciuta fino a vivere di vita propria e a occupare per intero questo nuovo fascicolo. La lettura in sequenza dei contributi che lo compongono può senz’altro soddisfare una o più delle precedenti, anche se l’eterogeneità dei ma-

1 I. DELLA MEA, *La chitarra, il potere e altre cose. Risposta a «Ombre rosse»*, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», terza serie, n. 1, aprile 1975; vedi questo numero.

2 Non mancano le fonti per ricostruire la biografia di Della Mea: cfr. A. LEGA, *La nave dei folli. Vita e canti di Ivan Della Mea*, Milano, Agenzia X, 2019; I. DELLA MEA, *Accadde a Tuscamelot*, Milano, Jaca Book, 2005; ID., *Se la vita ti dà uno schiaffo*, Milano, Jaca Book, 2009.

3 Antonio e Mariamargherita sono stati fondamentali nel reperimento dei materiali dell’appendice e dell’antologia, in gran parte conservati presso l’Istituto Ernesto de Martino; un aiuto decisivo è anche giunto da Stefano Arrighetti, Clara Longhini e Pietro Della Mea: a tutti loro va il mio più sentito ringraziamento.

teriali, che includono oggetti dei generi letterari più diversi – dagli articoli d'occasione alle canzoni-saggio, dalle lettere (più o meno) aperte alle note di copertina per dischi propri e altrui, dai necrologi alle recensioni di cd e concerti alle interviste, da Bob Dylan a Franca Rame ai Pooh – sembrerebbe scoraggiare ogni tentativo di ritrovarvi un pensiero organico. In parte è così, e sarebbe disonesto forzare la lettura di questi testi per farli “parlare” diversamente.

Se il pensiero di Della Mea nei riguardi del comunismo – ovvero, la sua peculiare interpretazione di che cosa ha significato essere comunisti, in Italia, nel secondo Novecento – è tanto originale quanto tendenzialmente coerente lungo tutta la sua vita editoriale (se ne occupano ottimamente Scotti e Fanelli), nel Della Mea che scrive di musica è più facile ritrovare le tracce dello spirito del tempo, dei pregiudizi e dei riflessi pavloviani degli intellettuali di sinistra nei confronti della “cultura di massa”. Né, d'altro canto, è possibile capire questi scritti se non in relazione alla storia del Della Mea organizzatore di cultura, militante e autore di canzoni politiche, abbeveratosi alla fonte del canto sociale e del folk revival, e per cui militanza e pratica musicale rappresentano due «facce di una stessa medaglia»⁴. Allo stesso tempo, è bene dichiararlo subito, molti di questi scritti sono spiazzanti (e dunque interessanti) proprio perché *non* dicono quello che ci si aspetterebbe. Non sembrano cioè farina del sacco di uno di quei “militanti severi” di gucciniana memoria, e confermano Della Mea in una posizione originale anche nei confronti del mainstream della critica di sinistra.

Il percorso parte dunque dalle origini del Nuovo canzoniere italiano nei primi sessanta, con Della Mea attore principale nella costruzione di un canone della “nuova canzone” politica che comincia a incorporare suggestioni folk e “popolari”, mentre tutto intorno i consumi musicali dei giovani (Della Mea compreso) si rivolgono agli Stati Uniti, e poi all'Inghilterra. In questi anni si alternano interventi “istituzionali” ad altri di taglio personale, che riflettono sugli aspetti più umani della militanza e della ricerca. Con la fine del decennio e l'intensificarsi dell'attività di propaganda attraverso la canzone, Della Mea è in prima fila nella scrittura di nuovi brani (tra cui “Cara moglie”, il suo pezzo più noto) e nella militanza attiva, fino al momentaneo abbandono della musica nel 1968. A partire dal rientro nel Nci, nei primi settanta, Della Mea si consacra come musicista e intellettuale in un circuito alternativo ora in grande espansione, ormai forte di una carriera più

4 A. FANELLI, *Le considerazioni di un marxista-interista-leopardianospinto*, in «Il de Martino» n. 29, pp. 11-46: 12.

che decennale. Paradossalmente, è proprio in questa fase che le sue riflessioni cominciano a concentrarsi sulle crepe che minano la stabilità dell'utopia sessantottina, fino all'inevitabile crollo degli anni del riflusso e il "ripiegamento" nel nuovo ruolo di giornalista, che lo impegna a partire dagli anni ottanta fino alla morte. Negli anni novanta e zero Della Mea è ancora in tempo per testimoniare la stagione della world music, delle posse, del rilancio dell'Istituto de Martino (sotto la sua presidenza) e della crescente nostalgia per il passato degli "anni d'oro", ai quali ora ritorna spesso con nostalgico affetto o proponendone una critica.

Tra i molti fili che percorrono l'antologia, questo saggio introduttivo sceglie di seguire quello del rapporto di Della Mea con la popular music: il rock'n'roll, la canzone italiana, i cantautori, ma anche il folk revival e la world music... Riferimenti a questi mondi, in positivo o in negativo, affiorano già negli anni settanta ed egemonizzano la produzione degli anni ottanta e novanta, con Della Mea assorbito dal lavoro per testate come «Amica», «Epoca», «Linus», oltre che per «l'Unità» e, più avanti, per «il manifesto». Se pure alcuni di questi testi possono sembrare delle anomalie, anche per l'empatia che il loro autore dimostra verso fenomeni pop all'apparenza poco in linea con il suo personaggio da «bardo della canzone di protesta»⁵, non di rado i contenuti riescono a saldarsi in maniera coerente con gli interventi più politici della stagione precedente, e costringono a rileggere anche questi ultimi in un'altra luce.

D'altra parte, ricorda ancora Fanelli, Della Mea spesso non si ritrovava in alcune delle categorie tipiche dell'ambiente che gravitava intorno all'Istituto de Martino, vista la sua «passione giovanile per il rock e [...] quella per il calcio, i fumetti e i film western»⁶, oggetti della "cultura di massa" amati ben prima del loro sdoganamento intellettuale, pure se in parte incompatibili (almeno ufficialmente) con la prassi dell'intellettuale *engagé*. In questo gioca un ruolo anche il suo profilo biografico, un'anomalia nel contesto del Nci: da quel "mondo popolare e proletario" che si voleva "conoscere criticamente" Della Mea proveniva veramente, a differenza di molti dei suoi colleghi. La contingenza che lo porta negli anni post-riflusso a intraprendere la professione del giornalista è figlia più della necessità di una fonte di reddito che di una qualche esigenza politica o personale. Il passaggio da musicista e operatore culturale a freelance

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 19.

dell'editoria – «da militante a cittadino»⁷ – è legata anche alla perdita delle (relative) garanzie economiche offerte dal vivace circuito delle Feste dell'Unità, dell'Arci e delle varie organizzazioni della nuova sinistra, e alla fine dell'attività di impresariato portata avanti in prima persona nell'ambito del Nci. In questi anni Della Mea scrive moltissimo, e la stessa varietà dei soggetti è indice sì di un rapporto bulimico con la scrittura, ma rivela soprattutto una quotidianità obbligata. È un dato da tenere a mente: i giornalisti possono scrivere bene o male, ma non sono tenuti a farlo di buon grado, né – ahimè – ad avere sempre qualcosa di intelligente da dire. Il che è particolarmente evidente per chi firma rubriche fisse o si occupa di musica seguendo l'agenda dell'industria discografica, e Della Mea ha fatto entrambe le cose. La selezione per questa antologia ha lasciato fuori moltissimo materiale perché semplicemente non (o non più) interessante, troppo legato a contingenze o poco ispirato.

Nella varietà dei soggetti, il vero *trait d'union* dell'intera raccolta è rappresentato dallo stile di scrittura. Quello di Della Mea è uno stile ipotattico, non di rado faticoso nell'avanzare dei periodi, pieno com'è di subordinate, di colloquialismi mescolati a termini desueti, aulici – oppure dialettali, bassi. È uno stile senza mezzi termini (come del resto fu il Della Mea intellettuale: difficile sfuggire alla tentazione del parallelismo) e continuamente giocato sul filo. Quando esagera, ha la innegabile capacità (pure questa degna di nota) di infastidire i lettori. Ma quando “funziona” – per l'argomento, per l'umore del momento, per il maggior lavoro di rifinitura o per l'ispirazione – ci troviamo di fronte a pagine scritte magnificamente.

Una delle ragioni della “fatica” che a volte accompagna la lettura è che Della Mea inserisce quasi sempre se stesso nella narrazione, presupponendo in molti casi un lettore-modello che già ha familiarità con il suo personaggio o con i precedenti delle singole rubriche. È una forma di auto-fiction che si ritrova anche nelle canzoni, in quella pubblica esposizione del proprio intimo, dei propri incontri, dei propri amici – da Gianni Bosio al fratello Luciano ai militanti dell'Arci Corvetto – che è cifra costante del suo raccontare e raccontarsi. Il tema della politicità del “personale”, una delle ossessioni del dibattito degli anni settanta, su cui si avrà modo di tornare, è però solo una delle chiavi di lettura, non necessariamente la più interessante o utile. La «lombaggine» di Della Mea, per riprendere la metafora con cui si è aperto questo testo, non è certo interessante in sé, né come escamotage narrativo. *Epperò* (rubo la congiunzione

⁷ G. DE LUNA, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 183.

avversativa da lui preferita, con cui i lettori di questa antologia familiarizzeranno presto) interessante lo è: perché nel rivelarci qualcosa del Della Mea-uomo (o di come vuole mostrarsi a noi il Della Mea-uomo) contribuisce a farci capire qualcosa delle sue categorie di pensiero, dei suoi valori. E perché, sì, quella lombaggine (quel pensiero, quelle categorie, quei valori) coincidono «probabilmente con molte altre lombaggini»⁸, frammenti di storia culturale e di storie personali e di memoria che i discorsi intorno alla musica sono efficacissimi nel far emergere.

È questa, forse, la lettura più interessante che si può fare di questa strana antologia di scritti. Non si tratta, cioè, tanto di ricostruire il “pensiero sulla musica” di un’intellettuale. Quando parliamo o scriviamo di musica non parliamo o scriviamo mai *solo* di musica⁹: la musica, come pratica eminentemente sociale, ci costringe a confrontarci continuamente con chi siamo, chi vorremmo essere e come vorremmo essere visti dagli altri. Ogni giudizio di valore, ogni scelta, ogni rifiuto più o meno aprioristico porta con sé un pezzo di noi e, con esso della cultura e del mondo in cui viviamo. È una prospettiva che si adatta bene a Della Mea, il quale – non privo di sensibilità antropologica¹⁰ – ha sempre pensato il suo fare musica come «articolazione»¹¹ di qualcos’altro: dell’attività politica, naturalmente; ma anche, appunto, della narrazione di sé e degli altri, della comprensione del mondo e delle persone che lo abitano, siano esse semplici «donne di Rivarolo»¹² o raffinati intellettuali milanesi.

Provare a dipanare questi discorsi significa anche sbrogliare un’altra e più avvincente matassa del densissimo secondo Novecento: la storia del gusto, delle estetiche, dei ruoli assegnati alla musica (e alla canzone in particolare) dalle italiane e dagli italiani nell’ambito della cultura di sinistra. Significa affrontare – ancora una volta – gli sfumati confini tra concetti complessi, usurati *epperò* imprescindibili come “popolare” e “popular”, “arte” e “impegno” – ma anche “impegno” e “divertimento”, “alto” e “basso”, dal bandolo del Nuovo canzoniere italiano e della canzone politica fino alla crisi

8 I. DELLA MEA, *La chitarra, il potere e altre cose*, cit.

9 Su questo punto, cfr. S. FRITH, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

10 Cfr. A. FANELLI, *Le considerazioni di un marxista-interista-leopardianospinto*, cit., p. 29.

11 Sul concetto di «articolazione», cfr. R. MIDDLETON, *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli, 1994.

12 Cfr. M. SCOTTI, *Canto di vita. Il comunismo di Ivan Della Mea*, in «Il de Martino», n. 29, pp. 47-72: 61.

degli anni ottanta, al revival, alla (ancora?) indecifrabile epoca che stiamo vivendo. Che questi testi possano diventare strumento per la conoscenza del mondo, per la miglior comprensione del passato e del presente, di chi siamo e di che cosa siamo stati, è probabilmente il più auspicabile omaggio che si può fare al loro autore.

La “nuova canzone” e il rock'n'roll

La reputazione musicale di Della Mea si va costruendo in parallelo allo sviluppo del Nci, nella prima metà dei sessanta¹³. Nel 1964 – l'anno del successo del *Bella ciao* a Spoleto – esce il suo primo disco da autore e interprete, un 7 pollici a 33 giri che contiene tre ballate dal ciclo “La grande e la piccola violenza” e, sul lato b, tre futuri classici come “La canzon del Navili”, “El me gatt” e “Ballata per l’Ardizzone”¹⁴. Già l'anno precedente Della Mea ha però preso parte al terzo titolo dei neonati Dischi del Sole, *Canti e inni socialisti I*¹⁵, a *Canzoni dal carcere I*¹⁶, e sulla rivista «il Nuovo Canzoniere Italiano» è uscito un suo breve profilo con foto, a corredo dei testi di “La grande e la piccola violenza”. Questo «ciclo di ballate moderne»¹⁷, che secondo Roberto Leydi proporrebbe, infine, «soluzioni d’espressività politica e sociale non più legate agli schemi della canzone provocatoria»¹⁸, diventa in questi primi anni il biglietto da visita del giovane musicista. Il pezzo risale in realtà a qualche tempo prima, probabilmente alla fine dei cinquanta¹⁹. Lo stesso Del-

13 Per una prospettiva generale sulle vicende del folk revival italiano, cfr. A. FANELLI, *Controcanto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Roma, Donzelli, 2016; J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore, 2019; Id., *La “nuova canzone” e il folk revival. Narrazioni, intrecci e scontri di generi musicali fra anni sessanta e settanta*, in *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a cura di G. Plastino, Milano, il Saggiatore, 2016, pp. 1059-1082.

14 I. DELLA MEA, *Le ballate della violenza*, i Dischi del Sole, DS 19, settembre 1965, 33 giri 7 pollici. Per una discografia di Della Mea, e per alcune considerazioni sulla musica dei primi dischi, cfr. anche A. LEGA, *La nave dei folli*, cit.

15 *Canti e inni socialisti I*, i Dischi del Sole, DS 3, 1963, 33 giri 7 pollici.

16 *Canzoni dal carcere I*, i Dischi del Sole, DS 14, 1964, 33 giri 7 pollici.

17 R. LEYDI, *La grande e la piccola violenza*, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», n. 2, gennaio 1963, pp. 27-28: 27.

18 Ivi, p. 28.

19 Cfr. C. BERMANI, *Ivan Della Mea*, in «il Nuovo Canzoniere Italiano», n. 6, settembre 1965, pp. 10-13: 10; I. DELLA MEA, *Dove e quando nacque “La grande e*

la Mea ha ricordato in più occasioni il disagio della sua “prima” a casa di Leydi nel 1961, tra un Gianni Bosio silenzioso e un Umberto Eco che afferma serio: «Siamo di fronte ad un archetipo»²⁰: il suo è anche il disagio “di classe” di un giovane spiantato alle prese con la crema dell’*intelligentsia* milanese in un momento in cui – come scrive la «Settimana Incom» – la «mala» è in gran voga e «le signore più sofisticate si contendono i cantanti delle canzoni meneghine per offrire alle amiche una esecuzione di prima mano in strettissimo dialetto»²¹. L’operazione di “scouting” portata avanti dal Nci non può essere liquidata come semplice moda ma di certo va compresa anche in relazione a quel contesto e come *reazione* a quel contesto, come primo tentativo di superare la riproposta “borghese” che lo stesso gruppo aveva contribuito ad alimentare (ad esempio con spettacoli come *Milanin Milanon*).

Da subito allora il Nci ambisce a costruire una “terza via” della canzone popolare, che completi la riproposta di materiali frutto di ricerca sul campo e l’impiego diretto degli interpreti “autentici” (Giovanna Daffini, Teresa Viarengo, Palma Facchetti). Questa “nuova canzone” – il termine entra in uso proprio intorno al 1964 – dovrebbe rappresentare il completamento urbano e operaio del canto sociale, che in questa fase è per forza di cose soprattutto contadino²². La coerenza tra i diversi materiali, spesso stilisticamente molto distanti tra loro, è da subito al centro della riflessione. Essa è possibile – *diviene* possibile – solo in rapporto alla particolare idea di “cultura popolare” portata avanti dal Nci: se il popolare è innanzitutto definito dall’essere “antagonista”, allora è lecito accostare oggetti diversi come (per riprendere gli esempi di Gianni Bosio) l’inno ottocentesco dei contadini “La boje” e “Il tarlo” di Fausto Amodei²³.

I confini della “nuova canzone” vengono dunque tracciati anche in rapporto al lavoro di Della Mea, che a sua volta viene da essi indi-

la piccola violenza”, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», terza serie, n. 3, aprile 1976; vedi questo numero.

20 C. BERMANI, *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto de Martino*, Milano, Jaca Book, 1997, p. 56.

21 C. RAVAIOLI, *Invitano in salotto le canzoni di osteria*, in «Settimana Incom», 26 luglio 1964, pp. 30-33.

22 Cfr. R. LEYDI, *Nuova canzone e rapporto città-campagna oggi*, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», n. 6, settembre 1965, pp. 3-8. Ora in Id., *Il folk music revival*, Palermo, Flaccovio, 1972, pp. 247-251.

23 G. BOSIO, *Alcune osservazioni sul canto sociale*, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», n. 4, aprile 1964, pp. 3-10: 3.

rizzato ben oltre le iniziali ambizioni e consapevolezze. Ce lo fa intuire lui stesso in quello che è probabilmente il suo primo intervento critico, per il «Canzoniere del lavoro» nel 1965. Nella prosa piena di tic marxisti (le canzoni di protesta nascono «perché la situazione politica e culturale della classe l'ha criticamente determinato»²⁴) si ritrovano le tracce dei primi incontri con quel mondo che lo ha accolto, a partire da un'esibizione estemporanea a Piadena nel 1963.

In quella specifica circostanza sentii parlare per la prima volta di nuova canzone, di alternativa alla canzone di consumo, di possibilità di continuazione (a livello di contenuti politici e non soltanto di moduli estetici) della tradizione del canto popolare di protesta²⁵.

Non è allora difficile intuire perché proprio “La grande e la piccola violenza” sia stata scelta da Leydi per «il Nuovo Canzoniere Italiano»: il brano è in effetti perfettamente in linea con il tipo di estetica che il gruppo sta definendo, a partire dalla vocalità “autentica” di Della Mea fino all'ispirazione «a temi d'uso popolare»²⁶. L'incipit della versione registrata («Cari signori vi prego ascoltate / questa storia che canterò») e diverse parti riprendono moduli da cantastorie, mentre il testo spesso tocca un registro aulico non troppo lontano da quell'innodia ottocentesca, socialista e anarchica, che costituiva la base del primo canone del “canto sociale” su quelle stesse pagine²⁷.

Se questo filone delle sue composizioni incontra l'apprezzamento del Nci, Della Mea è allo stesso tempo molto interessato al rock'n'roll, che aveva ispirato le sue prime prove risalenti al '57-'58, le «canzoni d'amore che mio fratello tiene ancora registrate su un vecchio Geloso»²⁸, forse le stesse inviate al Cantacronache senza ottenere risposta²⁹. Contemporaneo alle “Ballate della violenza” ci sarebbe stato anche il progetto di una specie di musical «sulla vita dei giovani della periferia milanese», una «piccola *west side story* di periferia meneghina» che avrebbe dovuto tenere insieme brani da

24 I. DELLA MEA, *Perché nascono le nuove canzoni di protesta*, in «Canzoniere del lavoro», inserto di «Vie nuove», n. 17, 29 aprile 1965; vedi questo numero.

25 *Ibidem*.

26 R. LEYDI, *La grande e la piccola violenza*, cit.

27 Ad esempio: «baffi tecchi», dove «tecco» è probabilmente un toscanismo; «baio»; «lezzo forte / che sapeva di morte».

28 I. DELLA MEA, *Dove e quando nacque “La grande e la piccola violenza”*, cit.

29 C. BERMANI, *Una storia cantata*, cit., p. 56.

osteria e il «rock incazzatissimo di Little Richard»³⁰. La passione di Della Mea per il rock'n'roll è d'altra parte perfettamente coerente con la sua biografia: se nella sua prima fase di diffusione in Italia la nuova musica da ballo americana riguarda perlopiù la *middle* o *upper class*, spesso già appassionata di jazz e che aveva accesso ai costosi 78 giri di importazione, è proprio a Milano che il rock'n'roll diviene un fenomeno giovanile e interclassista, complice anche l'introduzione dei juke-box. Probabile che Della Mea non sia parte delle «orde» che «calano in divisa da tutte le zone della periferia»³¹ per raggiungere il Palazzo del Ghiaccio di Milano nel maggio 1957, in occasione del primo festival italiano di rock'n'roll che lanciò Adriano Celentano³² (o almeno, non ne ha mai fatto menzione). Certo è che in quegli anni era dentro quel mondo di «lolite e teddy boys»³³ più di quanto non fosse vicino agli intellettuali che lo descrivevano incaricando un po' il sopracciglio³⁴.

Le influenze di quel primo rock'n'roll sopravvivono del resto nelle «nuove canzoni» di Della Mea, almeno a livello carsico. Gli arrangiamenti minimali di Gaspare De Lama per il primo disco cercano in realtà di nasconderle, dimostrando come fosse piuttosto il jazz la *koiné* musicale della Milano bene di quegli anni; e come la chitarra acustica³⁵ già fosse una sineddoche musicale di «popolare», su ispirazione diretta del folk revival americano (e, in parte, del modello del Cantacronache, di Brassens, di Murolo e di Modugno) più che di quel folklore italiano che la ricerca sul campo andava disvelando poco a poco. Ad esempio, il terzinato che accompagna i ritornelli della «Canzon del Navili» o il ritmo della «Ballata per l'Ardizzone» hanno meno a che fare con la «tradizione» del canto popolare di

30 *Ibidem*. Cfr. anche I. DELLA MEA, *Roccheraunddecloc / ballando col giùbos*, in «Smemoranda», gennaio 1994; vedi questo numero.

31 U. SIMONETTA, *Celentano*, Milano, Longanesi, 1966.

32 Di Celentano, a più riprese Della Mea riconoscerà l'importanza come «il più grande cantante metropolitano nostrano»; M. GRASSO, *Confesso che ho cantato*, in «Aprile», gennaio 2008; vedi questo numero.

33 U. SIMONETTA, *Celentano*, cit.

34 Sull'introduzione del rock'n'roll in Italia, cfr. J. TOMATIS, *Il ballo flagello. Il sistema dei media italiano e la ricezione del rock and roll, 1955-1956*, in «La valle dell'Eden», 2017, n. 30, pp. 69-75; ID., *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 126-128; S. PORTELLI, *Elvis Presley è una tigre di carta (ma sempre una tigre)*, in AA.VV., *La musica in Italia*, Roma, Savelli, 1978, pp. 9-68.

35 Le foto di questi anni suggeriscono peraltro che De Lama usasse una chitarra semiacustica jazz; negli spettacoli degli anni successivi sarà più facile vedere chitarre acustiche «normali».

quanto non ce l'abbiano con Bill Haley, Celentano o i Platters³⁶. Altri esempi non mancano: "La mia vita ormai", pubblicata nel 1965³⁷, alterna una strofa in ritmo ternario a un ritornello sostenuto in 4/4 che sembra ricalcare direttamente un rock'n'roll. Nel recensire il concerto di Della Mea alla rassegna *L'altra Italia* nel 1964, Bermanni parla in effetti di un «tentativo di usare ritmi e modi espressivi propri dell'attuale musica di consumo»³⁸; tuttavia, nelle narrazioni di quella musica, sia sincroniche sia a posteriori, l'influenza del rock'n'roll, del jazz e di altre musiche è riconosciuta solo raramente.

In realtà, è interessante provare a rileggere i brani di questi anni, in cui le convenzioni del genere si stanno ancora definendo, senza applicarvi a posteriori le categorie del folk revival e della "canzone politica", con tutte le norme stilistiche e i pesi ideologici che si portano dietro. In teoria, se il minimo comune denominatore tra canto sociale "tradizionale" e nuova canzone è il dato antagonista del messaggio, anche il rock'n'roll è accettabile. Nei fatti però l'adesione al filone della nuova canzone implica sempre di più modelli stilistici che provengono dal "mondo popolare" o che – più spesso – ricreano attraverso stereotipi musicali un mondo popolare ampiamente immaginato (o immaginario); ad esempio, il gran dispendio di ritmi in 3/4 dal sapore popolare (per restare a Della Mea, praticamente tutte le canzoni di *La mia vita ormai*), la già citata chitarra acustica, o – ancora – l'impiego di particolari moduli o formule. È il caso, ad esempio, di "Questa è una storia", con il ritornello corale botta-e-risposta affidato alle voci del Gruppo padano di Piadena e di Sandra Mantovani, che nel testo – però – nulla ha delle forme popolari che riecheggia.

Certo il racconto non è perfetto / l'abbiam sentito per una sera / ma
non è storia di nessun libro / è un'altra storia, è tutta vera.

Della Mea va dunque definendo la sua poetica e il suo pensiero sulla musica nel confronto con il mondo del revival e con la ricerca sul campo. Si tratta di una suggestione politica e insieme umana: lo dimostra bene il lungo ed emotivo resoconto di una giornata di re-

36 «Gianni [Bosio] mi ha costretto a cantare "La ballata per l'Ardizzone" a una festa dell'Unità a Piadena nel 1963, e i ragazzi lì presenti si sono messi a ballare il rock»; M. MATTEI, *Un mito da riscoprire: la canzone "politica" italiana degli anni sessanta e settanta*, tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 2003/04, p. 114.

37 I. DELLA MEA, *La mia vita ormai*, i Dischi del Sole DS 43, settembre 1965, 33 giri 7 pollici.

38 C. BERMANI, *L'altra Italia*, in «il Nuovo Canzoniere Italiano», n. 5, febbraio 1965, pp. 51-56: 54.

gistrazioni sui Maggi della Bismantova³⁹ insieme a Bosio (che sarà poi ripreso nella canzone “A Costabona”, inclusa nel 1972 in *Se qualcuno ti fa morto*), così come la presentazione di *La mia vita ormai*, che riporta un incontro con un musicista di strada e la conseguente riflessione su che cosa significhi “raccontare” la storia di qualcuno in forma di canzone.

E viene fuori una storia, la sua storia, una come tante altre per lo meno una come quella che ciascuno di noi potrebbe raccontare. La realtà è che vengono fuori cinquanta milioni di storie e tutte da raccontare. Cinquanta milioni di realtà tutte vissute. E si determina una relazione, una “comunicazione” che io considero fondamentale perché vera tra chi racconta il suo e chi ascolta e fa suo. [...] Io ne ho scritta una sola, quella che mi è stata raccontata, ma la cosa più importante è che nel momento stesso in cui l’ho sentita (è qualcosa di più che non “ascoltata”) e in cui l’ho scritta quella storia è anche mia... Con quel che ne consegue e che al limite vuol dire che anche le altre 49.999.999 storie sono mie e cioè sono nostre⁴⁰.

In sedi più critiche all’adesione emotiva si sostituisce invece una posizione più “fedele alla linea”; ovvero, la piena adesione all’idea di “nuova canzone” come nuovo canto sociale e a quelle norme stilistiche che lo stesso Della Mea sta contribuendo a codificare. È così ad esempio nella lunga recensione alla seconda edizione del Folk Festival di Torino del 1966⁴¹. Le critiche che il musicista (*pro domo sua*) rivolge ad alcuni dei partecipanti sono precisamente quelle di essere troppo “inseriti”, troppo “demagogici” («non basta essere negri per protestare, non basta cantare “We Shall Overcome”»); oppure – è il caso di Ewan MacColl – di avere una posizione “intellettualistica” e non sufficientemente “scientifica” (al contrario del Nci). Eppure, nello stesso periodo, anche in seguito all’uscita definitiva di Leydi, l’attività del Nci si sta spostando verso un approccio più *popular* e – in fondo – *populista*, con il rimosso rock’n’roll di questi primi anni destinato a ritornare in altre forme.

39 I. DELLA MEA, *La realtà si impara dove la realtà si fa*, in «Strumenti di lavoro. Archivi delle comunicazioni di massa e di classe», n. 6, Milano, Edizioni del Gallo, dicembre 1966, pp. 227-230.

40 ID., *La mia vita ormai*, cit.; vedi questo numero.

41 ID., *Le ragioni politiche. Recensione del Folk Festival 2*, in «Nuova generazione», 25 settembre 1966; vedi questo numero. Sul Folk Festival di Torino, cfr. J. TOMATIS, *Il Folk Festival di Torino, 1965-1966*, in *La musica folk*, cit., pp. 122-194.

Il caso del Folk Festival di Torino dimostra come l'attività del Nuovo canzoniere italiano in questi primi anni non di rado incrociasse e si sovrapponesse a quella di musicisti pienamente inseriti nel sistema dell'industria musicale, ora rifiutando sdegnosamente di "compromettersi", ora cercando appoggi commerciali e di visibilità. Due testimonianze, ad esempio, riguardano la storia di "El me gatt". Della Mea stesso ha ricordato come Giorgio Gaber, conosciuto in Galleria a Milano, gli avesse suggerito di «smussare gli spigoli troppo vivi»⁴² del brano, e di come lui avesse respinto la proposta; Mimma Gaspari, storico ufficio stampa della Rca, ha invece riportato un incontro-audizione con Della Mea per pubblicare "El me gatt", ipotesi non realizzatasi perché «la canzone era in un milanese troppo stretto» e lui era «un tipo difficile»⁴³. Al di là dei singoli casi, queste relazioni sono spesso difficili da documentare perché sostanzialmente estranee alle narrazioni "ufficiali" del gruppo.

Anche per questa ragione rappresenta un caso particolarmente interessante il tentativo da parte nel Nci – documentato nel carteggio disponibile in appendice a questo saggio – di avviare una collaborazione con Gianni Morandi per fargli cantare una o più canzoni di Della Mea. La prima lettera, firmata da Michele Straniero, risale al periodo di preparazione del secondo Folk Festival e viene spedita tramite l'intercessione di Angelo Ephrikian (all'epoca suocero di Morandi) e Giovanni Pirelli⁴⁴. Essa dimostra come vi fosse, intorno al 1966 (ovvero dopo l'uscita di Leydi dal gruppo), la volontà di allargare l'attività del Nci in una direzione più "nazionalpopolare", anche coinvolgendo musicisti pubblicamente iscritti tra le fila del "nemico". Il tentativo è particolarmente significativo se si considera l'evoluzione della scrittura di Della Mea. A livello stilistico, un brano come "Io so che un giorno" – che apre il suo primo lp, pubblicato nel 1966⁴⁵ e proposto a Morandi – è facilmente accostabile alla produzione "leggera" di quegli anni: per la dolcezza della melodia

42 I. DELLA MEA, *Il fioretto dell'ironia di un uomo che conosceva il pudore*, in «l'Unità», 2 gennaio 2003; vedi questo numero.

43 M. GASPARI, *Penso che un "mondo" così non ritorni mai più*, Milano, Baldini Castoldi & Dalai, 2009, p. 79.

44 Il collegamento del Nci con Morandi passa attraverso Giovanni Pirelli, amico di Angelo Ephrikian, con il quale aveva anche fondato l'etichetta discografica Arcophon. Su Pirelli, cfr. M. SCOTTI, *Vita di Giovanni Pirelli. Tra cultura e impegno militante*, Roma, Donzelli, 2018.

45 I. DELLA MEA, *Io so che un giorno*, i Dischi del Sole DS 122/24, 1966, 33 giri.

e soprattutto per il tipo di canto, che ora “usa” il microfono e ricerca il vibrato senza sforzarsi verso quella che è in quel momento la modalità di emissione “popolare” codificata sulla linea Cantacronache-Nci⁴⁶ (in certi passaggi, ricorda più alcune cose di Endrigo che non il primo Della Mea). Fa eccezione l'introduzione, affidata a un *field recording*, con una fisarmonica di sapore popolare seguito dai rumori di un martello pneumatico su cui il canto parte stentoreo, a cappella: una scelta che rivela anche una inattesa confidenza nelle potenzialità espressive dello studio di registrazione (il 1966 è l'anno di *Revolver* dei Beatles) per “costruire” una autenticità popolare che non è invece affatto suggerita dal brano.

La risposta di Morandi – sostanzialmente negativa, per quanto non escluda «un esperimento in pubblico in qualcuna delle mie serate» – è interessante anche perché motiva la scelta non tanto per il contenuto politico, quanto piuttosto per lo *stile* dei brani.

Abbiamo preso in considerazione la possibilità di inserire una canzone di Della Mea in un quarantacinque giri, ma in questo particolare momento non ci sembra opportuno; le spiego il perché. Dato il nuovo indirizzo che un po' ovunque sta prendendo la musica leggera. Sentiamo anche noi la necessità di rinnovarci: stiamo già studiando pezzi nuovi di quella che passa sotto il nome di “musica beat” ed intendiamo fare il prossimo passo in quella direzione⁴⁷.

In sostanza, non solo Della Mea è distante stilisticamente dai brani che hanno portato Morandi al successo («so, purtroppo per esperienza, che la gente vuole, esige il Morandi di “In ginocchio da te”») ma è anche lontano dalla direzione che nel 1966 sta prendendo la musica giovanile, con gli stessi cantautori della prima generazione che appartengono ormai alla vecchia guardia.

Effettivamente, nell'autunno di quell'anno, poco dopo la risposta a Straniero, Morandi centra un grande successo con “C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones”, scritta da Mauro Lusini. Sono diversi i brani pubblicati negli stessi mesi ed etichettati dall'industria come “folk italiano” che sdoganano nella

46 Già il Cantacronache aveva teorizzato come «il cantore popolare» dovesse «pre-scinde[re] dalla deformazione microfonica», perché «fedele cieca (e ingenua) nel microfono vuol dire intimismo, mezze tinte, sdilinquimenti, o quantomeno, artificiosi effetti speciali»; M. STRANIERO, S. LIBEROVICI, *Perché il disco EP 45 CS*, in «Cantacronache», n. 1, Edizioni Italia Canta, estate 1958, pp. 9-10.

47 Lettera di Gianni Morandi a Michele Straniero, 14 settembre 1966; vedi in appendice.

canzone nostrana tematiche pacifiste, su diretta ispirazione (anche stilistica) di modelli americani come Bob Dylan, Barry McGuire, Byrds... Oltre a "C'era un ragazzo" si possono citare almeno "Mondo in Mi7" di Celentano, i primi brani dei Nomadi firmati da Francesco Guccini, o "Chitarre contro la guerra" di Umberto. Quest'ultimo, torinese, è presente al Folk Festival 2 e ottiene un buon successo di pubblico⁴⁸; Della Mea e altri personaggi vicini al Nci non gli risparmiano però dure critiche⁴⁹.

Il giudizio verso la "musica di consumo" da parte del Nci si inasprisce in effetti a partire da questi anni. Di fatto, il successo dei musicisti citati ha innescato una lotta per l'egemonia dell'etichetta "folk" che riecheggia polemiche che avevano riguardato gli Stati Uniti qualche tempo prima (ad esempio, il "tradimento" di Bob Dylan). Nello stesso 1966, dalle pagine della rivista per giovani «Big», Mogol promuove la nascita di una "Linea verde" della canzone, una «controprotesta» che vuole cantare «speranza, fiducia, solidarietà» da una prospettiva intrisa di sensibilità cattolica⁵⁰. La definizione raccoglie, tra il 1966 e 1967, personaggi come Patty Pravo, Riky Maiocchi, i Nomadi, Adriano Celentano (in parte) e altri ancora, e soprattutto innesca anche nel mainstream giovanile un dibattito intorno alle modalità con cui le canzoni devono o non devono "protestare": anche questa è una relativa novità, in un contesto in cui la popular music era saldamente relegata al ruolo di mero intrattenimento. L'opposizione a Mogol di alcuni musicisti e operatori genera una effimera "Linea gialla", sempre comunque interna al sistema dell'industria musicale⁵¹. Il Nci italiano a questo punto non può non reagire, avendo anche registrato la crescita dell'interesse giovanile per lo stesso revival. Nasce così la "Linea rossa", che ambisce a distinguere, come spiega il suo "manifesto", «Gli obiettori dai disertori», «le marce della pace dallo sciopero generale», «Joan Baez da Giovanna Marini» e «Il ragazzo della via Gluck dall'Ardizzone»⁵².

48 Come dimostrano le registrazioni conservate al Crel, Fondo Silvio Destefanis.

49 Cfr. I. DELLA MEA, *Le ragioni politiche*, cit., e l'antologia di interventi in J. TOMATIS, *Il Folk Festival di Torino*, cit.

50 S. MODUGNO, *La linea verde*, in «Big», 19 ottobre 1966, pp. 8-11. Sulla linea verde, gialla e rossa, cfr. J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 319-327.

51 Ne fanno parte Piero Vivarelli, Sergio Bardotti, Lucio Dalla, Luigi Tenco e Gian Franco Reverberi.

52 NUOVO CANZONIERE ITALIANO, *Proposta di foglio volante*, in C. BERMANI, *Una storia cantata*, cit., p. 103.

Della Mea è chiamato a presentare la “Linea rossa” in una breve intervista a firma di Daniele IONIO⁵³ per la popolarissima rivista per giovani «Ciao amici», affiancato a Celentano e Riky Maiocchi. È un documento particolarmente rivelatore del clima del momento: da una parte, lo stile di risposta “serio” di Della Mea ha uno scarto davvero ampio con quello di Celentano e di Maiocchi, che si limitano – come convenzione della stampa per giovani del tempo⁵⁴ – a generiche considerazioni simil-profonde, o eventualmente un po’ surreali.

Quali sono i problemi più vitali che riguardano i giovani in Italia?

[Della Mea] [...] è mia opinione che il problema principale di noi giovani d’oggi (coi capelli lunghi, senza capelli, capelli all’umberta, a spazzola, alla mohicana, con la sfumatura alta o bassa, con le basette lunghe o corte, con la scriminatura a destra o a sinistra, col canellone o senza, lisci o ricci, glabri o con barba e baffi, o con baffi senza barba o con barba senza baffi e chi più ne ha più ne metta) di tutti noi giovani, anche di quelli che non si pongono il problema, sia quello di avere una quotidiana coscienza della realtà sociale, politica e culturale in cui viviamo.

[Celentano]: Vivere senza malinconia, ma nessun giovane lo sa.

[Maiocchi]: [...] lavarsi i capelli⁵⁵.

D’altro canto, per quanto la Linea rossa si autodefinisca in netta contrapposizione con ogni tentazione “commerciale” e ogni cedimento al mercato, l’intervista dimostra come esista una zona grigia in cui i diversi “colori” vengono a contatto⁵⁶. Trovandosi per la prima volta a competere sullo stesso terreno con i maggiori fenomeni della canzone nazionale, le strategie del Nci e di Della Mea mutano a partire dalla fine del 1966. La nuova collana Linea rossa dei Dischi del Sole, lanciata all’inizio del 1967, si differenzia sia graficamente

53 Daniele IONIO, che all’epoca aveva già collaborato con Mogol per uno dei primi testi sulla canzone usciti nel nostro paese (D. IONIO PREVIGNANO, G. RAPETTI, *Io, la canzone*, Milano, Ricordi, 1962), diventerà poi firma fissa dell’«Unità».

54 Sullo stile della stampa per giovani dell’epoca, cfr. J. TOMATIS, “*This Is Our Music*”: *Italian Teen Pop Press and Genres in the 1960s*, in «*Iaspm Journal*» 4(3), 2014, pp. 24-42.

55 D. IONIO, *Inchiesta sulla canzone*, in «Ciao amici», 11 gennaio 1967; vedi questo numero.

56 Il caso più celebre è quello del concerto del Nci con i Nomadi a Reggio Emilia, nel maggio del 1967. Cfr. C. BERMANI, *Una storia cantata*, cit., p. 101; I. DELLA MEA, *E qui in Italia la piazza rossa scacciava i Nomadi...*, in «l’Unità», 30 settembre 1997; vedi questo numero.

sia acusticamente dalle produzioni precedenti: 45 giri con buste colorate, arrangiamenti simil-beat con batteria, basso e ritmi più ballabili. È il caso dei due brani-manifesto, “La linea rossa” di Giovanna Marini e “Ciò che voi non dite” dello stesso Della Mea⁵⁷, quasi una canzone-saggio che denuncia la commercializzazione della protesta in musica. Già l’anno prima “O cara moglie”, destinata a diventare la canzone più famosa di Della Mea, era uscita su un 45 giri di un rosa elettrico⁵⁸, con un cuore e il simbolo “fate l’amore non fate la guerra” non poco stridenti con l’arrangiamento acustico, lo stile di canto e lo stesso contenuto del testo.

Nel 1967 Della Mea è a Cuba per l’*Encuentro de la canción protesta*, da cui apprende il concetto di «canzone *comprometida*», piuttosto diverso da quello di canzone popolare in uso in quegli anni negli ambienti del Nci e del Movimento. Vi ricorrerà in diverse occasioni, soprattutto negli articoli dei suoi ultimi anni, dove spiegherà che «per i cubani rivoluzionari la canzone di protesta sociale così si chiama, mentre definivano popolare la “Non ho l’età” cantata in tutta Cuba con passione pari soltanto alle code per vedere *La battaglia di Algeri*»⁵⁹. Al ritorno da Cuba esce per la Linea rossa “Creare due tre molti Vietnam” che, ancora, accosta musicalmente una suggestione da simil-cantastorie (l’inizio) con un ritornello corale finale, in cui viene ripetuto il titolo-slogan, piuttosto lontano da quel mondo, scandito su un accattivante *shuffle* e con le voci di Silvia Malagugini e Cati Mattea che nulla hanno dell’«emissione popolare» tanto ricercata negli spettacoli del Nci⁶⁰.

E tuttavia, anche il riconoscimento di una distinzione tra la canzone *comprometida* e quella “popolare” non sembra modificare più di tanto le scelte stilistiche né l’impostazione ideologica della canzone politica. Anzi: l’esito più significativo del Nci, pur negli scarsi risultati di vendita, è quello di affermare nel repertorio politico alcuni dei brani più cantati del Sessantotto, come “Contessa” di Paolo Pietrangeli o la stessa “Cara moglie”. La ricezione di tali brani finisce per soddisfare parzialmente alcune delle ambizioni iniziali di Gianni Bosio; ovvero la costruzione di un nuovo repertorio di “canto sociale” che si anonimizza nell’uso di piazza fino a perdere

57 G. MARINI, I. DELLA MEA, “La linea rossa” / “Ciò che voi non dite”, i Dischi del Sole - Linea rossa LR 45/3, 1967, 45 giri. Per il testo di “Ciò che voi non dite”, vedi questo numero.

58 I. DELLA MEA, “Cara moglie” / “Io ti chiedo di fare all’amore”, I Dischi del Sole, DS 205, 1966, 45 giri.

59 I. DELLA MEA, *E qui in Italia la piazza rossa scacciava i Nomadi*, cit.

60 Cfr. S. MALAGUGINI, C. MATTEA, *Spoletto, 1964*, in *La musica folk*, cit., pp. 523-524.

il legame con il proprio autore; e che, in parallelo, afferma anche all'interno del Movimento e della nuova generazione dei militanti un'ideologia della canzone politica fondata sul modello acustico del folk revival, finendo per disconoscere quella che è la vera «“lingua naturale” dei protagonisti della ribellione»⁶¹, ovvero il rock.

Non consumate Della Mea: dopo il Sessantotto

Il 1968 segna una cesura importante nella carriera di Della Mea, che nel pieno della mobilitazione si allontana dalla musica e dal Nci per dedicarsi alla militanza a tempo pieno. I primi due brani dell'album della *rentrée*, *Il rosso è diventato giallo*, che esce nel 1969 per i Dischi dello Zodiaco⁶², spiegano l'assenza: «Io pensai che la lotta va vissuta [...] e non cantata»; «un anno senza canto, un anno di silenzi per capire»⁶³. Della Mea sembra voler ricucire il filo del suo percorso, che si delinea ancora meglio nel 1972 con *Se qualcuno ti fa morto* (dedicato a Gianni Bosio, scomparso improvvisamente l'anno prima), e nell'immediato post-Sessantotto già rileva la crisi di alcuni dei suoi valori fondanti. Che riguardano – dal suo punto di vista – anche il modo di fare musica.

I (pochi) interventi di questi anni sembrano infatti insistere sulla necessità di portare avanti una «canzone comunista» che è “altra” non tanto per la sua capacità di veicolare messaggi comunisti o per un'appartenenza stilistica alla cultura subalterna, quanto per la capacità di «riproporre» i «momenti unificanti della classe»⁶⁴, perché «dovrebbe essere caratteristica peculiare dell'intellettuale comunista vivere e raccontare e documentare la realtà del proletariato e non le ideologie del partito»⁶⁵. Si tratta cioè di evitare «un modo ideologico» di fare canzoni che è «così odioso che a volte ci sono

61 P. ORTOLEVA, *I movimenti del '68 in Europa e in America*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 73. Sui rapporti tra folk revival e Sessantotto, cfr. J. TOMATIS, *La canzone del Sessantotto: una prospettiva storico-culturale*, Torino, Polo del '900, in corso di pubblicazione.

62 Della Mea pubblica *Il rosso è diventato giallo* e il successivo *La balorda* del 1972 per “la concorrenza”, per poi ritornare con i Dischi del Sole.

63 “Venne maggio”, “Forza Giuan l'idea non è morta”; I. DELLA MEA, *Il rosso è diventato giallo*, i Dischi dello Zodiaco, VPA 8165, 1972, 33 giri.

64 I. DELLA MEA, *La balorda*, i Dischi dello Zodiaco, VPA 8165, 1972, 33 giri; vedi questo numero.

65 Id., Note di copertina ad A. D'AMICO, *Ariva i barbari*, i Dischi del Sole, DS 1024/26, giugno 1973.

cascato dentro come un “patacca”⁶⁶, ha modo di spiegare in uno scambio con Luigi Manconi⁶⁷ articolato su due interventi, tra i più interessanti di questi anni. L’idea di come una canzone possa essere politica evolve dunque dal modello agit-prop della Linea rossa: ora in determinate situazioni «anche “Vola colomba” può diventare una canzone rivoluzionaria, per lo meno quanto “Bandiera rossa”, perché serve a sbloccare una situazione, perché serve a dare un momento di felicità a della gente»⁶⁸, scrive Della Mea riflettendo su un concerto tenuto nell’ospedale psichiatrico di Trieste diretto da Franco Basaglia. La domanda è cioè se la politicità della canzone sia nello stile, nel contenuto del messaggio o – appunto – nella capacità di farsi «comunicazione politica». Della Mea sembra propendere per l’ultima opzione, ma non di rado si inserisce nella linea “stilistica” che lui stesso ha contribuito a definire nel decennio precedente, pur abbandonando le canzoni-inno come “Cara moglie” o “Creare due tre molti Vietnam”.

È qui che si innesta il dibattito sul “personale” nelle canzoni come fatto politico. È un tipo di lettura che viene portata in primo piano soprattutto dalle generazioni più giovani della militanza, che tentano di attribuire una politicità alle canzoni su basi diverse da quelle precedenti. Così fa ad esempio «Il pane e le rose», che nasce nel 1973 come supplemento dei «Quaderni piacentini» e che diviene negli anni successivi una collana dell’editore Savelli, tra le prime a offrire saggi di approfondimento sulla popular music affiancati ai testi delle canzoni, in un aggiornamento pop del modello del «Nuovo Canzoniere Italiano». Affermare che “il personale è politico” nel dibattito sulla musica significa anche “salvare” quelle espressioni della canzone che altrimenti sarebbero riconducibili a un’ideologia borghese e individualista, su tutte la canzone d’autore (il termine va diffondendosi a partire dal 1974-75). Della Mea, la cui cifra è da sempre stata quella della narrazione privata, torna a più riprese sul tema. A posteriori, rivendicherà come il «personale-politico» nelle canzoni del Nci fosse già «presente dieci anni prima che se ne parlasse»⁶⁹, e come esso sia in sostanza il modo “corretto” di fare

66 ID., *La chitarra, il potere e altre cose. Risposta a «Ombre Rosse»*, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», terza serie, n. 1, aprile 1975; vedi questo numero.

67 Manconi ha ricordato il suo incontro con Della Mea anche in L. MANCONI, *La musica è leggera*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 126.

68 I. DELLA MEA, *Compagno ti conosco*, note di copertina a ID., *Fiaba grande (La nave dei folli)*, i Dischi del Sole, DS 1060/62, luglio 1975, 33 giri; vedi questo numero.

69 ID., *Canzone politica*, in «Empoli. Rivista di vita cittadina», terza serie, 1985, nn. 1-2; vedi questo numero.

canzoni, partendo «dalla storia, dal concreto, dai fatti della gente per riproporli filtrati attraverso la propria personale dimensione politica»⁷⁰. È però significativo che l'emergere del tema del “personale” riguardi, per molti dei musicisti-militanti, anche la riflessione sui limiti della militanza stessa e sul fallimento delle promesse del Sessantotto che, man mano che si avvicina la fine del decennio, appaiono sempre più difficili da mantenere⁷¹. Molte canzoni (la stessa “Nave dei folli”, vero manifesto del Della Mea anni settanta) sembrano girare intorno alla dialettica tra crisi personale e crisi pubblica, in una forma di «schizofrenia istituzionalizzata»⁷².

Queste riflessioni si sviluppano in un momento in cui l'offerta di canzone politica non è mai stata così ampia. Da una parte, stanno emergendo moltissimi Canzonieri legati a gruppi politici (Potere operaio, Lotta continua, il Movimento studentesco milanese) o attivi a livello locale. Dall'altra, si registra la crescente popolarità di prodotti alternativi di sinistra, di una «musica leggera politica»⁷³ che ora arriva in testa alle classifiche di vendita. Fino a questo momento gli esponenti della “nuova canzone” hanno sempre preteso di giocare in un campionato diverso rispetto ai cantautori (per quanto, come si è visto, le sovrapposizioni non fossero poche già negli anni sessanta). Ora, nell'espansione degli spazi per una canzone *comprometida* (il circuito delle Feste dell'Unità, dell'Arci, La Comune, i Circoli Ottobre...) la prossimità anche stilistica tra – ad esempio – un Della Mea e un De Gregori, che nel 1975 con *Rimmel* ha ottenuto un successo di massa inatteso, non è più ignorabile. Il dibattito, soprattutto nella nuova sinistra, riguarda sovente l'opportunità di “egemonizzare” questi musicisti (è il caso, ad esempio, del complesso rapporto tra Lotta continua e lo stesso De Gregori⁷⁴). Dal canto loro, Della Mea – e con lui autori come Giovanna Marini o Paolo Pietrangeli, con cui condivide nel 1974-75 lo spettacolo *Karlmarxstrasse* – hanno definitivamente perso il ruolo di avanguardia del canto sociale, fino a essere accusati dai militanti di seconda ge-

70 ID., *La chitarra, il potere e altre cose*, cit.

71 Qualcosa di simile avviene, intorno al 1976, nella canzone d'autore con l'apparire di brani apertamente critici della figura del cantautore come era stata fino a quel momento delineata: cfr. J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 497-507.

72 ID., *Compagno sembra ieri*, note di copertina a P. MASI, *Compagno sembra ieri*, i Dischi del Sole, DS1075/77, marzo 1977, 33 giri.

73 L. MANCONI, *La chitarra, il potere e altre cose*, in «Ombre rosse», n. 7, dicembre 1974, pp. 59-82: 74.

74 Cfr. J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 498-499.

nerazione⁷⁵ (ad esempio, da Manconi) di «ideologia della rimembranza», ovvero di una forma di nostalgismo per il «rosso 68» che porterebbe politicamente a rientrare nell'orbita del Pci (è il caso in effetti di Della Mea) e musicalmente a ripetere stancamente le formule del "vecchio" Nci: «Un po' di canzoni anni sessanta, qualche motivo popolare, qualche canto in dialetto, qualche inno del movimento operaio, un coro»⁷⁶.

Della Mea esprime una posizione molto critica su quella che chiama "canzone nazional-progressiva" («Guccini, Venditti, De Gregori, Bennato, Lolli, Rocchi»). In primo luogo, c'è l'aspetto stilistico: «La musica nazional-progressiva», scrive, «è nazionale per modo di dire (siamo sempre a moduli musicali d'importazione) ed è progressiva nella stessa misura in cui lo è il compromesso storico, che invece è nazional-popolare»⁷⁷. Se pure l'obiezione sulle influenze americane regge fino a un certo punto, se si considera quanto i modelli americani siano stati fondamentali per lo stesso Della Mea e il Nci, il discorso si può ora riallacciare alla storia più che decennale del canto sociale sulla linea Cantacronache-Nuovo canzoniere italiano. Quel grande serbatoio di canzoni, nuove o frutto di raccolta, è ora a disposizione dei molti nuovi gruppi, e rappresenta anche una pietra di paragone insieme stilistica e ideologica che non può essere ignorata. Come scrive lo stesso Della Mea cadendo nel "tranello" stilistico, i «moduli espressivi del canto popolare» sono importanti perché indicano che

oggi è ancora possibile fare della "cultura altra", della cultura opponente, della cultura non alternativa, della cultura perciò "diversa". Come diversa, non alternativa, opponente e altra è una cultura che vuole definirsi comunista.

Molti dei nuovi Canzonieri degli anni settanta in effetti riprendono, spesso acriticamente, il modello di cultura popolare "antagonista" del primo Nci. Recuperano melodie dell'innodia ottocentesca o della "tradizione" popolare per costruire nuove canzoni, o addirittura brani di "nuova canzone" a cui adattano nuovi testi, coerentemente con l'idea di anonimizzazione del canto sociale: la stessa "Cara moglie" fornisce la base per nuove canzoni d'uso⁷⁸. Molti

75 Sulle "generazioni" del Sessantotto, cfr. F. SOCRATE, *Sessantotto. Due generazioni*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

76 L. MANCONI, *La chitarra, il potere e altre cose*, cit., p. 61.

77 I. DELLA MEA, *La chitarra, il potere e altre cose*, cit.

78 Ad esempio, "Anche la Eti è uguale a Riva", anche nota come "Licenziamo i pa-

nuovi gruppi si adeguano anche, più o meno consapevolmente, a quel tipo di vocalità, a quel sound frutto di un esibito pauperismo tecnico, tecnologico e strumentale: non si tratta solo di mancanza di mezzi, a maggior ragione a più di un decennio di distanza dalle prime incisioni del Cantacronache e dei Dischi del Sole. Sono ormai queste le convenzioni della canzone politica, e rappresentano anche una forma di distinzione dalla canzone “nazional-progressiva” (che pure sovente sposa in questi anni atmosfere acustiche e vocalità “sporche”, se pure nella limpidezza cristallina delle registrazioni di studio). E tuttavia, pratica e teoria non sempre coincidono: gli stessi album di Della Mea della metà dei settanta alludono tanto a un “popolare” più o meno idealizzato, con suoni lo-fi o riprendendo moduli da ballata, quanto al gusto dell’epoca, impiegando strumenti a fiato e a plettro mixati in uno stereo larghissimo. Basta ascoltare, per esempio, la lunga suite “Compagno ti conosco” da *La nave dei folli*, che accosta in un ricercato *pastiche* moduli “di tradizione” a passaggi di sapore popolare, ad altri su una pulsazione simil jazz-rock.

L’avvicinamento anche stilistico tra il mondo della militanza e quello della canzone d’autore solleva però il tema del “consumo” dei contenuti alternativi. La questione, sulla quale il dibattito tende a polarizzarsi, è se un prodotto musicale “di sinistra” debba essere “consumato” come un qualunque prodotto. Una parte dei musicisti e degli intellettuali scelgono di utilizzare, nei limiti del possibile, i canali “ufficiali” – la discografia, la televisione, la radio, le rassegne – per veicolare contenuti “politici”, antepoendo dunque il fine al mezzo. «Vale la pena di allargare il pugno, di aprire il palmo, per qualche attimo a diciassette o ventuno o ventiquattro pollici? O non è meglio forse imporsi delle scelte ben precise sulle modalità e gli ambiti di intervento politico culturale?», si chiede Della Mea⁷⁹. L’alterità antagonista della “musica popolare” è ancora incompatibile con i canali dell’industria e della cultura borghese («la nave non è la stessa e neanche l’oceano: non dico che la mia nave e il mio oceano siano migliori; dico che sono altri»⁸⁰) ma la domanda è in realtà meno retorica di quanto non suggerisca Della Mea. Lo stesso

droni”, canzone sulle proteste nei cotonifici del torinese; COLLETTIVO OPERAI-STUDENTI DELLA VALLE DI SUSA, *I canti della lotta proletaria, dell’antifascismo di ieri e di oggi*, 18 gennaio 1973, supplemento a «Lotta Continua», ciclostilato in proprio, Torino, Archivio Marcello Vitale, Fondo Levi, UA 37.

79 I. DELLA MEA, *Compagno ti conosco*, cit.;

80 *Ibidem*. Simili riflessioni sono anche in Ib., *La contestazione non va cavalcata, va vissuta*, in C. GHIGLIANO, M. TOMATIS, *L’Italia l’è malada. Le canzoni dell’altra storia*, Milano, edizioni Ottaviano, 1977; vedi questo numero.

Nci tenta a più riprese, soprattutto nei primi anni settanta, di sfruttare il boom del folk revival per affidare propri materiali a quegli stessi divi nazionalpopolari spesso oggetto di pubblica critica. È il caso ad esempio di Anna Identici, cui Gianni Bosio fornisce diverse canzoni⁸¹; o dello stesso Gianni Morandi, al quale Giovanni Pirelli si rivolge nel 1972 per riallacciare il discorso avviato da Straniero sei anni prima⁸².

Il conflitto tra i due “oceani” tocca il suo punto di non ritorno con l’apertura di un «gironi folk» a *Canzonissima* '74. Il dibattito infuria per oltre un anno, sull’«Unità» e su diverse riviste⁸³. Della Mea vi partecipa con un brano, mai inciso, intitolato “Ballata dell’organizzatore di cultura”⁸⁴, una specie di pamphlet in forma di canzone in cui rileva anche la nuova ostilità della sinistra istituzionale nei confronti dei vecchi paradigmi della canzone popolare («Cristo, basta col ruspante che come apre bocca sa di classe, la sua voce è in sé discriminante e quindi non arriva alle masse») e le ambizioni di un Partito comunista che ambisce a fare «un discorso organico e pulito», in cui gli intellettuali devono «trovar la giusta mediazione fra l’arte nazionale popolare e quella nazionale del padrone». Il bersaglio privilegiato di Della Mea è una posizione di sinistra che oggi diremmo “radical chic”, e che include Tg2, Gr1, Paolo Grassi, Giorgio Strehler, la «canzone nazionale-popolare» e «quella nazionale-progressiva» e persino «“Linus” con il suo intelligentissimo inserto»⁸⁵ (con cui, poco dopo, lui stesso comincerà a collaborare). Si tratta, ancora, di inseguire una canzone comunista che superi le «politiche dei fiori rossi all’occhiello» e in sostanza l’idea stessa di “arte” borghese, perché anche un «sampietrino» può fare arte, «dando a questo termine il senso primo di comunicazione». Altrimenti, il rischio è – appunto – quello di «consumare» la cultura di sinistra nello «stesso modo, con le stesse forme, con la medesima acriticità alla quale ci aveva abituato l’ideologia culturale borghese»:

diamo Della Mea e De Gregori alle grandi masse, o diamo le grandi masse ai cosiddetti “artisti”? Ho molta paura della seconda ipotesi, me la vedo realizzata nei festival di tutta la sinistra. Non ho paura di divenire oggetto di consumo. Non mi va perché non sono un artista.

81 G. PLASTINO, *Introduzione*, in *La musica folk*, cit., pp. 17-58: 42-43.

82 Si veda, ancora, l’appendice a questo saggio.

83 Cfr. J. TOMATIS, *Il folk a Canzonissima* '74, in *La musica folk*, cit., pp. 263-378.

84 I. DELLA MEA, “Ballata dell’organizzatore di cultura”, in *Canzoniere della protesta 5*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1976, pp. 77-79; vedi questo numero.

85 Id., *Compagno sembra ieri*, cit.

Vorrei essere un compagno partecipe di un processo rivoluzionario: la costruzione di una nuova scienza dell'organizzazione culturale⁸⁶.

Altrove, nel delineare a posteriori (non senza qualche critica) il lavoro del Nci sul canto popolare, Della Mea parla di «sputtanamento totale della canzone e della musica popolare», in un processo che va «da *Ci ragiono e canto* fino al folk a Sanremo e a quello in televisione» e che ha portato all'«affossamento della cultura popolare, quella vera», divenuta monopolio di intellettuali, di musicisti che rielaborano i materiali mentre «il grande emarginato è stato il proletariato»⁸⁷. Quello che Della Mea descrive è di fatto l'inizio del processo di «patrimonializzazione» della cultura popolare che raggiungerà il suo culmine nel nuovo decennio⁸⁸; processo per cui poco a poco al protagonismo del popolo in quanto classe subalterna e al *folk process* in quanto motore della creazione si sostituisce la cristallizzazione di un repertorio e di uno stile, spesso in una forma di «distinzione» (già operante, peraltro, nei primi anni sessanta) per cui si fruisce di un oggetto denominato «folk» come si fruisce del jazz o di qualunque altro genere culturalmente accreditato⁸⁹.

È bene sottolineare come, nonostante la parziale apertura a soluzioni musicali nuove, i discorsi che il Nci (Della Mea compreso) produce sulla canzone politica prescindano ancora da ogni considerazione sulla «qualità», sul valore estetico: il canto sociale va valutato sulla sua capacità di farsi «comunicazione politica». Lo stesso Della Mea aderisce a questa posizione quando si trova a scrivere di colleghi musicisti, in questi anni: «Potrei dire che le canzoni sono molto belle e che mi piacciono moltissimo, ma forse questo non ha molta importanza»,⁹⁰ afferma di Alberto D'Amico; e più esplicitamente di Pino Masi dice:

le sue canzoni scivolano via dalle categorie crociane del bello e del brutto, del gradevole e non, del sound nazional-popolare o del

86 Id., *E chi può affermare che un sampietrino non fa arte?*, in *La chitarra e il potere*, a cura di S. Dessì, G. Pintor, Roma, Savelli, 1976, pp. 161-162; vedi questo numero.

87 C. BERNIERI, *Non sparate sul cantautore*, Milano, Mazzotta, 1978 (nuova edizione: Milano, Vololibero, 2011, pp. 31-35); vedi questo numero.

88 Cfr. F. DEI, *Cultura popolare in Italia: da Gramsci all'Unesco*, Bologna, il Mulino, 2018.

89 Sul folk revival come «distinzione» à la Bourdieu, cfr. anche F. DEI, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Roma, Meltemi, 2002; A. FANELLI, *Il Folk Music Revival e le regole dell'arte*, in «Lares», 84(2), 2018, pp. 365-373.

90 I. DELLA MEA, *Ariva i barbari*, cit.

country dylaniano. Le sue canzoni [...] appartengono a un ambito del tutto diverso: quello del documento, della testimonianza diretta⁹¹.

È interessante leggere queste posizioni ideologiche in relazione al più ampio contesto culturale degli anni intorno al salto di decennio, ovvero la fase della storia occidentale in cui le estetiche moderniste dell'arte "ufficiale" (ovvero, la "cultura borghese") filtrano definitivamente nella *popular music*. Con la seconda fase della carriera dei Beatles, con il rock progressivo, con la canzone d'autore l'aspettativa del pubblico ha superato la dimensione dell'intrattenimento per ambire – appunto – alla fruizione di vere "opere d'arte". La canzone politica, al contrario, rifiuta (almeno nelle sue posizioni ufficiali) i parametri della cultura borghese: anche questo è un modo per rimarcare la propria alterità dal repertorio "nazional-progressivo". È qui che i nodi critici di una cultura di sinistra che si era costruita come necessariamente antagonista vengono al pettine. Le stesse feste dell'Unità, che in questi anni ospitano regolarmente i concerti di Della Mea e dei musicisti del Nci in grande aumento, diventano parte del problema perché hanno creato uno spazio per la "canzone nazional-progressiva", che finisce con l'offrire contenuti "di sinistra" più palatabili e privi dell'alterità di classe che accompagnava i "veri" prodotti della cultura popolare antagonista («basta con le mondine, perché hanno scassato i cazzi... e cosa viene fuori, la Milva?»⁹²); ma che, allo stesso tempo, sfruttano la collocazione sul mercato "di sinistra" per ottenere un successo commerciale, soppiantando quella canzone "nazional-popolare" disimpegnata che il Partito comunista aveva sempre utilizzato nella sua ricerca di consenso, da Claudio Villa a Orietta Berti.

È meglio De André che la Berti? No, ci ho pensato, forse è meglio la Berti, perché quello là vende intellettualismo a palate e a milioni; questa qui è come gli gnocchi e i tortellini⁹³.

Meglio sarebbe dunque scindere il momento della festa, del disimpegno, da quello del «discorso culturale», portando nella pratica della militanza quel comunismo che è «un modo diverso, *altro*, di stare, di nascere e di vivere insieme»⁹⁴, in cui

91 Id., *Compagno sembra ieri*, cit.

92 C. BERNIERI, *L'albero in piazza*, cit.

93 *Ibidem*. Sulle feste dell'unità, cfr. anche I. DELLA MEA, *Canzone politica*, cit.

94 Lettera di Ivan Della Mea a Loris Barbieri, Milano, 8 febbraio 1974; vedi «Il de Martino», n. 29.

La salamella di colpo diventa un'alternativa rivoluzionaria incredibilmente più valida e unificante e ti viene da sognare un Teatro alla Scala pieno di stand di tortellini e di salamelle, e di compagni che mangiano ascoltando i concerti brandeburghesi di Bach e "Correvano coi carri", "Contessa" e Vivaldi, il Gruppo Operaio di Pomigliano d'Arco e *L'opera da tre soldi*, i burattini di Silvano Piccardi e il teatro di Peter Brook, le mondine di Trino e Luigi Nono, la tarantella dei baraccati e gli Area. In alto a destra legato e imbavagliato sospeso e sacrificale: Paolo Grassi con un cartello appeso al collo, «Io sono la cultura, io sono la verità». Ma è un sogno, per ora⁹⁵.

E un sogno rimane. Della Mea è in una posizione privilegiata nell'assistere alla fine di quel mondo che lui stesso aveva contribuito a creare: «il lavoro di gruppo», spiegherà a posteriori, «finì per smarrire progressivamente le sue finalità provocatorie», mentre si spezza il «legame che c'era stato in passato tra ricerca e riproposta». I cantori politici sono diventati dei cantautori, e tali sono destinati a rimanere nella memoria di quella stagione. «Mentre alcuni dei miei compagni dicevano "Finalmente ce l'abbiamo fatta", io dissi: "Abbiamo perso"»⁹⁶.

Nuovo decennio, nuovi paradigmi, nuovo lavoro

Pochi salti di decennio si insinuano così profondamente nell'immaginario delle italiane e degli italiani, e da subito, come quello tra anni settanta e anni ottanta. È particolarmente vero per la popular music, il cui sistema produttivo e di valori si rivoluziona profondamente nel giro di un paio di anni appena, intorno al simbolico 1980⁹⁷. Della Mea, nella rapida contrazione del mercato alternativo, si ritrova come molti protagonisti della stagione appena finita a dover affrontare «una ricerca affannosa di mezzi di sopravvivenza»⁹⁸, che lo porterà ad avviare nuove collaborazioni giornalistiche con settimanali e mensili a grande tiratura, da «Amica» a «Epoca».

95 I. DELLA MEA, *Lettera a Giovanna*, in G. MARINI, *Italia quanto sei lunga*, Milano, Mazzotta-Istituto Ernesto de Martino, 1977, pp. 5-10; vedi questo numero.

96 N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro. 1968-1977*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 100.

97 Cfr. J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 549 sgg.

98 C. BERMANI, *Una storia cantata*, cit., p. 160.

Nell'antologia il passaggio è simbolicamente affidato a due interventi. Il primo è per «Linus», con cui Della Mea ha da poco cominciato a collaborare con una rubrica fissa intitolata *Confidenze dell'idiota*. «Il Nuovo canzoniere italiano e i Dischi del Sole stanno morendo»⁹⁹, si legge nella prima riga; il resto dell'articolo racconta di un viaggio a Roma per provare a ottenere un supporto dal Pci per salvarli. L'interlocutore prescelto è «il compagno Adalberto», alias Adalberto Minucci, dirigente con cui Della Mea aveva un rapporto almeno dai tempi di «Cara moglie» e della collaborazione con il Pci torinese per una serie di concerti sul Vietnam¹⁰⁰. Il fantozziano resoconto del tentativo (fallito) di farsi ricevere, mentre dalla sala d'aspetto delle Botteghe Oscure uno dopo l'altro sfilano i principali esponenti del partito, è probabilmente uno dei pezzi più divertenti scritti da Della Mea, e offre un altro punto di vista, tragicomico, sul disinteresse della sinistra istituzionale nei confronti del lavoro del Nci, già rilevato nei contributi della seconda metà dei settanta.

Il secondo è invece la trascrizione di un dibattito sulla canzone politica organizzato a Empoli nel 1984, in collaborazione con il Club Tenco. Della Mea vi delinea una lucida autopsia della «canzone sociale e di protesta»: se essa era collegata in maniera organica con la «vicenda sociale italiana»¹⁰¹, non può ovviamente trovare posto nel nuovo decennio. Non si tratta però solo di una questione politica e culturale: dal suo nuovo punto di osservazione di giornalista che collabora con testate mainstream, Della Mea si rende ora conto del gap quantitativo oltre che qualitativo che i Dischi del Sole pagavano nei confronti dell'industria musicale. Nell'essersi messi in competizione con quella che nel decennio precedente era la «musica leggera politica», la canzone sociale si è condannata al fallimento, essendo «totalmente asincrona rispetto a questa logica di mercato» e non potendo disporre (soprattutto dopo il 1967-68) di mezzi economici paragonabili. I numeri costringono anche a riflettere, a posteriori, su quanto l'intera vicenda del Nci (e dintorni) sia di fatto proliferata in una sua bolla, e sull'impatto del suo retaggio nella nuova stagione. Allo stesso tempo, appare ora evidente come sia mancata completamente una riflessione sulla «famosa "verità"», come spiegherà Della Mea qualche anno dopo: «cioè che [...] tut-

99 I. DELLA MEA, *O Roma o morte!*, in «Linus», n. 200, novembre 1981; vedi questo numero.

100 C. BERMANI, *Una storia cantata*, cit., p. 113.

101 I. DELLA MEA, *Canzone politica*, cit.

to questo mondo della musica, anche il nostro, non sfugge, bene o male, alle regole del mercato, del consumo»¹⁰².

Della Mea si spinge però oltre, fino a scuotere le fondamenta del discorso su cui si fondava l'alterità del suo lavoro. Ora è possibile anche una politicità delle canzoni «in senso pluralistico», perché «qualsiasi canzone in qualche modo è portatrice di un messaggio e quindi anche di un messaggio politico o politico di costume». Già nel 1975 aveva ammesso che «Vola colomba» poteva diventare, se suonata in un reparto psichiatrico, una canzone politica; ora si tratta di riconoscere persino la produzione di Vasco Rossi come «politichissima»¹⁰³. Se in epoca postmoderna il concetto di «politico» può facilmente ampliarsi fino a comprendere una visione di questo tipo, fa certo un po' effetto ritrovarne questo significato «debole» in bocca a uno dei più rigorosi musicisti militanti degli anni sessanta-settanta.

L'altra faccia di queste riflessioni, il terreno che le alimenta, è appunto rappresentata dalla pratica di giornalista, che tra 1984 e 1986 (gli anni più vivaci) porta Della Mea a intervistare fra gli altri Angelo Branduardi, Francesco De Gregori, Fabrizio De André, Domenico Modugno, Gianni Morandi, Enzo Jannacci, Gianna Nannini, i Pooh, Franca Rame. Molte di queste conversazioni restituiscono un Della Mea inatteso, soprattutto perché il registro scelto per presentare i musicisti è quello dell'empatia: molto più di quanto normalmente non si faccia nella prosa giornalistica, Della Mea non esita a dichiarare le sue emozioni, le sue passioni e a identificarsi nel profondo con il suo interlocutore. E, nel pieno del decennio del «riflusso nel privato», è ora proprio il privato a farsi innesco del giudizio critico, più che ogni considerazione politica o ideologica. Della Mea talvolta appare ingenuamente alieno dai fenomeni che deve raccontare, ma allo stesso tempo pronto a farsi rapire: la prima intervista con Branduardi si apre con l'ammissione di non conoscerlo affatto (siamo nel 1984, il cantautore è da almeno dieci anni sulle scene!) e si chiude con una toccante descrizione del suo rapporto con la moglie-collaboratrice Luisa Zappa. Altre volte emergono invece passioni perlopiù taciute fino a quel momento: è il caso dell'incontro con Domenico Modugno, in un camerino di Canale 5; o di quello con Enzo Jannacci, dedicato alla canzone milanese, ad Adriano Celentano e a Giovanni D'Anzi; o di certi giudizi su Gino Paoli e Ornella Vanoni, o su De Gregori e Morandi (le cui intervi-

102 M. MATTEI, *Un mito da riscoprire*, cit., p. 111.

103 I. DELLA MEA, *Canzone politica*, cit.

ste confermano la reciproca stima e conoscenza). Anche con artisti molto lontani dalla sua sensibilità, e pure relegati tra i “nemici” negli anni d’oro – ad esempio, i Pooh – Della Mea si mostra empatico senza ironie, anche oltre quanto imporrebbe il *bon ton* giornalistico.

Questo suo nuovo modo di approcciarsi alla musica – di *ascoltare* – porta anche al ripensamento dei paradigmi con cui si misurava il “valore” nella stagione precedente. È il caso degli Inti Illimani:

ho radicato una piccola certezza: meglio un assolo di chitarra o charango, un duetto di cuatro e violino, un terzetto di arpa, guitarrón e flauto andino, meglio una “Fiesta de San Benito” [...] di tanti, troppi “Venceremos”. Meglio e assai più rivoluzionario perché altro, diverso e infine vero¹⁰⁴.

O, soprattutto, di Bob Dylan. Della Mea assiste al suo primo concerto italiano, all’Arena di Verona nel 1984¹⁰⁵. Fino a quel momento il cantautore era stato iscritto alla «Linea verde del pacifismo radical-chic bostoniano»¹⁰⁶ insieme a Joan Baez.

[...] sono stato un grande denigratore di Bob Dylan. Bieco mercenario, quelli bravi erano altri: Lead Belly, Woody Guthrie, Tom Paxton... Lui e Joan Baez non li sopportavo. Mi metto un po’ in discussione quando esce *Pat Garrett & Billy The Kid*, perché la musica che c’è dentro è veramente bella... e poi vado a sentirlo dieci anni dopo a Verona [...] mi sentivo sempre più confermato nelle mie idee. Poi resta solo, manda via tutti e rimane lì con il suo chitarrino e il reggiarmonica, tutto vestito di nero e comincia a cantare ed è talmente fuori che il suo chitarrista gli va praticamente nelle orecchie e cerca di intonarlo, ma niente da fare... Tutto era fuori, peggio del peggior Della Mea. Lì ho capito Bob Dylan, ho cominciato a sentire che mi stava comunicando delle emozioni. In quei minuti ho provato la sensazione di essere a contatto con uno che ti cattura e ti porta dove vuole¹⁰⁷.

Insomma, con una frase di Paolo Ciarchi che Della Mea cita sempre più spesso a partire dagli anni ottanta per motivare i suoi

104 Id., *Alla finestra con gli Inti Illimani*, in «Amica», n. 17, 24 aprile 1984; vedi questo numero.

105 Id., *Ivan Della Mea, cantautore, parla di Bob Dylan, il più grande cantautore del mondo*, in «Amica», n. 25, 19 giugno 1984; vedi questo numero.

106 Id., “Contessa”, *ballata del ‘68 e dintorni*, in «l’Unità», 18 settembre 1994; vedi questo numero.

107 R.G. SACCHI, *I Dischi del Sole secondo Ivan Della Mea*, in «FB - Folk Bulletin», febbraio 2005; vedi questo numero.

giudizi: «“C’è chi ha il blues e chi non ce l’ha”. Avere il blues significa essere portatori di qualcosa di vero, di vivo, *da dire e da dare*»¹⁰⁸. Questa forma di revisionismo che valuta positivamente non tanto il valore del messaggio ma – appunto – un *quid* soggettivo (“il blues”) tocca in questi anni diversi musicisti. Una frase di Don Cherry («Questo [...] è il vostro jazz, grande jazz»¹⁰⁹), ad esempio, porta a rivalutare persino il liscio di Raoul Casadei, storicamente relegato tra le “false” musiche popolari in una prospettiva da sinistra.

Alcune delle pagine migliori di questa fase della sua carriera Della Mea le scrive però quando si dedica a raccontare i concerti dal di fuori, da “partecipatore osservante”¹¹⁰, mischiandosi tra gli spettatori. È qui che si ritrovano alcune delle sue riflessioni più lucide, che muovono da un rapporto alla pari con gli “informatori” che si ha la tentazione di ricollegare alla lezione di Gianni Bosio, pur nel diverso contesto. Della Mea ascolta, origlia conversazioni e ne stimola altre, facendo un passo indietro e lasciando la scena al suo interlocutore occasionale. Una chiacchiera estemporanea nel foyer del Lirico nell’intervallo di un concerto di Gaber diventa lo spunto per ragionare sui limiti politici della sua proposta, e su quanto di buono rimane nel mondo post-ideologico degli ottanta¹¹¹. L’osservazione dei giovani al concerto di Vasco si trasforma in una riflessione sul valore comunitario dei grandi eventi, spesso derubricati a fruizione acritica e passiva dagli intellettuali di sinistra¹¹². Invece che trattarli come forma di decadenza rispetto al modello di concerto “partecipato” del lungo Sessantotto, Della Mea ribalta la prospettiva con una profonda autocritica, che non molti protagonisti di quella stagione hanno saputo (o voluto) fare.

Ho visto lo spettacolo [di Vasco Rossi] e mi ha colpito un fatto. In altre occasioni – concerti o megaconcerti di anni fa – il pubblico, giovani per lo più e sempre, era protagonista sì di un grande evento collettivo, dove per il “collettivo” era la sommatoria pressoché

108 I. DELLA MEA, *Ivan Della Mea, cantautore, parla di Bob Dylan*, cit.

109 Id., *Liscio, gasato, jazz ovvero Casadei e la Romagna sua*, in «l’Unità», 7 novembre 1996; vedi questo numero.

110 Cfr. A. FANELLI, *Le considerazioni di un marxista-interista-leopardianospinto*, cit., p. 13.

111 I. DELLA MEA, *Lui, di certo, è Gaber. E noi, chi siamo noi? Nel foyer la gente dice...*, in «l’Unità» (Milano), 5 febbraio 1985; vedi questo numero.

112 Cfr. ad es. M. STRANIERO, *Sentimento e trasgressione*, in «Il Cantautore», 1980, Club Tenco Sanremo, p. 1.

matematica di tanti gruppi, tribù, conventicole scisse, chiuse, incommunicanti, che si facevano i fatti propri e le proprie pratiche. Qui invece, in questo spettacolo, ho assistito a un grande fatto comune, quasi ecumenico, di cui Vasco era pretesto e officiante, testimone e propositore a un tempo, di una generosità vera e grande e buona, interclassista e intergenerazionale, di gente che vede in lui la “voce” di una piccola protesta [...]. Ero prevenuto prima del concerto. La prevenzione dei miei anni appena mitigata dal gesuitico democratismo di chi – perché “aperto”, perché “disponibile”, perché appunto “democratico” – sa *capire* col sorriso a cul di gallina dei suoi buoni “sentimenti”... che comunque più di tanto non smuovono le proprie prevenzioni generazionali. Questa grande generosità plebiscitaria, allegra di un'allegria vera di un vero trovarsi insieme per stare insieme, mi ha travolto sconvolgendo le mie certezze supponenti¹¹³.

Pur nell'occasionalità di questi scritti, Della Mea non manca dunque di ritornare – anche più avanti, negli ultimi anni di vita – sui temi che ne avevano guidato la riflessione negli anni settanta. Ammetterà in una delle sue ultime interviste, in occasione delle ristampe dei Dischi del Sole:

col senno di poi, noi un errore lo abbiamo fatto... Io sono uno dei protagonisti di questo errore e quindi non ho molti problemi ad ammetterlo. A un certo punto del cammino ero talmente convinto che la nostra fosse l'unica strada giusta da percorrere che tutto il resto, tutto quello in cui non c'entravo io era piccolo borghese, intellettualistico, non utile al nostro discorso politico-culturale. È stato un errore molto grande, perché nel momento in cui rivendicavo a me stesso la libertà di fare tutto quello che mi permetteva di comunicare, di emozionare avrei dovuto riconoscere questo diritto anche agli altri¹¹⁴.

La canzone politica tra nostalgia e attualità

A partire dalla fine degli anni ottanta, e più decisamente dagli anni novanta, gli interventi sulla musica di Della Mea riprendono anche a raccontare della sua pratica di musicista e militante, che dopo l'«azzeramento» degli anni ottanta, a un livello che non c'era

113 I. DELLA MEA, *Il popolo di Vasco*, in «Linus», novembre 1984; vedi questo numero.

114 R. G. SACCHI, *I Dischi del Sole secondo Ivan Della Mea*, cit.

arrivato neanche il fascismo»¹¹⁵ riprende nel contesto di una prima fase di revival dei decenni precedenti. Soprattutto da quando assume la presidenza dell'Istituto Ernesto de Martino¹¹⁶, e da quando torna a pubblicare dischi¹¹⁷, aumentano le occasioni in cui viene invitato a scrivere contributi autobiografici o sulla canzone di protesta.

Soprattutto a cavallo tra anni ottanta e novanta, Della Mea interpreta fino in fondo il ruolo di custode del retaggio politico e ideologico del canto sociale (e più nello specifico della sua personale via al comunismo) contro le banalizzazioni che percorrono la stampa più o meno specializzata e la sinistra istituzionale. È il caso di un «concerto con contestazione» a Padova, in cui si ritrova attaccato dai giovani di un centro sociale e accusato di «perbenismo “democratico” e benpensante»¹¹⁸, con suo sommo sdegno; o di una vivace polemica con Fausto Amodei, reo di aver dichiarato in un'intervista a «La Stampa» (a dire il vero in maniera piuttosto estemporanea e probabilmente innocente) che «noi cantautori continuavamo a fare a gara a chi le sparava più grosse. E quelli lì sparavano davvero. E uccidevano»¹¹⁹. La lettera che Della Mea invia al quotidiano è l'occasione per puntualizzare sui diversi filoni della canzone politica, sul loro rapporto con la sinistra e con la deriva della lotta armata, e per togliersi qualche sassolino dalla scarpa¹²⁰. Nel 1988 dedica invece due articoli a «Cara moglie», rivendicandone ora l'attualità in relazione all'«urgenza e bisogno e improrogabilità dell'unità operaia»¹²¹ in un momento in cui la lotta sindacale gli sembra particolarmente frazionata, ora riconoscendo nel nuovo interesse dei giovani per la stagione passata i «germogli che dicono oggi della possibilità di una nuova primavera»:

Non si tratta, no, di fotocopiare esperienze datate, Cantacronache o Nuovo canzoniere italiano che siano. Si tratta invece di capitalizzare

115 I. DELLA MEA, *L'oggetto del contendere*, in «Il de Martino», n. 7, 1997; vedi questo numero.

116 Per il rapporto tra Della Mea e l'Istituto de Martino, anche nella scrittura giornalistica, rimando ancora al n. 29.

117 I. DELLA MEA, *Ho male all'orologio*, il manifesto CD 012, 1997, CD; Id., *La cantagrande forse walzer*, il manifesto cd 053, 2000, CD.

118 Id., *Ma il vento continua a fischiare. Cronaca di un concerto con contestazione, discussione, spiegazione e catarsi finale*, in «Linus», n. 286, gennaio 1989; vedi questo numero.

119 M. ANSELMi, *La lotta di classe in rima*, in «l'Unità», 28 ottobre 1991.

120 I. DELLA MEA, *Ivan Della Mea, Fausto Amodei e «la lotta di classe in rima»*, lettera a «l'Unità», 4 ottobre 1991; vedi questo numero.

121 Id., *Ci ragiono e canto*, in «Linus», gennaio 1988; vedi questo numero.

un tempo, un'esperienza estremamente composita e variegata, per un ragionare e un progettare oggi l'organizzazione di domani¹²².

Questi occasionali momenti di ottimismo, per un autore che si è sempre definito leopardianamente pessimista, trovano una sponda nell'esperienza delle posse, in particolare nel 1991 con lo spettacolo *Le radici con le ali* al Palasport di Torino, tentativo di far dialogare il canto sociale con la nuova musica politica che sta emergendo dai centri sociali, dal rap al raggamuffin¹²³. Il giudizio di Della Mea è nettamente positivo (a differenza di quello di Giovanna Marini, che viene contestata¹²⁴), soprattutto perché nel difficile dialogo intergenerazionale vede la possibilità di «tessere ancora quel filo rosso [...] espressione di un “altro” che è un fare e comunicare la protesta sociale»¹²⁵, la «ricucitura tra la nuova canzone di oggi e la tradizione del canto sociale»¹²⁶. L'esperienza si rivela effimera, e il rap italiano prenderà quasi subito strade molto diverse. Qualche anno dopo Della Mea esorterà piuttosto a guardarsi dal rimpianto per il passato, identificando già alla fine degli anni novanta quella “nostalgia per un'epoca mai vissuta” sperimentata dalle nuove generazioni che è cifra ben nota della nostra contemporaneità¹²⁷ e che – in un movimentismo di sinistra sempre più marginale e minoritario – si materializza spesso nella ripresa delle canzoni politiche dei sessanta e settanta. In una breve intervista per «l'Unità», non senza un certo spirito di provocazione, dice di temere «certe mamme che mi dicono, orgogliose, che i figli sanno a memoria “Cara moglie” o “Contessa”», perché in questo tipo di «orgoglio» si intravede la «voglia [...] di mantenere in piedi una storia che non esiste, di dare una continuità che non c'è, che non corrisponde al loro tempo»¹²⁸. Allo stesso tempo, si dichiara entusiasticamente favorevole all'operazione *Sento il fischio del vapore*, collaborazione tra Giovanna Marini

122 Id., *Ecco perché canto ancora “Cara moglie”*, in «l'Unità», 9 dicembre 1988; vedi questo numero.

123 Cfr. A. FANELLI, *Controcanto*, cit., p. 152.

124 G. MARINI, *Storia di una cantata-equivoco*, in «I giorni cantati», a. 5 (1993), n. 25, pp. 29-30.

125 I. DELLA MEA, *L'Istituto De Martino. Pietà l'è morta ma solo a Milano*, in «Corriere della Sera», 3 marzo 1993; vedi il n. 29.

126 Id., *Il Nuovo Canzoniere Italiano e le posse*, in «Il de Martino», n. 1, 1992.

127 Cfr. S. REYNOLDS, *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Milano, Isbn, 2011.

128 A. MARRONE, *Da Contessa a Ufo Robot*, in «l'Unità», 20 ottobre 1997; vedi questo numero.

e Francesco De Gregori del 2002 che – per gli esiti di pubblico – rappresenta probabilmente il maggiore riscontro nel mainstream del folk di area Nci dai tempi del *Bella ciao*¹²⁹ (salvo poi, a posteriori, ammettere che «non ha funzionato se non in termini di vendite e visibilità temporanea»¹³⁰). I contributi degli ultimi anni – molti dei quali sono raccolti nell'antologia del numero 29 (a cui, ancora una volta, rimando) – toccano spesso il mercato della world music, in cui gioco-forza molti dei protagonisti del revival si sono ritrovati ad agire. Della Mea mantiene una posizione abbastanza prevedibile, schierandosi ad esempio contro Peter Gabriel nella polemica che porta alla scissione degli Zezi, rivendicando la necessità di compiere una «una scelta di classe»¹³¹; ma allo stesso tempo si mostra aperto nei confronti di operazioni come *La notte della taranta*¹³².

È difficile ritrovare, in questi interventi spesso divisi tra il ricordo indolente e la lucida incazzatura momentanea, tra l'omaggio ai vecchi amici (le recensioni di Piero Brega, Sara Modigliani...) e l'osservazione di nuovi fenomeni che non si comprendono fino in fondo (Myspace¹³³), il filo di un pensiero organico. Troppo vicini a noi sono forse i fatti, o forse – qui sì, infine – Della Mea interpreta il ruolo che ci si aspetta da lui, vecchio militante e guardiano della memoria di una stagione inevitabilmente passata. L'impressione di avere di fronte qualcosa di irrisolto, una volta arrivati alla fine, è probabilmente corretta. Anche perché – di fatto – irrisolta è nell'Italia contemporanea la questione dell'eredità culturale, civile, politica della stagione del lungo Sessantotto e della canzone di protesta, così come l'ambizione di Della Mea di «coniugare le nuove tematiche socio-culturali, etiche e ambientali» della sinistra con «l'ancoraggio alla tradizione del movimento operaio e del partito comunista»¹³⁴. Inutile nostalgia? Cimelio sorpassato del tempo che fu? Oppure ter-

129 I. DELLA MEA, *Giovanna e Francesco, che bel fischio*, in «l'Unità», 9 dicembre 2002; vedi questo numero.

130 R.G. SACCHI, *I Dischi del Sole secondo Ivan Della Mea*, cit.

131 I. DELLA MEA, *Cosa c'è dietro la world music*, in «l'Unità», 15 luglio 2000; vedi questo numero. Sulla polemica degli Zezi, cfr. D. CESTELLINI, *Il folk music revival come pratica politica. La discografia e il teatro del Gruppo Operaio E' Zezi di Pomigliano d'Arco*, in *La musica folk*, cit., pp. 1124-1144.

132 I. DELLA MEA, *Il sindaco e la Notte della Taranta*, in «il manifesto», 26 marzo 2006.

133 Id., *Con Myspace non va tutto bene, madama la marchesa*, in «il manifesto», 14 agosto 2007; vedi questo numero.

134 A. FANELLI, *Le considerazioni di un marxista-interista-leopardianospinto*, cit., p. 25.

IL DE MARTINO
30/20

LA CHITARRA E IL POTERE,
IL BLUES E IL ROCK'N'ROLL.
IVAN DELLA MEA E LA
POPULAR MUSIC

reno fertile su cui riprogettare l'oggi della musica come della politica? Sarebbe scorretto chiedere a questa strana antologia una parola conclusiva sull'argomento – e dunque, qui ci fermiamo.

Un carteggio tra il Nuovo canzoniere italiano e Gianni Morandi¹

Lettera di Michele Straniero a Gianni Morandi

Milano, 22 agosto 1966

Caro Morandi,

l'amico Angelo Ephrikian mi ha dato il suo indirizzo di casa, e m'incoraggia a scriverle, per una proposta che sta a cuore tanto a lui quanto a Giovanni Pirelli: io sono venuto a cercarla alcuni giorni fa a Roma, ma non ho trovato nessuno. Ho avuto la fortuna però di trovare la moglie di Ferruccio Nuzzo, che abita nello stesso palazzo, ed ho lasciato a lei un pacco di dischi, con l'incarico di consegnarglieli.

Sono i dischi con le canzoni di Ivan Della Mea, l'autore più avanzato e più "lanciato" del Nuovo Canzoniere Italiano. In particolare, vorrei attrarre la sua attenzione sul disco grande, che esce in questi giorni e che contiene alcune delle canzoni più belle di Ivan. Ora, a tutti noi – Ivan compreso – farebbe molto piacere se una di queste canzoni, o più d'una, potesse entrare nel suo repertorio ed essere lanciata da lei.

La proposta è così com'è: disarmata, forse persino ingenua. Ma lei ascolti i dischi, e si faccia un giudizio; in qualunque modo deciderà, ce lo faccia sapere. Può darsi che da questo incontro non nasca subito niente di speciale, ma nascano – ad esempio – delle idee.

Noi del Nci saremo tutti presenti al Folk Festival 2, che si terrà a Torino da giovedì 8 a domenica 11 settembre 1966. Perché non ci viene anche lei? Si annuncia come una grossa festa, un interessante punto d'incontro. So per certo che gli organizzatori ne sarebbero lietissimi. [...]

Mi scusi se l'ho importunata, non mi neghi un cenno di risposta, e si abbia i miei più cordiali saluti.

Michele L. Straniero

1 Le lettere sono conservate nell'Archivio dell'Istituto Ernesto de Martino, fondo Edizioni Avanti!-Del Gallo, serie Corrispondenza, CORRVARIA34.

Lettera di Gianni Morandi a Michele Straniero

Roma, 14 settembre 1966

Caro Straniero, scusi se le rispondo con un po' di ritardo, ma a parte i numerosi impegni che mi tengono lontanissimo da Roma, ho voluto ascoltare attentamente i bellissimi dischi di Della Mea (di cui la ringrazio), farli ascoltare al mio produttore e consigliere [Franco] Migliacci e fare insieme al nostro gruppo un esame della situazione per vedere se e come fosse possibile inserire qualche pezzo nel mio repertorio.

Tutte queste precauzioni le sembreranno eccessive: d'altra parte lei forse non sa che la preparazione di ogni mio disco è il frutto di un rigorosissimo lavoro di équipe che se anche non soddisfa dal punto di vista artistico, certamente dal punto di vista commerciale dà ottimi risultati.

Abbiamo preso in considerazione la possibilità di inserire una canzone di Della Mea in un quarantacinque giri, ma in questo particolare momento non ci sembra opportuno; le spiego il perché. Dato il nuovo indirizzo che un po' ovunque sta prendendo la musica leggera. Sentiamo anche noi la necessità di rinnovarci: stiamo già studiando pezzi nuovi di quella che passa sotto il nome di "musica beat" ed intendiamo fare il prossimo passo in quella direzione. Penso piuttosto che mi sarà possibile tentare una canzone di Ivan inserendola in un 33 giri, anche tenendo conto di una sua produzione futura, naturalmente non in milanese, ma in italiano. A questo proposito vorrei pregarla di tenermi al corrente di ogni nuova incisione di Della Mea. Se trovasse il pezzo congeniale anche alle mie possibilità vocali ed interpretative vorrei provare un esperimento in pubblico in qualcuna delle mie serate, per quanto so, purtroppo per esperienza, che la gente vuole, esige il Morandi di "In ginocchio da te".

Spero comunque di aver presto l'occasione di conoscerla e di riparlare con lei della cosa e non manchi, la prego, quando viene a Roma, di telefonarci. L'indirizzo non è più lo stesso: fino alla fine di ottobre siamo a Fregene [...], poi avremo una casa in campagna di cui saprà a suo tempo il numero telefonico mio suocero.

La ringrazio e la saluto cordialmente.

Lettera di Giovanni Pirelli² a Gianni Morandi

IL DE MARTINO
30/20

7 marzo 1972

Caro Gianni,

ieri sera, cenando in trattoria, ci siamo trovati a parlare di te. Il “noi” è riferito ai compagni delle Edizioni del Gallo – Dischi del Sole; sede nella quale, dopo la morte di Gianni Bosio, anch’io mi trovo a prestare più lavoro e più impegno che negli anni passati. Perché parlavamo di te? Perché dal discorso su Sanremo siamo passati, via via, a ricordare un invito che Michele Straniero ti aveva rivolto, alcuni anni or sono. Straniero ti stimolava allora a muoverti in avanti sulla strada del canto sociale e politico, inserendo nel tuo repertorio canzoni nate dall’esperienza militante di quegli anni e [che] si collegavano alle attività del Nuovo Canzoniere Italiano e alla produzione dei Dischi del Sole.

Abbiamo anche ricordato la tua lettera di risposta. Era il discorso di uno nient’affatto insensibile alle esigenze e sollecitazioni di cui Michele Straniero si era fatto interprete, ma incastrato nella rete di una serie di condizionamenti che egli stesso aveva contribuito a determinare e di cui alla lunga era finito prigioniero.

Dal tempo di quel dialogo epistolare molt’acqua è passata sotto i ponti: crescita enorme dello scontro di classe, accompagnata da una spinta via via più ampia e radicale verso forme di contestazione, denuncia, impegno politico, diverse di quelle della propaganda e della prassi tradizionale partitica. Tra queste, la canzone politica.

Di esempi, numerosi e probanti, ne hai sott’occhio tu più di quanti non ne abbiamo noi. Può darsi che su alcuni di essi il tuo giudizio di merito sia diverso dal nostro, può darsi invece che sia coincidente. Ritengo comunque probabile, o certo, che su un punto siamo d’accordo: la situazione è matura (e per altro verso impone, visti i tempi duri ai quali va incontro la sinistra) perché chi ha guardato con simpatia e interesse il nostro lavoro, ma senza esserne coinvolto, compia il passo, un primo passo, nel senso di una scelta più chiara.

Certo, sarebbe meglio parlarne di queste cose; sedere attorno al tavolo di una trattoria, chiacchierare, misurarsi, misurare affinità e divergenze. Purtroppo abiti lontano, e qui c’è molto lavoro. Perciò

2 La lettera non è firmata, ma una nota manoscritta presente sul foglio, con l’indirizzo postale di Morandi, è da fare risalire certamente a Pirelli.

APPENDICE

salto il fosso e ti aggredisco per lettera con una domanda: saresti disposto, saresti in grado di introdurre nel tuo repertorio una canzone – del catalogo o scritta appositamente – della “Linea rossa”? Probabilmente, agli effetti del *Disco per l'estate* (un'estate che segue e precede scadenze politiche di particolare momento) la mia domanda ti arriva troppo tardi. Forse no. Comunque mi è parso, dopo la conversazione di ieri sera con i compagni, di dover spezzare una prima lancia contro quella serie di diaframmi che “il sistema” ha posto fra te (o meglio fra il tuo “io pubblico”) e la cultura militante, l'impegno militante. È giusto, da parte mia, averlo fatto?

A Laura e a te un affettuoso saluto.

1965

Perché nascono le nuove canzoni di protesta

«Canzoniere del lavoro», inserto di «Vie nuove», n. 17, 29 aprile 1965.

La nuova canzone è ormai un dato di fatto oggettivo, il perché della nascita della nuova canzone è risultanza di una serie di dati di fatto altrettanto oggettivi ma non del tutto espliciti e che per lo meno provocano il seguente interrogativo: che cosa ha determinato e che cosa determina tuttora la nascita della nuova canzone?

Nella primavera del '63 ho conosciuto Sergio Lodi a Piadena, c'era Gianni Bosio che mi chiese di cantargli alcune delle mie nuove canzoni. Come finii di cantare Sergio Lodi tirò fuori alcune sue composizioni giacenti da tempo "nel cassetto". Egualmente, io nel '61 presentai a Bosio e a Leydi la mia "Ballata della grande e della piccola violenza", giacente anch'essa da due anni "nel cassetto". Era un fatto mio personale, in buona parte autobiografico, per me oggettivamente inqualificabile, classificabile soltanto a titolo di esperienza.

In quella specifica circostanza sentii parlare per la prima volta di nuova canzone, di alternativa alla canzone di consumo, di possibilità di continuazione (a livello di contenuti politici e non soltanto di moduli estetici) della tradizione del canto popolare di protesta, di una situazione oggettiva culturale e politica che permetteva di individuare la possibilità di un interlocutore e di una dimensione politica di base aperta a recepire un nuovo tipo di prodotto, e, infine, di strumenti creati per la proposta specifica: il Nuovo Canzoniere Italiano e i Dischi del Sole. Questi elementi come furono e sono validi per me, furono e sono validi anche per Sergio Lodi, per tutto il Gruppo Padano di Piadena. In parole povere, mi pare abbastanza chiaro che l'individuazione dell'interlocutore attraverso lo strumento (interlocutore che ha determinato in senso politico la nascita dello strumento medesimo) è la principale ragione oggettiva che ha sollecitato la nascita della nuova canzone. Le alternative a questo sono da una parte le canzoni "nel cassetto" dall'altra una certa produzione di nuove canzoni senza interlocutore (e quindi oggettivamente astratte) che sono nate e sono morte quasi contemporaneamente.

Da tutto ciò deriva, secondo me, un interrogativo di carattere precisamente politico. Negli anni sessanta, negli anni cioè che vedo-
no l'affermazione del centro-sinistra, la canzone di protesta, anche
quella più diretta, anche quella più esplicita, trova un interlocutore.
Perché? Secondo me la risposta è una sola: perché la situazione po-
litica e culturale della classe l'ha criticamente determinato.

La mia vita ormai

Note di copertina di *La mia vita ormai*, I Dischi del Sole DS 43,
settembre 1965

*A Gianni [Bosio], in merito alla tua domanda: «Come andare
avanti dopo questo tuo terzo disco». Lettera aperta a te, a Roberto
[Leydi], Sandra [Mantovani] e Giovanna [Marini], e agli altri.*

Milano, luglio '65

Sono uno di quelli che si alzano alle nove. Esco di casa con
sufficiente disinvoltura e non guardo il cielo. Comunque vada e do-
vunque io debba andare, io giro a sinistra: poi volterò a destra, ma è
un dato di fatto che, innanzitutto, io vado a sinistra.

Stamane sono uno di quelli che s'è alzato alle nove. Sono uscito
di casa con sufficiente disinvoltura e non ho guardato il cielo. È un
dato di fatto che sono andato a sinistra. Come quasi sempre succe-
de, dopo pochi metri ho dovuto voltare a destra. E questo per me il
primo sintomo di una giornata cominciata male. Ho una spalla più
bassa dell'altra. Probabilmente ho una spalla più alta dell'altra e for-
se si vede. Ho anche una ragazza che mi dice queste cose: «Tieni le
spalle dritte». Io penso che tutto ciò è molto umano e comprensibile
per cui cerco d'avvezzarmi a camminar dritto. Giorno verrà che la
mia spalla destra s'allineerà con la sinistra.

Tutto questo ha una ragione. La mia ragazza abita proprio di
fronte a casa mia, dritto il mio portone. Ma io – per colpa della spal-
la – tiro a sinistra o, per reazione uguale e contraria, penolo a de-
stra. È un dato di fatto che non vado mai dritto. E per questo motivo
io e la mia ragazza ci si vede molto di rado: e questo credo nuoccia
ai nostri rapporti. Nei primi tempi del nostro amore, che si chiamava
passione-volontà-di-passione, ci si vedeva molto più di frequente.
Ma mi costava un vero e proprio sforzo fisico: «cianciavo per ore
il dritto e il mancino» prima di riuscire a infilare il suo portone. A
meta raggiunta, spesso e volentieri mi mancava il fiato nel senso
letterale del senso. E si determinava l'impossibilità del dialogo.

Tra me e la ragazza è mancato il dialogo e può darsi che non ci si sposi.

Lei dice che la colpa è della spalla destra (nei giorni pari lo dice), oppure di quella sinistra (questo lo dice nei giorni dispari) e misura il mio amore sull'inclinazione della spalla destra (nei giorni pari), oppure sulla pendenza della spalla sinistra (ciò accade nei giorni dispari)... È incredibile come il più delle volte ci azzecca.

Io, che sono un dialettico, do la colpa all'urbanistica. Tant'è: la strada è parallela e questo mi sembra normale; i nostri due portoni si guardano in faccia e questo è incidentale; io tiro a sinistra e mi ritrovo a nord del suo portone, mi obbligo – mi sforzo – mi faccio violenza e giro a destra: in breve mi ritrovo a sud del suo portone (ho le gambe lunghe). Ipotesi: se il mio portone fosse a sud rispetto al suo, io (che sono uno di quelli che alla mattina si alzano alle nove, che escono di casa con sufficiente disinvoltura, che non guardano il cielo, e che tirano verso sinistra) facendo la mia curva solita a «manca» su una direttrice lievemente (non chiedo molto) diagonale, verrei ad attraversare la strada e mi troverei matematicamente sul portone della mia ragazza. Ci sarebbe il dialogo (in verità lo desideriamo) e il mio amore si salverebbe.

E potrei anche decidere di sposarmi.

E ne avrei dei vantaggi economici (su questo punto la mia ragazza consente). Avendo la casa più a sud mi troverei leggermente più fuori, più esterno, più periferico rispetto al centro città considerato sull'asse Duomo-San Siro-dazio di via Novara. La condizione di maggiormente periferico, di iper-esterno mi consentirebbe di ridiscutere il mio affitto e di abbassarlo di un tot % al mese. Con quel tot % di risparmio potrei pensare ad arredare la mia casa che non ha quasi tutto «ed allora il matrimonio sarebbe garantito».

Ma la padrona di casa non acconsente alla mia richiesta: la padrona di casa, che è di destra, non vuole spostare la casa più a sud per consentire a me di andare liberamente a sinistra con la possibilità di raggiungere il mio amore e di farmi, una famiglia.

Per questi motivi mi sono iscritto al Partito comunista che propone delle sostanziali riforme urbanistiche.

Confido nella vostra solidarietà.

Nell'inverno '63-'64 camminando di notte lungo i Navigli di Porta Ticinese, ho incontrato un paio di volte Elio Vittorini. Per la verità ho incontrato uno e il fatto che si chiamasse Vittorini ha un'importanza abbastanza relativa. Era un elemento della mia realtà perché lo conoscevo: ma non era la mia realtà in senso globale e comunque non sarebbe stato sufficiente a determinare lo scatto della molla che mi ha suggerito la poesia in milanese.

Tant'è vero che la musica è nata molto dopo contrariamente alle mie abitudini.

Nel settembre '64 in una riunione in casa di Nanni Ricordi, Gianni Bosio mi ha "provocato" scientemente: «Come mai voi giovani autori di canzoni avete tutti una chiave pessimistica senza mai un risvolto positivo, che pretenda una reazione [cito a senso], una protesta che non sia solo denuncia, ma anche alternativa e di lotta (per la canzone di protesta sociale) ed esistenziale (per la canzone esistenziale)?».

È sortita da questa discussione la canzone "La mia vita ormai", e in seguito "Quando il fronte era fronte" e "9 maggio 1965", tutt'e due strettamente collegate la prima con i fatti del Vietnam, di San Domingo e la situazione politica interna della sinistra nel nostro paese; la seconda con il raduno dei partigiani in Piazza del Duomo a Milano e «con la situazione politica interna della sinistra nel nostro paese».

Il mese scorso sono andato con Gianni Bosio, Gioietta Dallò e Franco Coggiola a fare delle registrazioni "sul campo" a Gualtieri in provincia di Reggio Emilia. C'era un ometto piccino con una fisarmonica grande. Ci fu presentato come "uno di quelli" che battono le piazze e i mercati della zona suonando e raccogliendo monete. Gianni Bosio lo "provocò" con continue domande: «Cosa fa, come lo fa, come vive» (cito a senso).

«Ho una vecchia bicicletta [ora ha un ciclomotore]; dietro carico la mia fisarmonica "che va a olio" e uno sgabellino: quattro gambe incrociate e un pezzo di tela. Faccio un po' di chilometri la mattina di buon'ora e arrivo sul mercato a Brescello, Guastalla, Suzzara: dove capita. Poggio la bicicletta, sistemo lo sgabello (col cuscino), mi cavo il berretto e lo metto in terra davanti a me. Con dentro un ventino però, ché serve da richiamo. Poi provo: valzer e vedo che non viene giù niente. Allora dà il tango: va là che qualcosa vien giù. Ci faccio una cantata "Romagna mia... lè lè". E così avanti. Quando ho fatto le mille o millecinquecento torno a casa».

Gianni Bosio: «... ma lei non è di qui». (È di Mantova e Gianni, mantovano anch'egli l'ha capito dalla cadenza).

Gianni Bosio: «... ma è sempre stato a Mantova?» (No, non è sempre stato a Mantova, per molti anni ha vissuto a Milano. E viene fuori una storia, la sua storia, una come tante altre per lo meno una come quella che ciascuno di noi potrebbe raccontare. La realtà è che vengono fuori cinquanta milioni di storie e tutte da raccontare. Cinquanta milioni di realtà tutte vissute. E si determina una relazione, una "comunicazione" che io considero fondamentale perché vera tra chi racconta il suo e chi ascolta e fa suo. Ne sorte un mondo di

rapporti, di relazioni, di comunicazioni: quello stesso mondo che la società attuale nella sua dimensione pianificatrice delle coscienze, nasconde dietro le statistiche, le caselle, i certificati di nascita, le carte d'identità, ch  sarebbe troppo rivoluzionario scoprire cinquanta milioni di storie, di altre storie, contro una sola storia ufficializzata dalla cultura di questa stessa societ ).

Io ne ho scritta una sola, quella che mi   stata raccontata, ma la cosa pi  importante   che nel momento stesso in cui l'ho sentita (  qualcosa di pi  che non "ascoltata") e in cui l'ho scritta quella storia   anche mia... Con quel che ne consegue e che al limite vuol dire che anche le altre 49.999.999 storie sono mie e cio  sono nostre. Questo per quanto riguarda le canzoni inserite in questo disco.

In merito alla «provocazione» di Gianni su «come andare avanti».

Milano, 22 luglio 1965

Caro Gianni,

ieri s'  parlato di realt  parziale e globale, di mondo micro e macroscopico, di brache da mettere al mondo (alla faccia dell'ironia), di angoli d'incidenza e via dicendo. Il tutto fa parte di un buon esercizio cerebrale utile fin quando   divertente e ciononostante utile. Poi sono passate poche ore Gianni, non molte. In queste ore ad Atene la polizia ha ammazzato un giovane dimostrante, uno studente; in queste ore ho avuto una discussione con Dario Fo che mi ha semplicemente chiarito come siamo lontani nel modo di vedere, di pensare e dire le cose, anche se la matrice   abbastanza comune, se l'impegno ideologico  , credo, ugualmente vero e ugualmente sentito.

In queste ore m'  arrivata la bolletta della luce da pagare. Poi stamane dal mare   arrivata la mia ragazza.   arrivata alle cinque quando uno   ancora cisposo e ingrippato, quando non ha fiato neanche per le ostie. Aveva delle cose da fare e io l'ho aiutata. Poi   ripartita,   tornata al mare e io sono rimasto a Milano. Certo   normale che questo accada, ma   anche normale che a me dispiaccia e che sia un discorso che mi ridonda nel cervello. Poi s'  fatte le prove colle canzoni di sempre e colla stessa voglia giusta di sempre. E io mentre cantavo (e ci davo dentro credimi forse pi  del dovuto) mentre cantavo pensavo a tangenti, tagli di cose che mi venivano dentro e che ognuno per un suo verso dava un senso a quello che andavo cantando. Non saprei spiegarli oltre.

Poi   arrivata Sandra da Sanremo e mi ha chiesto «come va» ed io le ho risposto «male» e lei ha replicato con un sorriso (ed era un

sorriso) «abbastanza male prego» e c'è rimasto spazio e tempo per riderci sopra: e s'è riso. E ancora le cose che vanno e che tornano che ti picchiano dentro. Poi si fa la canzone, certo. Si prende il fatto, lo si separa, lo si razionalizza, si tiene anche conto dell'interlocutore – come no? – e poi le parole (con una certa oggettività è d'obbligo) e poi la musica (che abbia un respiro “popolare” è opportuno) e poi la carica. La carica nello spettacolo, con la stricnina e l'ideologia può anche essere: ma, invece con lo studente ucciso, con la battuta della Sandra, con la bolletta della luce, con la mia ragazza tornata dal mare, con la discussione di Dario, con i nostri discorsi e le nostre considerazioni con la gente che ti cammina appresso, con quelli che ami o che ignori, con tutti questi piani di vita, e che sono verità di vita, che ti arrivano dentro a lampi, a sensazioni. Con la relazione e la interrelazione tra la tua realtà esterna e la tua realtà interna.

E questo è ciò che non viene fuori dalle canzoni, ed è la realtà, la sola vera perché compiuta perché legata alla tua vita di dentro e di fuori: ed è la verità più universale perché quella di tutti e di tutti i giorni, la verità dei nostri problemi, delle nostre gioie e dei nostri dolori, delle cose che si pensano e di quelle che ci si impone di pensare, delle cose che si sentono e di quelle che si *vogliono sentire*. Il tutto in “pappiè” unico a cui per fortuna sfugge ogni possibilità di oggettivazione o di razionalizzazione: ché queste parole hanno in sé i sensi della più allegra delle mistificazioni, la più simpatica delle ambiguità, il più prospettico degli immeschinimenti e comunque non s'adattano alle realtà globali.

E questo è semplicemente ciò che voglio dire nel “nuovo prodotto” che sia un disco o libro, o fischiata allegra in *si bemolle*, non ha importanza, l'importante credo è dire comunque queste cose, così come vengono per dirle così come sono. È un fare i conti con se stesso in senso globale: ed è anche un voler farli fare agli altri. E mi resta, tu puoi sapere quanto, una sorta di livore freddo dentro: una rabbia per le cose sentite e non dette, per le cose dette e non sentite e per la dannata miseria di quello che dici a fronte di ciò che “senti”. Ed anche un buco, mica molto di più, e colpi di vuoto, mica molto di più, e colpi di vuoto e la grande paura di non riuscire a dire ciò che riesci a sentire.

È tutto Gianni, è veramente tutto.

1966

Le ragioni politiche. Recensione del Folk Festival 2

«Nuova generazione», 25 settembre 1966

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

La stesura di questo articolo data a una settimana dalla chiusura del Folk Festival 2. Cosa è stata e cosa è questa manifestazione è sintetizzato nei proponimenti, nel tema, nella problematica che questo Folk Festival si poneva: il confronto, cioè, a livello e nazionale e internazionale, della esperienza di una riproposta dinamica del canto popolare rispetto alla nuova canzone che a questo si ricollega (spesso e per la qualificazione dei contenuti e per un'adesione coerente e costante alla realtà del mondo e del contesto sociale in cui nasce e per una continua presenza critica nei confronti di questa realtà). Questi attributi che furono un giorno l'elemento portante della validità contemporanea della canzone popolare in qualsiasi sua espressione (osteria, amore, campo politico-sociale, protesta) sono oggi a mio avviso il legame ideale che collega direttamente la nuova canzone alla canzone popolare di ieri.

Il bilancio del Folk Festival 2 non prescinde quindi dalla valutazione se i suoi proponimenti si sono realizzati, se un discorso ne è venuto fuori, se una verifica in direzione di quel confronto c'è stata o no.

In questo senso direi che il Folk Festival ha centrato appieno il tema, proponendo anzi gli estremi dell'ampliamento di una problematica che ha, come vedremo, ragioni politiche nella forma, nei contenuti.

L'allargamento del Folk Festival al campo internazionale ha portato come conseguenza ineluttabile l'intervento di alcuni cantanti a carattere dispersivo (ed era comunque una tara da fare, valutabile solo a posteriori): è il caso mi pare di Aviva Semadar, di Umberto, per i quali un discorso sulla qualità non è tanto portante da giustificare un loro intervento in una manifestazione in cui il contributo del Nuovo Canzoniere Italiano, del gruppo di Ewan MacColl, dei massimi esponenti della nuova canzone di protesta internazionale, dava la misura e i temi di un discorso, di un confronto che sicuramente non riguardava né Aviva Semadar, né [Walter] Mossmann, né Hedy West, né Umberto.

Il tema centrale del Folk Festival ha trovato invece il momento centrale di verifica nel confronto tra alcune esperienze di gruppo, come quelle portate avanti dal Nuovo Canzoniere Italiano e dal

gruppo di Ewan MacColl. Il Nuovo Canzoniere Italiano ha fornito al Folk Festival l'ossatura di tutte e quattro le giornate, portando a Torino i risultati e le proposte di quattro anni di attività all'interno e per la cultura di classe, di quattro anni di iniziative che vanno dai Dischi del Sole agli spettacoli in teatro e nei circoli, nelle sezioni, nelle piazze, agli Strumenti di Lavoro (Archivi del Movimento Operaio, Archivi delle Comunicazioni di Massa e di Classe, Archivi del Mondo Popolare) dando in questo modo il contributo di una organizzazione culturale nella sintesi dei propri mezzi di espressione, delle proprie strutture organizzative, da cui scaturisce anche il momento di un suo intervento decisamente critico in direzione delle organizzazioni democratiche della cultura di massa. L'intervento del Nuovo Canzoniere Italiano è stato quindi un intervento precisamente politico e precisamente attuale nel senso che sia dalla riproposta del canto popolare (dalla pura e semplice ricostruzione a *Ci ragiono e canto* come utilizzazione critica di un patrimonio non archeologico), sia dalla proposta di nuove canzoni sperimentali nella forma ma quanto mai definite nei contenuti, sia dalla proposta di spettacoli sperimentali, ma organici, che rappresentano la sintesi delle ultime esperienze portate avanti dal Nuovo Canzoniere Italiano: *Altri vent'anni*, *La opposizione*, *Piadena*, *Gorizia*.

Altri vent'anni: le contraddizioni delle organizzazioni della cultura di massa all'interno delle contraddizioni dei partiti della sinistra italiana: la storia e la critica della storia per il riconoscimento non demagogico di una base e di una cultura critica e dinamica della base, della classe. La dichiarazione che solo dalla classe può nascere una cultura che sia la vera cultura popolare e che dia un nuovo respiro alle stanche e asfittiche istituzioni culturali delle organizzazioni democratiche. In parole povere: a un partito di classe la cultura della classe, non la cultura per la classe.

La opposizione: la resistenza che non termina al venticinque aprile e che non è solo la grande resistenza della contestazione armata, ma è anche e soprattutto la resistenza giorno per giorno, nelle piccole cose del condizionamento e dell'alienazione quotidiana, la resistenza contro lo sfruttamento e contro la distruzione dell'uomo, la resistenza contro la società dei consumi per la società degli uomini, la resistenza per un vero socialismo.

Piadena: rappresentazione di un centro di vita culturale della classe: ovvero la sintesi di un discorso critico in direzione delle organizzazioni democratiche. Il mondo popolare, contadino e operaio di *Piadena* è matrice di nuova cultura, è interprete principale della propria realtà, è espressione del momento più rivoluzionario di una lotta politica sempre presente, sempre diretta.

Gorizia: il documento che diventa realtà contemporanea, sintesi di un discorso oggi quanto mai attuale: chi fa le guerre è chi licenzia, e dire Graziani, o Badoglio, o Cappello, è come dire Agnelli, Donegani, Valletta, Pesenti, è come dire Johnson, McNamara, Ford, L'Union Minière.

Quindi i *workshops* di Caterina Bueno, di Giovanna Daffini e soprattutto di Giovanna Marini: *Vi parlo dell'America*: ovvero il momento più avanzato del discorso sulla nuova canzone portato criticamente avanti all'interno del Nuovo Canzoniere Italiano: laddove dire la realtà in un certo modo è già criticarla alle fondamenta; laddove dire la realtà in un certo modo è già criticarla non solo nei Johnson, nei McNamara, nel Ku Klux Klan, ma anche nei Pete Seeger, nei Bob Dylan, nelle espressioni edulcorate e in fondo qualunquistiche della protesta americana, per la verità della vera protesta dei pochi malmenati, bastonati, uccisi; per la verità della vera protesta di quelli di cui non si sa mai il nome, di coloro che a un generico e democratico «pace» sostituiscono il senso di una protesta politica che arriva alle strutture della società americana, che arriva all'esponente numero uno, al Johnson *killer*.

Mi sono dilungato sul Nuovo Canzoniere Italiano perché è al livello dei contenuti portati avanti da questa organizzazione che si è avuto un vero confronto con la canzone di protesta dei Raimon, dei Clinton ("Basta ya" è una canzone di vera protesta, non un "cha cha cha" da night), dei Capra, della Garceau (non certo di Bradley ormai abbondantemente inserito e il cui impegno ha solo carattere demagogico: non basta essere negri per protestare, non basta cantare "We Shall Overcome"), e soprattutto di Luis Cilia, per il quale la protesta è fatto che si paga giorno per giorno con l'esilio dal Portogallo per non aver voluto prestare il servizio militare sotto un governo fascista come quello di Salazar.

Un discorso a parte merita il gruppo di Ewan MacColl; può essere una precisazione non essenziale, ma per me è comunque importante sapere ad esempio che MacColl, Peggy Seeger, Bobby Campbell e John Faulkner sono comunisti in Inghilterra e lo sono criticamente nei confronti del Partito comunista inglese al quale imputano di essere solo ed esclusivamente un movimento d'élite intellettuale e di non aver alcun contatto reale con la base. L'impegno di MacColl e di quelli del suo gruppo è quindi anche un impegno di carattere squisitamente politico e quello che ne viene fuori è il momento portante di un'organizzazione culturale che ha 750 mila iscritti per 800 club. È triste forse dover constatare che ci sono 800 club e non 800 sezioni di partito: ciò non toglie comunque nessun merito all'impegno e allo sforzo di MacColl per la verità di quella

affermazione marxista che dice della funzione preminentemente politica della diffusione della cultura. L'esperienza portata avanti da MacColl sulla canzone sindacale (indagine, ricerca sul linguaggio, proposta della canzone, diffusione nei club) è interessante come metodo, anche se non condivisibile. Personalmente almeno, trovo in fondo reazionaria la posizione di colui che a un certo punto, come espressione del proprio intervento politico, decide di fare la canzone del sindacato camionisti: è reazionaria nella misura in cui è una posizione intellettualistica nella sostanza anche se forse non lo è nelle intenzioni. Il fatto di strumentalizzare una ricerca per fare una canzone col gergo dei camionisti ha secondo me dei limiti corporativistici non compensati dalla scientificità della ricerca. Questo in riferimento al solito discorso che le rivoluzioni non si fanno con le canzoni, né le lotte sindacali, e che la canzone è uno strumento, un piccolo limitato strumento e non un fine.

La partecipazione italiana al Folk Festival 2 si è valsa, oltre che del Nuovo Canzoniere, dell'apporto di Roberto Leydi con Sandra Mantovani e con la partecipazione di Bruno Pianta e Hana Roth. Quattro anni di attività in direzione della ricerca, della ricostruzione, del superamento del momento della ricostruzione per una riproposta che abbia valore di contemporaneità della canzone popolare hanno fatto di Sandra Mantovani la punta più avanzata e il momento più scientificamente attendibile oggi in Italia in direzione degli studi su una riproposta del canto popolare che non sia accademica, quindi svuotata di contenuti. Sandra Mantovani è arrivata a questo grazie a poderosi sforzi e a lunghi studi, e quanto oggi essa ci offre ha portata e valore e dimensioni pari a quelle degli interventi nello stesso campo portati avanti da MacColl in Inghilterra e da altri studiosi in altri paesi. E fino a qui il discorso è rigorosamente scientifico; assai meno lo è quello portato avanti da Bruno Pianta nel workshop presentato da Roberto Leydi. Aveva peraltro il pregio di essere assai divertente (a livello di cabaret tanto per intenderci), per contro ha avuto però il serio difetto di svuotare l'intervento serio e scientifico della Sandra Mantovani anche perché i due discorsi (ricerca sulle modalità e riproposta critica del canto popolare da una parte, illazioni parascientifiche sul processo d'integrazione della canzone di protesta americana dall'altra), pur avendo un nesso comune presentavano un tale divario di livello scientifico da diventare assolutamente inconciliabili.

La realtà si impara dove la realtà si fa

IL DE MARTINO
30/20

I maggi della Bismantova, «Strumenti di lavoro. Archivi delle comunicazioni di massa e di classe», n. 6, Milano, Edizioni del Gallo, dicembre 1966, pp. 227-230

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

È sera. Intorno a noi gente che balla al suono di una banda di paese. Sono valzer e mazurche e tanghi. La gente è del posto e dintorni. Ci sono anche molti militari di un distaccamento vicino. E poi giovani e vecchi e ragazze e anche bambini. È una trattoria, non è un dancing. Ma qui stasera si balla per quella voglia giusta di ballare che non ha tempo si sa. Fuori dalle finestre un tramonto che è rosso come nelle canzoni e nei quadri più ingenui: come quando uno vuol dire che il tramonto è rosso. È il sole che si perde dietro i colli più prossimi e taglia e strafora tra piante diverse per diversi riflessi. Noi si ha occhi per guardare e si guarda. Si guarda assai più delle genti del posto, perché quel rosso è il suo paesaggio è la sua cornice è uno dei suoi colori. Così non è per noi che a Milano non è data quella luce, né quella purezza. Può anche essere che ci si veda più di quanto ci sia da vedere. Può anche darsi che ci pigli il verso lirico. Può anche darsi che si sia, ingrigiti come siamo di cemento e rumori, riportati a retorizzare a miticizzare quel che per i locali è cosa di sempre. Fatto sì è che non lo è per noi e forse è quanto basta.

È una sera di Costabona, sull'Appennino reggiano¹.

Siamo venuti per il Maggio, che si fa di giugno, ma è Maggio lo stesso.

Siamo venuti con registratori e nastri per riprendere una delle più antiche manifestazioni della tradizione popolare che è tradizione e contemporaneità nel tempo stesso, dato sì è che ogni anno si ripete. Dire si ripete non è esatto: assai più corretto è dire si ricrea. S'è fatto cultura negli anni passati e si fa cultura, si crea nuova cultura e nuova espressione culturale anno per anno rappresentando se stessi e il proprio mondo, rappresentandolo con una serietà che è e critica e drammatica, con un impegno che è fatica e lavoro. Si fa il maggio come si fa il grano e la raccolta arriva, come quello, al tempo della sua stagione.

Siamo arrivati a Costabona aggirando colline dove anche il paesaggio è cultura ed espressione culturale. Dove i verdi dei prati si mescolano alle ocre delle terre e ai gialli dei campi di grano appena falciato, ai rossi delle tegole assolate, ai bianchi delle calci di

¹ Della Mea dedicherà a questa esperienza anche una canzone, "A Costabona", inclusa in *Se qualcuno ti fa morto*, Dischi del Sole DS 1009/11, marzo 1972.

case, agli azzurri di un cielo assoluto. E ogni colle è un quadro, ogni sguardo è un particolare. Il rapporto è tra natura e uomo, tra sole e cielo e aria e colli e, quindi, lavoro fatica di semine e aratri, di viti tinteggiate dal verderame, di coltivazioni eccetera: questo rapporto è cultura, è espressione culturale sempre vera e sempre nuova e sempre.

Siamo arrivati a Costabona. Siamo arrivati alla piazza. Abbiamo visto la banda Cinquecerri. Abbiamo visto i Maggiarini in costumi. Abbiamo visto il corteo seguito dalle genti del posto e dei dintorni salire su in costa al colle. Abbiamo visto il corteo arrivare con la fanfara allo spiazzo ombreggiato. Abbiamo visto il Teatro del Maggio. Un'arena di trenta e più metri quadrati circondata da panche rudimentali sistemate sulla costa tutt'intorno. Una ex-carbonaia ci dissero. Un gran bel posto. Un teatro. Un vero teatro popolare. Anzi: un teatro di cultura del mondo popolare. Abbiamo visto il Maggio, l'abbiamo e filmato e registrato. La gente che applaudiva. Non si capiva che cosa applaudisse se il maggiarino più bravo o quello che diceva il bene. Se il più eroico o il più innamorato di Cilene. Io credo che la gente applaudisse se stessa, il proprio mondo, la propria cultura che in quel giorno si manifestava in quella vecchia e nuova espressione culturale. Applaudiva la sua tradizione e la sua realtà quotidiana, applaudiva i propri sentimenti, la propria concezione del bene e del male, la propria fede. Le proprie contraddizioni. Tre ore dura il Maggio. Tre ore, e la gente ascolta e partecipa e commenta. Apprezza la trama e le chiavi che la rivelano. Apprezza il bel canto e i costumi. Apprezza e partecipa e vive. Il pubblico non è pubblico, è interprete quanto e più dei maggiarini stessi e la simbiosi, lo scambio continuo tra la tradizione rappresentata dal costume e la realtà data dal pubblico-interprete è continuo e vero e sempre nuovo. Ed è anche per questo nuova cultura o se si preferisce espressione autonoma vera, sincera, immediata e non mediata, *dinamica* di nuova cultura.

Trionfa la fede sul paganesimo: vince il bene sul male. Secondo un desiderio atavico e sempre nuovo di giustizia. Al di là di tutte le contraddizioni, di tutti i possibili puntini sulle *i*. Secondo forse una cognizione ingenua e del bene e del male e del giusto e dell'ingiusto: ma è bene ed è giusto quando un raccolto di grano compensa la fatica di un anno di lavoro, è male ed è ingiusto quando ciò non avviene. Questo è il bene e questo è il male, questo il giusto e l'ingiusto. Le possibilità intermedie (con il sorrisino e la compiacenza dell'intellettuale) le sappiamo tutti, ma non ci si perde. L'esistenzialismo o il relativismo esistenziale tanto caro a tutti noi non li riguarda. Questa gente ha saputo a suo tempo che il tedesco, il fascista

erano il male, il partigiano era il bene. L'hanno saputo e lo sapranno sempre. I loro morti ne fanno testimonianza.

Il Maggio è finito. Si parla e si beve e si mangia. Il prosciutto è burro, il vino, credete, è uva, il pane è farina. La Società del Maggio di Costabona ha tra i suoi compiti sociali quello di allevare un maiale e di fare del vino a beneficio dei soci. E anche questo fa parte della loro cultura. Si torna giù in paese. Si va in quella trattoria che non è il dancing. I Maggiarini festeggiano la loro prima rappresentazione. Tutto intorno si canta, si balla, si grida e si beve e si mangia. Gianni Bosio registra. Giuseppe Morandi si aggira e pare cerchi un senso comune tra questa realtà quella del suo paese: Piadena. Forse un giorno scoprirà che sono la stessa cosa, e che potrebbero essere la stessa cosa, o che comunque hanno un senso, almeno uno, di verità comune. Vivere la propria realtà, essere consapevoli della propria cultura, in un rapporto creativo in quanto dinamico, essere consapevoli di se stessi e delle proprie contraddizioni a tutti i livelli. Conoscere se stessi. Essere uomini.

Gianni Bosio e Gioietta Dallò ballano, credo abbastanza bene, e si divertono. Ballano e si divertono come tutti gli altri, come se fossero anche loro *gli altri*. Giochi di parole a parte: è un modo come un altro per essere se stessi.

Gianni dice: «Oggi siamo andati all'Università. Per dire che oggi si è saputo, s'è imparato, *s'è vissuto* ciò che in un'Università mai sarà dato vivere e sapere e imparare». «La realtà s'impara dove la realtà si fa e così la vita e così il mondo». Questo penso io.

Poi il tramonto.

Poi la notte.

Poi il ritorno a Milano.

1967

Intervista: Inchiesta sulla canzone

Daniele Ionio, «Ciao amici», 11 gennaio 1967

Dopo l'“interludio” della scorsa settimana, che ha ospitato gli interventi di alcuni cantanti stranieri, eccoci al terzo round “nazionale” della nostra inchiesta sulla protesta e la nuova canzone. Intervengono, questa volta, Adriano Celentano, Ivan Della Mea e Riki Maiocchi. Rappresentano tre differenti posizioni, più ancora che tre differenti “colori” (abbiamo già detto che la nostra inchiesta non ha intenzioni scandalistiche, non vuole propugnare una divisione,

quanto trovare una risposta ai diversi interrogativi che i giovani di oggi si pongono). C'è la Linea verde di Riki Maiocchi, la linea fiancheggiatrice di quella verde, ma più genericamente evangelica, di Adriano Celentano, e c'è la nuova Linea rossa di Ivan Della Mea, il quale viene a precisare in quest'occasione, per i lettori di «Ciao amici», le sue "precise" posizioni. Insomma: il dibattito è aperto. E questa crediamo sia stato uno sforzo non inutile. Anche i lettori di «Ciao amici» possono, da questo momento, intervenire, esprimere le loro idee ed anche i loro problemi. Importante è dibattere liberamente e apertamente le idee. Anche se non tutti, fra quanti sono finora intervenuti, hanno voluto essere del tutto "seri". Ma anche il non essere "seri" è un modo di essere! All'apparire di questa nostra inchiesta, c'è stata, ve lo confidiamo, una certa diffidenza da parte di alcuni fra gli interpellati. Paura di polemiche, paura di essere attaccati dai rivali. Non era questo il nostro scopo, e crediamo che, adesso, sia chiaro a tutti.

Un'ultima precisazione. Da parte di Mogol, il "predicatore" della Linea verde. Ci ha fatto sapere che esiste in vendita la sua prima versione, quella originale, di "Eve of Destruction", in cui Mogol si è mantenuto il più fedele possibile al contenuto della canzone lanciata da Barry McGuire. Chiunque voglia, può servirsi di quella traduzione. Poi, Gino Santercole (ma, per la verità, dapprima l'intenzione era di Celentano in persona) ha voluto un testo che più s'avvicinasse al proprio personaggio. È nato, così, "Questo vecchio pazzo mondo". D'accordo. Ma poiché è questa versione ad essere stata lanciata in Italia in grosso stile, è appunto su di essa che abbiamo voluto aprire una libera discussione.

Ricordiamo che le quattro domande poste a ciascuno degli interpellati erano le seguenti:

- 1) Quali sono i problemi più vitali che riguardano i giovani in Italia?
- 2) Come definisce la propria posizione?
- 3) Quale rapporto giudicate esista fra il vostro guadagno mensile e la vostra posizione artistica e morale?
- 4) Siete o no d'accordo sul testo di "Questo vecchio pazzo mondo" (inciso da Gino Santercole), una storia d'amore a tre, con un buono e due cattivi, traduzione italiana di "Eve of Destruction", la celebre canzone lanciata da Barry McGuire, che parlava del razzismo, del Vietnam, e rappresentava gli ideali della nuova generazione degli Usa?

Una domanda generale, insomma, una individuale, una «cattiva» e una particolare.

Adriano Celentano: «La speranza è la cosa più importante»

1) Vivere senza malinconia, ma nessun giovane lo sa.

2) Una grossa esperienza, non aggiungo altro altrimenti dovrei scrivere un libro.

3) Razza d'un ficcanaso! Che ti importa quanto guadagno in un mese, vuoi forse vedere se la cifra coincide con i conti che tu hai fatto in tasca mia? Comunque guadagno moltissimo. Non conosco il rapporto che c'è tra il guadagno e le mie idee morali anzi confesso che è sempre stato la mia preoccupazione, fino a quando crederò di essere morale. Per quanto riguarda l'arte essa è succube del mio istinto che come ho detto spero tanto sia morale.

4) Sono d'accordissimo in quanto questo testo italiano insegna la cosa più importante del mondo: la speranza.

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

Ivan Della Mea: «Che cos'è la Linea rossa»

Mi è stata attribuita la paternità della «nascente Linea rossa». Sono grato e commosso, ma, tanto per intenderci, non vorrei che questa definizione diventasse una banale trovata pubblicitaria (anche se poi trovata è, ma non banale) collocabile a livello delle altre due Linee verde e gialla per un equo completamento del semaforo canoro italiano. Giallo-rosso-verde per l'appunto. Dopo la precisazione d'obbligo rispondo alla prima domanda. Essa è talmente «generale» da richiedere competenze specifiche che non ho. Comunque è mia opinione che il problema principale di noi giovani d'oggi (coi capelli lunghi, senza capelli, capelli all'umberta, a spazzola, alla mohicana, con la sfumatura alta o bassa, con le basette lunghe o corte, con la scriminatura a destra o a sinistra, col canellone o senza, lisci o ricci, glabri o con barba e baffi, o con baffi senza barba o con barba senza baffi e chi più ne ha più ne metta) di tutti noi giovani, anche di quelli che non si pongono il problema, sia quello di avere una quotidiana coscienza della realtà sociale, politica e culturale in cui viviamo. E questo, penso, risponde anche alla seconda domanda su come definisco la «mia posizione». Per quanto riguarda le altre domande, rispondo nell'ordine alla terza quella definita «cattiva»: non so quanto guadagno in un mese, comunque peso sugli ottanta chili e li porto bene. Vesto come mi pare perché non lo ritengo un problema: cerco di stare al caldo quando fa freddo, e al fresco quando fa caldo. Secondo logica. Non accumulo tanto da avere contrasti morali tra il mio guadagno e la mia «espressione artistica». Quarta e ultima domanda: non sono d'accordo sulla versione Mogol di "Eve of Destruction" per quattro ragioni: 1) è un falso; 2) è un falso a destra; 3) perché in questo modo non rappresenta minimamente i

già abbastanza integrati «ideali della nuova generazione Usa»; 4) perché rappresenta, quindi, un ulteriore contributo a quello svuotamento di contenuti anche non precisamente politici, magari solo morali o di costume.

Riky Maiocchi: «Una posizione d'attesa»

Alla prima domanda rispondo: lavarsi i capelli. Alla seconda: orizzontale. Alla terza domanda: tutto quanto serve. Molto poco, cioè. Alla quarta domanda il discorso è più lungo: a questo punto, a me della canzone di Santercole non importa, ma poiché non vorrei che le mie risposte occupassero il minor spazio rispetto a tutte quelle degli altri miei colleghi, vi parlo un po' dei miei progetti. Appena il mio disco, "Uno in più", avrà raggiunto le duecentomila copie, sarò soddisfatto e mi preparerò al prossimo Festival di Sanremo in coppia con Marianne Faithfull, con la canzone "C'è chi spera".

Ciò che voi non dite

"La linea rossa" / "Ciò che voi non dite", Linea Rossa LR 45/3, 1967

Io credo che cantando mi sia dato
di dire anche ciò che voi non dite;
forse è per questo che voi mi pagate
forse è questo che mi applaudite.
Tanto si sa non ci sarà canzone
che possa fare la rivoluzione.
No!

Costa cinque la parola terra
e costa cento se la rima è in guerra
e se il consumo è tanto piace
vi costa mille il mio cantar di pace.
Perché tutto si usi e non si perda
voglio un milione per rimare in merda.
Soldi più soldi fan l'idea più fessa:
fuori i quattrini e vi canto messa!
No!

Per quanti soldi mi potete dare
qualcosa non potrete mai pagare:

è il canto primo, il grido alla violenza
contro gli stanchi, i puri di coscienza,
contro chi compra il grido alla pace,
chi sente tranquillo e nelle piazze tace,
è il canto solo, è il grido alla riscossa;
vi sfido sì a cantare “Bandiera rossa”!

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

1972

Auto-bio-grafia di me

Note di copertina a *Io so che un giorno*, Dischi del Sole DS 122/24, ristampa, maggio 1972

Io Luigi Della Mea (detto Ivan per frenesia pansovietica nel periodo vissuto al Convitto Rinascita di Milano), dichiaro di essere nato a Lucca il 16 ottobre 1940. Diplomato alla terza avviamento industriale. Ho lavorato saltuariamente senza riuscire a imparare nessuno dei mestieri che ho affrontato (operaio elettromeccanico, carpentiere, elettricista, barista, verniciatore, fattorino, archivista). Sono stato redattore del «Calendario del Popolo» e di varie case editrici senza grande fortuna. Per brevissimo tempo sono stato sindacalista poligrafico. Sono anche stato licenziato dal sindacato per debiti coi sindacalisti (che mio fratello Luciano pagò). Ho scritto alcuni racconti per i Gialli Mondadori. Ho partecipato alla redazione di diversi giornali di fabbrica. Ho collaborato al quotidiano del pomeriggio «Stasera» pagato in ragione di lire venticinquemila mensili e sono fallito con il giornale. Nel 1962 ho ritrovato un grosso amico, Gianni Bosio. Come mi sia venuto in mente di “fare” canzoni non lo so come non si sanno tante cose. Le ho fatte perché mi andava. Le prime datano al 1959/1960: me le cantavo e me le fischiavo. Poi le ho cantate a mio fratello Luciano e a mia cognata Livia e gli sono piaciute. Poi le ho cantate a Gianni Bosio “Gioan” e abbiamo deciso di farne un disco: e così siamo arrivati al dicembre 1962. Nel 1963 sono entrato a fare parte del primo nucleo del Nuovo Canzoniere Italiano Spettacoli e ho inciso il primo disco: *Ballate della violenza*. Su di me e sulle mie canzoni sono state scritte un sacco di cose: alcune giuste; alcune vere e proprie balle. C’è per esempio chi, per anni, ha farneticato attribuendomi una sorta di esistenzialismo anarco-sottoproletario come scelta politica e protesta globale contro la società, contro il “sistema”. In realtà mi divertiva molto

il mio personaggio di “contestatore” *ante litteram* mentre in tasca mi tenevo ben stretta la mia tessera del Pci e questa tessera era la mia sola e unica scelta politica.

Quando ho capito che poteva essere utile un contributo critico, a livello della canzone, all'interno della classe l'ho piantata lì col “personaggio” e mi sono messo, coi compagni del Nuovo Canzoniere Italiano, al lavoro per rendere il mio e il nostro intervento sempre più organico alla classe. È stato un lavoro lungo, travagliato, discusso per ben cinque anni. Un lavoro nelle sezioni, nei circoli culturali, nei teatri “bene”, nelle piazze, davanti e dentro le fabbriche, nei grandi centri urbani, nei piccoli agglomerati rurali. Per me è stato il tentativo di stabilire un rapporto dialettico coi compagni di classe (assai meno con quelli di “vertice”) per una verifica, una discussione del nostro lavoro: il tutto allo scopo di dare una voce, il meno mutuata possibile, alle manifestazioni spontanee e alternative della classe – questo non per determinare o aiutare fratture, ma per ricercare nuove unità alla base. Questo discorso è ancora il filo che tiene legate le ballate del Gioan. Questo ciclo di ballate racconta e commenta una storia «secondo le emergenze che ne costituiscono il sommario così come si presentano alla coscienza riflessiva di un operaio dell'Italia settentrionale (in realtà di un intellettuale organico: Gianni Bosio, perché Gioan è lui, *n.d.a.*) che poteva avere, mettiamo vent'anni nel 1945, alla Liberazione e che ha vissuto giorno per giorno la vicenda degli anni cinquanta, la restaurazione capitalistica, la sconfitta della classe, la crisi della speranza (e la continua volontà di lotta del proletario)».

La balorda

Note di copertina a *La balorda*, I Dischi dello Zodiaco VPA 8165, 1972

Cari compagni, come presentare questo disco proprio non lo so. So solo che di dentro ho una voglia rabbiosa di ridere e di stare in allegria... E allora ho pensato a dieci minuti di gioia, con la rabbia dentro, ma sempre gioia.

Dobbiamo imparare a ridere. Io per primo... poi magari anche insieme.

E così, sempre per allegria, ho riscoperto la satira ghignosa, lo sberleffo insultevole eccetera. Un po' come succede a volte, di sabato, ma forse anche di martedì domenicallunedigioveeccetera. Un po' come succede quando ci si trova insieme e si canta così, tra amici, tra compagni. A ruota libera... o quasi. In balorda.

E il discorso politico? Il messaggio? Il Verbo?

Una volta tanto non ho mica voglia di mandare messaggi, di dire “verbi”, di fare discorsi politici più o meno compendiosi e importanti. Ho un solo “discorso” da fare e non mi importa stabilire se è grande o piccolo o importante. E soltanto un discorso che mi sta a cuore, quello che mi ha determinato a riprendere la chitarra e a ricominciare a cantare nelle piazze, davanti ai cancelli delle fabbriche, ai festival dell’Unità, nei posti dove la gente vive. E questo “discorso” è quello che mi impegna nella ricerca dei momenti unificanti della classe, per poterli riproporre, con tutti i limiti che può avere una canzone, affinché possano avere un minimo di generalizzazione. Quel minimo di generalizzazione che il mezzo della canzone così come la faccio, così come mi viene, può riuscire a ottenere.

I trionfalismi mi stanno sulle balle, la rivoluzione ha i tempi lunghi, il comunismo ancora più lunghi epperò io credo che bisogna essere comunisti da subito per proporre il comunismo da domani. Per fare questo secondo me ci vuole il fiato lungo, lunga modestia, e tantissimo rispetto per il compagno che ti sta davanti, di dietro e di fianco. Infine ci vuole anche amore.

1973

Ariva i barbari

Note di copertina ad Alberto D’Amico, *Ariva i barbari*, Dischi del Sole DS 1024/26, giugno 1973

Venezia muore. Porto Marghera ammazza. I turisti vengon giù come barbari con la piena, pieni di grana e non capiscono un tubo. Il proletariato veneziano affonda nella laguna e soffoca a Mestre. C’è chi tende a far di tutto ciò soltanto un dramma ecologico: è spesso l’intelligente tendenza dell’intellettuale alla moda, anche di sinistra. C’è chi, invece, di questa realtà veneziana coglie la sostanza politica e vede tutto ciò come l’ultimo anello della spirale dello sfruttamento capitalista. L’intelligente intellettuale si prodiga in intelligenti articoli sulla stampa intelligente: «*Venezia muore!*»: blatera sul disastro idrico; piange sullo sfacelo ecologico; partecipa consapevole a intelligentissimi congressi con intelligentissimi esperti; e infine lancia appelli accorati a organizzazioni e governi e autorità richiamandosi alla Cultura da salvare, ai patrimoni da conservare, ai piccioni da esiliare eccetera.

Alberto D'Amico coglie gli umori dei proletari veneziani, gli unici che hanno un vero rapporto "vitale" con la città, gli unici che "vivono" la città, che la vedono sfruttata e si sentono sfruttati con essa, che la vedono morire e si sentono morire con essa e non solo coi monumenti importanti, ma con la propria casa, il proprio lavoro, i propri affetti, i propri ricordi, le proprie speranze. Alberto D'Amico non solo raccoglie queste testimonianze, ma da proletario tra proletari le vive, le racconta e le canta. Alberto D'Amico diventa così un creatore di cultura che è anche portatore di cultura. E man mano che prende coscienza della realtà che vive in mezzo agli altri, cresce con gli altri e diventa intellettuale organico alla classe: diventa sempre più comunista.

Dovrebbe essere caratteristica peculiare dell'intellettuale comunista vivere e raccontare e documentare la realtà del proletariato e non le ideologie del partito. Alberto D'Amico ha fatto questa scelta e racconta dei fatti che sono patrimonio comune dei proletari veneziani, che sono momento di coscienza collettiva, proponendoli come sintesi unificante di lotta. Non prevarica con parole d'ordine più o meno avanzate e dice molto semplicemente: «viviamo questa realtà, ci sono questi problemi, subiamo questo livello bastardo dello sfruttamento capitalista, abbiamo queste ragioni di lotta, per lo meno queste, per crescere insieme e lottare insieme». Questo è il discorso chiarissimo della prima facciata del disco.

Nella seconda facciata Alberto D'Amico racconta storie di sottoproletari veneziani. Ma non c'è nel suo racconto alcun compiacimento vittimistico, non c'è pianto, non c'è l'urlo sconnesso esistenzialistico: c'è invece la rabbia cosciente del proletario che sa leggere e vivere da proletario la rabbia del sottoproletario e in questo modo anche la realtà del carcerato, dello spostato, del barbone, dell'emigrato, dell'escluso contribuisce alla crescita comunista della coscienza del proletario. Potrei dire che le canzoni sono molto belle e che mi piacciono moltissimo, ma forse questo non ha molta importanza; potrei anche dire che Alberto canta molto bene, con voce calda e giusta, ma forse anche questo non ha molta importanza; ci tengo comunque a dire che questo lp, il primo di Alberto, è per me una proposta importante, mi conferma nella convinzione di come oggi sia ancora possibile fare della canzone comunista e per canzone comunista intendo una canzone che nasce dalle cose, dai fatti, dalla realtà del proletariato; che racconta la realtà del proletariato e che propone momenti unificanti alla lotta del proletariato. Il fatto poi che Alberto D'Amico nelle sue musiche resti saldamente ancorato ai moduli espressivi del canto popolare, mi conferma nella

convinzione che oggi è ancora possibile fare della “cultura altra”, della cultura opponente, della cultura non alternativa, della cultura perciò “diversa”. Come diversa, non alternativa, opponente e altra è una cultura che vuole definirsi comunista.

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

1975

La chitarra, il potere e altre cose. Risposta a «Ombre Rosse»

«Il Nuovo Canzoniere Italiano», terza serie, n. 1, *Cultura di classe e consumo del folk*, aprile 1975

Quello di Luigi Manconi su «Ombre Rosse» n. 7 è un vero e proprio saggio sulla «chitarra, il potere e altre cose»². C'è poco da dire, il lavoro di Manconi è in sé compiuto e la sua analisi una delle più serie fatte in Italia sul tema della canzone politica e dei suoi autori. Individuando nel sottoscritto, nella Marini e in Pietrangeli tre degli autori “storici”, Manconi analizza politicamente la nostra produzione di ieri e di oggi e, con l'attenzione del compagno di strada, secondo me anche con affetto, ci fa le croste. L'operazione è quanto mai legittima e legittimata dalla valenza che Manconi dà al nostro lavoro, dal peso politico e culturale che gli attribuisce in riferimento alla lotta politica e culturale di classe. La sua obiettività è l'obiettività di un compagno, credo ancora, di Lotta Continua. È quindi una obiettività parziale, in senso politico stretto, ma così bene articolata e argomentata che riesce a essere abbastanza obiettiva da farmela accettare... soggettivamente.

In parole povere su buona parte dell'analisi di Manconi sono totalmente d'accordo e parlo anche delle critiche che lui rivolge alla mia produzione: l'analisi del *Rosso è diventato giallo*, il fatto di tentare sul privato quello che si è fallito sul sociale, e la presunzione di ritenere che la dimensione “privata” (l'uomo nuovo dentro casa) possa diventare “universale” e quindi messaggio di massa per via della musica e del canto. Potrei dire che il mio “privato” del '69 ha coinciso col privato di molti compagni, ma questo non giustifica un bel niente, sarebbe come dire che la mia lombag-

2 L. MANCONI, *La chitarra, il potere e altre cose*, in «Ombre rosse», n. 7, dicembre 1974, pp. 59-82. Manconi parte nella sua riflessione dallo spettacolo *Karlmarxstrasse*, in cui si esibiscono insieme Della Mea, Paolo Pietrangeli e Giovanna Marini.

gine coincidendo probabilmente con molte altre lombaggini, sia degna di essere cantata e di proporre così un messaggio alternativo sempre in tema di lombaggini. Il che è forse un'operazione legittima ma non è detto che sia esaltante o proprio indispensabile per la lotta di classe.

Ho sempre detto nei miei spettacoli che secondo me, in soldoni, ci sono due modi di fare canzoni: un modo ideologico, e un secondo che prende spunto dalla storia, dal concreto, dai fatti della gente per riproporli filtrati attraverso la propria personale dimensione politica. Il primo modo di fare canzoni è talmente odioso, così odioso che a volte ci sono cascato dentro come un "patacca". Perché è bello e sublime e affascinante sedersi a tavolino e al grido più o meno inconscio (mi riservo la buona fede) di «beccati, o classe, il messaggio illuminante, la retta via, il giusto slogan» cominciare a concionare che il rosso è diventato giallo, che si può amare il dubbio di dio, poppisticamente mescolato a Che Guevara, a Ceccanti eccetera. In genere questi testi sono quelli che meglio si prestano a fare della discreta letteratura di stampo neo-illuministico, che nascondono o fanno presumere crisi travagliate e ulceranti, brillantemente risolte con la "rivelazione"; il messaggio corretto.

Queste canzoni sono anche e sempre un sintomo preciso: quando uno ricorre al poetar-ideologico è perché ha tanto casino dentro che cercando a tutti i costi una chiarezza fuori puntualmente presume di trovarla nelle dichiarazioni di principio. Inutile dire che il casino dentro è molto spesso determinato da una mancanza di reale rapporto col fuori (e per fuori intendo la realtà che io credo di essermi scelto come terreno di lotta politica e culturale).

Non entro nel merito dell'analisi che Manconi fa su Pietrangeli e la Marini. Dico solo che Paolo [Pietrangeli] ha centrato molte canzoni non per un "corretto" afflato con le masse studentesche del '68, ma per una completa consonanza di classe sociale, di ambiente, di informazione culturale, che facevano di lui *uno* degli studenti del '68. E forse l'aspetto più importante della produzione di Pietrangeli è il suo valore di documento di quanto di strutturalmente borghese a livello culturale e politico è continuato a vivere in tutta l'esperienza studentesca del '68, anche come linguaggio, anche come scelta di temi. Paolo non si è mai posto il problema di fare della canzone proletaria: ha fatto la sua canzone, coerente con la propria origine sociale, la propria educazione, la propria cultura. L'impatto di massa che hanno avuto molte sue canzoni è stato determinato dal fatto che a livello studentesco l'origine sociale, l'educazione, la cultura di Paolo erano perlomeno affini all'origine sociale, all'educazione, alla cultura di buona parte degli studenti.

E difatti Paolo è diventato il cantore del movimento studentesco nato nel '68.

Quanto a Giovanna [Marini], essa è partita dall'accademia ed è probabile che in un futuro prossimo vi ritorni, con un tale cumulo di esperienze (la ricerca, la riproposta, la piazza, il pubblico di massa) da poter proporre una dimensione musicale nuova nell'ambito della musica colta. Giovanna arriverà all'opera, alla sinfonia, a quello che vuole perché ha i mezzi per farlo e forse questa è oggi la sua dimensione coerente.

Per quanto riguarda il *Karlmarxstrasse*, Manconi sbaglia in una sola cosa: non è per niente un punto di arrivo del Nuovo Canzoniere Italiano e tanto meno di partenza. Le sue critiche sono esatte se puntualizzate secondo queste precisazioni: Pietrangeli, la Marini e Della Mea non sono il Nuovo Canzoniere Italiano. Sono tre esponenti che purtroppo e troppo spesso vengono identificati tout court con l'intera organizzazione ma non sono l'intera organizzazione. I gruppi di ricerca, l'Istituto Ernesto de Martino, i Dischi del Sole, un movimento politico-culturale diffuso in tutta Italia e alimentato dal lavoro di compagni della sinistra di classe e di quella di massa rappresentano qualcosa di assai più importante che non era per niente rintracciabile nella rappresentazione romana di *Karlmarxstrasse*, ed era questo il vero limite di tale spettacolo: il quale, infine, non era né punto di arrivo né tantomeno di partenza; era quello che Manconi dice nella sua critica: tre signori che si fanno le loro cose senza filo e senza perché.

Siccome sbagliare è lecito, perseverare è diabolico, *Karlmarxstrasse* verrà ripreso tra pochi giorni al Pier Lombardo di Milano e vedremo di dargli ben altro contenuto che quello approssimativo e casuale delle edizioni precedenti. Anche questa nuova edizione non mira comunque a fare il punto né di arrivo né di partenza del Nuovo Canzoniere Italiano.

Un chiarimento ancora: io penso al Nuovo Canzoniere Italiano come a un movimento teso a creare strumenti per proporre un modo nuovo e autonomo di fare dell'organizzazione politico-culturale. Gianni Bosio ha delineato una scienza dell'organizzazione culturale che facesse proprie la somma delle conoscenze della cultura proletaria contadina e urbana per riproporle nella loro globalità e imporle ai vertici tradizionali delle organizzazioni politico-culturali, ossia ha proposto una vera alternativa di classe. Oggi questo discorso è doppiamente valido: doppiamente perché si rivolge in modo dialetticamente antagonistico anche nei confronti delle "organizzazioni" politico-culturali della sinistra extraparlamentare. Sono quindi ancor più d'accordo con Manconi nel dire che rispetto a questo dise-

gno *Karlmarxstrasse* rappresenta ben poco e in niente lo esplicita: ma sarei più d'accordo con lui se fossi convinto che anch'egli nella sua organizzazione si batte e tende a costruire un'alternativa nel senso detto sopra.

Credo infine che non ci sia carenza di canzoni della lotta dura e poco importa di averne o non averne scritte: c'è invece, e a tutti i livelli e in tutte le organizzazioni e in tutti i circoli che si propongono un discorso alternativo o "altro", una volontà costante di prendere come riferimento l'autonomia della classe in tutte le sue manifestazioni (anche contraddittorie a volte), di creare strumenti per farle emergere, per proporle a un confronto generalizzante, per fare infine con esse e per esse della vera organizzazione politico-culturale.

In questo senso il discorso sulle canzoni mi sembra riduttivo. E rispetto a questi temi anche il riuscire a far cantare ventimila compagni in un Palazzo dello Sport non è fare dell'organizzazione. O dovrei forse pensare che con "Cara moglie", "Contessa", "Per i morti di Reggio Emilia" si è fatta dell'organizzazione: eppure mi è capitato di sentirle cantare da ben più di ventimila compagni e non tutti studenti o giovani e non soltanto nel chiuso di un Palazzo dello Sport.

Ritorno al personale per due precisazioni: la ballata lunga cui fa riferimento Manconi³ liquidandola come tentativo di «descrivere l'attaccamento ugualmente "mistico" di certi strati popolari verso Dio e i santi e verso il Pci e, per esempio, Di Vittorio e Togliatti», si propone invece un discorso assai diverso: non puntare tutto sulla scienza marxista per stabilire un giusto rapporto con la classe ma prendere atto e rispettare il livello di conoscenza che la classe stessa propone: partire da quello senza prevaricazioni libresche e, imparando a conoscersi, tendere a costruire insieme: non sopra o di fianco. La più rigorosa delle analisi marxiste non risolve tutto, perché tutto è sempre e costantemente discutibile: ciò che resta di indiscutibile è la ragione, che è molto spesso umana e di conoscenza e quasi mai scientifica e di sapere, che muove la fede e l'amore del proletario: sia del compagno che ha fatto la storia del partito che è (perché io credo che sia) il partito, sia della donna che bacia San Rocco. Se tu vorrai un giorno parlare con quella donna non liquiderai il suo santo a colpi di Marx-Lenin-Mao-Togliatti, ma per un rapporto di conoscenza vera della sua condizione di classe che implica un rispetto comunista anche per il suo santo. Fine della storia. Forse l'averla ascoltata una sola volta non è sufficiente neanche

3 Manconi parla nel suo articolo di una «lunga ballata – da me sentita una volta e credo mai incisa». Si riferisce a "Compagno ti conosco", poi inclusa in *Fiaba grande*, del 1975 (si veda il prossimo contributo).

per un critico attento come Manconi: non perché la ballata meriti di essere ascoltata due volte, ma perché occorre ascoltarla tre volte e questo è il suo limite.

Ultime precisazioni: ritengo ambiti di massa e di classe assai più qualificanti dei palazzi dello sport gli spettacoli fatti per le fabbriche occupate, per i proletari in divisa, nelle piazze e anche per i festival dell'Unità. Comunque sono abbondantemente coperto anche per quanto riguarda manifestazioni per il Cile e per il divorzio, non parliamo poi di manifestazioni studentesche. Mi mancano *Musica e Libertà 2* e Piazza Navona, ma faccio pari e patta con decine di scuole e di fabbriche occupate. Mi sembra un discorso idiota o dovrei mettere in discussione il fatto di aver cantato un po' troppo per i Circoli Ottobre e per tutti gli pseudo circuiti alternativi? Non voglio metterlo in discussione e credo che neanche Manconi lo voglia: quindi è opportuno che si aggiorni o per lo meno specifichi meglio il suo concetto di pubblico di massa e di classe.

Assuntino milita da tempo nel Pci. D'Amico, oggetto di «fondate speranze», è stato “scoperto” da una casa discografica, la Fonit Cetra, che gli garantisce un respiro più di “massa” ma certo meno di classe. Fausto Amodè sta curandosi una gamba fratturata e porta avanti una sua linea (che può avere tanti difetti ma ha un pregio: è più scientificamente marxista ed è incredibilmente più intelligente – anche troppo a volte – di tutte le canzoni della “seconda generazione” e porta avanti piaccia o no un discorso rigorosamente coerente con la sua professione politica, ed esser comunisti anche ortodossi non è ancora una colpa). Gianni Nebbiosi oggi “fa musica” e quindi ha buone chance di diventare prima o poi una avanguardia: va tenuto d'occhio, le avanguardie scarseggiano... vedi Gaslini. Manconi conosce poi poco o niente Gualtierio Bertelli, sennò ne parlerebbe con maggior cognizione di causa: è sicuramente uno dei pochi, se non l'unico, che ha un aggancio costante tra produzione culturale e intervento politico quotidiano nella scuola e sul “sociale”; non tace per niente, fa un casino della madonna, e milita nel Pdup, il che non è ancora una colpa.

E se si viene a parlare di Guccini, Venditti, De Gregori, Benna-to, Lolli, Rocchi, eccetera... ebbene, allora Paolo Pietrangeli ha ancora moltissime cose da dire e la sua ricerca è assai più autonoma sia a livello musicale che di testo, il suo segno politico sicuramente più esplicito di quello dei suddetti: se mi devo scegliere un compagno di strada non ho dubbi in proposito. La musica nazional-progressiva è nazionale per modo di dire (siamo sempre a moduli musicali d'importazione) ed è progressiva nella stessa misura in cui lo è il compromesso storico, che invece è nazional-popolare.

Compagno ti conosco

Note di copertina a *Fiaba grande (La nave dei folli)*, Dischi del Sole DS 1060/62, luglio 1975

Questa ballata ["Compagno ti conosco"] prende spunto da fatti di cronaca accaduti dal luglio al settembre dell'anno scorso.

A Milano una madre benestante prende i suoi due figli e un bel giorno d'estate li sbatte giù dalla finestra. Dopo di che si butta anche lei.

A Trieste, eravamo a cantare per il circolo La Comune, ci hanno chiesto di andare all'ospedale psichiatrico, nel reparto diretto da Basaglia. Prima di andare abbiamo ragionato un po' su che tipo di canzoni dovevamo andare a cantare a quelli che stavano dentro. Poi ci siamo dovuti rimangiare tutti i discorsi fatti perché lì non era importante il tipo di canzone che si cantava; nel giro di cinque minuti si è chiarito come era invece importante stabilire un rapporto con questa gente, e ci è riuscito di stabilirlo stando con loro anche – vorrei dire – nel senso fisico della parola, perché mentre Alberto Ciarchi suonava andavano lì, lo toccavano, volevano suonare anche loro la chitarra, volevano ballare. Così abbiamo visto della gente triste passare due ore in allegria, senza voler poi fare su queste cose eccessiva retorica. Questo se non altro è servito a scoprire che in una situazione come quella anche "Vola colomba" può diventare una canzone rivoluzionaria, per lo meno quanto "Bandiera rossa", perché serve a sbloccare una situazione, perché serve a dare un momento di felicità a della gente che passate le due ore, quand'è suonata la campanella, la loro felicità è finita lì, sono andati via con gli occhi opachi, a cipolla, come delle ombre, e buonanotte insomma.

La terza storia mi è sembrata che potesse simboleggiare il tempo in cui stiamo vivendo, a prescindere dalla tessera che si ha in tasca o dall'ideologia che si professa. L'ho trovata allucinante, anche solo come fatto di cronaca in sé, allucinante del resto come altre cose che accadono tutti i giorni qui a Milano. Un ragazzino fascista di diciassette anni spara a un compagno. E va beh... ma voglio dire che è fascismo quello come è fascismo quanto è successo in luglio, un sabato, al casello di Firenze dell'autostrada del sole: una ragazza americana, turista, diciannove anni, stava chiedendo l'autostop; la tirano sotto – e questo può succedere, ammesso che si possa vedere in questo una normalità; la tirano sotto, ma la frenesia di questa gente che vuole andare al mare, in montagna, non vede ormai altro, dico, la frenesia è tale che questa ragazza viene letteralmente rimbalzata

per oltre un chilometro sull'autostrada da una macchina all'altra, e questo cadavere salta via come se fosse una palla e nessuno si ferma a raccogliarlo. Questi sono i tre fatti di cronaca, e il legame tra loro è dato da considerazioni che nascono da un lavoro fatto quest'estate quand'eravamo in vacanza in Abruzzo; siamo andati a registrare un pellegrinaggio per San Rocco, poi una processione a Castiglione Messer Raimondo dove cantavano una canzone dedicata a San Donato, di cui riporto un frammento.

Inoltre l'idea di tutta questa ballata mi è nata a un festival dell'Unità di Sezione, uno dei piccoli festival, fatto a Rivarolo, provincia di Genova, che è un esempio tra molti perché cose analoghe le abbiamo viste, sentite, vissute in una marea di altri piccoli festival dell'Unità. E lì, questo festival di sezione era gestito da un gruppo di donne anziane, che avevano cioè dietro di sé una grossa fetta della storia del movimento operaio e della storia del Partito comunista, da prima della Resistenza sino a oggi. Il tipo di rapporto che queste donne avevano col Partito non era un rapporto che discendeva dalla lettura di Carlo Marx o di Lenin o di Stalin o di Togliatti o di Berlinguer o di chi volete voi. Questo rapporto discendeva da un fatto totalmente fisico, da un grossissimo fatto d'amore, che queste donne riversavano nel Partito e anche nei suoi dirigenti. Va da sé che io non credo in questo modo qua, ma questa adesione di fede, d'amore, perché non era altro, perché veniva fuori proprio come fatto d'amore, di sacrifici costanti, di parcelle quotidiane che questi compagni pagano per far crescere il Partito, perché sono loro il Partito, insomma questa fede mi ha fatto venire in mente che la grande forza del Partito comunista è anzi tutto determinata da questo incredibile fatto umano, di fede, a livello della base. E la grande o la piccola debolezza che molto spesso si riscontra nei dirigenti di partito o di avanguardie è a volte la totale mancanza di rispetto nei confronti di questo piccolo fatto umano, nei confronti della gente che dà tutto al Partito o al gruppo. Queste donne qui – e non loro sole, ne abbiamo conosciute a migliaia – passano le loro ferie organizzando festival dell'Unità, magari proprio quel festival che ad alcuni sembra così spataccato, con i cetrioli, la mortadella, il vino e i cori strani. E lì passano le loro ferie e – come mi diceva una di esse – «io ho messo da parte duecentomila lire e vado al Festival nazionale a Milano, così anche queste vanno al Partito»; si tassano su tutto quello che guadagnano per acquistarsi una sezione perché se no li sfrattano, fanno insomma questo tipo di cose qua.

E questo genere di rapporto umano, di fede, ha secondo me alcuni punti di contatto con quella delle donne che in Abruzzo vanno dietro alla statua di San Donato, colla stessa capacità umana di cre-

dere in quello in cui possono credere, alla fine. E anche rispetto a queste donne cattoliche c'è a volte una mancanza di rispetto da parte di chi, da una parte e dall'altra, ha in mano un certo tipo di potere.

Per cui tengo fisso come punto di riferimento un quadro del movimento operaio, forse l'unico che è riuscito a mettere assieme la scienza marxista con la conoscenza – questo fatto fondamentale nel rapporto tra compagni, che comunque viene prima della scienza – e che è riuscito proprio per questo a essere un quadro di grosse capacità umane e un vero comunista: Alcide Cervi, per come ha saputo vivere ogni giorno; mentre mi sembra giusto ricordare Salvador Alende per come ha scelto di morire.

Da uno spettacolo di Ivan Della Mea al Teatro Officina, Milano, 28 marzo 1974. Trascrizione e revisione redazionale della registrazione.

Fare lavorare la fantasia non è solo proprio dei bambini, ma anche dei rivoluzionari. Non si può essere rivoluzionari senza immaginarsi quale dovrà essere il mondo di domani (Dal comizio di Enrico Berlinguer alla manifestazione di chiusura del Festival nazionale dell'Unità di Venezia del 24 giugno 1973)

Qui da noi fascisti, padroni e democristiani, sanno molto sul potere.

Qui da noi i comunisti sanno molto sulla fantasia, sull'uso della fantasia. Basta andare in una fabbrica, parlare con gli operai, parlare con contadini ed emigranti, assistere a un corteo, vedere le scritte sui muri, i murales; raccogliere i mille aneddoti di città e campagna, di fabbrica e scuola e anche di uffici; basta infine fare un poco di ricerca per scoprire quanta fantasia c'è tra i comunisti, tra i proletari. Bene, io penso che per essere comunisti, per essere dei buoni comunisti ci voglia anche fantasia; e penso anche che per esser comunisti e rivoluzionari ci voglia fantasia e conoscenza, disciplina e autonomia: questi concetti, ogni comunista lo sa – non solo per scienza ma anche e soprattutto per conoscenza – non sono antitetici, bensì complementari. Non è una ricetta: è un modo di essere compagni; per quanto mi riguarda non credo ce ne siano altri. Questo penso da sempre tra le mille contraddizioni e i molti piccoli e grandi compromessi: personalmente non ho remore a tenere «lo sporco ben stretto tra pugni rinchiusi»⁴, soprattutto quando i pugni sono tanti e ben coscienti della loro funzione. E con lo sporco stretto nel pugno rinchiuso ci possono stare tante cose: i dubbi, le incertezze,

le confusioni, le crisi mistiche, i pruriti esistenziali, le angosce – «la nave è grande» – le voglie esasperate, gli eccessi per eccesso e gli eccessi per difetto, i surplus e le carenze d'amore, le grandi verità e le piccole bugie e viceversa. Una cosa sola non ci sta e non ci potrà mai stare: la mancanza di rispetto comunista verso il compagno. Questo non ci può stare: né in buona né in mala fede. Perché dietro la mancanza di rispetto comunista verso il compagno c'è solo il fascino «discreto» del potere personale, di quel potere che a volte sa usare e usa la scienza «anche» marxista in opposizione alla voglia e alla pratica di conoscenza tra compagni e proletari. Occorre avere, credo, il coraggio di non fermare mai nessun momento, di evitare con la forza della conoscenza collettiva che i «fiori siano sempre gli stessi» e anche profumi e anche i colori; di non eleggere alcunché a storia e di dare a ogni momento della lotta proletaria, anche a quello più bello, più ricco e vittorioso il segno di una evoluzione, di una continua rivoluzione culturale.

Per quanto riguarda il mio lavoro di proposta, che poi non è solo mio, ma di tanti e poi tanti compagni in tutt'Italia, ebbene anche qui occorre avere coscienza che non è poco «lo sporco ben stretto tra pugni rinchiusi». Domanda: vale la pena di allargare il pugno, di aprire il palmo, per qualche attimo a diciassette o ventuno o ventiquattro pollici? O non è meglio forse imporsi delle scelte ben precise sulle modalità e gli ambiti di intervento politico culturale? Come non è opportuno fare d'ogni erba un fascio così non è opportuno fare d'ogni zattera una nave e d'ogni acqua un oceano. La mia nave me la sono costruita con altri compagni, il mio oceano me lo navigo e me lo esploro con altri compagni e pago un prezzo quotidiano per stare in questo oceano e su questa nave, come ogni compagno vive un prezzo quotidiano per la sua militanza. A molti compagni vorrei dire che la nave non è la stessa e neanche l'oceano: non dico che la mia nave e il mio oceano siano migliori; dico che sono altri. Ai folk revival a *Canzonissima* e agli inutili dibattiti per chiarire ciò che è chiarissimo io oppongo soltanto questo scritto di Victor Jara:

Il canto è una corda che può unire i sentimenti, ma li può anche impiccare. Non c'è alternativa. Coloro che ricercano il potere personale, coloro che approfittano dell'innocenza, coloro che commerciano con lo spirito, coloro che predicano bene e razzolano male, i cacciatori di denaro – siano essi autori di boleri e di ballate, folksingers, protestatari o yéyé – non comprenderanno mai che il canto è come l'acqua che purifica le pietre, il fuoco che ci unisce e che rimane qui in fondo a noi per migliorarci. Per loro conta

soltanto l'aroma fugace degli applausi, [l'"equo" riconoscimento economico, n.d.r.], il lampo dei flashes, il ritaglio pubblicitario del giornale che riporta l'avvenimento. La migliore risposta del canto è il canto come risposta.

Milano, 8 luglio 1975

Ballata dell'organizzatore di cultura

Canzone inedita, 1975, *Canzoniere della protesta 5*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1976, pp. 77-79

A te compagno esperto ed erudito
a te operatore di cultura
a te che un mandato di partito
dà facoltà e potere di censura.

A te che dici «Basta coi Marini
coi Lollo coi Franceschi coi Pinelli»
e dici «Non c'è arte in Serantini
e che cultura c'è in Saltarelli?».

Che dici «dopo Brescia e la sua strage
per celebrare i morti in modo degno
ci vuole un bel concerto *à la page*
Tchaicovsky e l'ideale dell'impegno».

Che dici «la canzone popolare
s'ha da proporre ma con dignità
così come in tivù primo canale
fa Otello con Leoncarlo e la Carrà».

Che dici «Cristo, basta col ruspante
che come apre bocca sa di classe
la sua voce è in sé discriminante
e quindi non arriva alle masse».

Che dici «perché l'arte sia importante
occorre innanzitutto qualità
l'insieme in un contesto unificante
che non escluda un cenno alla realtà».

Di modo che il discorso sia unitario
che faccia dire a tutti che il Partito
apprezza l'arte, che non è settario
che fa un discorso organico e pulito.

E quindi chi è compagno intellettuale
ha da trovar la giusta mediazione
fra l'arte nazionale popolare
e quella nazionale del padrone.

E dici «quindi basta coi Marini
Ceruso, Lollo e in fondo anche Pinelli
e basta con Contessa e Serantini
che come canti non son manco belli».

Se questo è il tuo discorso amico bello
adesso ti rispondo se hai finito.
Tu chiedi a me di fare il menestrello
o anche il giullare di Partito.

Nell'operaio in lotta col padrone
in quello che autolimita l'affitto
di certo non c'è arte, hai ragione,
è roba vecchia quanto il suo diritto.

Di amare e di voler rivoluzione
che se la canti ti obbliga alla rima
che dice di distruggere il padrone
«Ma questo si sapeva già da prima».

Ma in carcere lo sa anche Marini
lo sanno i cinque a Reggio nella fossa
Ceruso con Pinelli e Serantini
e chiedono a te se ancor si possa
se ancora ha un senso
lottare insieme
cantare insieme
così!
«E avanti o popolo alla riscossa
Bandiera rossa s'innalzerà [...]».

1976

Dove e quando nacque “La grande e la piccola violenza”

«Il Nuovo Canzoniere Italiano», terza serie, n. 3, *Per una storia de il Nuovo Canzoniere Italiano*, aprile 1976

Avevo scritto canzoni d'amore che mio fratello tiene ancora registrate su un vecchio Geloso. Erano canzoni abbastanza strane per i tempi: lo erano per il testo e per la musica. Parlo del '57-'58: ero iscritto al Partito comunista e diffondeva «l'Unità» tutte le domeniche. Frequentavo il Convitto Scuola della Rinascita, bigiavo l'istituto tecnico e cercavo un lavoro. Ero stato volontario in marina per una settimana, non mi ero riconfermato dopo le visite attitudinarie. Strimpellavo un vecchio pianoforte del Convitto, giocavo a pallone, mi spaccavo tutto in bicicletta e mi innamoravo perdutamente una volta ogni due o tre mesi: scrivevo canzoni d'amore che non mi riusciva mai di cantare alle dirette interessate. Amai follemente una Pinuccia, con sudatissimi risparmi le comprai una scatola di caramelle tipo “grandhotel” e la scoprii con un altro a ciucciarsi le “mie” caramelle: fu un trauma pazzesco. Scrissi una canzone d'amore tristissima ululante: gliela volevo cantare, non mi riuscì, dissi solo «vacca»: questa parola non era compresa nel testo della canzone. Ballavo il rock in latterie periferiche.

Di mio padre non sapevo niente. E non m'importava. Poi mio padre morì e io scrissi «Ieri mio padre è morto». La morte di mio padre fece da catalizzatore di ricordi: miei, di mia madre.

Lavoravo in una piccola fabbrica elettromeccanica. Si parlava di sport e di donne o meglio di uomini: erano quasi tutte donne là dentro e l'uomo era considerato un “oggetto”. Io ero un oggettino: ero il più giovane apprendista della fabbrica. Al novanta per cento s'era compagni, in ditta però si parlava solo di sport e di quello che un uomo e una donna possono fare insieme con tutto il contributo della creatività operaia. Tutto ciò era molto tranquillo e sereno e ben si conciliava con i ritmi del lavoro.

Cambiai fabbrica: operaio elettromeccanico, tutti maschi. Si parlava di sport e di donne: le donne erano considerate come “oggetto”. Anche qui tanti compagni e poca politica, la politica solo fuori. Andai al «Calendario del Popolo» come fattorino: qui non si parlava né di donne né di sport, solo di cultura e di politica: chi potrebbe giurare che fosse un salto di qualità?

Avevo finito le ballate della violenza.

Coi teddy della latteria si cercava di metter su uno spettacolo sulla vita dei giovani della periferia milanese: coi giochi (“Cavalina la ven la va la sfunda”), il funerale (“È morto un bischero”), gli amori conditi col rock incazzatissimo di Little Richard (piccola *west side story* di periferia meneghina), col mito della moto, con la guerra per bande, con le mie canzoni. Proposi il tutto a Carletto Colombo direttore del Teatro Gerolamo. Mi ascoltò con interesse ma non si concluse nulla. Si combinò solo un ascolto delle mie canzoni cui partecipò anche Fiorenzo Carpi. Cantai le ballate della violenza così come le avevo scritte, senza accompagnamento, tutte urlate. Urlavo per darmi sicurezza. Cantai anche qualche canzone d’amore. Mi sentivo come quando feci la visita militare: nudo in fila con tanti nudi tutti a scrutarsi le palle, disarmati e aggressivi.

Non ricordo cosa dissero Colombo e Carpi e comunque poco conta. Poi una sera le cantai in casa di Roberto Leydi e c’era Gianni Bosio. Le cantai voltando le spalle a tutti perché mi vergognavo e anche perché non capivo perché si interessassero a queste mie ballate. Loro dissero che erano importanti. Io pensavo che fossero più belle le mie canzoni d’amore: a me piacevano di più. Ma non dissi niente: entrai nel Nuovo Canzoniere Italiano. Questo non è il racconto di come sono nate le ballate della violenza: è più la descrizione di dove sono nate e quando. A pezzi, un po’ per volta, senza alcuna programmazione, in mezzo a un casino di tante cose che stavo cercando: dal lavoro, a una mia collocazione, a una mia più precisa definizione politica, a una mia voglia di rapporti e di amore. Non ho mai pensato di dare uno spaccato della grande violenza del fascismo attraverso la piccola violenza di mio padre: mi veniva forse più, come urgenza, di liberarmi scaramanticamente della mia famiglia e di gridare la mia disponibilità a mille e più altre famiglie tutte da cercare e trovare.

E chi può affermare che un sampietrino non fa arte?

In *La chitarra e il potere*, a cura di Simone Dessì e Giaime Pintor, Roma, Savelli, 1976, pp. 161-162

Caro Simone⁵ una domanda: ma credi alla possibilità d’un impatto con le masse più qualificato politicamente? Io ci credo così

5 Simone Dessì, alias di Luigi Manconi. Si veda la *La chitarra, il potere e altre cose*.

come credo che ciò avverrà solo se diventerà obiettivo politico delle organizzazioni culturali della sinistra di massa e di classe. Non lo si potrà fare solo coi Della Mea, Pietrangeli, Marini eccetera; lo si potrà fare, credo, dando indicazioni e stimoli ai giovani che vengono fuori oggi e che hanno nuova musica da proporre ma forse vecchi contenuti che rischiano di invecchiare la nuova musica, la proposta stessa. Occorre forse stare più attenti alle politiche dei fiori rossi all'occhiello. Hanno frantumato più progetti politico-culturali di quanto non abbia fatto l'ideologia e la prassi culturale borghese. Occorre anche tener presente a ogni livello che se Carlo Martello va e torna dalla guerra, le pietre dei compagni di Milano, l'opera e la grande dignità comunista dei compagni spagnoli sono ancora la più grande manifestazione politico-culturale del proletariato internazionale e nazionale. E chi può affermare che un sampietrino non fa arte (dando a questo termine il senso primo di comunicazione)? Secondo me ne fa a strafottere. Arte purissima lanciata a gridare, urlare, comunicare il diritto. Portare questa comunicazione in tutto il paese, raccontarla nel modo più "artistico" possibile, senza nulla togliere del suo senso politico, è compito delle organizzazioni culturali, è "fare cultura" proletaria di opposizione, è capacità di cogliere il fatto, renderlo "segno" e comunicarlo come esperienza. Alle più grandi masse giovanili, certo. Il problema è come arrivarci. Può servire De Gregori? Non ho dubbi: che cominci però anche lui a prendere le pietre, a guardare come sono fatte e a lanciarle. Irrobustisce il bicipite e l'accordo di chitarra si strappa più duro sulla "ragione" più concreta. Ci vuole anche una fantasia incredibile per «lanciare la pietra a gridare il diritto», ma la creatività rivoluzionaria ha il dovere di fare propria questa fantasia. E che c'è di più meravigliosamente rivoluzionario di una fantasia che diviene prassi e si ripropone come fantasia per la comunicazione e la generalizzazione? Questo purtroppo è sfuggito a Marx quando ha liquidato Bakunin.

Questo oggi è ancora più importante se è vero, come credo che sia vero, che il consumismo borghese tutto consuma e nulla o poco ha forse più da vendere. Ma una cosa gli è riuscita, ed è la più pericolosa. Vende il costume, l'ideologia e la metodologia del consumo e ce la ritroviamo pari pari nelle nostre manifestazioni. Oggi si consuma cultura di sinistra, è forse un grosso passo avanti ma molto pericoloso, perché la si consuma molto spesso nello stesso modo, con le stesse forme, con la medesima acriticità alla quale ci aveva abituato l'ideologia culturale borghese. Si consuma cultura di sinistra.

Non si partecipa a un progetto politico culturale e non si stimola la partecipazione politica consapevole. Si stimola la partecipazione di presenza per essere in tanti a consumare una proposta che in sé può anche essere squisitamente politica, ma che fagocitata e consumata in modo tradizionale si svuota qualitativamente e resta solo il grosso fatto quantitativo, gratificante certo, ma sul quale poco si costruisce in direzione dell'organizzazione politico-culturale. Si riscopre la funzione della ritualità ed è importante ma pericolosa e deviante se finalizzata e risolta nel consumo del "rito". E si perpetua l'equivoco: diamo Della Mea e De Gregori alle grandi masse, o diamo le grandi masse ai cosiddetti "artisti"? Ho molta paura della seconda ipotesi, me la vedo realizzata nei festival di tutta la sinistra. Non ho paura di divenire oggetto di consumo. Non mi va perché non sono un artista. Vorrei essere un compagno partecipe di un processo rivoluzionario: la costruzione di una nuova scienza dell'organizzazione culturale: un lavoro da compagni per i compagni di oggi, di ieri e di domani. Non un lavoro di "artisti". Simone, parliamo di pietre: con la grande fantasia della prassi. Ti abbraccio.

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

1977

Compagno sembra ieri

Note di copertina a Pino Masi, *Compagno sembra ieri*, Dischi del Sole DS1075/77, marzo 1977

Più che la presentazione di un disco questa può essere la storia della presentazione di un disco. Pino Masi lo conosco da troppo tempo. L'eccesso di conoscenza condiziona in due sensi: si sa il bene e il male e diventa duro misconoscere il secondo per dare risalto al primo. E d'altronde pare obbligo e convenzione presentando un disco in retro di copertina parlarne bene. Personalmente mi trovo poi in eccesso di confusione stante il fatto che io mi sono proposto per la presentazione di questo disco e che Pino ha accettato con eccessivo entusiasmo la mia proposta. Poi ho sentito il master del disco. Ho abbozzato uno scritto che è parso ai compagni del collettivo delle edizioni Bella Ciao uno sterile conflitto tra me e la Lexicon 80. Boccheggiamo in totale carenza di idee e di voglia. Poi m'è capitato di andare a fare una cantata a Pisa e ho incontrato Pino. Gli ho spiegato la situazione pregandolo di darmi elementi o, quantomeno, un troller tramviario a cui appendermi. Mi ha raccontato un fatto che io rigiro all'eventuale lettore. Quando scrisse "Compagno

sembra ieri”, la canzone che dà il titolo al disco – e che a me pare in assoluto la più bella – “correva” l’anno ’74. Si ritrovò una sera, non ricordo dove, con alcuni compagni “pesanti” di Lotta Continua; tra questi c’era anche Adriano Sofri, per il mio affetto perenne, detto “seghino”. Pino cantò la canzone e la canzone piacque. Adriano rifletté sulla medesima e se ne venne fuori con una proposta che di per sé aveva il senso di un giudizio politico sulla canzone stessa. Disse a Pino che la cosa gli era piaciuta e molto, che era anche d’accordo sul contenuto e sul senso politico della canzone: ciononostante si trovava costretto a chiedere a Pino di “congelare” temporaneamente “Compagno sembra ieri” perché il momento organizzativo e la fase politica di Lotta Continua in quel periodo abbisognava, secondo “seghino”, di altri supporti, in parole povere di una “agit-prop” più positiva, battagliera e rassicurante.

Bene, in questo racconto di Pino c’è forse la sua più riconosciuta sostanza. Pino per anni, con Nissim e a volte con Bandelli, è stato l’agit-prop di Lotta Continua. Le sue canzoni sono state le canzoni dell’organizzazione. Il suo inno (forse il più bello in assoluto della produzione protestataria post-sessantottesca) è l’inno di Lotta Continua. Pino è sempre stato un cantautore militante, o forse e meglio un militante cantautore. In questo senso le sue canzoni scivolano via dalle categorie crociate del bello e del brutto, del gradevole e non, del sound nazional-popolare o del country dylaniano. Le sue canzoni, quelle del lato a per intendersi, appartengono a un ambito del tutto diverso: quello del documento, della testimonianza diretta.

La canzone “Compagno sembra ieri” è un altro discorso: è un “ricciolo”. Un ragionare su se stessi e sul proprio fare politico e personale. Per paradosso, con questa canzone e con le altre della seconda facciata, Pino Masi rischia ancora una volta di ritrovarsi coerentemente nella dimensione che gli è più congeniale: quella del cantautore militante, o del militante cantautore. E non è poi tanto colpa sua se una parte del movimento oggi si ritrova in una fase di aggrovigliamento a “ricciolo” dove il nuovo exploit dialettico si rivoltola senza soluzione di continuità tra il personale e il politico. Pino vive questa fase e la canta, e un’altra volta fa documento e testimonianza. E qui mi garba meno perché gli manca forse spesso e perché facendo io lo stesso suo lavoro ho l’impressione che il livello di angoscia e di solitudine, la mancanza di punti di riferimento, tutte queste cose insieme che fanno dentro buchi come caverne, abbiano una sostanza politica assai più piena di quanto non appaia nelle sue canzoni e che soprattutto, contro questa schizofrenia istituzionalizzata, tamponata a colpi di restaurazione culturale (da Tg2 a Gr1, a Paolo Grassi e Strehler, a «Linus» con il suo intelligen-

tissimo inserto, alla canzone nazionale-popolare, a quella nazionale-progressiva, alla stragrande maggioranza delle proposte teatrali, cinematografiche, editoriali di questi tempi) la risposta non sta certo in qualche dotta citazione del *Capitale* (del quale sarebbe comunque utile e proponibile la conoscenza), ma in quel senso vitale e quindi compiutamente politico che ci stava in tutti i compagni e nelle loro esperienze di lotta e di maturazione: davanti alla Saint Gobain, davanti alla Bussola, il mercato rosso, la mensa di Napoli, la voglia di verità nello scontro Lotta Continua-Calabresi, il soccorso rosso per i carcerati, i proletari in divisa.

La mia unica risposta a Pino è forse troppo dura ma è anche l'unica: più in là della conta non si può andare e, sommate le cicatrici della guerra '15-'18 più quelle della guerra d'Africa più quelle dell'antifascismo anti-regime più quelle della guerra '40-'45 più quelle della Resistenza armata più quelle della ricostruzione più quelle del luglio '60 più quelle del glorioso '68 più quelle della strategia della tensione più quelle del referendum, del 16 giugno, del 20 giugno, mettendo in preventivo per un minimo di pratica politica e non per sadomasochismo quelle del '78, '88, '98, finché fiato ci tiene al Pino mi viene da dirgli comunque e con affetto: compagno sembra oggi.

La contestazione non va cavalcata, va vissuta

In Cinzia Ghigliano e Marco Tomatis, *L'Italia l'è malada. Le canzoni dell'altra storia*, Milano, edizioni Ottaviano, 1977

Come una fiaba, si fa per dire.

C'era una volta una gente (*gens*), un popolo (*folk*). Un giovane che poi divenne anche vecchio così come capita sbaraccò vecchie concezioni filosofiche e sociali, sempre e comunque aggiornate alla ragion di potere, e intuì prima, studiò poi, razionalizzò infine, che tra gente e popolo passa la divisione delle classi sociali: il diritto al privilegio il dovere alla sottomissione.

C'era una volta Carlo Marx.

C'era una volta il proletariato.

Il diritto al privilegio dava il diritto alla cultura, all'arte a tutto ciò che più e meglio può supportare il potere, radicarlo, manifestarlo, documentarlo, ideologicizzarlo, storicizzarlo.

Il dovere alla sottomissione implicava il dovere del silenzio, della subordinazione, della ghettizzazione di qualsiasi manifestazione di vita, di morte, di gioia e di dolore.

E quando la pentola bolle (*la boje*) e il proletariato non ce la fa più e prende coscienza e si ribella e si organizza e lotta e manifesta ed esprime tutto il suo potenziale di vita (politico-culturale), trova ideologicamente compagno di strada un Enrico Ferri che, mentre difende i contadini in lotta della Padania irrigua, al parlamento italiano propone l'ostracismo, il ghetto per sardi colpevoli di essere soggetti precostituiti alla delinquenza, al "comunitarismo" (comunardismo, comunismo) nati delinquenti, viva Lombroso, futuri banditi, sicuri assassini e soprattutto e sempre autonomi e autoctoni.

Chi soggiace al dovere della sottomissione deve produrre per chi ha il diritto al privilegio. Se produce qualcosa di proprio di autonomo di suo, chi ha il diritto al privilegio ha pure il diritto all'esproprio. Un dettaglio, il diritto al privilegio è appannaggio di pochi: principi di fiabe e realtà, piccoli e grandi capitalisti, preti e stregoni, burocrati e militari di carriera, intellettuali da sprint e Paolo Grassi. Il dovere alla sottomissione è obbligo di molti: operai, contadini, studenti, emarginati del carcere, della caserma e del manicomio (leggi ospedale psichiatrico), emigranti, disoccupati, sottoproletari, vecchi disagiati, bambini disadattati, orfani poveri di guerra, orfani per fame, negri e terroni nullatenenti: il proletariato e il sottoproletariato.

Come in ogni fiaba Guerin Meschino a cicli si ribella e sempre più prende coscienza e si organizza. Accumula cicatrici sui campi e nelle fabbriche e nelle piazze. Popola cimiteri, galere, ospedali e manicomi. Ma cresce sempre più forte e cosciente e organizzato. Diventa sindacato. Diventa partito. Vince il fascismo. Piega la monarchia.

Come nelle fiabe, si fa per dire, il racconto muove col passo degli stivali delle sette leghe. Il proletariato fa la sua storia e la storia delle sue organizzazioni, il proletariato fa la sua cultura. Ogni passo è una conquista ogni conquista è una lotta. Ogni lotta è crescita dell'organizzazione. E così negli anni. Con gli stivali delle sette leghe. Vi ricordate quel diciotto aprile? E Melissa e Portella delle Ginestre? E le Fonderie Riunite di Modena, e le Reggiane con l'R 60, e le battaglie contro la Legge truffa, e l'alluvione del Polesine, e le manifestazioni per l'arrivo di Eisenhower in Italia, e Marcinelle, e il luglio '60 con i morti di Reggio Emilia, e l'Ardizzone, il centro sinistra con il suo *boom!*, il Vietnam è qui in ogni podere, in fabbrica, in ogni scuola, il "Che" è vivo, il '68: compagni dai campi e dalle officine Piazza Fontana, Piazza della Loggia, l'Italicus? Il referendum abrogativo del divorzio? Il sedici giugno? Il venti giugno?

Come nelle fiabe, si fa per dire, con gli stivali delle sette leghe. Il proletariato avanza. No, non è il proletariato che avanza. È il partito

comunista che avanza. Ma il partito comunista è il partito della classe operaia. No, il partito comunista è il partito della classe operaia, un po' meno di quella contadina, un po' più della piccola e media borghesia imprenditoriale, è anche il partito dei ceti medi, degli artigiani, degli intellettuali.

Il partito comunista è un grande partito con una grande cultura. Tutta la cultura è di sinistra. Volponi è di sinistra come le canzoni degli emigranti. Gazzelloni è di sinistra come i canti delle risaie. Giorgio Strehler è di sinistra come "Cara moglie", "Contessa" e "Per i morti di Reggio Emilia". «Linus» è di sinistra come il *Capitale* e forse anche un po' di più. A sinistra ci stanno i *Porci con le ali* e Giulio Argan che ali non ne ha. A sinistra ci stanno tre milioni e più di disoccupati e Giorgio Amendola che predica il sacrificio per la salvezza della nazione: è notorio infatti che il disoccupato, il cassa-integrato, l'emarginato di ogni tipo e genere è in realtà un edonista godereccio che fa il furbo. A sinistra ci stanno centinaia di migliaia di studenti futuri laureati in fame a oltranza con Guttuso che prima o poi li eternerà in una sua tela. A sinistra ci sta la pubblicità radiotelevisiva sempre più imbecille e alienante con le canzoni popolari e le canzoni di protesta su Tg1 e Tg2. A destra è rimasto integro e furbescamente costituzional democratico il potere.

La fiaba, si fa per dire, è arrivata a questo punto. Il proletariato è ridiventato gente (*gens*) o popolo (*folk*). È chiamato dalle sue organizzazioni a nuovi e pesanti sacrifici. È tenuto e sollecitato a gestire nominalmente un potere che non può gestire perché potere non è. È costretto a una vita motivata dalla ragion di vita e non da una ragione di felicità, di vero progresso nei rapporti nella qualità della vita.

Il proletariato ridiventato gente (*gens*) o popolo (*folk*) è chiamato a vivere la sua non vita, a gestire la sua infelicità.

Il proletariato ridiventato gente (*gens*) o popolo (*folk*) orfano di comunismo è chiamato a gestire un piccolo ideale social-pluralistico al suono furbetto di quella che era un tempo e organicamente la sua cultura, espressione della sua autonomia, documento della sua vita (politico-culturale), manifesto della sua lotta.

Riuscirà la canzone popolare e la canzone di protesta e la cultura alternativa a aiutare il proletariato ridiventato gente (*gens*) o popolo (*folk*) a tirare la cinghia, a fare nuovi sacrifici?

La risposta alle organizzazioni culturali di tutta la sinistra.

Per quanto riguarda la fiaba, ebbene, io credo ch'essa andrà avanti e che si farà fiaba. I bisogni del proletariato non sono cambiati, sono stati superati, stante che la qualità del comunismo è ancora tutta da scoprire. Crollano i punti di riferimento e i modelli. Ma se la dialettica non è un'opinione, tra le classi passa solo un processo

anch'esso dialettico ma di contrapposizione e non di integrazione. In questo processo dialettico che impone uno sforzo creativo vero per reggere alle nuove lotte e soprattutto alle nuove e vecchie mistificazioni, si cerca, si trova, non si afferma ma costantemente si rinnova, la qualità della vita, della nostra vita. E se per comunismo s'intende una diversa qualità della vita, in una diversa concezione dei rapporti umani e sociali, per comunismo deve anche intendersi un modo diverso, altro, di fare cultura e di fare politica. In questo senso il '68 propose qualcosa di altro più che di nuovo. Bene, fatto il conto delle gloriose cicatrici, credo sia giunta l'ora di ragionare del '78. Qualsiasi rivoluzione come si ferma diventa reazione, è una legge fisica; la dinamica è rivoluzionaria, la statica e reazionaria.

Oggi siamo in piena fase di restaurazione funzionale alle necessità di ristabilimento dell'ordine (quale ordine), della produttività (a favore di chi), della moralità (quale morale). È necessario riscoprire, credo, il nostro ordine comunista, la nostra produttività e la nostra morale comunista. In questa riscoperta passa ancora una volta il conflitto di classe. In parole povere, piaccia o non piaccia, la gente (*gens*) o il popolo (*folk*) deve ritornare proletariato. In termini strategici il proletariato deve riconquistare la leadership della lotta di classe. Pluralismo significa imporre agli altri ceti sociali il confronto-scontro con il proletariato, e non integrare il proletariato con gli altri ceti sociali. È molto ma molto diverso.

Questo libro può forse avere un senso in questo discorso. Non è un fumetto sulla storia del movimento operaio. È assai più un sunto di storia del movimento operaio descritto con le canzoni del movimento operaio e illustrato con disegni. Di per sé l'operazione mi pare assai più legittima di tanta cultura nazional-popolare venduta e mistificata in questi tempi. Se non altro questo libro ha il merito di ridare alla storia del movimento operaio la sua logica di contrapposizione classista. Le canzoni che vengono proposte sono collocate con precisione filologica nel momento storico che le ha determinate e nel quale hanno avuto una precisa funzione di documento della lotta e della protesta e comunque della condizione del proletariato che le cantava.

I compagni che hanno fatto questo lavoro, di fatto l'hanno strutturato sullo spettacolo *Il bosco degli alberi. Storia d'Italia dall'unità ad oggi attraverso il giudizio delle classi popolari. Rappresentazione in due tempi a cura di Gianni Bosio e Franco Coggiola*; in particolare sul fascicolo accluso all'album edito dai Dischi del Sole (DS 307/ 9-310/12), nel quale le canzoni dello spettacolo sono state razionalizzate dal punto di vista storico da Cesare Bermanni, sulla base delle ricerche pluriennali sul canto politico e sociale, condotte dall'istituto Ernesto de Martino.

Non mi sento in grado di entrare nel merito del disegno. Sola cosa che mi viene da dire perché è anche la sola che mi interessa è questa: ogni operazione politico-culturale che oggi si ponga come obiettivo la riproposizione della storia del movimento operaio non attraverso le idee ma dando voce (e disegno in questo caso) ai reali protagonisti di questa storia, è non solo legittima, ma oggi, di fatto, oppositiva rispetto a tanta cultura nazional-popolare completamente avulsa dal suo contesto storico-politico reale e quindi ideologicizzata ed espropriata di ogni potenziale eversivo. Come dire che poco conta sentir cantare da tutte le parti canzoni di risaia o di filanda o di fabbrica: occorre sapere cosa era la filanda, la fabbrica, la risaia e la situazione reale di chi ci lavorava. E poco conta sentir cantare “Per i morti di Reggio Emilia” o “Cara moglie” o “Contessa” in tutti i festival in tutte le radio al Tg1 e Tg2. Occorre sapere cosa ha determinato la nascita di quelle canzoni, perché sono state scritte, perché sono state cantate, perché sono cantate ancor oggi. Questa conoscenza sola può ridare alle canzoni la loro funzione di documento per il passato e di lotta per il presente. Questa conoscenza fatta metodo può diventare contributo reale per nuovi compagni che oggi hanno voglia e impegno politico tesi a produrre nuove cose (canzoni, ricerche, fatti politico-culturali) agganciate strettamente alla realtà del movimento.

Stare nel movimento non è stereotipo linguistico, almeno spero. Forse oggi è molto difficile dire cosa sia in modo preciso. So di sicuro cosa non è. Non è stare nel movimento pensare di cavalcare le tigri dall’alto in nome del prestigio del grande partito o della grande organizzazione sindacale. E il movimento non è solo quello degli studenti incazzati. Nella storia del movimento operaio, e questo libro una volta di più lo dimostra, il movimento è sempre stato il massimo comun divisore dei bisogni e delle rivendicazioni delle masse e il minimo comune multiplo della capacità aggregante su questi bisogni e su queste rivendicazioni delle avanguardie. Stare nel movimento vuol dire aver sempre presenti questi due momenti. Aver presenti questi due momenti vuol dire volere vivere la storia del movimento operaio e non studiare la storia del movimento operaio: volerla vivere oggi in tutte le sue contraddittorie componenti. In parole sempre più povere la contestazione non va cavalcata, va vissuta. Questo la storia del movimento operaio l’ha sempre insegnato. In piazza della Minerva all’Università di Roma molti, troppi l’hanno dimenticato. Se questo libro in qualche modo e per qualche verso lo può ricordare, sostanzia ampiamente la sua ragion d’essere oltre la sua ragione editoriale.

Milano, 22 febbraio 1977

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

Intervista: I festival dell'Unità

In Claudio Bernieri, *L'albero in piazza. Storia, cronaca e leggenda delle feste de l'Unità*, Milano, Mazzotta, 1977 (nuova edizione: Vololibero, 2011, pp. 43-45).

«Ho trovato una tua canzone che parla dei festival...»

«Quale?» dice Ivan Della Mea.

«Viva la dona che l'ha gaa i tett / che la gaa tutt el me rispett / sona chitarra, crepa padrun / canta l'Identici: rivolusium»⁶.

«Sì... Poi ce n'è un'altra, quella dell'operatore di cultura⁷. La prima è del 1966. Io nego a chiunque il discorso di fare dell'operazionismo culturale nell'ambito dei festival, perché la circostanza è maledettamente contingente. Non ti dà la possibilità di formare dei rapporti: tu pensi di fare nel periodo del festival quello che non hai fatto tutto l'anno. Allora io a quel punto lì m'incazzo e dico: no, non vengo al festival, chiamatemi durante l'inverno, perché possa avere una funzione, giusto che tutto sommato sia una festa, con tutte le contraddizioni che ci possono essere, ma andare a pensare che in questo periodo tu recuperi un discorso culturale o si imposta un progetto culturale serio sui tempi dell'anno e non sui tempi dei festival, e mi interessa, o non vado a fare il cantautore».

«Ma il festival dovrebbe stimolare un momento di riflessione, di decentramento culturale...»

«Secondo me stimola soltanto i produttori, stimola Tony Esposito piuttosto che Bennato, non stimola nessuno a livello di base. La gente, bene o male, viene relegata al ruolo di spettatore. È il solito discorso che ho fatto diecimila volte: non ci vuole niente a fare una tarantella e a far ballare diecimila persone. Il festival di tanti anni fa, con quel taglio vagamente stalinista, era un prodotto di elaborazione. Le sezioni che partecipavano al festival, se lo scazzavano, questo festival. Era una creatività molto povera, ma oggi è diventato il festival degli scienziati, ci sono i tecnici, gli architetti».

«Per tirare una riga col gessetto, magari».

«Per me il festival è un incontro di massa, e rimanda la possibilità di fare dell'attività politica e culturale all'interno. Però nei piccoli

6 Dovrebbe trattarsi di "La Festa dell'Unità", mai incisa da Della Mea ma presente come lato b di un 45 di Leoncarlo Settimelli ("Comandante 'Che' Guevara (Hasta Siempre)" / "La festa dell'Unità", CEDi GNP 79027, 1968); la canzone è datata 1967 in *Canzoniere della protesta 5*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1976, p. 142, dove però non è riportato il testo.

7 Vedi prima, in questa antologia.

festival hai ancora il segno di un rapporto diverso, di un festival dal volto umano, è abbastanza strano a livello di contraddizione. Nei grandi, è un casino».

«Sei stato a Napoli?»

«Sono arrivato alle nove, ho montato, cantato, e sono ripartito».

«È una contraddizione...»

«È complicato. Bisogna mettere in discussione la validità del grosso festival e se non è invece il caso di recuperare la dimensione dei piccoli, però gestiti a livello di base. Se no, cosa succede? Chiamiamo Bob Dylan che costa solo ottanta milioni dicono quelli della Fgci; chiamiamo i Rolling Stones; a questo punto diventi un manager. E chi è d'accordo? Toni Lama, che ti rifila tutti gli scoppiati negri».

«Ma chi è Toni Lama?»

«È un importatore di musica, ha il suo menu, c'è dentro Don Cherry, Archie Shepp, Cecil Taylor. In America questi non suonano più, insegnano... Comunque è meglio dare 2.500 dollari a Don Cherry che due milioni al Banco di mutuo soccorso. Però sei in una logica... E quell'altra canzone, quella dell'organizzazione della cultura, l'ho un po' dedicata a questo fatto. Cioè: basta con le mondine, perché hanno scassato i cazzi... e cosa viene fuori, la Milva? Allora ho dei dubbi... Quello là perché è negro ci va bene, questa qua perché è mondina, no? I De Gregori, i Venditti, chi di fatto gli ha dato un pubblico? Chi li ha tirati fuori dal Folkstudio? Sono stati i festival a dare nuovo spazio a quella che poi è stata definita la canzone nazional-progressiva. È meglio De André che la Berti? No, ci ho pensato, forse è meglio la Berti, perché quello là vende intellettualismo a palate e a milioni; questa qui è come gli gnocchi e i tortellini. Poi è nato questo discorso sull'efficientismo, cioè ancora un po' e si arriva al festival svizzero».

«Non li ho mai visti, questi festival svizzeri».

«Sono allucinanti, perché poi alla fine la gente si ubriaca, perché pensa per lo meno di non trovare ai festival la Svizzera, e invece si ritrova un'altra volta la Svizzera».

«È una contraddizione...»

«Pestalozza e la schiera dei pestalozziani deve portare il suo discorso, e allora Manzoni, Nono, bobbobbo, i cantautori e la schiera dei cantautori, tata tata, le cooperative degli animatori, brrrr, non riesci mai a legare questi momenti. Tinin Mantegazza e i suoi pupazzi, dentro anche loro... Michele Straniero, to to to, e anche noi finiamo per aderire a questa logica, appena ci buttano l'esca, il Nuovo Canzoniere, trrrr, facciamo lo spettacolo dove cerchiamo di metterci tutto, le mondine, i pastori di Orgosolo, la Madonna,

Gesù bambino... Uno, gli danno uno stand, e porta lì i calzini di sua mamma».

«Il problema è di vedere questi festival non come momento unico di elaborazione culturale ma come momento di stimolo».

«Infatti, io sono convinto. Quindi giorni di festa: vado lì e mi diverto. Ma il discorso culturale facciamolo in un altro momento. È con questa attenzione che sono andato a vedere un paio di festival dell'amicizia».

«Che cosa sono?»

«Quelli fatti da Comunione e liberazione. Sono gioiellini, e bisogna andarli a vedere. È da ottobre che stanno discutendo i festival di quest'anno, lì nelle parrocchie, nelle comunità di quartiere. Per esempio, hanno un coraggio che noi non abbiamo più, non mistificano più il segno politico del festival, vanno in giro con i grembiulini con lo scudo crociato».

«Ma chi è che canta?»

«Eh, molti. Anche di quelli che cantano poi ai festival dell'Unità. E perché i Vianella non devono andare a cantare ai festival di Comunione e liberazione?»

«Occorre far vedere tutti questi aspetti di contraddizione».

«Qualunque tipo di discorso culturale che tu fai solo nel periodo del festival, non è un discorso culturale. Io ho fatto una proposta dopo le elezioni, che non è stata accettata. Era un po' majakovskiana... Che a tutti i produttori intellettuali venga dato lo stipendio».

Lettera a Giovanna

In Giovanna Marini, *Italia quanto sei lunga*, Milano, Mazzotta-Istituto Ernesto de Martino, 1977, pp. 5-10

Cara Giovanna,

al di là delle ragioni editoriali – non mi va di fare presentazioni, introduzioni, prolusioni, saggi e affini – questa lettera è una lettera e resta una lettera privatamente pubblica. Ho letto il tuo diario di viaggio e di lavoro. L'ho letto come lo leggerà chiunque quando sarà pubblicato stampato cellofanato e distribuito. Ho un vantaggio, forse, sugli altri eventuali lettori: l'ho letto prima di loro e questo mi dà la possibilità di scriverti prima di loro. Sono convinto infatti che molti dopo aver letto il tuo diario ti scriveranno. Molti te ne parleranno. Molti sorrideranno. Molti si incasseranno. Il tutto a beneficio di mamma dialettica che, di questi tempi, si ritrova in stato arteriosclerotico pesante e tendenzialmente cronico. Siamo, penso, in una

fase di verità abbastanza imbecilli e pervicacemente propagate e consolidate. La verità di una democrazia costituzional-resistenziale del tutto verticistica, che va da Amendola a Cossiga, passando per il filtro di casa Agnelli e dell'ineluttabilità della Nato e del Patto Atlantico, con la mediazione culturale di Paolo Grassi, dei Teatri Stabili, del Tg1 e del Tg2. Questa verità scatena la contrapposizione frontale di altre verità: la verità della creatività rivoluzionaria dei nuovi indiani metropolitani, che raggiunge la punta massima nell'esplosione di uno «sceeeemooooo», ancorché corale, già acquisito a livello di massa e da anni in tutti gli stadi calcistici d'Italia. La verità della violenza dello scontro armato contro le istituzioni: la verità della P38, delle Brigate Rosse, dei Nap, dei collettivi autonomi. La verità della repressione: degli arresti, notizia di questi giorni, di editori e avvocati scomodi come Bertani, Spazzali, Cappelli. La verità degli emarginati storici delle carceri e dei manicomi e di quelli potenziali del presente e dell'immediato futuro: sotto-occupati, disoccupati cronici, neodisoccupati, laureati in disoccupazione, terremotati contingenti e a vita, contadini, emigranti, drogati, omosessuali, femministe, meridionali riscoperti "terroni" e infine i vecchi, e prima ancora i bambini. La verità della morte. Come vedi Giovanna, per tranci grossi ma ogni giorno verificabili, le verità sono mille. Si diceva una volta che la verità è rivoluzionaria. Di per sé. Come una tautologia. Come un luogo comune. Si diceva: l'ha detto Marx, Lenin, Mao e ancor prima Gesù Cristo, forse Buddha, forse Maometto. E quindi di che preoccuparsi? Abbiamo oggi mille e una verità e quindi mille e una rivoluzioni. Il paradosso vuole che mille e una verità e mille e una rivoluzione attuali coincidano e alimentino nella realtà un solo progetto: quello della restaurazione politica e culturale, del colpo di stato strisciante, della morte sociale, della morte civile, della morte culturale. La somma di queste mille verità è una grande verità di morte. E di questa verità, ogni giorno, si avverte più forte il puzzo dolciastro e il colore iridescente.

Il tuo diario è la negazione di tutte queste verità e la riproposizione di un'altra verità: la verità del dubbio, della contraddizione. Ora, io non so se questa sia una verità, o forse uno dei livelli della realtà di oggi e di ieri più largamente unificante. So che le mille verità di cui ho parlato prima si fanno, si affermano e si impongono sopra la testa della gente. So che la verità della contraddizione, del dubbio, dello sgomento, dell'angoscia, della schizofrenia è orizzontale: si fa tra la gente, tra le masse, senza limiti di cultura e di età e di estrazione sociale.

Giovanna, nel '68 io non c'ero e tu lo sai. Non c'ero, in quel lavoro che per anni ci ha visto insieme e che ancora ci vede insieme,

uniti nella gioia del fare e nel dubbio sulla contraddizione e a volte anche l'ambiguità del nostro fare: che sia cultura o politica o agit-prop o routine di lavoro in questo momento non m'interessa stabilire. È un altro livello del dubbio, della contraddizione e dell'ambiguità, che ci appaia alle contraddizioni ai dubbi alle ambiguità delle molte situazioni in cui ci troviamo a operare: nei festival, nelle case del popolo, nei circuiti alternativi, nei teatri. Noi testimoniamo il nostro dubbio e lo confrontiamo col dubbio degli altri, di tutti quelli che ci vengono a sentire. E anche con quello degli organizzatori. Si racconta delle storie di oggi e di ieri non per dissipare dubbi e fornire nuove certezze, ma per creare dubbi e sollecitare il racconto di altre storie, che è poi spesso, sempre, racconto di altri dubbi, di altre contraddizioni, di altre ambiguità. Questo mi consola parecchio: siamo oggi più che mai, e il tuo diario lo dimostra una volta di più, saldamente ancorati alla storia del movimento operaio. Che è storia di una grande verità. Sono sempre più convinto che la più grossa idea, il più umano dei progetti politici sta nella costruzione del socialismo e nell'affermazione dell'utopia del comunismo. E forse è questa un'altra verità. Ma che si costruisce attraverso la dialettica delle mille contraddizioni, dei dubbi e delle perplessità sulla scelta delle vie e dei modi. C'è pur stato Marx, ma anche Bakunin; c'è pur stato Andrea Costa, ma anche Prampolini. C'è pur stato Mao Tse-tung, ma anche Lin Piao. C'è sempre stato un vertice e una base. Il vertice ha sempre teso, intellettualmente, a creare contrapposizioni di verità. La base ha sempre teso, e ancora tende, a vivere contraddizioni tra verità verticistiche diverse e il proprio livello di realtà, e la mediazione contingente del vivere d'ogni giorno, nella famiglia, nel lavoro e nella società.

Nel tuo diario emerge questa grande umanità di base coi suoi minuti problemi e le sue mille contraddizioni, a volte sorride, a volta soffre. E tu sorridi e soffri con loro e, con un cuore grande e immediato, non proponi verità ma riversi i tuoi dubbi e le tue contraddizioni: non per codismo intellettuale ma per amore di conoscenza. Ridi e t'incazzi delle tue e delle altrui contraddizioni. Non proponi verità ma scateni dubbi. Su questi ti confronti, a seconda delle situazioni, con gioia o con dolore. Negli infine la verità dello scontro e affermi la costruttività del confronto.

Nel '68 e negli anni successivi, fino al '72, io avevo una verità in tasca. La verità della rivoluzione e della militanza a tempo pieno. In questa verità non c'erano né dubbi né incertezze né contraddizioni. Ogni incontro col compagno era uno scontro: o la mia o la tua verità. Tu invece ti spapolavi i polmoni e il tuo rene intasato tra Massafra e Cesena e Livorno e Argenta e Forlì e Zurigo e Lecce e Caserta, per

un'Italia mai scoperta così lunga, così costituzionalmente cattolica, così contraddittoria. Ti portavi dietro senza umiliarli i tuoi livelli di necessità "borghesi" – le rate del pulmino, la famiglia, le medicine – intrecciati ai casini delle necessità culturali – parlare ascoltare mediare. Tu facevi e costruivi lavoro politico e culturale. Io davo la linea – ideologia e astrazione. Tu cercavi il confronto. Io mi beavo dello scontro. Tu verificavi i tuoi dubbi, le tue perplessità, le tue contraddizioni, le tue ambiguità coi dubbi, le perplessità, le contraddizioni, le ambiguità dei contadini di Massafra, dei funzionari di Cesena, dei maestri scoppiati di Argenta, dei portuali di Genova, dei coltivatori diretti dell'Emilia, degli emigranti di Zurigo, degli intellettuali napoletani, dei sottoproletari di borgata, dei dirigenti sindacali e di partito, dei piccoli e medi burocrati, degli studenti frustrati e iperrivoluzionari. Tu ti arricchivi di conoscenza. Io riverificavo tra le mura di casa la verità sempre più pura e cristallina, sempre più temprata d'acciaio, ma sempre più sola e più mia. E ti schifavo. La ragione era tua. Era tua e di Gianni Bosio. La vera rivoluzione passa per la costruzione continua del confronto, con ogni mezzo e a tutti i livelli, accettando e conoscendo anche le proprie contraddizioni in mezzo alle contraddizioni degli altri. La tua ragione e quella di Gianni era ed è la ragione dei tanti. La mia ragione era solo mia: prendere o lasciare. Quadrata, dura e rivoluzionaria, ma solo mia: o sei con me o sei contro di me. Mistica ideologica e, alla fine, cattolica, nel senso deteriore della parola.

Il tuo diario conferma la vittoria strategica della ragione tua e di Gianni. Il tuo fare, il tuo raccontare, ha il segno degli spaccati di realtà, quasi una ricerca, che si fa prima e dopo lo spettacolo – rito e funzione – ma che dà sostanza al nostro lavoro, ci toglie la patina convenzionale dell'"arte" e dell'"artista" e ci ributta coi nostri casini in mezzo ai casini degli altri: con gioia e con dolore. Ma così si costruisce rapporti, così ci si conosce e riconosce compagni tra compagni. Io questo l'ho capito nel '72, quando ho ripreso il comune lavoro.

Certo, a volte, quando non ce la fai più, quando ti capita di cantare "Per i morti di Reggio Emilia" o "Contessa" o "Cara moglie" o "I treni per Reggio Calabria" davanti a migliaia di superefficienti tortellini, mentre lontano pochi metri infuria una pesca dell'Unità, a destra sfrigolano salsicce, e a sinistra si propone la «trotta rivoluzionaria che va sempre controcorrente in una ricetta segreta mandata da Che Guevara direttamente dalla Bolivia», ti viene una rabbia dentro, grossa e ribollente, e ti scappa un vaffanculo di dimensioni cosmiche. Ma poi ti trovi a parlare col divoratore di tortellini e salsicce, col venditore di trote, con lo stravolto funzionario che

ha organizzato tutto l'inghippo e, decantata la tua paranoia, riesci sempre a riscoprire il senso del tuo fare in mezzo al fare degli altri, e ti dici che i tempi sono lunghi, e alla fine ti auguri soltanto di avere ancora polmoni e reni e stomaco per andare avanti. Ma intanto getti le basi per un ritorno a livelli di conoscenza più alti. E riesci a mandar giù anche questo ennesimo tortellino: con o senza appetito. Magari te la prendi con Amendola e il suo comunismo rassicurante «dalla culla alla tomba», solo che non c'entra un tubo con la fatica dei compagni che ti trovi davanti. Per legare le due cose devi far ricorso all'ideologia ideologicamente ideologicizzata. La salamella di colpo diventa un'alternativa rivoluzionaria incredibilmente più valida e unificante e ti viene da sognare un Teatro alla Scala pieno di stand di tortellini e di salamelle, e di compagni che mangiano ascoltando i concerti brandeburghesi di Bach e «Correvano coi carri», «Contessa» e Vivaldi, il Gruppo Operaio di Pomigliano d'Arco e *L'opera da tre soldi*, i burattini di Silvano Piccardi e il teatro di Peter Brook, le mondine di Trino e Luigi Nono, la tarantella dei baraccati e gli Area. In alto a destra legato e imbavagliato sospeso e sacrificale: Paolo Grassi con un cartello appeso al collo, «Io sono la cultura, io sono la verità». Ma è un sogno, per ora. Ti abbraccio forte e ti ringrazio del tuo diario. Ciao «Zuanna».

Milano, 18 maggio 1977

1981

O Roma o morte!

«Linus», n. 200, novembre 1981

Il Nuovo Canzoniere Italiano e i Dischi del Sole stanno morendo. Resistono ancora tra sussulti spontaneisti e volontà «storiche», epperò stanno morendo. Con loro se ne vanno vent'anni di proposte di canti di dischi di saggi di libri di fegati di compagni di speranze rivoluzionarie di compromessi storici di ricerche di riunioni di affetti lacerati e laceranti di matrimoni e diversi, vent'anni di lavori e di vite trovate e perse, vent'anni di un fare organizzazione e di un fare politica che hanno proposto un segno diverso preciso e autonomo nella cultura e nella politica della sinistra italiana. Certo tutto ciò può anche morire, posto che debba, ma rode in pari misura culo e cervello. E ancora più rode nella convinzione che il senso di tanta fatica, di tanto fare ha tuttora ragione di essere oggi, in questo presente che tutto istituzionalizza e mercifica e niente lascia in spazio e

tempo all'emergenza autonoma all'espressione libera sia contadina che operaia che intellettuale. Ma la stanchezza dei sopravvissuti, tra cui l'Idiota e pochi scoppiati romantici, e l'ignavia protervia dei «potesti» arroccati tra culture strehleriane e megaconcerti faraonici hanno gioco facile e vittoria certa sulla validità delle ipotesi e sulla stessa ragion d'essere di tanto provocare per aggregare.

A questo punto dell'analisi l'Idiota si disse: «O Roma o morte». Si ricordò di Adalberto [Minucci], megadirigente del “comune” Partito, compagno garbato e capace e, forse, ancora amico o comunque sensibile uditore. Pensò quindi, l'Idiota, di chiedere udienza.

Dopo essersi arrotato l'indice in plurimi e disperati tentativi di comunicare telefonicamente con Adalberto – non c'è non può è in riunione era qui minuto fa ora lo cerco è a Firenze richiama lascio l'appunto sei proprio sfortunato c'è una delegazione ti passo la segretaria prova nel pomeriggio eccetera – l'Idiota decise di aggirare l'ostacolo oscuro della bottega inaccessibile e si rivolse all'amico-fratello-compagno Gianni Borgna capogruppo, per il “comune” Partito, al consiglio regionale del Lazio. E finalmente, attraverso Borgna, ebbe udienza con Adalberto. L'incontro venne fissato presso Botteghe Oscure alle nove di mattina con la precisione che si convince a un apparato-guida-ideale dei lavoratori proletari e non. S'apprestò quindi l'Idiota all'incontro con la gratitudine dovuta, confortato, in cuor suo, dalla disponibilità e dalla sensibilità del compagno Adalberto.

Salutò moglie e figli con l'affetto e l'amore di sempre e, la vigilia alle ventitré e un tot prese il treno per Roma o morte. Non avendo prenotato, da perfetto Idiota, e non avendo calcolato d'essere in periodo post-natalizio o quasi, l'Idiota si fece in piedi l'intero viaggio deambulando sulla piattaforma del treno col solo “conforto” della vicinanza rassicurante delle toilette.

Giunse a Roma con occhi cipollosi e a mezz'asta eppure sorretto dalla gioia di ritrovarsi col carissimo compagno. Si rinfrescò al diurno della stazione Termini. In omaggio alle tradizioni locali si ristorò con cappuccino e maritozzo. Poi – se sei comunista compri l'«Unità», se sei comunista e per di più intelligente compri *anche* «il manifesto», se sei comunista e per di più intelligente e informato compri anche «La Repubblica» e il «Corriere della Sera», se sei comunista e per di più intelligente e informato e a Roma compri anche «Paese Sera» – l'Idiota comprò «l'Unità», «il manifesto», «La Repubblica», il «Corriere» e «Paese Sera» con le automotivazioni suddette. Impacchettò il tutto sottobraccio, prese l'autobus e raggiunse le Botteghe Oscure.

Le nove in punto. L'Idiota fa il suo ingresso nella Direzione del "comune" Partito. Declina le proprie generalità, in osservanza non certo a convenzioni burocratiche bensì al principio della vigilanza rivoluzionaria, e dichiara con sottile orgoglio d'avere appuntamento con il compagno Adalberto. Il compagno usciere compulsa con solerte attenzione un lungo elenco e infine, con un sorriso nazional-popolare stile burbero proletario, conferma l'appuntamento e invita l'Idiota ad attendere in sala d'aspetto.

Le nove e un quarto. Arriva Pestalozza l'affilato critico musicale e musicista. Saluti.

Le nove e venti arriva Chiaromonte con autista.

Le nove e venticinque. Arriva Pajetta con autista.

Le nove e trenta. Arrivano i baffi di Occhetto seguiti a debita distanza dall'omonimo compagno.

Le nove e quaranta. Arriva Napolitano. Elegante aplomb e fair play.

Le nove e cinquanta. Pecchioli e Natta.

Le dieci. Un po' curvo, un po' giallo, blu, triste, un po' stanco e un po' solitario, arriva l'Enrico. Un po' Segretario.

Le dieci e venti. Sono arrivati tutti nel senso di non arriva più nessuno.

Le dieci e mezzo. L'Idiota raggiunge il compagno usciere. «Sono atteso» ripete «dal compagno Adalberto, con tanto di appuntamento per le nove di stamattina».

Con solerzia lodevole il compagno usciere ricompulsa il suo elenco.

«Esatto» dice con giustificato orgoglio. «E allora?»

«Come allora?», chiede l'Idiota smarrito. «C'è o non c'è?»

«C'è e non c'è», risponde il compagno usciere. «È qui in Direzione, ma non c'è per nessuno. Riunione di segreteria. Ripassa nel pomeriggio».

«Ma io sono venuto apposta da Milano!», dice secco d'Idiota.

«Embè», risponde sorridendo il compagno usciere, «anche il compagno Cervetti è venuto apposta da Milano. E Macaluso da Palermo e Natta da Genova e...»...

...tempo dopo l'Idiota ebbe modo di raccontare al compagno Gianni Borgna come *non* era andato l'incontro. Borgna ne parlò con Adalberto che si giustificò accusando l'Idiota d'essere arrivato in ritardo.

Se la dignità fosse cosa seria ancorché inflazionata dai "potenti" d'ogni specie e colore quotidianamente indignati per convenzione e professione, l'Idiota si sarebbe indignato. Cercò invece di trarre da questa esperienza una morale, seppur piccina. E ne sortì con alcuni "forse" tanto sofferti quanto idioti.

Forse la verità non è più rivoluzionaria... se mai lo è stata.

Forse mentire a un Idiota è rivoluzionario.

Forse non si tratta di verità o menzogna.

Forse basterebbe che un compagno, anche importante, avesse stile e rispetto comunista verso un altro compagno, anche Idiota. Mica tanto, ma abbastanza per scendere dal suo ufficio, andare dall'Idiota e dirgli: «Guarda, mi dispiace, ma ora proprio non posso. Ci vediamo più tardi». O più semplicemente: «Ciao Idiota, abbi pazienza, ci si vede più tardi». O ancora, con un buon sorriso: «Scusa, sono di fretta. A più tardi...» O ancora...

Forse un Idiota è e resta Idiota perché da perfetto Idiota si aspetta che un compagno, un Adalberto non idiota, con stile e rispetto comunista, si giustifichi o si spieghi con lui. Con un Idiota.

Forse questo è moralismo vetero-comunista. Ma qual è il confine, compagno Adalberto, tra moralismo e rispetto? E non per chiunque in astratto, bensì per il comunista in concreto. Forse il Nuovo Canzoniere Italiano e i Dischi del Sole possono anche morire. E con loro gli Idioti sopravvissuti che ancora resistono tra sussulti spontaneisti e volontà «storiche».

Forse anche vent'anni di proposte-provocazioni per nuove aggregazioni possono morire.

Forse è giusto che muoiano. Ma prima che questo avvenga, prima dei requiem e dei miserere, l'Idiota chiede al compagno Adalberto nuova udienza, con tanto di appuntamento, dentro o fuori le Botteghe Oscure⁸.

Errare è umano, si dice. Perseverare è Idiota. Forse.

1984

Canzone politica

Empoli, 1984⁹; «Empoli. Rivista di vita cittadina», terza serie, 1985, nn. 1-2

La storia di Giovanna [Marini], di Paolo [Pietrangeli], di Gualtiero [Bertelli] e mia, nell'ambito della canzone, è una storia che ha quasi vent'anni di vita. Starla a raccontare tutta sarebbe forse,

8 Nei numeri successivi della sua rubrica per «Linus», Della Mea continua a tirare in ballo «Adalberto» per ottenere un appuntamento.

9 Si tratta della trascrizione dell'intervento a un dibattito presso il Palazzo delle Esposizioni di Empoli, per il ciclo «La canzone d'autore: mito e peripezia»,

tutto sommato, abbastanza inutile e sicuramente pallosissimo. La prima cosa che mi viene in mente è l'improprietà della definizione, "canzone politica", perché in realtà ormai appartiene alla coscienza di tutti che qualsiasi canzone in qualche modo è portatrice di un messaggio e quindi anche di un messaggio politico o politico di costume. Poi si tratta di mettersi d'accordo su che tipo di politica è e su che tipo di costume è. Certo è che noi siamo stati protagonisti, nel bene o nel male, di un modo diverso di concepire la canzone, cioè di un modo di concepire la canzone quasi come continuità di una tradizione che faceva parte della storia d'Italia, o per lo meno di quella parte di storia d'Italia che si identifica, bene o male, nella storia del movimento operaio. Se si dovesse andare a cercare degli antecedenti, più o meno illustri, non si farebbe molta fatica a trovarli nelle canzoni di Pietro Gori, tanto per dire un autore abbastanza conosciuto in Toscana, perché ha vissuto e operato in Toscana nel movimento anarchico; oppure in tanti altri autori anonimi. A me interessa parecchio il discorso dell'anonimato per una ragione che ho potuto verificare. Ci sono per lo meno tre o quattro canzoni di Giovanna, di Paolo, mie, di Gualtierio e di Fausto Amodei che oggi sono, per il cosiddetto grande pubblico, obiettivamente anonime. Sono pochi, per lo più molto politicizzati, che sanno che una canzone come "Contessa" è di Paolo Pietrangeli, che "Per i morti di Reggio Emilia" è di Fausto Amodei, o una certa versione di "Avanti popolo" di Gualtierio Bertelli, o "I treni" di Giovanna Marini, o "Cara moglie" mia. Queste canzoni sono entrate in un particolare uso che si riferisce, ancora adesso, a momenti precisi della storia del movimento operaio, momenti di lotta, di manifestazione politico-sindacale, e sono cantate senza conoscerne minimamente l'autore. Io credo che in questo ci sia forse il segno più positivo, alla fine, di quello che è stato il nostro lavoro; e, anche, ci leggo la continuità con una tradizione canora del movimento operaio che è sempre stata fatta di canzoni di cui non si sapeva bene chi fosse l'autore. Nessuno sa chi è l'autore di "Bandiera rossa", piuttosto che di "Se otto ore vi sembran poche", o di "Oili oilà e la lega la crescerà", eccetera. Queste canzoni, cioè, sono state usate, sono state "fatte proprie", sono diventate patrimonio. Ora questo è riferibile però, per quello che ci riguarda, a ben poche canzoni.

organizzato dal Comune di Empoli, dal Premio Letterario Pozzale Luigi Russo e dal Club Tenco tra il maggio e il giugno del 1984. Le trascrizioni sono a cura di Enrico de Angelis. Alla serata dedicata alla canzone politica partecipano anche, insieme a Della Mea, Gualtierio Bertelli, Giovanna Marini e Paolo Pietrangeli.

Per quello che poi riguarda la vicenda personale di ognuno di noi, più o meno collocata nell'ambito di un'organizzazione che si chiamava Nuovo Canzoniere Italiano (che oggi di fatto non esiste più, però è quella che ha messo in atto questo movimento di nuova canzone, che avevamo chiamato non "canzone politica" ma "canzone sociale e di protesta"), questo appartiene alla storia di ognuno di voi, di ognuno di noi. Le motivazioni sono diverse, e vanno da quelle di carattere politico a quelle di carattere affettivo e in alcuni casi addirittura a motivazioni di carattere "artistico". Questa esperienza è durata venti anni e io trovo giusto, omogeneo, che oggi sia finita: perché, bene o male, è stata una storia che si è sempre collocata in maniera abbastanza organica, cioè omogenea, in una vicenda sociale italiana e ha fatto praticamente, spesso e volentieri, la didascalia di cose che sono successe in Italia e che si riferivano alla grande storia della sinistra e delle sue organizzazioni democratiche. Nel momento in cui in parte questo non avviene più o avviene in altra maniera, la ragione d'essere di un certo tipo di canzone o di didascalia viene un pochino a mancare. E questo è stato un po' il nostro limite, cioè quello che ci ha fatto individuare come i fondatori o rifondatori della canzone politica, che molto spesso è stata letta anche come partitica. Il che è inesatto ma purtroppo non possiamo farci niente.

Ognuno di noi sa di non aver scritto soltanto "I treni di Reggio Calabria" o "Contessa" o "Ma 'sti signori" o "Cara moglie" o "Per i morti di Reggio Emilia". Sa di aver scritto anche altre canzoni di altro tipo, con uguale e in alcuni casi (perdonate la presunzione, e se non la perdonate non ha moltissima importanza) anche superiore dignità a tante canzoni fatte da tanti altri cantautori, più o meno in voga oggi. Però questo non ci è mai stato riconosciuto. Per anni la stampa, più o meno specializzata, si è scannata su quel grande evento, a livello di costume, che è l'inserimento del personale e del politico nella canzone d'autore; io posso tranquillamente affermare che il personale-politico nelle nostre canzoni era presente dieci anni prima che se ne parlasse. Ma siccome non siamo mai stati collocati, per nostra scelta precisa, nella cosiddetta grande industria, nel "business" discografico, questi elementi non hanno mai avuto la possibilità di emergere.

Oggi la canzone politica, così intesa, secondo me non esiste praticamente più. Esistono molte canzoni che sono politiche. È "politicissima" la canzone di Vasco Rossi, come è politica la canzone di Finardi, come è politica la canzone di Guccini. Tutti quanti. Ognuno è portatore di un proprio messaggio e un proprio modo di collocarsi nell'ambito di questa società.

Siamo in una democrazia che vogliamo intendere in senso pluralistico e quindi c'è abbondantemente spazio per tutti. Stranamente, in questo "spazio per tutti" non c'è più spazio per noi. Per il nostro modo di fare canzoni non c'è più alcuno spazio. Talmente è vero e verificabile questo, che Giovanna Marini, dopo aver portato avanti tutto un suo discorso musicale estremamente valido, estremamente nuovo, estremamente interessante, trova assai poca agibilità in Italia e deve dare il massimo della sua produzione in Francia. Bertelli fa l'assessore in quel di Venezia o dintorni. Io faccio il revisore per la Mondadori e il giornalista per «l'Unità», o «Linus», o «Amica». L'unico che tira avanti, gloriosamente, con tutta la sua possanza fisica, è Paolo Pietrangeli.

Da tempo non ho più voglia di andare in giro a cantare, neanche per i Festival dell'Unità: perché questo lavoro ormai ha perso la sua connotazione di "diversità", il suo segno di "diverso", di "altro", e anche nell'ambito dei Festival era diventata la risoluzione, tra lo psicologico e il gratificante, di alcuni pochi compagni che, magari dopo nove serate di liscio, avevano le palle che gli strisciavano per terra e dicevano: «Bah, bene o male è un Festival dell'Unità: bisognerebbe fare qualcosa di diverso».

Una polemica andata avanti per anni: secondo me, tutto il discorso sulla cultura popolare, in senso generale, cominciava il giorno immediatamente successivo alla fine del Festival, e doveva finire il giorno immediatamente precedente all'inizio del Festival stesso. Questo non è mai avvenuto, cioè non c'è mai stato un impegno vero, da parte delle organizzazioni, di affrontare questo discorso nel suo complesso, e quindi dopo vent'anni scattano anche dei meccanismi di stanchezza, di frustrazione (sto parlando molto personalmente). Viene cioè da dire: ma a me chi me lo fa fare? Manca un dialogo, un rapporto vero con la gente, con cui poter verificare anche le cose che vuoi fare.

Questa è una cosa. L'altra cosa è in termini molto meccanici: sono quei "timbrini" che, bene o male, ci vengono impressi, o per comodo, o perché forse anche a noi, in un certo periodo, hanno fatto comodo personalmente. Abbiamo accettato questa sorta di timbrino "partitico" che ci è stato dato, e nel momento in cui non c'è più il movimento ed è cominciata quella cosa orrenda che viene chiamata sotto quell'altro nome orrendo che è il "riflusso", la prima cosa che sparisce sono gli elementi sovrastrutturali come le canzoni, o cose di questo genere. Quindi l'unica possibilità di rivitalizzazione di questo discorso sarebbe la possibilità di reinserirsi un'altra volta in un fatto di movimento.

Questo in qualche modo è accaduto in alcuni casi, cioè quando è venuto fuori il grande tema della pace. Io mi sono trovato, per esem-

pio, a Pisa a cantare una canzone esattamente del 1966, di tal Rudi Assuntino, che nel coro farneticava allora (io l'ho riproposta tale e quale, non mi sono preso l'arbitrio di cambiare le parole) «Buttiamo a mare le basi americane». Stranamente, questa canzone veniva beccata come una cosa scritta cinque secondi prima. Questo vuol dire che, se c'è una certa situazione, c'è una ragione d'essere per questo tipo di canzoni; ma se la situazione non c'è, la ragione d'essere viene a mancare: per le canzoni, cioè, col timbrino politico; partitico, anzi. E quindi, siccome la ragione non c'è, non ci sono nemmeno io. [...]

Vorrei dare quattro dati visti dall'altra parte, perché adesso, per lavoro, praticamente faccio quello che si occupa delle canzoni degli altri, intervisto i cantanti, eccetera. De Gregori, per fare *Titanic*, ha speso dai 70 agli 80 milioni. Dalla, per fare l'ultimo disco, ha speso 160-170 milioni, di pure spese industriali.

Noi una volta abbiamo contestato a Paolo Pietrangeli il fatto di dover rifare un disco della nostra casa discografica (i Dischi del Sole), perché stava sfiorando il tetto torrido di due milioni.

Fino a una certa fase della storia che coincide esattamente con gli anni 1967-68, non dico che eravamo pari con l'industria discografica, ma eravamo un po' meno dispari. Non c'erano le radio libere, la televisione era soltanto quella di Stato. Allora qualsiasi casa discografica, per ogni disco che veniva fuori, mandava, poniamo, mille copie di promozione, per far conoscere questo disco a giornalisti, stampa, televisione, eccetera. Noi non potevamo, perché il nostro tetto di copertura delle spese industriali per la produzione di un disco coincideva incidentalmente con le mille copie, quindi non potevamo assolutamente permetterci il lusso di distribuire gratis mille copie di produzione. Ne mandavamo quaranta o cinquanta copie, però i giornalisti erano più o meno sempre gli stessi. Con l'incremento, invece, dei mezzi di informazione, da cui noi ci siamo tenuti fuori, come diceva Paolo Pietrangeli (devo dire che io sono stato uno dei fautori del rimanere virginalmente assenti), la differenza con le altre case discografiche si è esasperata in termini assurdi. Anche dell'ultimo disco che è stato prodotto, ancora adesso più di quaranta copie di promozione in giro non potevamo mandare. Ma quaranta copie, con qualcosa come 3.260 radio libere, con tutte le televisioni libere, con tutte le testate che ci sono, non servono a niente. Quelle quaranta copie facevamo prima a buttarle nel cestino, perché l'effetto era esattamente lo stesso. Io ho avuto la possibilità di verificarlo: dovendo intervistare Branduardi, ho fatto una telefonata al suo produttore e mi sono arrivati a casa chili di roba, che noi non avremmo potuto permetterci. Oggi, se uno vuole affermare un

prodotto discografico, deve immettere sul mercato una quantità incredibile di materiale, schede, fotografie, dischi, omaggi (costosissimi, tante volte), per fare in modo che si parli di quel personaggio. È chiaro che noi saremmo tagliati fuori drammaticamente. Quindi c'è anche una ragione tecnica per cui non potevamo sussistere, a prescindere dalla ragione politica.

Ho chiesto a una casa discografica il materiale per intervistare Finardi: mi hanno mandato tutto Finardi dalla nascita fino a oggi, poi mi hanno tirato dietro anche tutti quelli che loro pensano di fare “uscire” nei tempi a venire, gente di cui non ho mai sentito parlare. Oggi alle case discografiche, per esempio, stanno sulle scatole anche i cantautori come De Gregori: i cantautori che hanno un grosso respiro gli creano dei problemi, perché gli costano. Gli costano in termini di scuderia perché possono porre delle condizioni. De Gregori oggi incide per conto suo, si produce il disco, poi va alla casa discografica e dice: «Lo vuoi? costa tanto». Invece le case discografiche vanno verso una politica di massimo “pompamento” di un personaggio e di massimo esaurimento nel giro più stretto possibile, perché hanno bisogno continuamente di rinnovarsi.

La nostra vicenda, che era fatta non per tempi medi ma per tempi e per respiri lunghissimi, che è ventennale, con tutte quelle componenti anche affettive, era proprio totalmente asincrona rispetto a questa logica di mercato.

L'angelo d'oro: intervista ad Angelo Branduardi

«Amica», n. 15, 10 aprile 1984

È abbastanza alto, abbastanza magro. Ha occhi scuri, veloci. Ciglia lunghe, arcuate e gentili. Zigomi alti un po' gitani. Bocca larga, mobile, generosa, pronta al sorriso sui denti bianchi. Naso forte, un po' patrizio, da cui scendono due pieghe bene incise che sanno segnare allegria e dolore, che sanno dare il segno della timidezza e dell'aggressività, ma che non sanno piegarsi per gli angoli stretti dell'ironia e del sarcasmo. E una faccia buona, protetta da una massa di capelli crespi che fanno più piccolo il volto, incorniciandolo e impreziosendolo come un cammeo. Si chiama Angelo Branduardi: per vocazione e professione musicista e cantautore. Ha trentaquattro anni. Compone, suona e canta da dieci almeno. In questa Italia dalla liretta inflazionata Branduardi rappresenta una delle poche «voci» attive della nostra esportazione culturale. È il «Branduardissimo», il «trovatore dell'era cosmica» che ha popolato in Francia nel corso

di una *tournee* trionfale. È «le ménestrel», il «magnifico» protagonista di concerti affollati, di teatri esauriti, di critiche esaltanti, di ricerche disperate di nuovi aggettivi per nuove definizioni. Così in Francia, così e anche più in Germania, in Belgio, in Lussemburgo, in Olanda. Ovunque, in Europa, la sua musica è buona merce; i suoi dischi e i suoi spettacoli hanno buon mercato: quattro milioni di dischi venduti nella sola Europa. È il cantautore più premiato: 1979, Premio della critica discografica tedesca come rivelazione dell'anno; 1980, Premio della critica discografica francese; 1982, Premio della critica discografica tedesca come migliore *artista* dell'anno; 1983, David di Donatello e Nastro d'argento per la colonna sonora del film di Luigi Magni *State buoni se potete*. Tutti lo conoscono. Quasi tutti: in francese, tedesco, inglese, fiammingo, vallone. Io no. Neanche in italiano.

Stretta di mano e «ciao» di confidenza.

«Cominciamo?» ha detto.

«Cominciamo» ho risposto.

Ci siamo accordati. Non un'intervista, bensì il racconto di un'intervista. «Il meccanicismo della prassi domanda/risposta mi sta stretto. Si rischia sempre di dire troppo o troppo poco, e l'insidia della domanda mal posta e della risposta banale è troppo presente per riuscire a evitarla sempre» mi ha detto. «Parliamo e ci conosciamo, poi tu racconti e interpreti. È un tuo diritto».

«Perfetto», ho risposto. «Fai conto di doverti raccontare a chi non ti conosce. Magari a uno come me. Ti va?», gli ho chiesto. Gli va.

È nato a Cuggiono, nel '50. Figlio di contadini possidenti.

Parla per frasi secche, veloci in perenne inseguimento di un ritmo interno. Le mani lunghe, nevrili, non stanno ferme un attimo e propongono coreografie gestuali come per dare corpo e forma alle immagini orali.

Le vicissitudini della vita – si dice proprio così – portano la famiglia Branduardi a Genova, in una vecchia casa dell'angiporto, tra i carrugi. «Mia madre non aveva mai visto il mare. Si stava al quinto piano di un condominio nei dintorni di via Pre. Una casa che oggi potrebbe anche essere considerata snob. Allora, farsi cinque piani a piedi per prendere l'acqua non era considerato snob. Neanche un po'. Ho frequentato l'asilo Montessori. Era una cosa nuova a quei tempi. Dicevano che ci andavano i bambini diversi, quelli un po' strani, un po' matti. Io ci stavo bene. Si faceva musica, canti, coretti. Mi sono innamorato del pianoforte della maestra. Lo volevo il pianoforte, ma in casa non ci stava. È arrivato un violino».

Le dita della sinistra, raccolte a grappolo, corrono veloci sul matico d'ebano d'un violino immaginario.

«Il violino per bambini, non so se l'hai mai visto, è bellissimo. Io ero piccolo per andare al conservatorio, ma ho avuto un grandissimo insegnante: Augusto Silvestri». Violino, allora.

La biografia si asciuga per tranci sempre più precisi. Milano, Istituto tecnico statale per il Turismo. Un altro incontro importante: Franco Fortini, professore, poeta e scrittore. La scoperta della parola, della parola come segno e come suono. La scoperta dei poeti: Dante, Neruda, Esenin; e il primo atto d'amore: dare alle loro parole la sua musica, non per un accompagnamento ma per uno scambio-ricerca di sensazioni.

Da quella ricerca, tempo dopo, nascerà la prima proposta di Angelo Branduardi. Il titolo? Una celebre poesia di Esenin, il grande poeta suicida russo, *Confessioni di un malandrino*. Quel disco rappresenta anche il suo primo contatto con la grande industria discografica. L'Rca. L'esperienza non è stata esaltante. La voglia di mollare tutto. Di accettare una proposta di lavoro come tecnico aeroportuale. In Australia.

Nel ricordo, quella proposta, lo riempie ancora di orgoglio. Sì, lui, Angelo Branduardi poteva fare *anche* un altro lavoro. Lui, Angelo Branduardi, aveva in mano un *altro* mestiere, vero, con tanto di contratto. Lui, Angelo Branduardi, aveva *scelto* di fare musica lucidamente, cosciente di saperlo e di volerlo fare. Una scelta di vita, infine, non una mediata o opportunistica accettazione di una contingenza esistenziale. Una scelta di vocazione e di professione.

Poi, il '68, l'Università statale di Milano. Filosofia. Nell'ambiente universitario incontra Luisa. Lui rincorreva la sua musica, lei i suoi pupazzi.

«Lavorava con Lele Luzzati, Luisa, e con Didi Perego. Scriveva i testi. Io, a volte, le musiche».

Si sono sposati. Lui aveva venticinque anni. Ora hanno due figlie: Sara e Maddalena.

Ho già esaurito due nastri. Angelo Branduardi ancora racconta e io non so, proprio non so, cosa mi sta dando. Non è un'intervista, questo lo so, è qualcosa di più. Ho l'impressione, dentro, che lui, inconsciamente, con le sue frasi tronche, coi suoi gesti nervosi, col suo garbo gentile e veloce voglia farmi capire, per farsi conoscere.

Lo ascolto, e intanto sfoglio un suo album. Leggo un titolo: «Donna mia il tuo vestito lungo che sfiora il prato e quella tua dolcezza che si è vestita a festa io l'ho riconosciuta, donna mia...».

Mi chiedo se l'ha scritta lui per lei o lei per lui. So che Luisa è l'autrice di buona parte dei testi delle sue canzoni. Sorrido. Mi vien fatto di pensare che forse l'ha scritta lui per lei e che poi lei l'ha aggiustata per lui e che poi lui l'ha cantata per lei e che poi lei

l'ascolta con lui. Sì, mi piace pensarlo e vorrei tanto chiedergli se le cose sono andate proprio così. Mi trattiene una sorta di pudore. E, pure, mentre lui mi racconta del loro fare canzoni insieme, questa mia ipotesi si radica nel convincimento. «Luisa scrive solo per me. Ha avuto molte proposte: scrivere testi per altri. Ma non si reputa una professionista e la cosa non la interessa. Ti dico come facciamo a scrivere. Ascoltati i miei dischi. Ti accorgerai che le mie idee musicali sono brevissime, essenziali. Io poi le lavoro piano piano. Ci metto il tempo che ci vuole, non importa quanto. Per il tema d'amore del film di Magni ci ho messo una vita. Ma torniamo alla canzone. Io sono lì, in casa, con mia moglie e le mie figlie e rincorro qualcosa che ho in testa, una specie di "ta-di-da-to-ooo": un motivo, un'idea».

Le mani corrono sulla tastiera della fantasia: pollici e mignoli agili e divaricati per farmi *vedere* il salto di quinta, l'appoggio. Capisco ora che io la musica la *sento*, ma che Angelo Branduardi non si accontenta di sentirla. Angelo Branduardi la musica *vuole vederla e farla vedere*.

«Ta-di-da-tooo. Sono fermo lì» mi dice, «e lì resto. Non ho ancora capito cosa vuol dire, che cosa vedo. Improvvisamente Luisa mi dice: "Questa è una bella atmosfera. È larga, è piana, è serena. Io ci vedo la luna". E allora partiamo da lì, da quel piccolo punto che insieme abbiamo coagulato. Siamo in sintonia, capisci? Negli anni si è costruita la nostra armonia, il nostro accordo. L'abbiamo trovato su alcune cose che insieme riteniamo fondamentali. Non solo per il nostro lavoro. In fondo il lavoro è anche parte del nostro essere insieme e il nostro essere insieme è anche parte del nostro lavoro. Noi non vogliamo dare certezze rassicuranti, non cerchiamo di dire qualcosa di particolare, non lanciamo messaggi».

Sorride largo. Negli occhi c'è però, ora, una luce maliziosa. Improvvisamente scopro che dietro la dolcezza un po' timida e sempre nervosa dell'Angelo c'è il risvolto appena compiaciuto di un diavoleto luciferino. Per questa ambiguità appena accennata, appena rivelata, io mi do ragione del timido, dell'introverso Angelo Branduardi che sui palchi internazionali diventa menestrello, giullare, saltimbanco, virtuosista, commediante dell'arte e showman.

«Nella *Fiera dell'est* io ho messo un proverbio orientale che recita così: "il vecchio uomo si addormentò / e sognò di essere una farfalla... / o forse era una farfalla / che sognava di essere un vecchio uomo addormentato". Ecco, sono queste le cose che io cerco, che voglio dire. Sono queste le cose che io e Luisa cerchiamo di mettere nelle nostre canzoni. Mi hanno detto che sono vago, e mi sta bene. E a chi mi dice "non ho capito" io rispondo "che cosa hai

visto?” Eppure, dopo tanti anni, al di là dei premi, delle hit parade, dei dischi venduti, dei concerti fatti; al di là della mia voglia ancora intera di fare musica io e Luisa abbiamo una gioia vera da dividere giorno dopo giorno: noi sappiamo che qualcosa del nostro fare insieme è rimasto e rimarrà. Sappiamo che tra anni, dieci, cinquanta, cento, qualcuno in Italia, in Europa canterà o fischietterà una nostra canzone. Si chiederà chi l’ha scritta e non saprà risponderci. Questo ci dà coscienza di avere fatto una cosa buona. Il resto, conta assai poco. In fondo, come dice Jannacci, trattasi di canzonette».

Io, oggi, ho conosciuto Angelo Branduardi così.

Alla finestra con gli Inti Illimani

«Amica», n. 17, 24 aprile 1984

È l’11 settembre 1973 quando li vedo per la prima volta. Festa dell’Unità. Giornata di chiusura. Il sole calante strafora tra gli alberi. Per raggi pallidi e polverosi illumina il grande palco eretto appena fuori del Castello Sforzesco. C’è un’aria fresca, ventilata. C’è tanta gente. Facce serene appena segnate dalla stanchezza.

Presentati da Nanni Loy, un po’ timidi, un po’ incerti, arrivano sul palco sei giovani. Li unifica il capello lungo e corvino, l’occhio smandorlato, un’aria dolce e un po’ persa, il poncho viola plebiscitario. Sono gli Inti Illimani. Il Cile sta vivendo ore dure e loro sono troppo lontani.

Ambasciatori di una speranza che già sta morendo per le strade di Santiago, di Sajama, di Antofagasta, di Concepcion, di Valparaíso, propongono i canti e i suoni di un popolo appena unito e già lacerato dalla ragione della forza contro la forza della ragione.

Nessuno, in quella sera settembrina, ancora sa che il tradimento dei generali si è consumato, che Salvador Allende è morto, che per via di quel tradimento e di quella morte il Cile smarrisce la via di una democrazia difficile per sprofondare nell’orrido di una dittatura. Per la prima volta in Italia, in quella sera ambrosiana, risuonarono il flauto andino, il *guitarrón*, il flauto dolce, il *charango*, il *sikus*, il *cuatro*, il flauto a canna, le percussioni. Quella fu la prima volta che incontrai gli Inti Illimani.

Li ho rivisti altre volte, tante, in piazze, stadi, arene, su palchi più o meno festivalieri. Li ho rivisti sempre col poncho e col “Veneceremos”. Li ho persi per qualche tempo. Li ho rivisti lunedì sera, 26 marzo, al Teatro Nazionale di Milano. Li ho rivisti per me e per chi mi legge. Li ho abbracciati come l’amico ritrovato dopo anni:

Oracio Durán, Oracio Salinas, Jorge Coulon, Marcelo Coulon, José Seves, l'ecuadoriano Max Berru e l'ultimo «acquisto», il venezuelano Jorge Ball.

Il teatro era pieno, pieno di gente e di affetto. Ho visto giovani, tanti giovani. Sul palco illuminato con dovizia di luci e riflettori, con un lama simbolico, gli Inti Illimani, per due ore buone, hanno suonato e cantato la loro ultima proposta, il punto di arrivo della propria fatica-ricerca: un concerto intitolato *Da una finestra aperta*.

Se la coralità è quella di sempre – forse più sicura, più curata nell'impasto vocale, più ricercata nelle variazioni d'intenzione, nei passaggi dai piani dolci e distesi ai pieni di coro forti e generosi – la musica si è arricchita di nuove sonorità, di preziosismi non gratuiti, di virtuosismi davvero esaltanti: una vera sorpresa. In questo spettacolo, gli Inti Illimani hanno volutamente rinunciato a quel tanto di didascalismo un po' retorico e un po' declamatorio che informava le proposte precedenti. L'hanno fatto *non* per perbenismo compiacente o per omaggio ossequioso a riflussi più o meno di moda, *bensi* per dare più corpo al proprio discorso musicale, culturale e quindi anche politico. Giusta allora la rinuncia al poncho-divisa, allo schieramento statico del tutti sempre in piedi, all'impatto emotivo dell'anacronistica "Venceremos": peraltro, musicalmente, assai poco cilena.

Tra i mille dubbi del mio ragionare di musica e canzone, ascoltando gli Inti Illimani al Teatro Nazionale, ho radicato una piccola certezza: meglio un assolo di chitarra o charango, un duetto di cuario e violino, un terzetto di arpa, guitarrón e flauto andino, meglio una "Fiesta de San Benito", meglio "Alturas" o "Samba landò" di tanti, troppi "Venceremos". Meglio e assai più rivoluzionario perché altro, diverso e infine vero. Più vero per origini ritmiche, timbriche, melodiche e armoniche; più vero per chi suona e canta; più vero infine per chi ascolta. Grazie Inti.

È l'uomo cannone: intervista a Francesco De Gregori

«Amica», n. 19, 8 maggio 1984

C'è una nebbia piccina che ammolta. Entro nel bar. Milano, via Coni Zugna, di fianco al Teatro Orfeo. Per strada, tanti giovani in attesa paziente. Aspettano lui e il suo concerto. Sono le otto di sera. Domenica. Il concerto è previsto per le 21,30, lui è nel bar. È troppo alto per non notarlo subito. Parla con altri giovani alti quasi quanto

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

lui. Io sono molto più basso. È magro, asciutto, svelto. È ricco di vita e povero di capelli. Gli occhi sono allegri e curiosi, la faccia serena. Le mani lunghe, poggiate sul bancone, battono il tempo di un ritmo interiore. Lo saluto. Mi abbraccia stretto dall'alto in basso. Gli chiedo se posso intervistarlo per «Amica»: «Se ti va, se ne hai voglia, se t'interessa. Sì o no senza problemi». Mi prende sotto braccio. «Okay», mi dice «abbiamo un'ora buona prima dello spettacolo. Vieni». Usciamo dal bar. Lui avanti io dietro. Qualcuno lo saluta, lui risponde sempre con un sorriso vero. Il suo rapporto, con il suo pubblico, ha un po' il sapore dei tempi conosciuti, degli affetti complici e ragionati. Ha qualcosa di piacevolmente «normale» che stempera e ridimensiona i pochi exploit infantili, pochi davvero, che nell'urlo rantolato «Francesco sei un diooooooo!» ripropongono una sorta di misticismo piccino e anche patetico. Raggiungiamo i camerini. Siamo complici per qualche minuto di intimità sorridente. Francesco mi offre una sedia e un po' di whisky. Tiro fuori il mio miniregistratore e mi esibisco in un annuncio tanto originale quanto professionale: «Milano, cinque febbraio millenovecentottantaquattro, ore venti e trenta circa, Teatro Orfeo, intervista a Francesco De Gregori. Velocità di registrazione due virgola quattro». Francesco mi guarda con un sorriso abbastanza dolce e abbastanza ironico. Decido di «andare a braccio»: per abitudine e per comodo, ma anche e soprattutto per il rispetto dovuto alla verità di un'amicizia. Comincio l'intervista.

Fammi una tua scheda veloce.

Velocissima. Sono nato a Roma. Ho trentatré anni e mi prudono un po' le stigmate. Faccio il cantautore che vuol dire scrivere canzoni, fare spettacoli, incidere dischi.

Quanti dischi?

Vediamo un po'. Ho cominciato con Venditti, insieme abbiamo inciso *Theorius Campus*. Non lo sa quasi nessuno. Poi, più o meno in fila, *Alice non lo sa*, *Rimmel*, *Buffalo Bill*, *Generale*, *Viva l'Italia...* Aspetta, da qualche parte dovrebbe esserci anche *Francesco De Gregori*, poi *Titanic...* ci sono tutti?.

Se non lo sai tu?

Mah, dovrebbero esserci tutti più l'ultimo, un Q disc con *La donna cannone*.

Fine della scheda canonica. Senti, sulla stampa specializzata e non, è stato dato un risalto particolare a questo tuo ritorno a Milano; come se si trattasse di una specie di rivalsa storica nei confronti di chi ti contestò durante un tuo concerto anni fa.

No, non c'è nessuna rivalsa in questo ritorno a Milano anche

perché la cosa che allora mi offese, sì, mi offese di più, fu la becera manifestazione di incultura, da parte di alcune frange del pubblico giovanile, non nei confronti del cantante, ma nei confronti del cittadino. Ecco, io mi sono sentito offeso come cittadino.

I giornali allora scrissero di un De Gregori sconvolto, traumatizzato, di un De Gregori duramente «segnato», anche nella sua vita privata. Di un De Gregori messo in crisi non solo come artista e uomo pubblico, ma anche e soprattutto come essere umano. Corrisponde?

Assolutamente no. Certo la cosa mi ha fatto pensare, riflettere, ma non mi ha impedito di continuare a produrre. Più che sconvolgermi o traumatizzarmi mi ha in qualche modo stimolato a cercare di capire cosa fosse il mio essere giovane in mezzo agli altri giovani... anche a quelli che mi avevano contestato. Sono ben altre le cose che possono sconvolgermi davvero. Ecco, sei mesi dopo l'episodio di Milano, ero negli Stati Uniti. Una vacanza con... con una ragazza che adesso è mia moglie. In un'edicola vidi «L'Espresso». In copertina il cadavere di Occorsio. La tipica copertina dell'«Espresso». Stetti male, davvero, dentro. Mi prese un'angoscia dura, lunga. Non capivo e non potevo rimuovere e non potevo rifiutare perché... perché non si può. Non si può rifiutare qualcosa che non si capisce. Puoi fingere di farlo, puoi importi la negazione, ma ti resta l'angoscia. Poi, tanto per dire una cosa originalissima, la vita continua...

...sì, certo, la vita continua o quanto meno è probabile che questo avvenga e comunque di solito avviene. Per fortuna.

No, non solo per fortuna, anche per scelta. Per scelta uno va avanti col suo discorso, con le sue proposte, con quello che ha da dire, se ha qualcosa da dire e anche i mezzi per poterlo dire. In questo forse c'entra, può entrarci la fortuna. Forse. Non so. Io ho qualcosa da dire, so anche come voglio dirlo e ho sicuramente tutti i mezzi a disposizione per poterlo dire.

Questa è quella che io chiamo una felice combinazione... che, in genere, dà dei risultati abbastanza felici.

Felicissimi.

Infatti. E anche questo tuo ritorno a Milano è a dir poco felicissimo. Teatro pieno e il tutto esaurito fin dal primo giorno. Senti, una cosa mi ha colpito. Il tuo pubblico è abbastanza composito: giovanissimi e giovani soprattutto, ma, anche quelli della tua generazione, i trentenni e...

...e quelli della tua. (Ride largo e abbraccia il fratello Luigi appena arrivato).

Sì, anche quelli della mia, la maggioranza comunque è larga-

mente compresa nella fascia dei giovanissimi e dei giovani. Ecco, molto spesso questi giovani vengono definiti come i portatori di una serie di malanni nazionali...

...e molto spesso lo sono...

...infatti. E questi malanni sono la droga, la disoccupazione, la violenza, la mancanza di punti di riferimento, di ideali, di motivazioni eccetera eccetera. Mi piacerebbe sapere se e in che misura e in che modo, il tuo fare canzoni, il tuo fare musica, si rapporta, si collega, dialoga, incide su queste realtà.

In nessun modo. Io non ho mai scritto canzoni politiche nel senso stretto della parola. È un dono saperle scrivere. Un dono che a volte ho invidiato. Ma io non so scriverle. È così. Il mio ruolo di raccontatore di storie è completamente scisso dal mio ruolo di normale cittadino. Senti, c'è una canzone nel mio ultimo disco dove dico: "Meno male che c'è sempre qualcuno che canta e la tristezza ce la fa passare"¹⁰. Ecco, io ho sempre concepito la canzone come un momento di divertimento, di relax... che può essere anche prodotto di arte... sì, di arte, se costruito con cultura, con buon gusto, con intelligenza. Se uno riesce a fare delle canzoni intelligenti (e io mi sforzo di farlo) è già una buona cosa. Anche culturalmente, anche socialmente.

E con Sanremo come la metti.

Non c'è problema. Sanremo è un'altra canzone: altra cultura, altro gusto, altra intelligenza, altra arte... altra storia. Conviviamo e sopravviviamo.

A proposito di sopravvivenza, cosa farai da... grande?

Mi piacerebbe restare nel mondo della comunicazione. Potrei fare il giornalista. (Ammicca sorridendo). Non dovrebbe essere troppo difficile. Comunque non mi pongo il problema. Sarei falso se me lo ponessi. Se anche dovessi smettere adesso, avrei di che vivere, e bene, per dieci anni almeno. Per me, per mia moglie e per i miei due bambini. Al momento, però, non ho alcuna intenzione di smettere. Io amo il mio lavoro. Davvero, lo amo molto. Non amo per niente, invece, tutti i filtri che si frappongono tra la canzone fatta e la sua promozione o la sua diffusione. Amo fare le canzoni e cantarle davanti al pubblico.

Che rapporto hai con i tuoi colleghi?

Stima per pochi. Amicizia per nessuno. Cortesia per tutti.

Fuori, nella nebbia gocciolosa, stranamente felice, mi ricantavo una strofa di una sua canzone: «Viva l'Italia / Viva l'Italia in mezzo

¹⁰ "La ragazza e la miniera", in *La donna cannone*.

al mare / l'Italia dimenticata / l'Italia da dimenticare / Viva l'Italia del dodici dicembre / Viva l'Italia che resiste». «Francesco fa il furbo» mi sono detto. «Parole così sono certamente belle, certamente intelligenti, certamente di buon gusto, ma non sono per niente divertenti e tantomeno rilassanti. E hanno un grande difetto, caro Francesco, sono politiche in senso stretto».

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

Vasco Rossi: la coca non gli fa bene

«Amica», n. 20, 15 maggio 1984

Ho in mente un Festival di Sanremo di pochi anni fa. Nel piatto perbenistico uniformato e uniformante s'inserisce finalmente un elemento nuovo, diverso, "altro". Si chiama Vasco Rossi. Non so niente di lui. Mi colpisce quel suo buttarsi lì tutto storto, sconvolto e stravolto. La sua bocca grande, emiliana, scaraventa i versi giù dal palco lustrato sui lustrini del teatro Ariston del pubblico festivaliero. Più che sentirle, io vedo le sue parole rotolare attraverso i monoscopi di bar, salotti e cucine del popolo teleutente. Ha occhi grandi, zigomi alti e capelli ruspanti Vasco Rossi. Ha una voce raspante, roca da rocker. Ha le vocali larghe, aperte come la padania irrigua che si stende ai piedi dei suoi appennini natali. Ondeggia di ritmo e di whisky: così pensavo allora.

Dal giorno di tanto evento sanremese, Vasco Rossi diventerà, di fatto, il nuovo profeta di una «vita spericolata, come quelle dei film; di una vita esagerata, come Steve McQueen; di una vita che se ne frega... che se ne frega di tutto, sì». L'ho perso poi di vista. Di lui ho successiva memoria per via dei canti allegri di mia figlia quattordicenne. Per via di tanta memoria ho chiesto d'incontrarlo per «Amica». Ho forcato, brigato e organizzato. Ho parlato con la sua casa discografica e col suo distributore. Ho ricevuto dischi, cassette e coacervi generosi di carte stampate. Ho letto, riletto, ascoltato, annotato, appuntato. Ero pronto per l'incontro. Non si può fare e non si farà. Non ora almeno. Vasco Rossi è in galera a Pesaro per consumo spericolato di cocaina.

Non m'importa né mi compete giudicare o giustificare. Non so, nel caso specifico, quanto il gioco del ruolo e l'immedesimazione nel medesimo faccia facile e pretestuoso aggio sulla esasperazione del mito da conservare, proporre e imporre per ragione d'immagine e di mercato. Neppure so come e in che misura conciliare l'esagerato messaggio di una sorta di *ego* niciano – stemperato comunque e per fortuna dall'ironia buona, casalinga e casereccia dell'*humus*

emiliano – con l'incredibile, altruistica generosità del suo fare musica. C'è di che smarrire e smarrirsi in tanta contraddizione se anch'essa non fosse, alla fine, uno dei tanti segni distintivi di tanta giovinezza del nostro tempo protagonista di un male, la droga, tanto indotto quanto omogeneo e patologicamente *armonico* con la nostra società attuale e col nostro vivere-non-vivere sociale. Ci sarebbe da dissertare, e non poco, sul fatto se Vasco Rossi sia un *indotto* o un *induttore* o fors'anche e ancora tutt'e due. Ci sarebbe.

Ma ho in mente uno scantinato della periferia milanese. Gente attorno a un tavolo rimediato. Parlano e discutono del proprio quartiere zona rione, e dei propri figli. Sono dell'Aga, Associazione genitori antidroga. Qualcuno di loro afferma, a ragione, che la droga è anche una cultura. Qualcuno di loro afferma, a ragione, che la droga è, a certi livelli, anche una moda. Tutti sono concordi, a ragione, che questa cultura e questa moda vanno combattute e battute. Da indotto o da induttore, Vasco Rossi è protagonista e portatore di questa cultura e di questa moda. E non sono solo fatti suoi o della sua scelta di una *vita spericolata*. È uomo pubblico per bisogno o per vocazione o per bisogno e vocazione insieme. Come tale, volente o nolente, ha pubbliche responsabilità e, infine, non gli è data, né poco né tanto, la comoda scissione tra vizi privati e pubbliche virtù.

Mi dispiace davvero, Vasco Rossi. Il tuo ultimo disco, *Va bene, va bene così*, è proprio una buona cosa, una delle migliori ascoltate in questi ultimi anni. Solo che, per altri versi, non va bene, non va bene per niente. Posso solo dispiacermene.

De André: il mare canta in genovese

«Amica», n. 21, 22 maggio 1984

«E nella barca ci navigheremo sugli scogli / emigranti della risata con i chiodi negli occhi / finché il mattino crescerà da poterlo raccogliere / fratello dei garofani e delle ragazze / padrone della corda marcia di acqua e di sale / che ci lega e ci porta in una mulattiera di mare».

Sono parole di Fabrizio De André e di Mauro Pagani. Chiudono la prima canzone di un disco 33 giri: *Creuza de mă*. In genovese sta per strada suburbana costretta tra due muri delimitanti confini di proprietà. Il traslato immaginifico degli autori sublima tanto titolo di canzone e di disco nella metafora piana di una "mulattiera di mare": è, forse, la strada affettuosa della memoria viva e del sogno presente che si apre sulle voci del mercato del pesce per l'incontro

della poesia degli autori con quella altrettanto ricca e viva della vita faticata. Davvero non so, né m'importa sapere, se tutto questo fa letteratura "alta": la domanda è legittimata oggi dal frenetico disertare di addetti e non sulla valenza poetica dei cantautori indigeni. Questo posso dire dopo avere letto i testi di *Creuza de mă*: è buona poesia perché regala immagini a piene mani e rende al cervello telecondizionato gli spazi aperti e distesi di una fantasia finalmente libera e autonoma. Di più, penso e credo, non è dato né lecito chiedere a qualsiasi proposta di qualsiasi *arte*.

È un disco strano e intrigante. Strano per la scelta anticonsumistica e sorprendente del genovese antico, intrigante per la ricchezza di sonorità e musicalità nuove tanto "esotiche" di primo acchito quanto familiari e risapute epperò ripescate e recuperate nel mare grande delle memorie perse.

Queste canzoni *fanno* il mare e *sanno* di mare: per ritmi e timbri riscopri l'ondina gentile sulla battigia, il maroso della libeccciata, l'onda piana e lunga di mille e una voglia d'estate. Questo mare ha una sua melodia distesa e antica che travalica ogni orizzonte possibile per riproporsi in voci, suoni e ritmi come il *mare nostrum* di un tempo remoto e passato per una voglia – bisogno? – di un tempo futuro a venire.

Ascoltando il disco ti prende questa malinconia piccina e comunque sorridente per il filtro dei giochi di suoni e per quel tanto d'ironia buona che riscopri compagna nella voce calda di Fabrizio De André: è come un regalo di amici lontani che sanno donare con la generosità vera del disincanto che non impegna, che non chiede ritorno. Ti danno un mare che è loro per dirti che potrebbe anche essere tuo; ti chiedono soltanto la voglia di un ascolto per potere dire poi, insieme: questo è il *mare nostrum*, il nostro mare; è un mare grande e buono, si può viverlo.

Questo disco è anche una scommessa che spero e credo vincente. Giocare la carta del dialetto stretto non è cosa da poco. Rivela, da parte degli autori, la volontà precisa di farsi leggere, di non accontentarsi dell'ascolto rassicurante e rassicurato di sempre. Impone quindi un uso *altro* dell'oggetto disco per una comprensione più compiuta e partecipata: meno consumata, infine, e consumistica e tendente a coniugare l'unione difficile ma auspicabile dell'emozione, del *feeling* con la ragione.

Credo che l'operazione sia riuscita superando anche l'ultimo scoglio che, per paradosso, poteva essere rappresentato proprio dal carisma ormai *storico* di Fabrizio De André: un autore così *sicuro* da garantire aprioristicamente l'acquisto di qualsiasi suo prodotto. Certo, anche in questo caso, l'acquisto del disco può rifarsi ai modi

d'*antan*; la fruizione no: *Creuza de mă* chiede un ascolto più attento, meno agnostico e il rispetto per la fatica degli autori in qualche modo lo impone.

«Dalla mia riva», canta e suona l'ultima canzone, «solo il tuo fazzoletto chiaro / dalla mia riva / nella mia vita / il tuo sorriso amaro / nella mia vita / mi perdonerai il magone / ma ti penso contro sole / e so bene stai guardando il mare / un po' più al largo del dolore...». Ancora una volta il mare: grande, buono e nostro. Dietro, comunque, e non potrebbe essere altrimenti, c'è sempre Genova.

Io amo le brutte: intervista a Domenico Modugno

«Amica», n. 24, 5 giugno 1984

Busso, «Avanti!». Entro. Mi accoglie in mutande, calzini lunghi, mocassini neri, camicia azzurra. *Miseria e nobiltà*, penso. Mi stringe la mano forte con un sorriso luminoso sotto i baffi biondi. Gli occhi vivi e costretti tra rughe marinare mi fissano allegri. S'infila un paio di pantaloni di pelle e un giubbotto giovane molto casual. Mentre lui si riveste io mi spoglio. Il camerino degli studi televisivi di Canale 5 trasuda squallore meneghino esasperato dal neon dentro e dal grigio scemo fuori. Mi chiedo se tanta plumbea austerità è dovuta a piccineria risparmiatoria o piuttosto a una sorta di doveroso omaggio all'efficienza ambrosiana della capitale morale. Finiti i reciproci riti, vestizione e svestizione, siamo finalmente pronti ad affrontare i reciproci ruoli: intervistato e intervistatore. Intanto, continuiamo a sorriderci cercando nel sorriso le briciole di un *feeling*, di un agio comune, che dia un senso e un respiro un po' meno professionali ai ruoli codificati. In questi casi, per pause leggere, la sigaretta può essere ed è pretesto, aiuto e conforto. Per lui una Marlboro per me una Ms nazional-popolare. Si siede con un sospiro appena stanco. Non è alto, non è basso. Non è grasso, non è magro. Ha cinquantasei anni. Sa di averli e di dimostrarli. È un uomo sereno con occhi antichi e sorrisi dolci. È un uomo che sa vivere i suoi anni, il suo tempo e la sua stagione. È Domenico Modugno. Mimmo.

Ha appena finito di registrare una puntata di *La luna nel pozzo* che da Italia 1 è appena stata «trasferita» alla sorellona berlusconiana di Canale 5. «Un programma», dice Modugno allegro, «dove finalmente non si regalano soldi, gettoni, dollari, niente. L'idea è buona. Realizziamo sogni. La gente ci manda lettere. Tante lettere con tanti sogni. Cerchiamo di individuare un massimo comun divisore tra le richieste, una specie di sogno unificante. Invitiamo

in studio uno dei sognatori e lavoriamo per “evadere” il suo sogno. Nel sogno c’è tutto: gioia e angoscia, voglia di fantasia e fantasia del desiderio, necessità del quotidiano e impellenza di svolto ma, soprattutto, nel sogno c’è l’irrinunciabilità al sogno stesso. Realizzare un sogno significa quindi riconoscerne l’importanza e avallarne la funzione. Per farlo ci vuole una fantasia buona e una disponibilità umana vera».

Lo guardo e lo ascolto. Basito come un bimbo davanti al mago Merlino della fiaba o al Silvan del monoscopio, io seguo i gesti delle sue mani lunghe che danno corpo e figura alle parole piane, spiccate.

Il suo raccontare, fabulare, novellare scioglie e vanifica ogni mia supponenza professionale lasciandomi scoperto e disponibile per l’incanto. Le piccole certezze dei ruoli non sono più, e non è il neon blasfemo, e non è il camerino squallido, e non è il grigio scemo meneghino. C’è un uomo che racconta per voglia di raccontare e un uomo che ascolta per voglia di ascoltare: quanto basta per un incontro.

«Da piccolo a Polignano a Mare in provincia di Bari» vai Mimmo, «suonavo la chitarra» le dita sulle corde, «e la fisarmonica». Le braccia piegate si allargano e si stringono per l’aria buona del mantice. «Suonavo i suoni della mia terra. Melodie larghe e solari. Suoni di argille arse, di cieli alti e azzurri, di mari profondi, di grani più ricchi dell’oro. Suoni di malinconie antiche, di fatiche, di lontananze, di emigrazioni. Suoni di festa e suoni di morte. Suoni di amore e di abbandono. Suoni di gioia e di dolore. Suoni di donne. Suoni di vita. Suoni di uomo nella natura e suoni della natura dell’uomo. Suoni di gente. Della mia gente. I miei suoni. Ma non cantavo. Altri cantavano e io suonavo per loro e mi chiedevo “dov’è questa voce, questa voce grande, questa voce vera? Dove sono queste grida? Dov’è questo amore? Dov’è questa vita? Dov’è infine questa loro, questa mia verità?”. Non c’erano. Non nella cultura ufficiale e tantomeno nella tradizione culturale della cosiddetta canzone all’italiana. Erano lì e soltanto lì, costrette e compresse nel ruolo atavico di piccole didascalie quotidiane della vicenda umana di un popolo che si vuole ignorante per poterlo ignorare».

Beve un sorso d’acqua Mimmo e fa pausa.

Non ho domande da fargli, non adesso. Che vada col suo racconto, che vada pure. C’è ora una sorta di malinconia piana nel suo parlare come di chi cerca la sua ragione di ieri per riscoprirla nella sua ragione di oggi. Questo regalo della sua intimità, così generoso e scoperto, travalica il rito piatto e consunto della domanda-risposta e rende alla verità dell’incontro il sapore vero della testimonianza. Vai Mimmo. E Mimmo va.

«Ho frequentato il Centro sperimentale di recitazione... Nasco attore, come vedi. Durante le pause prendevo la chitarra e rincorrevo suoni e umori della mia terra. E scrivevo. Così è nata la mia prima canzone "Lu pisce spada". Con quella ho esordito in uno spettacolo di Walter Chiari. Tanti anni fa. Non farmi fare il conto... tanti anni fa. Ricordo... lo spettacolo cominciava così: il sipario si apriva nel buio totale». Le mani aprono piano, pianissimo, il sipario della memoria. «Una luce sola su me solo. Una sedia. Una chitarra. Un grande silenzio. Poi un urlo. Una grida. Io. Io e la mia paura che era tanta. "Daje" gridava la canzone e gridavo a me stesso, "daje, daje, pigghia la fiocina! Accidilo! Accidilo!". Tutti zitti giù in platea, su in loggione e nei palchi. Mi aspettavo le risate beffarde, i risolini di scherno, i fischi. E, invece, un silenzio, un grande silenzio. Sola, in un palco, una risatina sfottente subito zittita. In quel silenzio, più gratificante dell'applauso plateale e dell'ovazione plebiscitaria, ho capito il senso della mia proposta. Io cantavo e canto come il carrettiere, come il pescatore, come il vendemmiatore, come il contadino, come il pastore transumante. Io cantavo e canto come si cantava e si canta in piazza, nelle fiere, nelle sagre, nelle feste, nelle osterie, in strada. Io cantavo e canto come canta la gente che canta per voglia di cantare, per bisogno di cantare, per rabbia da cantare. Negando l'impostazione, il dogma del canto appoggiato, del canto pòrto, del *bel canto*, io affermavo il diritto di presenza, di esistenza, di validità artistica e culturale del canto libero, del canto vivo e vero, del canto e della canzone popolare, del modo di cantare, di fare canzone e di fare musica della mia gente. Il canto del popolo è un canto grande e generoso. Il cantastorie dà tutto in fantasia, in creatività, in tecnica professionale, sì professionale, in presenza vocale e mimica. E questo non soltanto per amore del bel canto o della bella canzone ben cantata, ma per un bisogno di dire e dare tutto, per una voglia e una scelta di rappresentarsi e di rappresentare, di essere protagonista ma anche ambasciatore di altri protagonisti. Ecco, io questo ho cercato di fare: di rappresentarmi e di rappresentare; e il teatro, con le sue tecniche, mi ha dato i giusti supporti per trasportare sulla scena le modalità della tradizione. Ma le tecniche non bastano, occorre anche quella conoscenza vera che sola viene per la via degli amori veri. Si può rischiare il volo, lo svolò e il tonfo senza planata possibile; ma per farlo ci vuole la fantasia di chi ama senza riserve. Di chi ama per amore dell'amore».

E questo è vero, mi dico. Da "Pesce spada", all'"Uomo in frac", dalla "Donna riccia" a "Lazzarella" alla "Sveglietta" a "Nel blu dipinto di blu", a "Ciao ciao bambina" a "Resta cu 'mme" a "Libero" a "Come stai" a "Piange il telefono" a "Io" a "Stasera pago io" ad

“Amara terra mia” a “Pazzo amore”, da tutte le sue canzoni belle o brutte, popolari, popolaresche o di maniera, si può estrapolare l’elemento unificante che le fa comunque diverse, desuete, altre e sue, inconfondibilmente sue: di Domenico Modugno. E questo elemento è il suo canto a volte teso e improvvisamente rotto, a volte narrativo e ammiccante, a volte sciolto, libero, largo e gioioso ma sempre e comunque incredibilmente generoso, senza riserve. Il canto di chi sa darsi compiutamente: come i cantori popolari, come i cantastorie. Mi chiedo e gli chiedo: «Dove vola adesso, oggi, Domenico Modugno?». Mi scruta sereno. Riflette. «Dove mi porta la fantasia. Dove mi regge e mi sostiene. Ma la fantasia di oggi, del mio tempo, della mia età. Non rincorro la creatività di ieri. Sarebbe patetico. Sai, per quanto possa sembrarti strano, non penso mai alla morte. Amo troppo la vita, in ogni sua stagione. L’amo così tanto che per me la morte è solo un momento della mia vita. Sono ancora un uomo curioso. Sono ancora e sempre un uomo innamorato. Da giovane chiedevo e pretendevo risposte per il mio amore. Oggi no, il rispetto dei miei anni mi libera dall’affanno della mia risposta dovuta. Se viene, tanto meglio. Ma mi è assai più cara questa voglia e questa capacità ancora viva e intonsa di amare e di innamorarmi, di soffrire e di gioire per amore. E questo amore, questa capacità di amare è più grande e più profonda e non riguarda soltanto le donne. M’innamoro di una frase letta, di una melodia captata di passaggio, di un paesaggio. Sì, mi sono scoperto perdutamente innamorato di un tramonto a Lampedusa, dei suoi colori struggenti, dei suoi umori».

Ce l’ho davanti quest’uomo coi suoi cinquantasei anni di vita. Quest’uomo che credevo di conoscere per quel tanto di supponenza onnisciente che viene dall’informazione e dalla “cultura” mass-media. Quest’uomo che ritenevo tanto pubblico, fin troppo pubblico, quasi familiare, usato, consumato e da consumare come un oggetto di casa cui si è disposti a concedere cantucci banali d’un affetto di routine: il lieve soffermarsi dell’occhiata distratta, la carezza assente appena sfiorata in un passaggio casuale. Quest’uomo che per primo ha proposto e imposto la canzone dei fatti, delle cose, delle persone vere, il racconto cantato, l’amore libero e l’amore suicidato (magari in frac), la grida del pescatore e la malinconia cosciente dell’emigrante; quest’uomo che cerca e trova il suo Dio in un attimo perso di una notte di stelle più che tra orpelli di marmi vetusti del potere temporale; quest’uomo che sa essere vecchio e bambino per amore di tradizione e per voglia di vita.

Quest’uomo e artista, questo artista e uomo sa ancora essere Icaro senziente perché: «Posso ancora volare» dice sorridendo, «con la fantasia dei miei anni. Sì, posso ancora mettermi le ali di cera e sali-

re e salire incontro al sole cosciente che si scioglieranno, che cadrò nel mare, che tornerò a riva, che cercherò altre ali, che riprenderò il volo, settantasette volte sette».

Allarga le braccia e pare che si libri nel blu dipinto di blu il mio Mago Merlino, il Mimmo nazionale. Di colpo la memoria mi rende il tempo d'un festival sanremese d'antan. Ricordate? L'orchestra attacca in crescendo progressivo. Domenico Modugno corre dritto dal fondo scena verso la platea. Di colpo si ferma, allarga le braccia oltre il palco, oltre il teatro, oltre Sanremo e la Liguria, oltre il monte e il mare e come gabbiano portatore di una follia felice grida al mondo intero: «*Volare!*».

Non so cosa dire né cosa fare. Cerco una domanda che mi rattappi, che mi riporti, appena un po', al mio ruolo, funzione e professione. Mi chiedo e gli chiedo quale potrebbe essere il suo disco-storia, la sua antologia più compiuta e compresa nello spazio stretto di un ellepi. Mi spara dei titoli a raffica come per risposta saputa a domanda banale: «Il "Pesce spada" mi dice, «poi l'«Uomo in frac». "Nel blu dipinto di blu" e "Ciao ciao bambina", "Stasera pago io". Poi...» e inconsciamente procede proponendo una sfilza di titoli buoni per un ellepi grande quanto una ruota di giostra e come quella affettuosa e amata con tutti i suoi cavalli e le sue automobili e i suoi ufo giapponesi. Mi accorgo che quest'uomo ama di uno stesso amore tutte le sue canzoni. Mi colpisce un titolo: "Le donne belle". Ignoro.

«Probabile» mi dice Modugno. «Si tratta di una canzone che ho scritto per questa serie televisiva. È una dichiarazione d'amore nei confronti delle donne. Di tutte le donne. Di rabbia e di dolcezza perché l'amore è anche rabbia a volte... e dolcezza. Le donne belle» dice con un sorriso largo, «sono tutte uguali, tutte stampate come dei giornali, tutte pulite, tutte pettinate, tutte eleganti, tutte coltivate. Le donne belle quelle sempre a posto, tutte alla moda tutte conformiste, tutte protese verso qualche evento senza mollare mai per un momento; quelle a Cortina sulle sedie a sdraio, sempre abbronzate pure di gennaio, convinte che ce l'hanno solo loro e si concederanno solo a peso d'oro. Le donne belle, come sono strane, che si preparano per settimane per quell'invito fatto da un cretino su di una barca proprio a Portofino; quando le vedi per la prima volta pensi di averle conosciute tutte le donne belle le donne belle, le donne belle come sono brutte».

Ancora una volta l'incanto mi buggera. Non mi sono accorto che Modugno sta recitando le parole della canzone. A timida richiesta ripete sorridendo la strofa e prosegue accentuando, per mio agio e comprensione, la scansione ritmica. «Le donne brutte con i seni

grandi / con i sederi un po' troppo abbondanti / le donne brutte con i peli ovunque / le donne dall'aspetto un po' qualunque / Le donne basse che sembrano nane / le mani piccole le facce strane / le donne secche come delle spine / con seni piccoli come bambine / cogli occhi cupi e sopracciglia unite / vestite a caso tutte scapigliate / col pantalone con i fianchi stretti / le prosperose e insinuanti come gatti / Le donne brutte sono come fiori / che quando sbocciano hanno mille colori / quelle che incontri alle feste da ballo / e sono sempre le più brave a ballare / Quando le vedi per la prima volta / negli occhi hanno due milioni di stelle / le donne brutte / le donne brutte / le donne brutte come sono belle».

Gli ho stretto la mano con affetto. Mi ha dato più di un'intervista. Mi ha dato incanto, calore e simpatia. Domenico Modugno sa essere amico.

Ivan Della Mea, cantautore, parla di Bob Dylan, il più grande cantautore del mondo

«Amica», n. 25, 19 giugno 1984

Quella del giorno dopo è una sottile malinconia. Il Piccolo Grande Uomo ha salutato dal palco dell'Arena di Verona. Stretto nel giubbotto e nei pantaloni di pelle nera, con la chitarra ancora vibrante dell'ultimo accordo strappato, un po' curvo di fatica e di mito, ha voltato le spalle e se n'è andato. E noi tutti, ventimila e forse più, in piedi a chiamarlo per un quarto, quinto, sesto bis e anche per ridarci un po' del nostro tempo, del nostro spazio, dei nostri anni. Poi, le luci grandi si sono accese sull'Arena e ci hanno detto il tempo vero e l'ora rendendoci al presente quotidiano. Il rito fu.

Per saluti frettolosi gli amici si sono salutati, gli appuntamenti si sono ridati e ognuno se n'è andato col proprio *sound* mediato e indotto dalle mille speranze o investimenti o forse domande calate ancora, una volta e ancora, nel fare musica del mito dylaniano. Ancora una volta, non più lirico e steso e sognante – country e acustico, – bensì teso, duro, compresso, strappato, rotto, asciutto – rock metropolitano elettrico – Piccolo Grande Uomo ci ha detto: «The answer my friend is blowing in the wind», la risposta amico soffia nel vento e, quindi, se proprio ne hai bisogno, cercatela, datti da fare, muoviti, sbattiti perché «the times they are a-changin'», i tempi stanno cambiando e dietro l'angolo della tua voglia di vita, di fantasia e di pace c'è sempre un «master of war», padrone della guerra e il tuo *jokerman*, il tuo jolly, il

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

tuo buffone balla al canto dell'usignolo e come uccello vola alto nel chiarore della luna, ma non può darti risposte: come buffone di corte – Jolly e Bagatto – può darti solo l'allegria frizzante e dolorosa dei suoi lazzi, dei suoi scherzi, dei suoi mille dubbi per mille infedeltà.

Il mito ha questo di bello, confonde e fonde realtà e fantasia: convivono le due signore e come meretrici generose si propongono per l'altrui bisogno di fantasia, piccola ragione di allegria buona per smussare le punte dure del vivere quotidiano.

Il mito ha questo di buono, ingenera, crea, produce e si autoalimenta di nuove leggende che diano sempre nuova linfa e sostanza all'essenza mitica primigenia.

Dura il mito e dura il sogno finché dura, duro, il bisogno.

Una leggenda vuole Bob Dylan in Italia nel Folkstudio romano dei primi anni sessanta. Un'altra leggenda vuole – aggiunta, contrapposta? – Bob Dylan a Perugia, nello stesso periodo, a caccia di un amore giovane, irrinunciabile, protervo e internazionalmente itinerante. La storia, sorta di livellatore agnostico che sacrifica miti e leggende sull'altare pragmatico del reale, vuole Bob Dylan in Italia, a Verona, per la prima volta, il 28 maggio di quest'ottantaquattro piovosamente corrente.

Sono giunto a Verona per incombenza «Amica» e per voglia di amici, alle otto di mattina. In testa mi frullavano le tante "culture" nozionistiche dell'esegesi dylaniana. Di mio, trovo che non c'è niente di più vuoto, stupido e banale, della pratica pennaiola che in omaggio al *business* forca e briga per la costruzione del mito per poi, a posteriori, recuperare il sussiego della dimensione "critica" per un'anatomia razionalizzata del mito stesso.

Ho la sensazione che in questo processo – certo gratificante per l'addetto al lavoro e comunque foriero di autostrade dattiloscritte e stampate – l'oggetto destinato consciamente o inconsciamente a tanta mitica vestizione sia, o divenga, per l'appunto, poco più che un "oggetto".

Questo per dire che più che tanto non mi tocca la storia di Dylan, né mi tocca la storia dei suoi "se" e dei suoi "ma". Solo alla carta stampata delle ovvietà umane compete l'onore, l'onere e il disonore del "fare storia" sul Dylan ebreo, cristiano fondamentalista, radical-chic, innamorato, sposato, divorziato, sessuomane, misogino, mistico, agnostico, paranoico, egocentrico, moribondo, drogato – *ehi, mister tambourine man!* – disintossicato, impegnato, disimpegnato, pacifista, menefreghista, qualunquista, ubriaco, scettico, cinico e fors'anche pazzo. Ognuno di noi, ogni essere umano, santo o demonio o soltanto Rossi, Bianchi, Colombo o Parodi, è un po' di questo. Un po' di più, un po' di meno.

Ciononostante si deve fare il nostro tempo con le sue stagioni, per poi scoprire che il nostro mito, personale e piccino, si fa con la memoria della nostra storia e con la capacità, sempre e comunque sofferta e conquistata, d'essere protagonisti del nostro secondo, minuto, ora, giorno, settimana, mese, anno e vita. Di più non è dato. Neanche a Bob Dylan. In questo, forse, è da cercarsi l'unica coerenza oggi possibile. Sono d'accordo dunque con Michele Serra quando, sull'«Unità», propone il paradosso felice di un Bob Dylan sempre uguale e *anche di più* nelle sue diversità.

Durante il set acustico della performance di Dylan all'Arena di Verona, proprio mentre il mio Piccolo Grande Uomo attaccava «The Times They Are A-changin'» e mille lucine si accendevano nel silenzio di un immenso presepe dolce ed ecumenico, un giovane dietro di me sussurrava intenso: «Bob, fammi sognare, ti prego, fammi sognare». Mi sono voltato e sorridendo gli ho detto: «Cristo, non vedi che stai sognando?». Ma già, alla fine di ogni strofa, il sogno collettivo si faceva coro e cantava col mito il *logos*, la comune ragione. In quell'istante, tra i brividi commossi di una ritrovata emozione, ho visto Dylan protendersi progressivamente nell'appoggio degli accordi.

Solo, con la sua chitarra e la sua armonica; solo sotto una luce sola e azzurrina; solo con la sua voce sola, tesa, rotta, ritesa; solo con i suoi occhi stretti sotto il cespito di capelli adulti e sopra la miseria di una barba improbabile; solo con Dylan solo, *I and I*, sembrava una specie di rapace dolce e sparuto, aggressivo e timoroso, mendicante e riottoso, voglia e ritegno. In quell'istante ho capito, ho *sentito* che anche il mito ha bisogno di sognare, che chiede, cerca, vuole, i nostri sogni per poter sognare; che il mito ha bisogno di noi perché noi siamo il suo mito. Ebbene sì, perché il rito avvenga e sia compiuto, occorrono due miti disposti vicendevolmente a scambiarsi bisogni e sogni.

Poi, c'è spettacolo che è grande, che forse è cultura, forse poesia, forse musica o addirittura come dicono alcuni Storia della Musica. Non so. Dopo l'impatto veronese col Piccolo Grande Uomo sono sempre più convinto dell'assioma di certo Paolo Ciarchi, grandissimo quanto misconosciuto musicista milanese, il cui parametro discriminatorio nel grande cosmo delle arti variamente intese si rifà alla lapidaria e, appunto, assiomatica dichiarazione: «C'è chi ha il *blues* e chi non ce l'ha». Avere il *blues* significa essere portatori di qualcosa di vero, di vivo, *da dire e da dare*.

Bob Dylan ha il *blues*, su questo non ci piove. Ce l'aveva ieri, nel lontano 1963, e ce l'ha oggi perché sa vivere il suo tempo con le sue diverse stagioni, perché sa dare tanto quanto sa prendere. E,

infatti, Bob Dylan dà con generosità pari alla consapevolezza che il suo *blues* gli torna dentro arricchito e motivato dai sogni – speranze, investimenti – del suo pubblico: mito e ragione. Questo il *feeling*. Questo il senso buono di una vera emozione.

Ho visto e sentito un Piccolo Grande Uomo che canta e suona le *sue* storie e le *sue* canzoni. L'ho ascoltato e poco dopo mi sono scoperto a cantare con lui e con altre migliaia di persone. Mi è bastato per una serata veronese.

Un ultimo ricordo.

Nella band di Carlos Santana che si esibisce prima di Dylan c'è un omino nero vestito da contadino del mondo. Si chiama Armando Peraza, percussionista per vocazione e professione. Ha cinquanta e più anni di vita. Ha cinquanta e più anni di *blues* dentro, fuori, dappertutto.

Fine.

Il resto è *business*.

Finardi: e il rock scende in strada

«Amica», n. 40, 2 ottobre 1984

“Mi prende bene, mi prende male” è un modo di dire dell'universo linguistico giovanile. Non è slang o civetteria compiacente anglofona da colonizzati cronici. È lingua, idioma compiuto per conoscere, conoscersi e riconoscersi. Ha le sue regole e fonemi. Ha le sue figure retoriche, anacoluti e metafore.

È un linguaggio parlato correntemente da punk e rocker nostrani, dal mondo “giovane” in Timberland e Moncler o simil-Timberland o simil-Moncler; ammicca dalle radio libere *ma libere veramente*; informa la frenesia logorroica dei disc-jockey peninsulari e il cosmo torrido dell'emarginazione ghettizzata. In queste realtà, senza facili generalizzazioni sociologiche, ogni messaggio è una “menata”; ogni disagio, difficoltà, disarmonia, problema è una “paranoia”; ogni essere tra virgolette normale è «tozzo»; ogni simil-timberlanato o monclerato è un “tamarro”; ogni vicenda o casualità del quotidiano “ti prende bene o ti prende male”.

Sto al gioco per tre secondi tre e dico che Eugenio Finardi non mi prende: né bene né male. So qualcosa di dodici dei suoi trentadue anni. È cantautore, a modo suo: ma pur sempre cantautore. Nasce swingman milanese intorno agli anni settanta. È il profeta e la voce delle prime radio libere e della voglia di rock. Con la sua *Musica ribelle* imperversa nei festival della sinistra tradizionale e non.

Siamo negli anni dei grandi referendum democratici. Il terrorismo ancora non terrorizza. La droga ancora non dilaga. La cassa integrazione ora non integra. La liretta ancora non inflaziona. L'Italia musicale riscopre il proprio folclore opportunamente edulcorato dal compressore monoscopico di stato in una sorta di recupero minculpoppistico che espropria d'ogni significato il canto popolare. E tra valzer romagnoli, coretti risaioli, lamenti filandini, tarantelle e tammurriate più o meno nere esplode il rock nazional-popolare di Eugenio Finardi che, dai palchi notturni di mille occasioni democratiche, roccheggia opportunamente una "Saluteremo il signor padrone" di memoria mondina, ma di sicuro impatto giovanilistico.

Finardi parla ai giovani e al loro crescente disagio con un linguaggio di generazione che lo fa riconoscere e consente al suo pubblico di riconoscersi attraverso lui e le sue canzoni. Ha una voce da bluesman bianco che sa usare con apprezzabile perizia tecnica; con feeling rabbioso e buon dosaggio di effetti. Spesso riduce la sdrucchiola italiana a compiacente e accattivante monosillabo yankee. Spesso e volentieri richiede e ottiene il "ciocco" di mani collettivo: sorta di giaculatoria solidale con l'officiante del rito comune. Tutto questo c'è in *Strade*, l'ultimo ellepi finardiano, una specie di antologia dal vivo che, nel bene e nel male, si propone come "summa" ragionata del Finardi di ieri e di oggi senza però lasciare intravedere alcunché del Finardi di domani. Ascoltando, annotando e gerundiando in concludendo, l'Eugenio del blues-swing-rock non mi prende. È povero di parole e povero di musica; eppure ho la sensazione, come tarlo piccino e intrigante, che in questa povertà semplice, forse scelta, forse voluta, sia la sua vera ricchezza. Ha la rima facile Finardi, e la contraddizione tanto eclatante quanto indifferente nel senso che non fa differenza: non vuole essere solo in "Le ragazze di Osaka", ma tre minuti dopo, nell'osannata, invocata, fischiata e battimmanata "Extraterrestre" canta all'E.T. di turno: «...portami via / voglio una stella che sia tutta mia / extraterrestre vienimi a cercare / voglio un pianeta su cui ricominciare». Ricominciare cosa?

Il tarlo intrigante del mio cervello sinistro insinua che la povertà può anche essere ricchezza. Il grillo parlante del mio cervello destro accetta il paradosso purché sostanziato dalla consapevolezza di una scelta cosciente e dichiarata. I due cervelli, felicemente uniti dopo tanta schizofrenia dissertante, auspicano un Finardi finalmente spoglio e spogliato da clamori percussionistici ed elettrici sacrificati, *semel in anno*, sull'altare di una povertà povera e acustica che ci rende Finardi per quello che è e potrebbe essere: Eugenio Finardi. La mia è un'idea di poca possa, solidale affetto e sostanziale rispetto. Niente di più.

Il popolo di Vasco

«Linus», n. 236, novembre 1984

Era una bella giornata. Ho preso la 95: un'agonia filo-bussata di un'ora buona trascorsa meditando su quattro domandine da fare a "lui". Sono arrivato al Palasportavela alle sei del pomeriggio legale. Ho ritirato il pass-press per me e altri due passepartout per mia figlia e per un mio amico professore di filosofia scrutinesente. Era, credo, il 13 settembre, e io dovevo parlare con "lui".

"Lui" non c'era ancora. Era in albergo. Sarebbe arrivato solo alle otto e mezzo di quel pomeriggio legale. Io frullavo le mie domandine tra gli interstizi della pia madre e della dura madre delle mie personali meningi già percosse, attonite e travagliate dallo spatatim spatacium di un batterista metronomaniaco in allenamento ritmico ossessivo.

Si doveva ragionare d'amore io e "lui". Del suo amore nella sua vita nella sua musica nelle sue canzoni. Nel sollazzevole lasso di due orette scarpinate alla grande dentro e fuori il Palasportavela ho appurato l'impossibilità metallica che tanto evento ragionato potesse avere luogo: il concetto mi è stato ribadito con apprezzabili e comunque inconfutabili motivazioni dal suo manager-amico-parafulmine-anfitrione: "lui" è stanco, "lui" è stressato, "lui" ha la febbre, "lui" non rilascia interviste, "lui" deve concentrarsi sullo spettacolo, "lui" deve dare tutto al suo pubblico.

"Lui" è Vasco Rossi.

L'ho visto di schiena, piccolo e sparuto e come portatore d'una specie di follia allegra. Non aveva per niente un'aria febbricitante: febbricitava questo sì, ma di suo, per qualcosa dentro che potrebbe essere felicità di mestiere o mestiere della felicità. Zompettava come un mamuthones sincopato tra ali di marcantoni solerti e protettivi.

Ecce Vasco!

Fuori, nel piazzale, era il sabba, la fiera, il caos entropico e l'ordine incasinato: il popolo di Vasco. Giovani, giovanissimi e meno giovani. Con biglietto felici e senza biglietto assatanati. Collette disperate a colpi di «ci hai mica cento lire?» Per arrivare alle ventimila del bagarino. Alcuni vendevano polaroid di Vasco qui Vasco là duemila al pezzo. Tappetinari – si chiamano così per via del tappetino su cui espongono e propongono il proprio artigianato – offrivano braccialetti, collane, anelli, cintone e cilum più o meno elaborati. Altri, libri e monografie sui semidei del mondo musical-canoro. Altri ancora musicassette: insomma, le mille pratiche di un cosmo

giovanile più o meno disoccupato che s'inventa una congerie di piccole attività artigianali per portare a casa lira e autonomia: poca lira... forse appena bastante a far salva la convinzione nella propria autonomia bella e forte della forza dei vent'anni immortali – perché tali si è e ci si sente a quell'età.

E poi i porchettari, i paninari, i bibitari: professionisti questi dell'esosità che si afferma sul bisogno.

Ho visto lo spettacolo e mi ha colpito un fatto. In altre occasioni – concerti o megaconcerti di anni fa – il pubblico, giovani per lo più e sempre, era protagonista sì di un grande evento collettivo, dove per il “collettivo” era la sommatoria pressoché matematica di tanti gruppi, tribù, conventicole scisse, chiuse, incomunicanti, che si facevano i fatti propri e le proprie pratiche. Qui invece, in questo spettacolo, ho assistito a un grande fatto comune, quasi ecumenico, di cui Vasco era pretesto e officiante, testimone e propositore a un tempo, di una generosità vera e grande e buona, interclassista e intergenerazionale, di gente che vede in lui la “voce” di una piccola protesta, forse ancora possibile e vera oltre le furbizie della ragione manageriale, fatta di piccoli slogan libertari, nel segno di un'anarchia un po' scoppiata eppure generosa, di una generosità che da Vasco scende già nel parterre del Palasportavela e risale lungo le gradinate.

Ero prevenuto prima del concerto. La prevenzione dei miei anni appena mitigata dal gesuitico democratismo di chi – perché “aperto”, perché “disponibile”, perché appunto “democratico” – sa *capire* col sorriso a cul di gallina dei suoi buoni “sentimenti”... che comunque più di tanto non smuovono le proprie prevenzioni generazionali.

Questa grande generosità plebiscitaria, allegra di un'allegria vera di un vero trovarsi insieme per stare insieme, mi ha travolto sconvolgendo le mie certezze supponenti.

Ci sarebbe molto da ragionare su questa generosità, su questa disponibilità, su questo bisogno-voglia-gioia di essere insieme, di dare per ricevere per scambiare. Lì ho visto ballare, cantare, abbracciarsi, bere e anche spennellare. Eppure non c'era colpa né peccato: non lì comunque, forse fuori, oltre il piazzale, fuori nel cosiddetto “contesto sociale”. E mi sono scoperto a chiedermi: sono loro gli emarginati o noi gli emarginatori? Riproponendo così, artatamente, una dicotomia che lì, nel presente, non aveva e non trovava ragione d'essere. Ho sentito tutta intera la precarietà di alcune mie convinzioni, la cui certezza si fa forza e ragione politica e di costume dietro alla grande parola spartiacque: droga, droga come altri-diversi-fuori-out-“lui”-“loro”.

Troppo facile, madama la marchesa!

Ho sentito anche, in quel momento e dopo, l'inanità malinconica di un fare politica, di un ragionare politica mio che è fuori – questo sì e per davvero – da questa generosità che ha suoi tempi, sue ragioni, suo linguaggio.

Ho la sensazione fastidiosa che noi – democratici? Aperti? Comprensivi? – con i nostri piccoli schemi per le nostre piccole e grandi certezze “dalla culla alla tomba” ci siamo chiamati fuori, e da fuori si osservi con occhio – democratico? Aperto? Disponibile? – questa realtà cercando di “capirla” e di “affrontarla” senza mollare di un *ette* i nostri parametri, le nostre convinzioni, e il nostro “avvicinarsi” il “fenomeno” per il quale già si sono trovate formule definitive, queste sì emarginanti-tive-torie, riassumibili dentro il “pappie” del “disagio giovanile” tanto generico e onnicomprensivo quanto pericoloso nella sua valenza, nel suo segno, emarginante-tivo-torio.

Mi rendo conto che questo è solo un abbozzo di discorso, certo emotivo e affrettato, eppure da fare, presto, subito, prima della cristallizzazione delle reciproche emarginazioni.

Mi resta comunque il sapore di quella grande generosità su di essa e per essa vale la pena di cercare un ragionare comune.

Si va per cominciare.

Quando Paoli aprì la stanza del cuore

«Amica», n. 50, 11 dicembre 1984

Pensate a un pittore. Un pittore di buon pennello e spatola. Un pittore che sappia l'armonia dei colori, i giochi delle ombre, le tenerezze delle sfumature, il senso delle profondità e degli spazi – spazi grandi, spazi infiniti –, il contrappunto delle luci coi chiaroscuri.

Pensate a un amore. Un amore lirico. Un amore libero, oltre gli spazi costretti o demandati, oltre il tempo – minuti, ore, giorni, mesi, anni –, oltre le convenzioni, i luoghi comuni, le parole scontate, i suoni risaputi.

Pensate a un pittore con questo amore.

Pensate a Gino Paoli.

Pensate infine a “Il cielo in una stanza”.

Siamo nei mitici anni sessanta, che di mitico hanno solo l'idiozia contingente dell'aggettivo, buono, forse ottimo per recuperi caramellosi depauperati d'ogni memoria storica; per il business casereccio di tanti filmetti in voga *today, aujourd'hui, incoeu*, oggi.

Fu quello, in verità, tempo di buone, ottime canzoni. Canzoni fresche, nuove, per amori freschi e nuovi. Canzoni con parole finalmente diverse e musiche diverse, per un amore di sempre ma raccontato fuori degli stereotipi bolsi e triti del sanremismo vetusto e della canzonetta leggera che più leggera non poteva essere.

Parlo di “Arrivederci” di Bindi, di “Mi sono innamorato di te” di Tenco, di “Come sinfonia” di Donaggio, di “Teresa” di Endrigo e altre ancora fino al primo De André, giovanissimo, con “La canzone di Marinella”.

Fra tutte queste canzoni “Il cielo in una stanza” di Gino Paoli ha un suo fiato grande, largo, un abbandono voluto e sereno; una dolcezza che dalle prime note piane assume un crescendo lirico come a cercare in uno spazio infinito i suoni piccini di quell’«armonica» che «sembra un organo che vibra per te per me / su nell’immensità del cielo...». Poi, le note del canto ridiscendono piano piano, l’una appresso all’altra, per l’abbandono primevo: antico e bimbo a un tempo.

Tutto questo dà alla canzone un segno diverso che, travalicando strutture e modalità del fare canzone, assurge a canto: canto d’amore.

Non so per altri, e l’obiettività sarebbe comunque in questo caso pratica e presunzione d’idiozia, ma per me “Il cielo in una stanza” fu il canto d’amore di quegli anni; di un amore che affida alla fantasia più libera e pulita la forza del proprio essere e sentire, che diventa parola musicale e musica che dice, che propone e comunica un sentimento; l’amore di ieri, di oggi, di domani, di sempre, finalmente *nudo* e come liberato dai cascami citrulli di tanta paccottiglia canzonettara, di tanto amore-cuore, cuore e capanna, capanna e mamma, mamma e amore e amore e cuore. *Ad libitum*.

Questo canto d’amore, che conobbe il successo con la voce incredibile di Mina, ancora oggi io lo preferisco nella versione cantata dalla voce “credibile” di Paoli: proprio perché questa sua voce, così poco “bella”, così poco convenzionale, così diversa e personale, rende tutto intero, alle parole e alla musica, il *segno* dell’amore che si fa canto grande. In una intervista rilasciata a Gianni Borgna e pubblicata su *C’era una volta una gatta* – titolo del libro e titolo di un’altra stupenda canzone di Paoli, per la collana *Il pane e le rose* dell’editore Savelli – nel 1977, Gino Paoli si autodefinisce «un anarchico totalmente». Un anarchico però che, per un certo periodo della sua vita artistica, ha dovuto subire i condizionamenti della grande industria discografica e che finalmente «ora», dice a Borgna, «scrivo quello che mi viene da questa gola, sempre più anarchico...».

Ora come allora, credo. Oggi come ieri, come l'ieri, quanto meno, di "Il cielo in una stanza": perché solo un amore infinitamente grande e libero poteva ispirare un canto altrettanto grande e libero. Un canto che canta se stesso. Per amore: una volta ancora.

1985

Ritorna un amico fidato: intervista Gianni Morandi

«Amica», n. 4, 22 gennaio 1985

«Ciao Gianni, come va?»

«Non male. E un bel po' che non ci si sente... quindici anni»

«Di più Gianni. Diciassette»

«Passa il tempo!»

Per lui no. Per Gianni Morandi il tempo sembra non passare. Per Gianni Morandi il tempo sembra avere riguardi gentili: non incanutisce il capello, non piega la figura nei plebiscitari acciacchi artritici, non l'appesantisce con il *pondo* negli anni che rendono il passo più greve e il perimetro "vitale" più generoso. Gianni Morandi potrebbe ancora, oggi come ieri, farsi mandare dalla mamma a prendere il latte, correre in ginocchio da te, urlare non sono degno di te, scorrazzare in un bel prato verde dove nascon le speranze cantando felice alla pioggia che scende ma che fa e dirti che c'era un ragazzo che come lui amava i Beatles e i Rolling Stones.

Gianni Morandi: ovvero un tempo e una memoria che non puoi fermare nell'angolo buono dei tuoi ricordi. In qualche modo si nega e ti nega il diritto a quella nostalgia un po' dolce e un po' amara che è compagna della storia e che della storia stessa smussa gli angoli più crudi per la via del ricordo piccolo forse, ma tanto caro.

È stato, lo scorso dicembre, in televisione, Gianni Morandi, con uno sceneggiato: *Voglia di volare*. Protagonista e interprete. Rende al racconto televisivo la simpatia innata del suo sorriso aperto e leale con la sostanza – che diventa spontaneità e immediatezza di interpretazione – del grande fabulatore che sa dare molto di suo alla fiaba che sta raccontando.

«In effetti, non sono pochi i risvolti autobiografici presenti in *Voglia di volare*» mi dice Gianni.

L'ho conosciuto nel '67 sposato con Laura Efrikian, nella loro casa di Tor Lupara con tanto di campo da football per le partite ami-

cali. Lo ritrovo oggi, separato, con due figli: Marianna di quindici anni e Marco di dieci.

Gli parlo del suo ultimo disco: *Immagine italiana*. Tanto titolo non sottintende un qualsivoglia becero omaggio patriottardo all'Italia comune di cui entrambi conosciamo, viviamo, nel bene e nel male, i vizi privati e le pubbliche virtù. Il titolo vuole dire soltanto, e dimostrarlo, che in questo nostro paese, così sensibile a tutti i richiami e a tutte le mode angloamericane, è possibile ancora produrre e proporre dei buoni testi con buone musiche. Dei buoni dischi, insomma.

Il progetto è andato in porto con esiti più che positivi. Ci si sono messi in tanti per assemblarlo: da Mogol a Mimmo Cavallo, a Gianni Bella, a Coccianti, ad Amedeo Minghi, allo stesso Morandi, a Giancarlo Bigazzi, a Francesco De Gregori, a Donatelli, a Marielli, a Fara. Ognuno ha prestato a Gianni Morandi le proprie parole o la propria musica per un'immagine italiana affidata all'interprete più italiano. Gianni ha preso questi "materiali" e li ha fatti suoi sublimando le proprie capacità interpretative fino a diventare paroliere tra parolieri, musicista tra musicisti, arrangiatore tra arrangiatori, autore tra autori. Dirò di più: cantautore.

«In ogni pezzo, in ogni canzone» mi dice «ho messo dentro un po' di me stesso. Se c'è stata un'evoluzione nel mio modo di cantare, un'acquisizione di maturità se vuoi, bene, questo è dovuto a una scelta precisa, alla coscienza che un interprete deve dare tutto quello che può e che ha per diventare autore di quello che canta. E, per farlo, deve decidere di vivere quello che sta cantando. Io, oggi, sono un uomo di quarant'anni. Dopo Laura non ho avuto grandi storie d'amore. No, non c'è più stata la Grande Storia. In questo momento io vivo frammenti di amore. O, meglio, mi suddivido in frammenti che però sono pieni, intensi e immensamente cari: per i miei figli soprattutto e sempre, per gli incontri di un momento, di una stagione, di un tempo non codificato né prestabilito, e per gli amici vecchi e nuovi e per la gente che mi segue. Per il mio lavoro. Per le cose che mi sono care».

Non lo dice Gianni Morandi, non so se per pudore o che altro, ma certo è che a ogni canzone di questa sua immagine italiana lui ha affidato, consegnato quasi, uno o più dei tanti frammenti di questa sua voglia-bisogno di amare e di essere amato. Dice e canta nella sua "Azzurra storia", così nel disco come nella sigla di chiusura dello sceneggiato televisivo: «Un abbraccio per i miei amici/ che mi staranno per un po' lontani/ tranne quando sopra gli aeroplani/ più vicino passeranno/ un sospiro lì tra i nuvoloni/ ci mette poco a diventare brezza/ una lunga carezza / all'inizio del giorno giuro che io torno».

Torna Gianni Morandi, con le sue mani grandi grandi e il suo sorriso largo bolognese. Torna sempre, come l'amico fidato e sicuro. E la sua immagine è di quelle che danno aria e fiato e voglia, ancora, di fantasia. Ed è, comunque, italiana.

Lui, di certo, è Gaber. E noi, chi siamo noi? Nel foyer la gente dice...

«l'Unità» (Milano), 5 febbraio 1985

Ho davanti a me qualche chilo di birignao alto-ambrosiano radical-chic opportunamente impellicciato a braccetto di un cappotto blu di cammello foderato di seta rossa.

Si avanza per passetti massificati. È giovedì sera. Davanti e dentro al Lirico c'è ressa interclassista. *Io se fossi Gaber* ha il tutto esaurito fin all'ultima replica. Il signor G è ormai, da tempo, una tradizione, un appuntamento irrinunciabile, l'occasione per un ritrovarsi affettuoso con l'ironia e l'autoironia di un omino che sa raccontare, sorridendo, un suo vaffanculo cosmico, blasfemo, dissacratorio, che però, e pure, trova punti d'incontro con quel tanto o poco di signor G che c'è in ognuno di noi: momento di una grande e piccola rabbia quotidiana, pratica cirrotica del mugugno, voglia di amore e di anarchia, sogno e bisogno di un dio-ente-potente da bestemmiare con ritualità laica e buona.

Fuori, intanto, con livore mesto e deluso, un gruppo di "quei da Comm", gaberisti assatanati e imprevedenti – non hanno il biglietto, non possono entrare – uheggiano al Lirico inteso come teatro, tentano impossibili mediazioni bagarinate, si scazzano vicendevolmente: «Lo sapevo io; era meglio telefonare prima; colpa dell'Attilio che non ha prenotato; 'desso siamo qui come quelli della mascherpa». Uno di loro si allontana ed è per tutto il gruppo segnale del forzoso ritorno. Canticchia il primo, con ironia jannacesca: «son venuto da Como, per nieeeentee!» Ed è subito coro. Dentro, si spengono le luci. Si va per cominciare.

Un monologo. Applausi. Una canzone. Applausi. Lui, se fosse Gaber, cioè quello che è perché ha già provato a essere dio, cioè quello che non è, farebbe quello che fa e cioè quello che è: Gaber. Lo fa bene, con l'arte di un mestiere saputo e provato. Con l'arte di mille e una calibrature sottili, misurate scientificamente, per eccesso o per difetto poco conta: conta l'effetto. Che c'è. Che viene. Applausi e ovazioni. Qualche fischio: all'italiana o all'americana: dubbio.

Nel buio, due fedeli più in là nella fila – fedeli nel riso, nell’ironia, nel lazzo, nel frizzo – un giovane, vent’anni forse, livido e serio, compreso, attento, con gli occhi lustri, immobile, non applaude. Sta. Poi, “Il dilemma”, una canzone, un’atmosfera «forse il ricordo di quel Maggio gli insegnò anche nel fallire». Ovazioni a scroscio. Poi “Qualcosa che cresce” e che monta nella sala buia per i gesti larghi di lui, per la musica, per le luci, per un parossismo cercato e trovato che dà come un’angoscia perché, infine, mica si può crescere più di tanto e pare invece che si possa, ancora e ancora: «fino a non aver più senso / fino a non aver più nome / fino all’estinzione». Fino alla fine del primo tempo.

Trepestando, spintonando, inciampando e bestemmiando e l’uscita guadagnando, con l’occhio guatando-osservando-spiando e l’orecchio tendendo, commenti, pareri vo cercando. Intanto, la sigaretta accendo.

«Per beccare, ci becca» dice lui.

«Ma davvero siamo così... così massificati, alienati, manovrati, succubi del potere, dell’informazione, dei mass media, delle mode, di Pippo Baudo. Così appiattiti, seduti, abulici, disponibili per ogni manipolazione?» dice lei. Ha occhi grandi e dolci. È piccola e come rimpicciolita dalle tante bagatelle per un massacro che il signor G ha sparato con pirotecnica pervicacia per un’ora buona. È maestra elementare e la sua voce ha la fatica del suo lavoro.

«Tu, come ti senti?» chiede lui.

«In merda» sintetizza lei; e non c’è volgarità, né acrimonia e neanche rabbia. «Io non credo proprio che tutto sia come dice lui. Non mi può mettere sullo stesso piano la cultura del risotto in piazza del Duomo e le centocinquanta ore. Non mi può liquidare con una battuta comunismo e fascismo. A cosa mi serve questa poesia dell’idiozia del sociale, della lunga linea grigia? Domattina, alle otto e mezza, io mi ritrovo davanti i miei ventitré bambini con la loro curiosità, i loro bisogni, la loro capacità di dare e di ricevere. Si può crescere insieme, io credo, come esseri umani e non come sogliole appiattite costrette a guardare da una sola parte... che poi è quella di sopra. Non sono d’accordo. Non mi propone niente, se non la sua bravura...».

«Ecco» interviene un’altra signora, signorina, non so.

Ha occhi azzurri, vivi e intelligenti, le guance rosse, il sorriso largo. Saprò poi che è moglie, madre di due bimbi e impiegata in un broker di assicurazioni. «Nel precedente spettacolo di Gaber» dice «c’era perlomeno, la positività di una canzone dove diceva che nella strada c’era la speranza di una lotta ancora possibile, di un incontro con chi non accetta questo appiattimento, questo essere costretti tra

quattro mura e un televisore. Adesso mi da l'idea che lui quasi ci gode mentre ci dice o ci canta che è cotta, che non c'è niente da fare, che è tutto uguale. Sembra quasi che solo *lui* è diverso...».

«Anche il mio direttore didattico è diverso» dice la maestra.

«Anche il mio padrone è diverso» ride l'impiegata, «e solo io so quanto e come è diverso. Gaber di certo non lo sa».

In quel momento rivedo il cappotto blu di cammello foderato di seta rossa a braccetto con qualche chilo di birignao alto-ambrosiano radical-chic: «sempre lui, il Giorgio. *Ghe n'è propri per nisun*: ce n'è proprio per nessuno» miagola lei e lui la guarda con il sorriso degno di chi sa apprezzare classe, stile, buon gusto e intelligenza.

Secondo tempo.

Come per smentire l'impiegata dagli occhi azzurri, Gaber conclude il suo recital con “C'è solo la strada”. Applausi plebiscitari. Luci in sala. Rivedo il ventenne. Seduto. Non applaude. Gli chiedo perché. «Perché sono d'accordo con Gaber. Totalmente. Siamo tutti massificati. Numeri. Per questo non applaudo. Qui la massa applaude. È un controsenso. Io non ci sto».

«Davvero sottile» penso. Bis. Tris. Quater cinq ses sett. Tutti in piedi: massa, gente, gens, popolo, folk, beh? Il ventenne no. Fine.

Guadagno il camerino di Gaber. Ci si abbraccia per affetto e convenzione. È stanco e felice.

«È uno spettacolo di massa» provo.

«Non confondere la massa con la quantità» sorride lui. «Io non faccio audience. In teatro la gente non consuma, ragiona. C'è un rapporto dialettico tra l'artista e lo spettatore. Abbiamo messo su uno spettacolo teorico o teoretico. Potevamo osare di più. Andare oltre. La gente, non la massa, ci sta. Ci sta a capire. Io confido nella loro ragione e non pretendo che sia la mia. Però si può cominciare a ragionare in due, in cinque, in cento. Provare. Ragionare non è consumare. Alla fine, ci si può ritrovare sulla strada, su una strada che sia nostra».

«C'era anche prima la strada. Durante e dopo la Resistenza, durante e dopo il '68, c'è sempre stata una strada per trovarsi e per ragionare».

«Appunto» mi risponde lui sorridendo.

Me ne vado con il mio personale dilemma. Non so chi è Gaber: Dario Fo, Giordano Bruno, Tati, Savonarola, Lemmy, Pasquino; Citti o Orwell o Borges o Céline o Sartre. Non è Marx — né pretende di esserlo — e neanche Cipputi. Forse è soltanto Gaber o soltanto il signor G e quel tanto di signor G che c'è in tutti noi.

Forse.

Io sto con chi perde: intervista a Fabrizio De Andrè

«Amica», n. 9, 25 febbraio 1985

Alle undici in punto mi presento all'uscio. Mi accoglie Dori Ghezzi in pigiama azzurro-madonna e vestaglia. La casa è grande e bianca, circondata da un terrazzo immenso pieno di neve. L'abitano da poco e la stanno ristrutturando. Al presente pochi mobili, di gusto, pochi quadri, poco di tutto. Una moquette rossa sulla quale Dori Ghezzi con consumata disinvoltura e mestiere trascina un battitappeto. Al tavolo, la figlia piccola e un suo piccolo amico disegnano con l'impegno totale che solo i bimbi sanno dare alle proprie cose, al proprio fare. La piccola traccia e colora la figura di una regina bella, con lunghi capelli ondulati biondi d'oro, con una faccia dolce e severa a un tempo: Dori, la madre. Fabrizio De Andrè arriva col caffè. È alto, appena un po' curvo di spalle come per una fatica dentro. Veste di nero e non sa neanche lui perché si è vestito così. Ha la voce di tante sigarette e di tanti bicchieri prima di un sonno che, come mi dice, è conquista faticata di tutte le notti.

Ci sediamo, sfrattando i bimbi che cercano un altro tavolo per il proprio fare. Beviamo il caffè. Gli chiedo del suo ultimo disco *Creuza de mä*, premiato al Club Tenco, premiato dalla critica specializzata. «Non posso lamentarmi» dice. «È il frutto di una fatica lunga e ragionata con Mauro Pagani che io ritengo un grande, grandissimo musicista e amico. Abbiamo coscienza di avere fatto un buon lavoro e, in questo senso, la critica di certo ci conforta. Le vendite un po' meno. Centoventimila pezzi. Non sono pochi considerando la peculiarità della proposta: i testi sono tutti in genovese antico e la ricerca musicale propone sonorità insolite fuori di ogni schema e di ogni moda».

Sono vent'anni e più che Fabrizio è sulla breccia. Le sue biografie parlano di lui come dell'ultimo rampollo della "mitica" scuola genovese degli anni sessanta. La scuola dei Bindi, dei Paoli, dei Tenco. Ma l'allora giovanissimo autore della "Via del Campo" e di "Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers" ha messo ali proprie e, oggi, la sua discografia è sicuramente una delle più importanti del panorama italiano.

Ha lavorato molto, soprattutto nei primi tempi, su George Brassens, il grande poeta, cantore francese che è stato per Fabrizio qualcosa di più di un punto di riferimento artistico, di un maestro per arte e mestiere. «Brassens per me è un modo di essere, di vivere an-

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

che. Io mi sono riconosciuto e ancora mi riconosco nella sua libertà libertaria che è artistica ma anche fisica e fisicamente vissuta come scelta di vita e d'idea. Io sono con Pisacane e Cafiero e anche e più ancora con Errico Malatesta. Sono contro ogni istituzione di potere, grande e piccolo che sia e in qualunque modo si manifesti. Io sono con tutte le culture autonome e autoctone perché in esse c'è una verità di vita, di racconto quotidiano e secolare che travalica il tempo per una contemporaneità che non è mai nostalgia della tradizione, bensì modo d'essere di vivere e di concepire i rapporti umani. Io sono con gli indiani così come sono con i pastori sardi, barbaricini o galluresi poco conta. Io e Dori abbiamo una fattoria nella Gallura e anche quando siamo qui, a Milano, il nostro pensiero è sempre là, tra quei campi, quei sassi, quelle forre e quella gente dove ogni parola, ogni gesto hanno peso e senso precisi, dove la generosità, la sincerità, la solidarietà sono fatti comunitari e l'ospitalità vera è pratica di vita. Questo ho potuto verificarlo, abbiamo potuto verificarlo insieme, io e Dori, anche nei lunghi mesi del nostro sequestro. Siamo stati rapiti per sbaglio».

«Come sarebbe a dire “per sbaglio”?». Chiedo.

«Loro, i rapitori, pensavano che mio padre fosse il padrone dell'Eridania. In realtà è, era, soltanto un dipendente: ad altissimo livello, amministratore delegato, ma pur sempre un dipendente. Un giorno, per venirci a trovare in Gallura, mio padre è atterrato a Olbia con l'aereo della ditta. Così si è determinato l'equivoco. È partito il tam tam sardo e i mandanti dell'anonima sequestri, gente insospettabile, un veterinario di Radicofani, un mobiliere e un consigliere comunale comunista di Orune hanno dato l'ordine di sequestro. I nostri rapitori e guardiani erano ragazzi di ventisette/ventotto anni, di Orune. Ci hanno trattato con una correttezza esemplare. Quando hanno capito che in realtà noi non eravamo possidenti né tanto meno affamatori del popolo lavoratore, hanno trovato tempo e modo per farci capire, a me e a Dori, il proprio pentimento, vero, non di circostanza, non furbo».

«Al processo... li hanno beccati tutti... io e Dori abbiamo cercato, col perdono, di scagionarli, ma questo non ha impedito che si beccassero ventisette/ventotto anni di carcere. Poi, naturalmente, si sono pentiti anche i caporioni, ma il loro non era pentimento era pentitismo. Si sono beccati anche loro venti e più anni e questo, per me, la dice lunga sulla “legge uguale per tutti”. In questo caso almeno, una distinzione tra mandanti ed esecutori andava fatta: mentre i pastori, i rapitori condividevano con me e Dori stenti, fatiche, freddo, umidità, i mandanti se ne stavano nelle loro belle case in attesa del riscatto».

È arrivato il fotografo e ha fotografato. Fabrizio si è sottoposto a tanta incombenza cercando di nascondere nel gioco e nel sorriso il pudore trasparente per i tanti dubbi: «Sono vestito giusto? Vado bene così?» e per una specie di goffaggine bambina. Ha voluto e ottenuto che si facesse una polaroid di gruppo.

Poi, si è mangiato. È stato un pasto di famiglia condito coi discorsi di sempre di tutte le famiglie di sempre. Mi sono sentito, come si suol dire, in famiglia. Non poteva essere altrimenti.

Avessi scelto Ornella e Gino

«l'Unità» (Milano), 31 marzo 1985

Bella gente ieri sera al Nazionale per Ornella Vanoni e Gino Paoli. Insieme. Anzi, per la precisione, per *Insieme Vanoni Paoli*: Bruno Sconocchia e Michele Torpedine presentano, Cadey's e Maximilian I ufficialmente sponsorizzano. Teatro pieno e affettuoso. Eleganze convenienti, classiche, sportive, alla moda. Sorrisi benestanti e tanti, tanti profumi. Nel mio F7/35 – fila 7 numero 35 – anelavo ansimando un refolo d'aria agnostica che mi scuotesse dal torpore ottundente di tanti effluvi – essenze, colonie, lavande – che aleggiavano torno torno.

Al mio fianco c'era un signore imponente, gravato d'ori, d'anello e orologio e braccialetto, con baffetti alla Clark Gable e un'aria un po' bauciasa alla *mi sont de Milan e sont chi col coeur in man*. Parlava un buon milanese il mio Gable ambrosiano con un intercalare strambo che, nell'intenzione e nella voglia, doveva esprimere tutto il suo assenso entusiastico per il Gino e l'Ornella.

Sul palco, intanto, Gino e Ornella si scambiavano frizzi, lazzi, e canzoni sostenendo, con sicurezza professionale e generosità d'arte, il proprio gioco delle parti: sicura, aggressiva, gattosa e gattona lei; timido, introverso, riottoso, schivo, imbranato, poeta e pupo lui. Il gioco teneva per quel tanto di dialettica drammatica che riusciva a proporre e a imporre continuando a ricucire un insieme ancora una volta sorretto più dall'ottimismo della volontà che dal pessimismo della ragione.

Per amore di verità debbo dire che non ho capito una parola. Fatta la tara sull'orecchio, il mio, sinistro e sinistrato, con la giunta di una amplificazione forse non al meglio, mi sono confermato nella personale opinione che lei, l'Ornella, sia la più grande cantante nazional-popolare di vocali: i suoi appoggi generosi sulle *a* le *o* e le *e* hanno del prodigioso, ma è sulle ostiche *i* e *u* che si manifesta tut-

ta la sua incredibile vocalità. Le consonanti, inevitabili d'altronde, vengono rimandate all'intuizione dell'uditore.

Quanto a Paoli, ho ammirato il suo coraggio per l'essersi esposto a un confronto vocale quanto mai improbo giocando la sua bravura tutta sul ritmo e sullo swing e ho ammirato anche, quando la canzone l'imponeva, il suo tirare disperato l'acuto tutto di collo proteso come se dovesse sradicarlo da profondità giovanili consuete ormai e consumate nei tanti anni di generose proposte. Le canzoni sono, ovviamente, tutte belle e hanno la dolcezza del ricordo con il pizzico di malinconia degli anni davvero trascorsi insieme: Paoli, Vanoni e noi tutti. Gli abiti di Versace, detti *versacci*, indossati dalla Vanoni e proposti per colori diversi su tagli uguali sono facile metafora della democrazia che oggi si vive: apparentemente lustri, *sberluscenti*, aperti, ariosi e disponibili, in realtà – sul palco come nella vita – avvolgenti, subdoli e diabolicamente scomodi. L'idea che ne vien fuori è quella di un look un po' craxiano: libertario e ammiccante nella spallina scivolosa verso un seno da non vedere; inibitore e costrittore dall'anca al piede cui è imposto, come per decreto, il passettino incerto dell'equilibrio più instabile: sul palco come nella vita. Appunto.

Lui è come prima. Lui è come sempre. Lui è il dottor Vincenzo Jannacci o, se più vi garba, il cantautore Enzo Jannacci: intervista

«Amica», n. 50, 12 dicembre 1985

Ci si conosce da una vita: siamo stati colleghi cantautori, abbiamo cantato insieme cose pionieristiche in tempi pionieristici quando nessuno, o pochi – eletti o sparuti? – sapevano di noi, delle nostre canzoni e del nostro cantare Milano. Perché noi – Enzo soprattutto – questa città s'è cominciato a cantarla tanti anni fa, quando ancora c'erano i Navigli e l'Olona, quando ancora c'erano le osterie dove era possibile allungare i piedi sotto il tavolo e andare di vino e di Campari e mischiare il coro alla grande di una "Porta Romana bella" pregaberiana, piuttosto che di una "businada" o di una "Baililla"; quando ancora era possibile lasciarsi andare con il languore e la nostalgia d'anzica (da Giovanin D'Anzi) di una "O mia bela Madonina", "Nostalgia de Milan", per finire poi coi "Tosan de San Cristofer" *che van in gir a quater a quater*, col "Radames", sorta di Aida popolarasca, col "Toreador tires in là che pisa el tor", personale versione d'un'improbabile *Carmen*.

Poi il dottore allora studente cominciò a proporre la sua Milano fatta di barboni con le scarpe da tennis, di operai col problema del vestito buono, di gente che ha bisogno di mille lire per *quattà*, per coprire, una tratta da pagare.

«Eppure», mi dice Enzo, «forse non siamo noi quelli più vicini allo spirito di questa città. In fondo, noi abbiamo sempre cantato, allora per lo meno, i diversi, gli emarginati, quelli fuori di testa e di tutto. E forse avevamo una visione mitica di una città che ormai stava cambiando e può anche essere che fossimo – come dire? – affezionato a questa visione, e che recuperando i D’Anzi, le canzoni popolari e inserendoci i nostri barboni, il mio “Armando”, il ragazzino del tuo “El me gatt”, piuttosto che la “Ma mi” di Strehler o alcune cose splendide di Walter Valdi noi pensassimo in qualche modo di fermarla questa città, di tenerla così come ci piaceva... a noi, alla nostra memoria e alla nostra nostalgia. Ma c’era già un Gamber che dava di Milano una visione più metropolitana, più vera e più consonante al tempo reale in cui si svolge il racconto della canzone. Penso a un “Cerutti Gino”: è uno vero, che ha i miti veri degli anni sessanta: la Lambretta, il rock, l’essere un draghetto di periferia. Ma penso soprattutto...».

«A Celentano» dico io.

«Sì, proprio a lui. Come vedi ci si capisce. Celentano è il più grande. Cioè, insomma, nel senso che alla fin fine è il più vero. E guarda che non mi riferisco alla sua canzone su Milano, al “Ragazzo della via Gluck” o ad altre canzoni che Adriano ha cantato in questi anni... Non so se mi spiego. Dico di robe che magari non parlano specificamente di Milano ma che hanno comunque un sapore, una risonanza, un’atmosfera... sono cose urbane, cioè della città e, dirò di più, della grande città. Celentano è importante sì ma non per quello che canta, per come lo canta. Lui è quello... è il solo che come apre bocca, come si mette a cantare, ti dà l’idea di Milano. Gli altri, quelli come me, come te, come Svampa», sorride con gli occhi stretti un po’ allucinati, «sì, restiamo tra noi, tra quelli che hanno scritto e cantato in milanese... noi siamo stati o siamo ancora conosciuti e anche catalogati come cantanti milanesi che cantano Milano... proprio perché cantiamo Milano, perché raccontiamo cose di Milano, perché parliamo di gente, di personaggi di Milano. Ma il vero cantante di Milano, enorme, quello che dentro ha il *feeling* di questa città è Celentano. Non ho dubbi».

«Ma» gli dico, non perché non sia abbastanza convinto della sua tesi, che mi sembra a un tempo affascinante e generosa, «io posso anche essere d’accordo con te, e per la verità in parte lo sono; solo che mi restano fuori dei personaggi, dei cantori di

questa città che ormai, universalmente, sono considerati delle istituzioni, delle...».

Con quella sua follia allegra e un po' schizoide che conosco, Enzo Jannacci m'anticipa alla grande. «Tu vuoi dirmi di Giovanni D'Anzi di cui tra l'altro in questi giorni hanno celebrato il cinquantenario della sua "Madonina" che poi cinquantenario non sarebbe ma fa niente, o di Bracchi che con D'Anzi ha dato vita e voce a un *badaluc* di canzoni, o di Walter Valdi a cui noi tutti dobbiamo qualcosa, oppure a gente come il Nini Rosso o il Pinza, quelli della Briosca o della Brioschina, quelli da osteria che poi sono dei *d'an-zisti* convinti e tenaci... ecco, per me tutti questi che in un modo o nell'altro hanno cantato... anch'io, anche te, anche Nanni Svampa... Milano, ecco, tutti noi insieme siamo qualcosa, un *cicinin*, di Milano. La voce a volte. A volte il cuore. A volte anche l'anima, sempre che una città come questa ce l'abbia un'anima... che poi, io lo so che ce l'ha e allora dico anche l'anima. Ma mai tutte e tre le cose insieme. Adriano, nel senso di Celentano, o Celentano, nel senso di Adriano, invece sì: lui queste cose *vocecuoreanima tutte taccate* ce le ha dentro, e qualunque cosa dica o canti gli vengono fuori. È così. Per me almeno. Celentano è Milano. Stop».

Il dottore-cantautore, nel merito, non ha dubbi, e mi fissa con quella sua faccia da stravolto cronico con gli occhi buoni.

1986

Il violino nella marmellata: intervista ad Angelo Branduardi

«Epoca», n. 1862, 13 giugno 1986

Con dita strette, nervose, si arrotola una sigaretta: pretesto per fare più che voglia di fumo. Lui, secco, dritto come un fuso, coi capelli a ombrello pare un pino marittimo.

Lui è Angelo Branduardi. Il "menestrello d'Italia". Il trovatore dell'era atomica e quant'altre definizioni i mass media hanno voluto appioppargli. Dopo quindici anni, anno più anno meno, di intensa attività discografica e canora in Italia e in Europa, con premi e riconoscimenti plebiscitari, Angelo Branduardi si è fermato. Tre anni. Perché?

«Per capire chi ero, cosa ero e dove ero. Io sono un bambino. Non lo dico per civetteria. A trentasei anni succede di prendere co-

scienza di se stessi. A trentasei anni io so di essere un bambino. E la musica è il mio grande amore e il mio grande gioco. Ecco, a me è successo questo: non mi divertivo più, chiudevo gli occhi e suonavo ma i suoni non mi davano felicità».

E, intanto, col mento poggiato sull'invisibile mentoniera d'un inesistente – e pure quanto presente! – violino, le dita agili di Branduardi titillano le corde con giochi d'archetto. Gli occhi gli ridono.

«Se non sei felice» sussurra, «come puoi comunicare felicità? La gioia, quella vera, viva, sempre nuova, è tutta nella creazione. Un'aria, un passaggio, una melodia, una soluzione ritmica. Qualche cosa che ti vibra dentro. Il brivido che ti fa accapponare la pelle. Guarda».

Mi mostra il braccio. La pelle accapponata. I peli ritti.

«Perfino mentre ne parlo, come adesso, mi succede. Tre anni fa no. Non più brividi. Non più emozioni. E la sensazione angosciosa di non sapere più individuare il limite, la soglia tra creatività e mestiere, arte e routine. Meglio chiudere, mi sono detto. Ho ripreso a studiare. Armonia e composizione. Ho scoperto e riscoperto Wagner e Mahler e la grande tradizione del melodramma lirico: c'è un momento nel *Tristano e Isotta* che sempre, all'ascolto, mi lascia col fiato sospeso, quasi in apnea, fino allo stranguglio».

Nel ricordo wagneriano Branduardi ristà a bocca aperta e pare proprio una sorta di pesce boccheggiante.

C'è un caldo ammollante e appiccicoso nell'angusto camerino del Piccolo Teatro di Milano. Si cerca conforto nell'acqua minerale: tiepida e sgassata. Un giornale. Un titolo: *Branduardi canta Yeats*. Sono le sei del pomeriggio. Sul palco i tecnici provano l'impianto. Alle 21 Angelo Branduardi – violino, chitarra, flauto, armonica e voce – andrà in scena con Maurizio Fabrizio – chitarra –, Bruno Filippi – armonica, sitar, ocarina, strumenti a plettro –, [José] De Ribamar “Papete” – percussioni. L'ultima replica della sua tre giorni milanese. Un successo clamoroso. A Milano come, prima, a Venezia, Bologna e Padova. Come, è probabile e auspicabile, domani a Torino, Genova, Firenze, Napoli, Bari, Perugia e Roma. Poi, l'Europa.

«Perché Yeats?»

«Guarda. Io stavo male. Male davvero. Momenti brutti. Dentro. Tre anni fa: non per ragioni d'immagine, di mercato, di hit parade. Una cosa intima: la sensazione di commemorare me stesso prima della mia morte. Insopportabile e triste. Ho capito che non dovevo piangermi e compiangermi. Dovevo riscoprire il gioco. Il sapore del dito in bocca. La voglia bambina. Studiavo e lavoravo per darmi nuovi strumenti. E mi sono chiamato fuori. Fuori dalla mischia del-

le classifiche competitive. Fuori dalla logica delle hit che mi stava stretta anche prima: gratificante certo, ma deviante: il gioco diventa gara e la gara non è più gioco. Oggi, sono più sereno. Non dico appagato, no. Sereno. Come dire? Mi è cara la metafora bambina: ho ritrovato i miei orsacchiotti, i miei peluche – sorride dolce, – la voglia di succhiare il dito, di rubare la marmellata. Il gioco. L’ho riscoperto scrivendo la colonna sonora del film *Momo*. L’ho ritrovato...»

«E Yeats?»

«Ci arrivo. Sapevo poco di lui. Cose scolastiche del tipo: “il più grande poeta in lingua inglese degli ultimi cento anni”. Qualche sonetto. Qualche ballata. “The Fiddler of Dooney” (“Il violinista di Dooney”), musicata e cantata, splendidamente, da Donovan. Poi, mia moglie, Luisa Zappa, mi legge dei versi di Yeats, brani di sue traduzioni. Una botta. Qui. Al cuore, allo stomaco. Non al cervello. Una cosa fisica, di carne e di ossa. E i brividi. La pelle che si accappona come con l’*Isotta* wagneriana. Li leggiamo insieme. “Innisfree, l’isola sul lago”. Io la vedo l’isola. Sento i suoni: “Ed ecco ora mi alzerò, a Innisfree andrò”. La musica delle parole yeatsiane diventa melodia, armonia, ritmo e io mi alzo e vado e là dove “una casa costruirò, d’argilla e canne io la farò: / là io avrò nove filari e un alveare, perché le api facciano miele.” Così nasce la prima canzone. Così io canto Yeats. Poi, le altre. Ho trovato il vaso buono della marmellata e di colpo ho riscoperto la golosità, la voglia di tuffarci le dita, di mangiarla, d’impiastricciarmi. Lo voglio tutto il vaso. Tutto. Sono bambino e sono goloso e decido di regalarmelo. Questo è il gioco» sorride Branduardi. «Un gioco d’amore. Dieci poesie di Yeats dove ogni parola per me diventa immagine e colore e suono. Io voglio dirla questa gioia ritrovata, comunicarla a tutti, nei teatri, perché ogni parola venga colta, ogni suono recepito. Potrei cantare queste dieci canzoni così, senza amplificazione se fosse possibile e necessario. Comunque, si è fatto in modo che gli impianti nulla togliessero alla verità dei suoni, alla loro fisicità».

«I testi che avete scelto si rifanno tutti a un periodo preciso della poetica di Yeats, quello che i critici letterari definiscono romantico-crepuscolare-decadente. C’è una ragione particolare dietro questa scelta?»

«Come no!» ride Angelo Branduardi. «Io sono» e rimarca, «*sono* romantico, crepuscolare e decadente. Lo sono sempre stato e per questa similitudine, passami la presunzione, si è costruita l’affinità elettiva, tra la parola di Yeats e la mia musica. Ci siamo cercati e ci siamo trovati come si cercano e si trovano, quando gira giusta, due amori...».

«E» dico io, «in amore ogni appropriazione è debita».

Branduardi mi scruta e ride tutto allegro.

«Hai proprio ragione» dice. «Non ci avevo pensato, ma è così: in amore ogni appropriazione è debita».

L'acqua minerale è sempre più tiepida e sgassata. Il caldo chiuso del camerino è sempre più soffocante. Si ristà un attimo. Come sospesi. Una pausa.

«Dopo?» gli chiedo. «Domani?»

È sereno Branduardi. Sereno come forse mai l'ho visto.

«Lasciami questo gioco» dice. «E questo amore. È ancora fresco, vivo, e ogni sera nell'incontro col pubblico si ricarica e si rinnova. È una buona cosa. Intanto studio. Ieri sentivo e vedevo... la musica si può vedere, frasi, linee musicali, successioni ritmiche, tranci, flash. Oggi comincio a sentire e vedere armonie, strutture più complesse, altri giochi. Oggi ho capito che il problema non è giocare con tanti palloni di tutti i tipi e di tutti i colori... per poi fare sempre la stessa partita. Oggi so di poter giocare con una pallina piccola, da tennis magari, e con quella inventare tanti giochi nuovi, diversi, per giocare da solo o con mia moglie o con le mie figlie o con il pubblico... magari anche con Yeats o con Leopardi. Questo ho capito: per giocare non è importante il giocattolo, non solo quello per lo meno, più importante è l'amore, la voglia di giocare.»

Mi alzo. Saluti. Esco.

Branduardi canta Yeats. Punto di domanda. Non so. Davvero. Quando la simbiosi, per gioco e scambio d'amore, è così completa e compiutamente riuscita, realizzata, *chi canta chi?*

Branduardi canta Yeats.

Branduardi canta Branduardi.

Branduardi canta.

Cinquantamila cuoricini rossi, un grido solo: «Claudio ti amo»

«l'Unità» (Milano), 2 luglio 1986

Piazza Axum. Ore 16.30. È già sit-in. «Siamo qui dalle due» mi dice una ragazza con canottiera e senza reggiseno. Tutt'intorno è un truogolo di lattine violentate, di cartacce, di giornali sfatti. Lei ha gli occhi puliti e allegri: un'aria bella.

«Da dove vieni?» chiedo.

«Pavia. Autostop.»

«E come torni?»

«Stanotte dormo da mia zia».

Un gruppo di giovani mi avvicina. Ho appiccicato alla camicia un *passing* per la stampa. Loro mi scambiano per uno del servizio d'ordine.

«A che ora aprite cancelli?» mi chiedono.

Sono belli: con braghette, jeans, magliette di tutti i colori con tutte le scritte in tutte lingue, con l'anellino all'orecchio o senza, con tatuaggio o no, con la gommina nei capelli, molti a torso nudo coi segni di una vacanza recente alcuni con le stigmate di una vacanza a venire.

«Scusate», dico, «aspettare qui fuori oppure dentro lo stadio, che differenza fa?»

«Molta», risponde uno. «Dentro ci si sente meno persi. Più uniti. Ci si organizza per l'attesa».

«Quattro ore» dico.

«Altre quattro» sospira, «ma siamo abituati. Siamo professionisti. Noi ci portiamo tutto. Panini, bevande, fumo, striscioni. Ogni cosa. Tutto si fa per lui».

Lui è Claudio Baglioni. In concerto. Solo. A Milano. Stadio Giuseppe Meazza. San Siro. I cancelli si aprono ed è valanga. Lo stadio è l'altoforno, i fan sono il coke metallurgico buono per la colata sonora a venire. Due romani de Roma, con tanto di bandiera giallorossa: Ettore e Antonio. Per loro il massimo è Venditti ma: «Claudio è un pezzo de Roma, uno dei mejo pezzi e dove ce sta un pezzo de Roma là ce semo puro noantri».

L'altoforno è a temperatura di fusione. Fa un caldo boia. Mi sorprende l'incredibile quantità di scarpe da tennis che calzano i piedi del popolo baglionese. Forse questo in qualche modo spiega la sponsorizzazione Reebok che scarpe da tennis produce, distribuisce e vende. Rimiro sconsolato le mie Clark: segno vetusto d'altra gioventù e d'altri miti. Il popolo di Claudio è giovane ed è portatore di quella fedeltà totale totalmente abbandonata che solo i giovani sanno avere. Una fedeltà allegra e felice che godono sotto il sole in serena promiscuità bevendo, mangiando, scherzando, leggendo, aspettando. Alcuni striscioni. Fatti a mano.

«Per sempre Claudio», con tanti cuoricini rossi. «Non abbandonarci mai». «Claudio sei uno schianto – per questo ti amiamo tanto!!!», seguono cuoricini. «Sei il nostro sole», come se non bastasse quello che già incombe sullo stadio. «Claudio sei il migliore» firmato «Corsico». «Claudio Desio ti ama». Un imbecille solidale tira una bomba d'acqua e per poco non mi centra: schizzi rinfrescanti ancorché non richiesti. Flash improvviso. Trovo una ragazza che legge l'«Unità». Si chiama Raffaella. Venticinque anni. Bancaria. Pendolare Firenze-Milano. Iscritta al Pci.

«Non sono un sfegatata, ma Baglioni mi piace molto. C'è poesia nelle sue canzoni» mi dice sorridendo «e qui vedo tanti giovani. Tutti giovani. A volte vien fatto di pensare che nel partito ce ne sono pochi anche se da qualche tempo a questa parte mi pare che le cose vadano meglio. Ma qui siamo tanti, tanti davvero».

«Quanti?» chiedo

«Quaranta, cinquantamila almeno!»

«Quanti sono gli iscritti alla Fgci?» penso e la domanda sembra insopportabilmente scema.

Giro e rigiro come un'anima in pena torno torno l'anello infuocato che circonda il green. Dai buchi neri degli ingressi è un continuo fluire di fan arrapati con gli occhi allupati sulle gradinate: un buco, un posto: «Voglio vederlo!!!» urla un tizio che sembra Rambo in vacanza. «Sono venuto da Parabiago e voglio vederlo!» Lo vedrà. Lo vedranno. Lui. Solo. In mezzo al palco. Tra le luci. Sospeso, come sorretto, come levitato dall'amore del popolo suo. «Strada facendo» canterà. Mi incammino. Strada ne ho già fatta per lunghe ore canicolari. Strada ancora ne ho da fare per scrivere queste righe.

Strada sto facendo.

Joan Baez. Requiem per i figli dei fiori

«Epoca», n. 1865, 4 luglio 1986

Diciannove giugno 1986. Genova. Teatro Margherita. Unica “uscita” europea di Joan Baez.

Tocca andare.

Perché?

Perché Joan Baez è un rito (o un mito). Perché Joan Baez è un mito (o un rito). Perché Joan Baez è la voce dell'altra America: pacifista, anti-razzista, impegnata, intelligente, radicale – a volte un po' chic, anti-reaganiana oggi come ieri fu anti-johnsoniana o anti-nixoniana. Perché Joan Baez è la voce dell'internazionale della ragione contro l'internazionale della forza. Perché Joan Baez canta l'altro, il diverso, anche l'eversivo della società come dell'amore, della politica come della canzone. Perché Joan Baez è il segno di una generazione buona che dai campus dei *colleges* universitari come dai ghetti artistici dei *greenwich villages* è scesa nelle strade e nelle piazze degli States per dire il no alla guerra contro il Vietnam, al razzismo interno ed estero, all'ingerenza made in Usa nel Cile, nell'America latina, nel mondo: la generazione dei figli dei fiori, degli hippies, dei giovani che volevano fare l'amore e non la guerra,

che volevano mettere dei fiori molto belli molto colorati nelle canne molto nere di molti cannoni. Perché Joan Baez è tutto questo e altro. Perché Joan Baez è tanto, c'è chi dice troppo.

Perché Joan Baez è Joan Baez.

Tocca andare.

Il Teatro Margherita, duemila posti, è quasi pieno. Millecinquecento, milleottocento dicono gli organizzatori. Il caldo ammolta. Tira scirocco o libeccio? Si sudicchia democraticamente, pluralisticamente. In platea come nei palchi giovani di ieri e giovani d'oggi. Si spengono le luci. Si accendono fari discreti. L'applauso. Joan Baez compare di quinta: asciutta, decisa, sicura. Raggiunge il microfono. Sola. Lei, la sua voce. Nient'altro. Neanche la chitarra. Canto libero. Canto grande.

“The Times They Are a-Changin’”, i tempi stanno cambiando: una canzone, un classico, del Dylan giovane anni-sessanta. Una canzone, un messaggio che Joan Baez oggi fa propri: per la magia della voce, per il feeling, perché lei *ci crede*. «Cristo!» penso sorpreso, «lei davvero ci crede».

Nella sala è l'incanto. La magia che si ripete. Il bisogno del sogno travalica gli scetticismi e i cinismi del tempo che si vive. Ridà fiato, aria, spazio e tempo alla piccola ragione d'oggi ch'è retaggio, cascame a volte, sorriso spesso della grande ragione di ieri.

«C'è più speranza oggi, nel mondo» dice Joan Baez al termine della canzone, «in questi anni ottanta, che nei trascorsi anni settanta.»

Ci crede, dunque. Ed è una scelta.

Poi canta. Canta da sola accompagnandosi con la chitarra. Canta accompagnata dal pianoforte. Gioca col pubblico, lo chiama ai cori, chiede, esige, pretende la sua partecipazione attiva. La gente ci sta. Tutti ci stanno. Si canta, si fa di coro – chi discreto, chi alla grande – si cioccano le mani per il ritmo del rito collettivo. Applausi, sempre, e ovazioni.

Canta Joan Baez. Canzoni bellissime. Note, stranote e pur sempre bellissime. Canta Dylan ed Elton John. Canta John Lennon – *oh let it be, let it be!* –, canta i Pink Floyd, i (gli?) Who, canta De André – “Marinella”, De Gregori – “La donna cannone”, Violeta Parra – “Gracias a la vida”, canta Morricone – “Sacco e Vanzetti”; canta – coro per favore! coro! – “Oh Freedom”.

Canta. Cosa canta?

Smarrimento del pubblico. Perplessità della critica.

Ferma, statuaria, in mezzo al palco, col solo supporto di accordi tenuti del piano di piccole frasi a contrappunto, Joan Baez scioglie la sua voce di contralto lirico rincorrendo una melodia desueta che

rende all'orecchio una grazia e una perizia parimenti infinite... e alla competenza critica, nel senso del critico addetto ai lavori, il segno indiscreto della propria personale ignoranza. Una romanza? Una cantata da camera? Un madrigale? Verdi, *La traviata*, no, forse, *Il trovatore*. Rossini, Bellini può essere. Chi? Cosa? Si tira a indovinare: unico privilegio di chi non sa e dovrebbe sapere, come il sottoscritto. Ci affranca dallo sconforto per la personale "misericordia" critica il carisma della grande voce di Joan Baez. Fine della canta, o cantata, o romanza o che diavolo è. Tutti in piedi.

Resta il tarlo. Cos'era. Cos'ha cantato? Si saprà poi, a fine concerto. Occhieggiando lo spartito del pianoforte. S. Donaudy. Dice la Garzantina: «Stefano Donaudy (Palermo 1879 – Napoli 1925), compositore. [...] Particolare favore incontrarono presso il pubblico le sue *Arie di stile antico*».

Joan Baez ha cantato una di queste *arie*.

Particolare favore hanno incontrato presso il pubblico.

Il concerto è finito. Bis uno, bis due, bis ter.

«È possibile parlare con...»

«È molto stanca.»

«Due, tre domande...»

«Provo a chiedere.»

Si aspetta in fila come alla mutua.

«Cinque minuti, non di più»

«Grazie.»

Si sale in fila come al collocamento. Il camerino. Fiori. Tanti fiori.

Joan Baez è bella. È proprio una bella signora. Davvero: è una bella signora americana.

Joan Baez è stanca. I fotografi fotografano. I giornalisti domandano. Joan Baez risponde.

«Che fine hanno fatto i figli dei fiori?» chiedo.

«Spariti. Dissolti. Un bluff» risponde secca e conclude con un pernacchietto che pensavo prerogativa del francese spocchioso e che a quanto vedo e sento riesce mica male anche a una folk-singer americana.

«Un tempo», insisto perverso, «si cantava: mettete dei fiori nei vostri cannoni e...»

Ha capito al volo senza traduzione. Mi sorride un po' beffarda e mi risponde molto ironica: «Oggi i cannoni dobbiamo smantellarli. Distruggerli. Tutti»

«Dobbiamo, chi?»

«Noi»

«Noi, chi?»

«Noi, *the warriors of the sun*: i guerrieri del sole.»
Lei ci crede. Davvero. Lei è Joan Baez.
Grazie per Violeta Parra, dico.
Mi osserva sorpresa. Un attimo. Mi stringe la mano.
«Grazie a te» risponde, sorridendo.

I Pooh. I favolosi “nonni” del pop

«Epoca», n. 1878, 3 ottobre 1986

Come una fiaba.

C'era una volta, vent'anni fa, un gruppo di cinque ragazzi che scrivevano parole accompagnate da suoni oppure suoni corredati da parole: canzoni. Allora, e ora come allora, era importante darsi un nome. In Inghilterra e nel mondo la rivoluzione musical-leggera aveva un nome: *Beatles*, scarafaggi. In Italia imperversava un gruppo: I Camaleonti. I nostri cinque, Valerio Negrini batterista, Mauro Bertolotti chitarra, Mario Goretti chitarra, Roby Facchinetti tastiere, Riccardo Fogli – proprio lui – basso, decisero di chiamarsi Pooh che si pronuncia *pù*. Certo, l'onomatopea del suono rende immagini non proprio suggestive, pure la traduzione ancora recupera il segno della fiaba: nello specifico il tenero e simpatico Winnie the Pooh di professione orsacchiotto da favola britannica. Poi, nel '67 Mauro Bertolotti lascia il gruppo. Gli subentra Dodi Battaglia. Tre, quattro anni dopo, se ne va Valerio Negrini che cede il posto a Stefano D'Orazio. Nel '72 è la volta di Riccardo Fogli che decide di fare corsa da solo. Entra Red Canzian. Se ne andrà anche Mario Goretti ma il gruppo deciderà che quattro orsacchiotti bastano e avanzano per fare buona musica, buoni concerti, buoni dischi.

Siamo ai primi anni settanta e la leggenda dei Pooh continua felice e produttiva inanellando successi e consensi che puntualmente si traducono in vendite. La fiaba assume le tinte auree dei dischi d'oro vinti, delle hit parade conquistate. Si può ben dire, e si dice, che parlare dei Pooh, oggi, significa tracciare il profilo di venti anni venti della musica leggera italiana. Sono partiti insieme a gruppi “storici” importanti come I Camaleonti già detti, I Giganti, l'Equipe 84; altri complessi o band hanno avuto per compagni di strada come La Premiata Forneria Marconi, il Banco del mutuo soccorso, i mitici Area del compianto Demetrio Stratos. Ognuno di questi gruppi ha fatto il proprio tempo e la propria storia: i Pooh sono rimasti. Qual è il segreto?

«La felicità, ancora viva e sempre rinnovata, di stare assieme. Il rispetto reciproco. L'amicizia anche, quella vera», sorride Red

Canzian, «quella che sa smussare le punte, travalicare i personalismi, dare fiato alla ragione del gruppo contro la ragione del singolo che, comunque, non viene né soffocata, né coartata, né sacrificata. Ognuno porta il proprio contributo non soltanto creativo o artistico, ma anche tecnico, anche organizzativo, anche manageriale. Noi ci autogestiamo. Dal '75. Grazie a questa scelta siamo cresciuti, siamo maturati, siamo diventati... grandi» sorride ancora.

L'incontro avviene nel castello di Carimate, ex, molto ex-residenza estiva degli Sforza meneghini, oggi tempio del fare musica nazionale e internazionale. Qui ci sono due studi di registrazione tra i più sofisticati e attrezzati d'Italia e del mondo: il top nel settore. Red Canzian gestisce uno dei due studi e mi parla con gioia degli "effetti" sonori particolari che si possono ottenere sfruttando le peculiarità acustiche delle sale sforzesche. Qui ha registrato il suo "solo" di cui ha proposto due pezzi a fine maggio nella rassegna di Saint Vincent dedicata alle Proposte per l'estate. L'album ha un titolo, come è consuetudine, *Io e Red*: dove «io» sta per Red e «Red» sta per io.

Canzian ha una faccia bella, pulita e parla con voce piana. Il quadro che mi dà del gruppo solletica non poco l'uzzolo perverso di domande malignazze: perché tutto è troppo, così mi sembra, perfetto, a modo, pulito, liscio, a tutto tondo, senza spigoli. Vent'anni sono tanti, penso, tanti comunque, e vent'anni in un ambiente come quello del mercato discografico – effimero quant'altri mai – sono una vita, più di una vita. In vent'anni c'è tempo e spazio per gli egoismi, le gelosie, i personalismi, le gherminelle, gli scazzi torridi e le conseguenti diaspore. I Pooh, gli orsacchiotti, sembrano – e il racconto di Canzian lo conferma – immuni da tutto questo e da altro ancora: come l'alienazione della routine, del vedersi quotidiano, del privato e del pubblico sempre frammisti. Possibile? mi chiedo e chiedo: «Qual è il siero, il vaccino, la panacea che vi affranca da tutto questo?»

«L'amicizia e la stima reciproca» mi ripete Red Canzian.

«E la mancanza di un leader. Di un capo» interviene Stefano D'Orazio. «Non c'è mai stato né mai ci sarà.»

È magro, asciutto, vispo. Parla sciolto e veloce con profonda e vissuta conoscenza del mondo della musica leggera, dei suoi limiti, tanti, dei suoi ritardi, della sua mancanza di coraggio, della sua sudditanza esterofila: alle strette, della sua idiozia che si fa sull'incapacità di difendere e valorizzare il patrimonio musicale nazionale che è ricco di storia e di tradizioni che sono popolari e culturali a un tempo. In questa sordità dell'industria discografica l'orsacchiotto Stefano ritrova non pochi motivi della crisi del set-

tore che è sì creativa, artistica e produttiva, ma anche strutturale e manageriale.

«Chi non sa valorizzare il suo», dice ghignando, «può solo proporsi come rappresentante dell'altrui. Il mercato discografico è infarcito di rappresentanti. È vecchio per concezione e conduzione e tra i tanti cascami che ancora si trascina c'è quello del "personaggio" a tutti i costi, prescindendo da qualità vere, reali; c'è la logica delle hit che sono importanti certo ma non devono essere condizionanti. All'interno di questa logica, nello specifico dei gruppi, delle band, ci sta pure la figura del leader. Noi, senza minimamente rinunciare alle nostre convinzioni artistiche e senza tarpare la creatività di nessuno dei Pooh, ci siamo sempre battuti contro questa logica. Anzi, nella dinamica dei nostri rapporti interpersonali, artistici e umani al tempo stesso, la figura del leader non ha mai trovato spazio. Si è sempre cercato di sublimare, di valorizzare al massimo il contributo del singolo nella proposta del gruppo. E la validità di questo fare musica, fare canzone, concerto, disco è dimostrata proprio dalla continuità dinamica, propositiva, creativa e manageriale del gruppo. Insieme abbiamo deciso che ogni componente si facesse il suo "solo", in totale libertà e», sorride allegro, «nella primavera dell'84 è toccato a Roby Facchinetti, in autunno a Dodi Battaglia. Quest'anno è toccato a Red. L'anno prossimo toccherà a me. Anche questo ci ha dato gioia e siamo felici che le proposte "sole" siano andate e vadano bene, come il nuovo album».

«Titolo?» chiedo.

«*Giorni infiniti*» mi risponde Red. «I nostri giorni» sorride. «Forse, proprio infiniti non sono... certo è che non sono finiti e da ottobre si festeggia».

«Potreste dirmi i vostri vent'anni nella sintesi di pochi titoli particolarmente significativi?»

«È una parola» dice Red.

«Provate»

«Okay» dice Stefano. «Ci provo. Allora, in successione: "Piccola Katy", "Pensiero", "Tanta voglia di lei", "Parsifal"...»

«...una suite di quindici minuti» interviene Red, «che riprende il personaggio wagneriano smitizzandolo»

«"Pierre"» continua Stefano, «la storia di un omosessuale. "Il tempo, una donna, la città"...»

«...con quaranta elementi di orchestra» dice Red.

«"Noi due nel mondo, nell'anima"» prosegue Stefano, «e *Alhoa*...»

Il sottile profumo di Gianna: intervista a Gianna Nannini

«Epoca», n. 1879, 10 ottobre 1986

Giovanna Nannini, Gianna, è una provocazione vivente. Ci si trova per appuntamento – due té, quattro chiacchiere – alla Ricordi di Milano. Di lei avevo memoria discografica, fotografica, monoscopico-televisiva e “videoclipptica”. Sa Dio perché m’ero fatto l’idea d’una donna piccina tutta nervi e grinta. Sicché, quando l’ho vista, ci sono rimasto come quello della mascherpa: basito. Perché Giovanna Nannini, Gianna, è donna fatta, di trent’anni, fisico atletico e due spalle larghe così. Jeans stretti e corti sulle gambe lunghe, camicia mezza dentro mezza fuori, giacca di jeans. E ancora: capelli biondo bruciati arricciati e anarchici; occhi grandi puliti e vispi; mani piccole asciutte e forti; parlata toscana, senese. Gianna Nannini è una Nannini dei Nannini del panforte Nannini. «È il migliore», dice sorridendo, «perché ancora si fa rispettando tutti i crismi della tradizione. Però a me non piace, non m’è mai piaciuto. È dolce da schiattare e così dev’essere, ma io per il dolce non ci tiro.»

Ma chi è e cos’è Gianna Nannini? Certo, è *Gianna Nannini* (1976) e *Una radura* (1978) e *California* (1979) e *G.N.* (1981) e *Latin Lover* (1982) e *Puzzle* (1984) con “Fotoromanza” o – forse meglio – “Fotoromanza” col resto del puzzle: questo ieri, oggi è *Profumo* e, come pane appena sfornato, fragrante, profumato. Appunto. Pure, Gianna Nannini è altro oltre la discografia, oltre la fama faticata, riconosciuta e indiscussa di rockstar internazionale, oltre i dischi d’oro vinti e le hit parade primeggiate. «Me ne sono andata di casa a diciott’anni. Senza minestre assicurate. Senza assegni mensili. Per fare la mia vita che voleva dire e vuole dire fare la mia musica, le mie canzoni, i miei spettacoli. Sono venuta a Milano e Milano è oggi la mia città.

Non potrei vivere altrove. Ho fatto la gavetta nei locali off. Pianobar, proponevo le mie canzoni e il mio modo di cantare. Andavano e non andavano. È stata dura», sorride, «ma divertente. Non ho rimpianti. Lo rifarei. Escono i primi due ellepi. Poi ascolto Janis Joplin. Mi piglia una voglia d’America. Parto. California. E scopro che l’America mitica per una ragazza dell’Europa non è quell’America, né quella California, né quella statua della libertà. Torno e canto la mia America che è sogno, bisogno, voglia d’amore contro la solitudine. Il mito diventa carne e la carne urla *sono io l’America*. Esce *California* con la canzone “America” ed è il successo. In Italia.

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

In Europa. Femminista mi scopro contestata dalle femministe dure. Succede», dice sorridendo largo. «La mia vita è fatta di tournée e musica, di sale d'incisione e musica, di parole – me le scrivo io – e musica. Il tempo libero è stare con gli amici, pochi, a Milano o a Viareggio. Con i miei a Siena se capita e quando capita. Tanto sport. Karate, tiro con l'arco, bicicletta da corsa. Qualche film, quando posso. Qualche libro che mi tocca rileggere tre, quattro volte perché perdo il filo e non mi ci ritrovo. Tanta televisione, video-music. Il pianoforte: ho fatto il conservatorio, otto anni, ma non m'è riuscito di finirlo».

«Mi metto lì e suono. Come viene. Una linea melodica e una frase che ci scivola sopra. Mi piglia un brivido. Sento che è giusta. Che c'è un'emozione vera dentro ed è "Terra straniera" oggi, come "Fotoromanza" ieri e "America" l'altro ieri. Io so che dopo, negli spettacoli, dovrò dare tutta me stessa, senza risparmi, senza astuzie, senza mestiere, senza playback, per comunicare, per regalare quel brivido, quell'emozione. Feeling. E quello che faccio in ogni spettacolo, costi quel che costi, mi gioco tutto. Ed è il momento più importante del mio lavoro. È l'ora della verità. Tu e il pubblico: non puoi barare, non devi. Per questo ammiro i cantanti come Ramazzotti, come Baglioni, come Vasco Rossi. Non è un fatto di canzoni: possono piacere e no, è un altro discorso. È un fatto fisico: danno tutto, sudano davvero non per finta. E mi piace la loro genuinità: non rincorrono mode, non ammiccano, non fanno i furbi. Credono in quello che fanno e fanno ciò in cui credono. Tutto qui. Ed è quanto di più bello si possa e si debba fare nel nostro mestiere. È fatica, mica da ridere. Io so che da febbraio dell'anno prossimo quando andrò in giro per tutt'Italia e tutta Europa per proporre *Profumo* mi toccherà questa fatica tutte le sere che Dio manda. Mi sta bene. L'ho già detto: è la cosa che mi piace di più»

«Ma non hai un punto di riferimento?», chiedo. «Qualcuno e qualcosa a cui rifarti? Che so? Un mito, un...»

«Sì che ce l'ho» dice. «Janis Joplin. Inarrivabile. Ha dato tutto, proprio tutto. Troppo, forse: c'è morta.»

Giovanna Nannini, Gianna, è una provocazione vivente: per la sua voce, per la fisicità quasi animale – amore? – del rapporto col suo pubblico che viene fuori anche dall'ascolto dei suoi allepi e dalla visione dei suoi video firmati da un regista come Antonioni o da due videomaker come Hannes Rossacher e Rudi Dolezal, più conosciuti come i Torpedo Twins. E perché Gianna è schietta, vera e dannatamente simpatica: questo è il massimo della provocazione, la simpatia è merce insolita nel mercato nazional-musical-discografico.

Come un profumo raro.

Come *Profumo*.

Prego, non gettate la signora: intervista a Franca Rame

IL DE MARTINO
30/20

«Epoca», n. 1880, 17 ottobre 1986

Dal 9 ottobre Franca Rame è di scena al Nuovo di Milano. *Parti femminili* è il titolo dello spettacolo. Scritto a due mani da lei e Dario Fo che, come sempre, è regista, scenografo, coreografo, costumista e dio solo sa che altro.

«Nel titolo, *Parti femminili*», dice Franca Rame, «è sottinteso un bisticcio di parole: sta per parti teatrali come per parti fisiche. La protagonista, io, è una donna che racconta storie di donne mettendo in evidenza, attraverso la finzione teatrale, problemi sociali, culturali, politici, fisici e quindi umani della donna oggi». È uno spettacolo in due tempi per due atti unici: “La coppia aperta”, monologo tratto da *Tutta casa, letto e chiesa* che è stato replicato tante volte in Italia e nel mondo, Usa compresi, ed è stato scelto tra 270 proposte per essere rappresentato al Covent Garden di Londra; e “Una giornata qualunque”: novità assoluta. Nel camerino è la confusione di vesti e costumi e oggetti di scena. Franca Rame si trucca. È una bella donna. Lo è sempre stata. Lo è ancora.

Cos'è oggi il suo rapporto con il teatro? Oltre l'abitudine, intendendo, oltre il mestiere.

Non è passione, non per il teatro almeno. E nemmeno voglia di protagonismo. E neppure ambizione esibizionistica. Sono anomala rispetto a un ambiente in cui la competitività la fa da regina. Io, il teatro, non l'ho scelto. Sono nata attrice in una famiglia di attori girovaghi. Appena mi reggevo in piedi, quanti anni avevo? tre... quattro, già ero di scena con *La cieca di Sorrento* piuttosto che *Le due orfanelle*.

Poi però la scelta è arrivata.

No – dice sorridendo – in me non c'è, né c'è mai stata la sacra fiamma del teatro con la T maiuscola. Altra è la mia storia che si fa nel e per l'incontro con Dario, che è uomo di teatro come nessuno nonché unico autore italiano vivente rappresentato nel mondo intero. Dario è teatro: che sia in scena o no poco conta. Ma è anche uomo di cultura che ha fatto scelte, sempre conseguenti e coerenti, sia culturali, sia politiche, sia sociali: su queste ci siamo incontrati e ancora ci s'incontra. Per queste abbiamo pagato e ancora paghiamo l'ostracismo benpensante e il misconoscimento, a volte la stroncatura tout court, di certa critica con la puzza sotto il naso.

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

Oggi però non è più così.

Oggi Dario è intoccabile, e anche il critico più astioso e prevenuto non si giocherebbe la propria credibilità, né rischierebbe di beccarsi la patente d'imbecille per il solo gusto di dargli o di darci dentro. Possono fare altro i nostri detrattori. L'hanno fatto. Lo fanno. "Certo con Dario in scena gli spettacoli sono ben altra cosa"!» motteggia Franca Rame. «"Il teatro di Fo non si discute. Ma Franca Rame! La suffragetta! La *pasionaria*..." Hanno cercato di dividerci dissertando sulla diversità dei due "teatri". Poveretti! Sì poveretti, perché sanno perfettamente che non ci sono due teatri, uno di Dario e uno di Franca. C'è il nostro teatro e quello che li irrita solo apparentemente è la forma, in realtà è la sostanza.

Che vuol dire?

Non accettano che la sottoscritta fregandosene del "sacro fuoco" ogni anno torni in scena per rappresentare la condizione della donna, per provocare, per fare politica, per fare cultura, per proporre un teatro sociale, un teatro civile. Questo è il *nostro* teatro: mio e di Dario. È dal '75 che Fo scrive solo per me, a volte da solo, a volte insieme e se non sono mancate le critiche più o meno in buona o malafede, qui, in Italia, certo non sono mancati i successi, qui, in Italia, come nel mondo.

E la sua parte in tutto questo?

Dario Fo è sempre stato l'artista, tra virgolette o senza, ma a fianco della sua creatività grande c'era e c'è la mia, più piccina forse, certo meno appariscente, cionondimeno altrettanto importante per il comune discorso. È a me che, in primis, Dario legge i suoi testi e insieme li discutiamo, li ragioniamo, li ripensiamo, li riscriviamo o addirittura, come nel caso di *Parti femminili*, li scriviamo. Io sono la sua agente, io tengo i contatti con i teatri del mondo intero. Mia era la responsabilità della casa editrice che editava, ai tempi de La Comune, dischi e testi: mia la creazione e l'organizzazione del "soccorso rosso" per i carcerati e i loro familiari. Bene, perfino questa creatività, perché è creatività, mi è stata espropriata. Ma non importa» sorride. «Importante è andare avanti con la forza delle nostre idee ch'è poi la forza della nostra ragione e la materia prima del comune "fare teatro". E finché questa ragione tiene io sono di scena, con o senza Dario.

Giù, nell'attrezzeria del Teatro Nuovo. Dario Fo – pennarello in mano, l'occhio allegro – sta pittando su una tavola di compensato. Gestì precisi, larghi, sicuri. È un grande disegnatore. Come per magia compare un teschio. Tra le scheletriche falangi, falangine, falangette schizzate tra denti irridenti regge un sigaro poderoso. Le volute del fumo prendono forma di scritta: «Fumare fa bene alla salute!» Anche il cartello è "di scena". Dario Fo ghigna.

1987

Gesù, fai che canti solo: recensione del concerto di Bob Dylan

«Eva», n. 1, 2 ottobre 1987

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

Modena. Festa de *l'Unità*. Il programma della serata è di quelli mobilitanti. Suonerà, per primo, Roger McGuinn, grande chitarrista, ex-leader dei Byrds. Lo avvicenderà Tom Petty con i suoi Hearbreakers: letteralmente “spaccacuore”. Poi lui. Bob Dylan.

Alle quattro del pomeriggio raggiungo la festa. L'aria è bianca, lattiginosa. L'umidore da bagno turco e l'afa ammollante tolgono vita ai colori. Nell'area della festa, la stessa dell'ex-autodromo, ogni segno di vita ristagna, come sospeso. Il caldo opprimente rende ai gesti d'uomo e ai movimenti di cose una specie di lentezza: il segno dell'attesa, novena d'evento.

Che è lui. Bob Dylan.

«In prevendita» mi dice uno degli organizzatori «abbiamo venduto ventiseimila biglietti. Non male».

Faccio conti spicci. 26.000 x 25.000 (costo del biglietto catacranico e arrotondato per difetto) fanno sei miliardi e mezzo di lirette. E saranno di più: perché lunga è la fila ai botteghini. Lunga e paziente.

Molti emiliani e romagnoli: scontato. Poi, i toscani, i veneti vicini: veronesi, vicentini, trevisani, padovani, veneziani. I lombardi confinanti: mantovani, cremonesi, pavesi, tanti milanesi. Infine, gli itineranti della musica, gli *on the road* saccopelisti: un gruppo mi dice Ancona; due giovani, lui e lei, sfranti, polverosi, mi dicono Catanzaro; uno, lungocrinito, dorme sotto il sole, sulla terra secca e crepata, un cartello al suo fianco: «Non svegliatemi: me ne salgo da Messina». L'area adibita allo spettacolo è cintata. Inaccessibile. Prova microfoni: *Please, do not disturb*. E il popolo di Dylan si guarda bene dal disturbarlo. Fuori, sull'erba riarsa e grigia, i dilaniati – dal caldo – dylaniani ristanno in piedi, seduti, stravaccati, fermi o deambulanti; poche le grida, molti, moltissimi, i sussurri.

È la sostenibile armonia della pazienza. Che è pratica vissuta della tolleranza. Richiamo, penso e mi chiedo, e omaggio al pacifismo tollerante del primo Dylan? Forse per quel gruppo di quarantenni milanesi. Ma, per questi giovani, venti-venticinquenni, qual è la linfa che dà vita e tenuta a tanto provato pazientare. «È

buona musica» mi dice uno. «Non paranoica. Qualcosa che ci fa stare insieme. Bene. È importante stare bene insieme. Noi siamo di San Benedetto del Tronto. Siamo andati due... tre anni fa a Verona. All'Arena. Era il primo concerto di Dylan in Italia. Non sapevamo una bega di lui. Ci siamo andati per curiosità... e perché allora andavamo un po' a tutti i grandi concerti. Quasi sempre era più o meno un gran casino e noi dentro a far casino. Con Dylan è stato diverso. Una cosa dolce. Mica fanatica. È stata una scoperta. Una musica giusta, ci siamo detti, buona per noi».

Poi, alle sette di sera, gli ingressi sono stati aperti. Paziente, il popolo dylaniano è sciamato lungo le terre e l'erbe brulle dell'arena, predisponendosi per altre ore, due, di tollerante attesa.

Poi, il buio senza brezze o refoli rinfrescanti.

Poi, le luci sul palco.

Poi, Roger McGuinn. Poi, Tom Petty e i suoi "spaccacuore".

Poi, lui. Ovazioni e fischi americani.

«Solo», prega in sussurro una ragazza al mio fianco. «Gesù, fa' che canti solo».

Ma il grande Bob, sublime *infidel*, canta e suona con gli "spaccacuore": canta e suona il nuovo per musiche e testi. Niente "Blowing in the Wind". Può essere, questo, un modo, il suo modo per dirci che i tempi, quanto meno i suoi "Times They Are a-Changin'". Può essere. Buon per lui. A noi tocca sperare. E pazientare.

1988

Ci ragiono e canto

«Linus», n. 274, gennaio 1988

Due fatti. Recenti. Una sera nella mia sezione. Riunione. Dibattito.

Un che di canonico, di rituale, pure con qualche spunto vivace. Nella mia zona milanese è stata deliberata la costruzione di un centro sociale – polifunzionale? Polivalente? – che, nel futuro prossimo – la butto sul personale – mi affrancherà dalla presidenza del circolo Arci-Corvetto... E si chiuderà così uno spazio aperto, buono, umano per tanti anziani della zona che non potranno frequentare il centro sociale perché il centro sociale *non* può permettersi i prezzi politici, perché il centro sociale *non* può permettersi il poco o nulla tenente che con cinquecento lirette fa giornata e occupa una sedia

– un posto –, un tavolo, perché il centro sociale si propone come aggregazione a scartamento ridotto: per regolamento chiude, chiuderà, alle 16:30 e chi volesse “aggregarsi” oltre quell’ora (studenti, lavoratori, lavoratrici eccetera) e pregato di trovarsi altri spazi... Peraltro inesistenti. Ne ripareremo. Occhei: a ogni buon conto se ne è discusso fino a ora piccina.

Poi, a sezione mezzo vuota, dovendo il giorno appresso andare a Roma per impegni solidar-canori e, incombendo sulle rotaie italiane gli scioperi dei Cobas, ho chiesto lumi a un compagno ferroviere: iscritto alla mia sezione, tesserato Cgil e simpatizzante Cobas; c’è di che riflettere su tanto assembramento di scelte politico-sindacali. Un giovane presente, con ghignetto saputo, si è sbilanciato, becero, nell’urlo: «Maledetti *Cobras*»... e la *r* aggiunta è già segno di giudizio politico. «Non sono d’accordo», ho detto duro. «Mi ricordo le etichette insulse e con modalità del pre-68 quando era facile appioppare a un non-in-linea timbrini idioti tipo “cinese”, “terzomondista”, “maoista”, “trotzkista”, “classeoperaista”, “quadernorossista” (più raffinato questo), “utopista”, “fidelghevarista”... e “capellone”: scivolata d’ala dal merito politico al merito di costume. E mi ricordo anche l’etichetta che mi viene appioppata oggi, assai più composita, “vetero-comunista-sentimental-operaista”. «Sai qualcosa dei Cobas, non Cobras dico? Li conosci? Hai parlato con loro? No? Bene, non andare lontano. Chiedi al compagno ferroviere qui. Lui non è dei Cobas, ma li conosce. Lui forse non condivide le loro scelte, ma non li esorcizza dietro etichette tanto riduttive quanto idiote».

«Infatti», dice il ferroviere. «Io partecipo alle loro riunioni. Ci discuto, ci litigo, mi c’incazzo. Da pari a pari. Do loro ragione quando penso che hanno ragione. Comunque, qualunque cosa loro dicano, che io sia o non sia d’accordo, io li rispetto... e così mi tengo cari i margini di una possibile unità a venire: faticosa, difficile, ma da cercare, sempre». «Occhei», ho detto al giovane. «Se vuoi saperne di più e meglio sui Cobas forse è il caso che tu ne parli col compagno qui. Ora ti lascio. Debbo partire presto Cobas permettendo».

Roma. Sera. Al Folkstudio. Poca gente. Qualche amico. Non avevo voglia di venirci. Ma chiude il Folkstudio. Chiude uno spazio quasi trentennale. Una zona franca di resistenza contro l’arroganza discografica e mass-mediale. Sento di dovere qualcosa al Cesaroni che da sempre gestisce questo spazio. Gli devo quantomeno un’amicizia vera e provata e la fatica di tanti comuni progetti. Gli voglio bene: che non è forse granché come “input” politico, ma è moltissimo come spinta umana. Quanto basta per farmi andare a Roma.

Canto. Ho perso dimestichezza con la chitarra. Quando azzecco due accordi giusti in sequenza mi autoapplaudo. Comunque riesco a tenere. Alla fine... ai bis, uno – lo conosco? Non lo conosco? Mi pare d'averlo già visto... Quando? – mi chiede: «Cantaci “O cara moglie”».

Non che c'incastasse un gran che – contesto, serata, umore – il cantare quella canzone: la scrissi nel '66, ai tempi dei grandi scioperi della Fiat di Torino, divenne poi una sorta di inno, quasi colonna sonora, di buona parte delle lotte operaie; fu, in effetti, adottata, fatta propria, dal movimento operaio e sindacale per tanti, tantissimi anni; ancora oggi accade di sentirla, amplificata da cassette Geloso, davanti a fabbriche in incipiente dismissione: oggi è, spesso, troppo spesso colonna sonora di casseintegrazioni incombenti, di licenziamenti arrembanti; segno quindi, al meglio, di sospirata resistenza e di futuribile sconfitta. È evidente la mia riottosità, ancorché, come sopra, motivata. Ma incalza il tipo: «Non farti problemi Ivan. “O cara moglie” diventerà l'inno dei Cobas».

Non sono d'accordo.

Il segno della canzone è tutto compreso nella *ragione* dell'urlo che esalta urgenza e bisogno e improrogabilità dell'unità operaia, di *tutti* gli operai, come unica via per una più qualificata e più vera e più forte unità sindacale. Per questo la scrissi a suo tempo. Per questo l'ho cantata per anni. Per questo ancora la canterò, quando mi verrà chiesto e anche se *non* mi verrà chiesto. Non che, più di tanto, riconosca particolari ruoli a siffatto “cantare altro”. È stato, e oggi lo è anche di più, evento certamente minimale rispetto ai grandi problemi che travagliano il movimento operaio e le sue organizzazioni, confederate o meno. Pure, penso e dico, si può sempre tentare, in prima battuta, di cantare insieme siccome approccio buono per un ragionar comune... non più rimandabile.

E, ovviamente, viceversa.

Sarebbe a dire, a ripetere meglio, una volta ancora: “Ci ragiono e canto”. Fosse mai?

P.S.: Nel '67 scrissi un'altra canzone; concludeva beffarda: «Dare etichette è sempre da coglioni, chi ci guadagna poi sono i padroni...»¹¹. Lo ammetto: non è il massimo della “poesia”; pure, ancora oggi, mi pare assai efficace come “messaggio”.

11 “Quand riva 'l cald”, in realtà datata al 1966 in *Canzoniere della protesta* 5, cit.

Ecco perché canto ancora “Cara moglie”

«l'Unità», 9 dicembre 1988

Reggio Emilia, 6 dicembre Ridotto del Teatro Ariosto. Manifesti nel foyer. Trascrivo: Comune di Reggio Emilia – assessorato alla Cultura – Musica/Realtà in collaborazione con il Club Tenco propongono *D'altro canto. Canzoni d'autore in Italia fra contestazione e consolazione prima, durante, dopo il 68*.

Ho, personale, una sorta di diffidenza verso siffatte iniziative. È la remora tra conscio e inconscio, di un discettare affettuoso e inane tra il come eravamo e come avremmo potuto essere se. È un interrogativo intricante e fastidioso a chi importa, di questi tempi, il rifare storia di iniziative e di valori, di impegni e di fatiche generose, di un progettare politico-culturale che fu sì stagione lunga e felice ma che, dopo il '75 e il '76, precipitò rovinosamente nell'inverno dei riflussi politici e culturali senza nemmeno vivere o sopravvivere un autunno per qualche verso preparatore della fine a venire?

Beh, a qualcuno importa evidentemente. A Luigi Pestalozza, del Comitato centrale del Pci, e a questa sua iniziativa, «Musica e Realtà» dico – un progetto, una rivista – che a Reggio Emilia nacque nei primi anni settanta e che in questa città vive e opera. Al Club Tenco presente con Mario De Luigi, direttore della rivista «Musica e dischi» e vicepresidente del Club stesso. A Franco Fabbri e Umberto Fiori già Stormy Six del rock progressivo e cooperativa l'Orchestra. A Sergio Liberovici ed Emilio Jona del Cantacronache anni cinquanta. A Franco Coggiola e Cesare Bermani dell'Istituto Ernesto de Martino per la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario. A Enrico de Angelis, critico musicale, giornalista ed esponente del Club Tenco. A Giorgio Vezzani, pervicace direttore, redattore diffusore de «Il Cantastorie». A Michelangelo Notarianni, responsabile del settore cultura di massa per conto della direzione del Pci. E a Giovanna Marini, a Gualtiero Bertelli, ad Alberto D'Amico, ad Alfredo Bandelli del Nuovo Canzoniere Italiano. Quindi, mi dico, dovrebbe importare anche a me che del Nuovo Canzoniere e dell'Istituto ho fatto e faccio parte. E mi importa molto tanto, quanto ai presenti ai lavori che affollano il Ridotto, che ascoltano le relazioni introduttive dell'assessore alla Cultura di Reggio Emilia Giordano Gasparini – qualcosa di più, in verità, di un formale saluto solidale –, di Mario De Luigi e di Luigi Pestalozza. Ascolto i presenti e tra loro tanti giovani, con grande attenzione. Non pochi prendono appunti. Non pochi tra loro si scambiano

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

commenti. E d'improvviso mi si sciolgono le diffidenze, smarrisce la remora, perché la materia di tanto ragionare è cosa viva. Viene da chiedersi perché. Perché oggi. Non s'è trattato, non a Reggio Emilia e nemmeno a Padova dove giorni or sono ebbe luogo il primo tempo di questo *d'altro canto*, di far ricircolare fotografie opportunamente virate nel seppia, per dirci e dire della nostra primavera e della nostra estate e lacrimare sull'inverno dei riflussi. No. Quello che si è dato e si è sciolto è il racconto di una storia vera e viva con l'intendimento preciso, dichiarato, che la ragion d'essere politica, culturale e sociale che ne stimolò la nascita e l'affermarsi è tuttora valida, ricca e contemporanea e presente. Lo gridano il riemergere di valori come uguaglianza, solidarietà, giustizia sociale e la voglia di una società giusta pulita sana, non omologata, non omogeneizzata. E ancora, così io l'ho intesa e l'intendo, la voglia sogno-bisogno di socialismo. Che ritorna nelle piazze. E che ho riscoperto in tutti gli interventi, come comune collante, di questo convegno reggiano. Ed è anche, tutto questo, la risposta politica e culturale più forte e vera a tutti i sacerdoti d'ogni solipsistico riflusso artistico o esistenziale che sia.

Non si tratta, no, di fotocopiare esperienze datate, Cantacronache o Nuovo Canzoniere Italiano che siano. Si tratta invece di capitalizzare un tempo, un'esperienza estremamente composita e variegata, per un ragionare e un progettare oggi l'organizzazione di domani. Il posto, dico, dove le mille voci, grandi e piccole che gridano i bisogni di democrazia, di giustizia sociale, di uguaglianza, di solidarietà, di pace, di amore e delle umane urgenze possano incontrarsi, confrontarsi, intrecciarsi, proporsi per una generalizzazione, diventare cultura organizzata, diventare nuova linfa per una politica dell'uomo e della donna, per l'uomo e per la donna, e per tutti gli uomini e tutte le donne. Una volta ancora, se non sbaglio, fare del socialismo. Come scelta di vita certo, non come l'omonimo partito.

Poi a lavori ultimati, convegno e tavola rotonda, a sera, lì, nel Teatro Ariosto si è svolto lo spettacolo con Adria Mortari, Giovanna Marini, Gualtiero Bertelli, Alberto D'Amico, Alfredo Bandelli e il sottoscritto. Mentre cantavo per l'ennesima volta la "Cara moglie" di sempre e ascoltavo la "Contessa" e "Per i morti di Reggio Emilia" e "Nina" e "I treni per Reggio Calabria" di sempre mi chiedevo che senso avesse questo nostro cantare e ri e ri e ricantare. Pure, mi sono detto e dico, se un tempo qualcuno non avesse cantato e ricantato la "Addio Lugano bella" di Pietro Gori piuttosto che i canti dell'antifascismo e della Resistenza, e i canti del lavoro, e i canti socialisti e comunisti e repubblicani, e la filanda e la naia e la fabbrica e se qualcun altro non avesse rischiato l'alea e la scommessa d'un

cantare altro, dico dei Cantacronache come del primissimo Modugno, dico del rock di Jerry Lee Lewis, come dei *song* di Brecht, dico delle canzoni della mala della Vanoni, della Laura Betti e della Maria Monti come degli esperimenti di Pasolini, Calvino, Fortini, Jona, Fiorenzo Carpi, dico di Luigi Nono come di Berio e Maderna, dico di Gianni Bosio come di Giovanni Pirelli, dico di chi produsse cultura e di chi la promosse e la organizzò, altra e alternativa che fosse, ecco, se tutto questo non fosse avvenuto, forse una “Cara moglie” o una “Nina” o una “Contessa” ci sarebbero comunque state, forse, ma come singoli fenomeni e non come tessere di un progetto politico-culturale, di un fare organizzazione di cultura di largo respiro che segnò una stagione lunga, vent’anni e più, fatta di primavere e di estati.

Ho detto quali sono i segni, i germogli che dicono oggi della possibilità di una nuova primavera. Bisogna saperli cogliere. Daranno, nell’estate a venire – è la speranza della ragione – nuovi frutti. Tocca darsi da fare. A Reggio Emilia, come a Padova. S’è cominciato.

1989

Ma il vento continua a fischiare. Cronaca di un concerto con contestazione, discussione, spiegazione e catarsi finale

«Linus», n. 286, gennaio 1989.

Sono stato a Padova. C’era un convegno promosso, se ben ricordo, dalla locale Arcinova, dall’Assessorato agli interventi sociali e dal Progetto Giovani. Luogo: la prestigiosa Sala dei Giganti per solito adibita a concerti raffinati di musica classica. Era previsto, e fu fatto, dopo i conversari più o meno rotondi – nel senso della tavola – un “concerto” del vecchio Nuovo Canzoniere Italiano con gli immarcescibili Paolo Pietrangeli, Giovanna Marini, Gualtiero Bertelli, Alberto D’Amico, Alfredo Bandelli, Stefano Maria Ricatti, Mimmo e Sandra Boninelli, Paolo Ciarchi, Claudio Cormio e il sottoscritto. Pietrangeli assente per impegni costantemente – da Costanzo – televisivi. Gli altri tutti presenti. Alle 21 la sala è piena. Trentenni, quarantenni e oltre. Ben composti e ben disposti per l’ascolto. «La sinistra padovana al gran completo», mi dice un organizzatore, «quella di partito e quella d’area». Prendo atto.

Al “pronti via” per lo spettacolo un gruppo di ragazzi, giovani, con jeans, giubbotti colorati, scarpe da tennis, entra in sala e si piazza davanti al palco tenendo uno striscione «Centro Sociale occupato – via Ticino Padova». Uno sale sul palco, prende un microfono e spiega le ragioni della propria presenza. Ci dà dentro di dritto e di rovescio, con bella grinta, ottime argomentazioni e qualche eccesso verbale. Niente, in verità, che non abbia già sentito – dico dei cazzi piuttosto che dei porco qui porco là – nel passato remoto o prossimo che sia. La crudezza del linguaggio scatena qualche pubblica indignazione. La sostanza degli argomenti mi manda, letteralmente, in corto circuito. E, di colpo, ho la sensazione di trovarmi dalla parte sbagliata della storia. Perché la ragione del ragazzo, cazzi compresi, è la mia, da sempre. Per quella ragione ho cantato nei centri sociali settantasette volte sette, come nelle fabbriche occupate, come davanti ai cancelli della Fiat, come nei cortei studenteschi e operai. Per quella ragione fatico la presidenza d’un circolo Arci milanese precario per strutture e autogestito. Per quella ragione privilegio nei miei scritti su «l’Unità» racconti e testimonianze di varie emarginazioni, disperazioni e solitudini. Per quella ragione farnetico sul «Metallurgico», mensile dei metalmeccanici milanese, d’una lotta di classe tutt’ora da fare. Per quella ragione, ancora, scrivo su «Linus».

Poi, intervento concluso, oratore, compagni e striscione hanno lasciato la sala accompagnati da un’indifferenza buona per nascondere il disagio della sinistra padovana di partito o d’area che fosse. Nessuno ha detto niente. Non una replica. Ma io ero incazzato a belva. Sono sceso dal palco. Volevo parlare con quei giovani. Volevo capire. Loro mi avevano scaricato sulla personale coscienza un tot – tonnellate – di personali contraddizioni. Loro mi avevano collocato, costretto, nell’area del perbenismo “democratico” e benpensante. «Cristo!» mi sono detto «già faccio fatica a vivermi come comunista del riformismo forte e davvero mi rode il fegato che qualcuno mi viva come un piccino (nel senso del Pci) propugnatore del rivoluzionarismo debole. Non ci sto!».

Ho parlato con quei giovani. A lungo. Serenamente. Mi hanno dato un loro volantino, lo stesso che avevano diffuso in sala. Riporto qualche passo. Titolo: «Se il vento fischiava ora fischia più forte – le idee di rivolta non sono mai morte» (da “Contessa” di Paolo Pietrangeli, inno del ’68 studentesco, nota mia). «Diceva così» trascrivo «una canzone degli anni settanta, la famosa “Contessa” scritta da uno dei maggiori cantori delle lotte di quegli anni. Ma oggi, questi signori vengono chiamati qui a Padova al Convegno organizzato dall’Assessorato agli interventi sociali, dall’Arci e dal Progetto Giovani proprio per dare un colpo di spugna a quelle idee

che qualche anno fa loro stessi cantavano. Eccoli qua Ivan Della Mea, Giovanna Marini, Gualtiero Bertelli etc. a dare lustro a una giunta militare che in questi anni ha cercato di far morire le idee di rivolta mandando in galera centinaia di proletari, blindando la città, creando emarginazione (venti morti da eroina e due in questura), chiudendo gli spazi di socialità conquistati con la lotta. Eccoli qua a proporsi con un concerto a diecimila lire per consolarsi e consolare [...]. Cari compagni cantautori di un tempo, le idee di rivolta non sono mai morte sul serio, e in questa città dove si sono provate tutte, dalla mostruosa provocazione del 7 aprile con tutto il suo seguito che ha prodotto centinaia di mandati di cattura con galera, esilio etc. agli omicidi (Pedro e Bortoli), alla tortura; dalla militarizzazione dei territori ai licenziamenti politici [...]. Oggi queste idee pur soffocate e represses continuano a vivere: tra gli inquilini che rifiutano la rapina degli affitti da pagare, nelle occupazioni delle case, nella lotta contro gli sfratti, nelle occupazioni dei centri sociali per combattere l'emarginazione e l'eroina, nella scuola contro ancora la meritocrazia, l'autoritarismo, la mancanza di spazi di libertà. Continuano a vivere ancora questa sera nella contestazione di questi squallidi spettacoli a diecimila lire che servono solo a mistificare la realtà, a stravolgere la storia del passato [...]. Contro la mercificazione della musica e più in particolare di questa musica che ci è appartenuta e non lasceremo che venga usata contro chi lotta».

Il volantino chiudeva: «Se c'è chi lo afferma sputategli addosso la bandiera rossa ha gettato in un fosso».

Bene, in totale serenità, ho detto a quei giovani di non fare casino tra chi scrive e canta certe canzoni, tra chi organizza convegni simili e tra chi, più o meno furbescamente per darsi lustri democraticistici, li patrocina. Che nessuno, io per primo, ha da consolare nessuno e che, personalmente, il cantar retribuito (poca lira comunque) d'una sera mi consente il cantare *gratis* per enne sere dedicate a manifestazioni per il Cile piuttosto che per la Palestina, per fabbriche occupate o disoccupate o cassaintegrate piuttosto che per centri sociali autogestiti come il loro... Perché andrò a cantare nel loro Centro sociale e per farlo davvero non dovrò raccattare nessuna bandiera rossa nel fosso in cui mai l'ho gettata.

Ci si è dati appuntamento. Mi chiedo: verrà la sinistra di partito e d'area al concerto nel Centro sociale occupato di via Ticino? Sarebbe importante se venisse, se i giovani l'accogliessero *democraticamente*, se finalmente si parlassero, ascoltandosi. Se questo avvenisse anche il nostro ragionar-cantando avrebbe un senso.

Si può fare. Si può provare, quanto meno.

1990

Io no, aspetto la discoteca trialettica

«l'Unità» (Milano), 15 dicembre 1990

Non mi piace la disco music: e vabbè. So che piace a moltissimi ragazzi: quantomeno so che piace ai giovani che tutti i martedì e i giovedì e i sabati e le domeniche vengono qui, Milano sud, al Parco delle Rose, megadiscoteca pluralistico-democratica con tre piste tre. Arrivano ballerini (quelli e quelle che ballano) e *cuccadores* (quelli e quelle che cuccano) e *ballcucc* (quelli e quelle che: provate a indovinare). Arrivano allegri e caciaroni con i loro cori giovanotti e con i loro vestimenti che sono mistura miscelata d'ogni moda casual metal punk und tamarra; e non manca, no davvero, il look *giademis* – Gianni De Michelis – ministerialgomminato che si fa col vestito buono la camicia bianca la cravatta acconcia le scarpette mocassine e i capelli gomminati e puntuti come stoccafissi: *troooppo gggiusti*.

Parafrasando il pensiero ciarchiano di Paolo Ciarchi – cittadino possibile e musico polistrumentista di genio nonché ultimo dei filosofi peripatetici – questi giovani sono *stupendi e urendi* e possono essere sia *stupendamente urendi* sia *urendamente stupendi*: sono quindi dialettici; difetta però in loro la capacità di essere *asurdi*, di svolgere per fantasie a(s)surdamente libere und liberate e d'approdare quindi alla trialettica che, come ognuno sa o dovrebbe sapere, è quel «superamento dialettico della dialettica» che affranca da ogni rito sublimandolo e stravolgendolo.

Perché, nella pratica discotechica, c'è il rito ed è cosa allegra, felice, giusta anche (senza il *trooooooppo* che stroppia). E questo rito si fa sì dentro la discoteca – e vabbè – ma si fa pure fuori ed è prassi orrendamente *urenda* senza possibilità alcuna di *stupendo* riscatto.

Siamo e risiamo per enne volte di enne notti alla beceraggine della piccola e della grande violenza. È come se, dopo l'ingestione dei megawatt amplificati, uno si ritrovasse congestionato e avesse urgenza, fisica, di liberarsi: ed ecco che le auto sgommano e le radio scatenano nella notte dei sonni *normali* le percussioni tecnologiche di batterie cyber alle quali è preclusa persino la fantasia dell'errore creativo e i clacson fanno contrappunto ritmico e gli incroci sono teatri di riti scontrati scentrati bestemmianti scazzottati e d'ululati d'ambulanze e di volanti accorrenti; e i pedoni fanno stragi di specchietti e di tergicristalli e sfascio di deflettori e sputtanamento di carrozzerie graffiate incise ammaccate abbottate; e, ancora rito,

questi fedeli del casinar notturno invadono la strada e si fa l'ingorgo strombazzato ed è la festa del dito medio stupratore d'ogni cielo e dell'unione che fa la forza più meschina e del muscolare collettivo che propone l'indicibile al cittadino incazzato che s'affaccia e rivendica il diritto al sonno e al rispetto: ed è l'incultura della prevaricazione che diventa cultura della violenza e che ingenera violenza con la voglia di *giustizia* come vendetta e di *giustizieri della notte* come vendicatori.

Non m'inalbero né m'*inalberono* a sociologo perché davvero non so se è nella e della disco music un qualsivoglia "messaggio" portatore di siffatta violenza. Non demonizzo la disco né le discoteche. Da sempre sono convinto che a qualsiasi gesto d'uomo è data la possibilità d'essere creativo, d'essere – e faccio mio il pensiero ciarchiano – *stupendo, urendo* e "anche" *asurdo*: trialettico, oh già. Auspico quindi l'avvento d'una disco music e di discoteche "trialettiche". Quando e se avverrà lo saprò: non dai giornali, non dalle riviste specializzate, non dai media e neppure avrò bisogno di andare al Parco delle Rose per verificare. No. Mi basterà starmene in casa, nel letto dei miei sonni, e riscoprire la possibilità di dormire anche nelle notti di tutti i martedì e i giovedì e i sabati e le domeniche. Sì, allora saprò.

1991

Ivan Della Mea, Fausto Amodei e «la lotta di classe in rima»

Lettera a «l'Unità», 4 ottobre 1991

Caro direttore,

a proposito dell'intervista di Michele Anselmi a Fausto Amodei pubblicata sull'«Unità» di domenica 29 settembre, pagina 19, titolo: «Ho messo la lotta di classe in rima. E non me ne pento». Scrive Anselmi: «Ma è da parecchi anni che Fausto Amodei non scrive più canzoni e incide dischi. Precisamente dagli anni del terrorismo. Noi cantautori (dice Amodei e riporta Anselmi e la parentesi è mia di me) continuavamo a fare a gara a chi le sparava più grosse. E quelli lì sparavano davvero. E uccidevano».

Come *sparata* questa di Amodei contro «noi cantautori» è niente male. E niente male è l'insostenibile leggerezza dell'essere dei confini storici... «gli anni del terrorismo»... Quali e di quale terro-

rismo... Gli anni del piombo rosso... quelli dello stragismo nero e di Stato? E che cosa dire della sublime genericità di quel «noi cantautori»: chi... Con quali canzoni... Con quali frasi di quali testi?

Perché, il senso solo della dichiarazione di Amodei è quello di un'accusa molto grave sia sotto il profilo culturale, sia sotto quello morale sia sotto quello legale-penale: «noi cantautori» chiconqualicanzoniconquaccetera... avremmo dato testi e musica e voce siccome stimolo a volte a volte avallo a volte didascalica alle P38 e ai kalashnikov «a quelli che sparavano, davvero. E uccidevano». Per la conoscenza che ho dei testi miei, di Giovanna Marini, di Paolo Pietrangeli, di Gualtiero Bertelli, di Alberto D'Amico, di Mimmo e Sandra Boninelli, di Alfredo Bandelli e *anche* di Amodei e permettendomi di dare, come data dell'evento terroristico rosso, i primissimi anni settanta (data non esatissima, a ben vedere, perché gli anni di piombo iniziano, e *non a caso*, dopo le grandi battaglie e vittorie democratiche e dopo quel 16 giugno del quasi sorpasso) io confuto l'affermazione di Amodei e mi permetto di ricordargli che nel '74-'75-'76-'77 il sottoscritto e Paolo Pietrangeli e Giovanna Marini venivano accusati dall'estrema sinistra extraparlamentare e dai tuttologi di «Muzak» e dai fautori della “nuova canzone nazionale-progressista” e del “rock progressivo” *non a caso* consonanti con «Panorama» e altri magazzini illuminati e illuministi, d'essere *gli ortodossi, quelli delle feste dell'Unità, quelli col timbrino del Pci, i cantautori del Partito*: e forse lo eravamo per davvero, tanto che, come prova a risvolto e in negativo, con la caduta del fascino indiscreto del Pci, dal '76 in poi, la nostra presenza e frequenza nel circuito delle feste dell'Unità ha subito un vero e proprio tracollo. Cantori del partito di Berlinguer e istigatori e avallatori del terrorismo? Difficile da sostenere e ancor più da provare. Sì, compagno Amodei, io nel '78 con la ballata “Sebastiano” ho “difeso” i 61 licenziati Fiat perché sospettati di terrorismo; io nel 1991 e nel 2001 lo rifarei perché non accetto che si licenzi sui sospetti e nego che questo significhi «fare a gara a chi le sparava più grosse».

Di ben altro ci e si poteva accusare Amodei, e di più grave perché direttamente connesso a quello che in quegli anni era – di fatto per alcuni di noi e molto meno per Amodei già da tempo architetto praticante con chitarra a part-time – lavoro, professione: di aver spesso prodotto materiali d'uso, canzoni d'uso, scadenti, abborraciate, emotive a volte (parlo per me) e populistiche anche (parlo sempre per me) e sostanzialmente *brutte*: in questo senso e per l'indiscussa anzianità di militanza canora di Amodei, alcune sue canzoni non furono certo le migliori tra le peggiori. E, infine, mettere «la lotta di classe in rima» ancorché con l'aiuto del ri-

mario di Giovanni Mongelli non so quanto sia illuminista, certo populista lo è e neanche poco: ma, a me, il populismo-neo-illuminista del “Tarlo” di Fausto Amodei è parso sempre cosa buona e utile e *bella*.

Caro direttore, concludo questa mia informando Michele Anselmi che il sottoscritto *non* «si occupa dei gialli (libri o cinesi o orientali estremi in genere? parentesi e domanda sono mie di me) alla Mondadori. Il sottoscritto alimenta con qualche fatica due rubriche settimanali sull’«Unità», inserto di Milano; è presidente di un circolo Arci con più di mille iscritti molti tra i quali ricchi in età quanto poveri di pensione – che appaga, cresce e avanza la personale urgenza di *bagno nel sociale*; ha una collaborazione tendenzialmente fissa con «Linus», nell’84 ha scritto e pubblicato un libro – *Fiaba d’orso, di bagatto e di un giorno centenario* – per i «tipi», si dice proprio così, delle Edizioni del Circolo del Festival, collana I senzastoria; l’anno scorso ha scritto e pubblicato un «nero metropolitano» per i tipi, si ridice proprio così, della casa editrice Interno Giallo. Insomma, il sottoscritto ha fatto e fa un tot di cose ma non si occupa dei gialli Mondadori: al più e al meglio li legge. Questo per la correttezza dell’informazione che mi è cara soprattutto quando *non informato* è un collega del comune giornale.

A me il diritto-dovere di contestare le affermazioni di Amodei e di precisare le non informazioni di Anselmi. A te la scelta di che cosa fare della presente.

Grazie a Jannacci che fa battere il cuore a sinistra

«l’Unità» (Milano), 13 ottobre 1991

Il “fuori porta” tira da bestia: fuori Porta Nuova e Porta Garibaldi, forse anche Porta Volta... non ci sono arrivato... per poco, fatto è che per andare allo Smeraldo ho parcheggiato quasi in piazza Baiamonti bestemmiando assessori e lor parenti la vigilanza e luogo e il tempo e seme di lor s(c)emenze e di lor nascimenti e sacramentando la bolgia automobilistica col posteggio alla va’ che vai bene echissene.

Poi, dopo picciol passeggio nel paciugo, lo Smeraldo, pieno, zeppo e lì tutti intrippati, schisci in attesa di esso ello egli lui: l’Enzo detto anche Jannacci... E la memoria, maligna e triste, d’altro Smeraldo domenicale-mattutino al tempo dell’ultima Stramilano e l’attesa d’altro esso elio egli lui: l’Achille inteso come Occhetto e di come si stava larghi, troppo larghi...

Buio in sala. Suoni d'ottoni e percussioni. E lui, l'Enzo, con la fronte alta e il capello grigio tirato indietro, gli occhi suoi mai fermi come le mani, quel suo camminare un po' impalato, quel suo dire stralunato un po' da lupo mannaro orfano di luna che, come tutti sanno e se non lo sanno non importa, è una lampadina *taccata in sul plafon*; e io sciocco che mi sciocco perché l'Enzo, milanista oltranzista, è vestito da Inter con quel completo d'un nero quasi grigio o di un grigio quasi nero e quella camicia azzurra e pare proprio un interista giù di zucca, come a dire un interista di oggi... e io so che l'ha fatto apposta perché l'Enzo queste cattiverie le pensa, oh già, e le fa e ci gode e mentre lo maledico lui farfuglia cose sulla Milano che non vede, che non sente; che perde e si perde e tutt'a filo «e scuse, ma mi vori contavv, d'on barbon che l'ho vista passaa, sul stradon per andare all'Idroscalo, era lì, e l'amore lo colpi» *spatataciumpataciumpatata*: «El portava i scarp del tennis, el parlava de per lu» e mi scopro che canto con lui e mi accorgo che la musica ha perso la malinconia ironica e struggente d'un tempo quello, primi anni sessanta che diede vita alla canzone e che il ritmo nuovo, le rotture, le sincopi la fanno più dura, e l'ironia butta sul sarcasmo, diventa quasi insulto rabbioso perché barboni ce n'è ancora ma nel frattempo la città ha smarrito il minimo della pietà e della solidarietà, il massimo del minimo, perfino la piccola coscienza del testimone che davanti al cadavere con le scarpe da tennis sussurra: «Lassa sta, che l'è roba de barbon». E la canzone diventa sovversiva per la rabbia che ingenera contro tutti i nuovi perbenismi e i conformismi *anche sinistri*. È nel cambio musicale, nei nuovi arrangiamenti, nel richiamo ai clangori delle violenze metropolitane che si fa la trasgressione dell'Enzo, il suo disincanto: e i quadri stupendi dell'emarginazione cittadina d'un tempo, diventano le bestemmie della rabbia di oggi anche per “E l'era tardi” e per la surreale “Aveva un taxi nero” e per la bellissima “Qualcosa da aspettare” di Fausto Amodei e “Vincenzina”.

Jannacci sa dire e sa dare. Non ammicca. Non gli piace il tempo che si vive e lo dichiara senza infingimenti e picchia duro sulla musica perché è a quella che affida le nuove emozioni, il dire l'oggi dei nuovi e dei vecchi testi... che si perde un poco nella sequenza di “Quelli che”: troppo lunga, troppo tirata, troppo inframmezzata dagli assoli dei musicisti peraltro bravissimi, un po' bausciona nel senso interista della parola. Me ne sono andato col pensiero allegro che c'è ancora qualcosa di sinistro a sinistra: Jannacci, Gaber, Paolo Rossi, Dario Fo, Giovanna Marini e la fantasia rossa, un filo, il filo che ancora li tiene e li lega. Ma, poi perfidia della memoria tra lo strapieno dell'Enzo e il mezzo vuoto dell'Achille... Che cosa dire? Non so perché, ma di mio mi sono ritrovato a fischiettare “L'in-

ternazionale”: colpa del vestito di Jannacci? Forse: di questi tempi l’inconscio comunista s’attacca dove può. Così è. Per me. Grazie Enzo.

1992

Il Nuovo Canzoniere Italiano e le posse

«Il de Martino», n. 1, 1992

Quasi trent’anni fa, quando è decollato il lavoro politico del Nuovo Canzoniere Italiano, Gianni Bosio diceva: «I canti di protesta, di denuncia, di affermazione politica e ideologica, di resistenza, di contrapposizione, dal periodo dell’Unità (considerando il momento *a quo* come il punto d’inizio convenzionale dello sviluppo capitalistico) ad oggi, propri o in funzione degli interessi delle classi lavoratrici, vengono definiti, per comodità, *canti sociali*: dal canto internazionalista “All’armi all’armi”, al grido dei contadini mantovani “La boje”, all’“Inno” di Turati, a “Bandiera rossa”, al “Tarlo” di Fausto Amodei.

La delimitazione classista, la qualificazione empirica e approssimativa, la mescolanza dell’antico e del nuovo, la commistione di dialetto e linguaggio colto, di testi anonimi e d’autore, potrebbero apparire scelte arbitrarie nell’assenza di una definizione del canto cosiddetto sociale; ma questa apparenza di arbitrio non rappresenta che il ricalco di una realtà che si va componendo e si accentua nel Nord dell’Italia, dove la necessità di esprimersi con nuovi canti sociali si collega – con un interesse non esclusivamente documentario – con i più tradizionali canti sociali»¹².

Le Edizioni Avanti!, Il Nuovo Canzoniere Italiano, i Dischi del Sole, l’Istituto Ernesto de Martino sono state un’unica organizzazione culturale autonoma, all’interno della quale autonomie e soggettività tra loro assai diverse sono riuscite a lavorare assieme e a dare al nostro paese un repertorio di canto sociale. In tal senso Il Nuovo Canzoniere Italiano è stata un’organizzazione forse unica. Che tipo di organizzazione potrebbe mettere oggi assieme le pulsioni di una Giovanna Marini con quelle di un Paolo Pietrangeli, quelle di una Giovanna Daffini con quelle dei cantori di Aggus in un progetto politico-culturale omogeneo? Questo fatto ha sempre destato

12 G. BOSIO, *Alcune osservazioni sul canto sociale*, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», n. 4, aprile 1964, pp. 3-4 [nota nel testo originale].

meraviglia e mandato in corto circuito gli organismi culturali delle grandi organizzazioni politiche di massa. Anche per questo il nostro discorso di autonomia culturale non è mai stato digerito da nessun partito e organizzazione della sinistra. Infatti i nostri dopo-spettacolo hanno sempre teso a diventare un momento di incontro di realtà politiche che istituzionalmente farebbero a pugni e invece li trovano un momento di unità. E anzi questo si può dire che succede sempre. Sembra quasi che l'autonomia del militante riesca a trovare un momento di libera espressione solo nei dopo-spettacoli e poi dopo subentri nuovamente il momento dell'organizzazione politica e quindi delle contrapposizioni di tipo partitico. Secondo me, il segno di tutta questa operazione del Nuovo Canzoniere Italiano è stato proprio di contestazione dei discorsi politici ufficiali. È possibile una ripresa di tutto questo? La dimostrazione che sarebbe possibile anche oggi noi l'abbiamo avuta a Torino, quando siamo andati con mille paure e dubbi a fare un concerto con posse e gruppi rap. E a Torino è successo che si è spontaneamente verificata una ricucitura tra la nuova canzone di oggi e la tradizione del canto sociale, si è di nuovo riannodato il filo rosso tra il tradizionale e il contemporaneo. Dopo quasi quindici anni di azzeramento culturale vengono fuori questi delle posse a rifare questa ricucitura e la rifanno praticamente, senza teorizzarci sopra tanto. I giovani mettono tranquillamente assieme da "I morti di Reggio Emilia" a "Lega la lega", utilizzandoli come materiali d'uso contemporanei, buoni per dire il proprio no, il proprio contro, il proprio diverso. Ed è questo, credo, il nuovo livello dell'autonomia culturale oggi. Come è possibile fare in modo che questo discorso diventi un'espressione più diffusa? È possibile un terreno di confronto e di scambio tra individui che in momenti storici diversi hanno portato avanti discorsi assai simili sull'autonomia culturale? A giudicare da Torino sembrerebbe di sì. S'è cominciato con «Marini nuda» e si è finiti tutti con il pugno alzato. Se si vuole ricucire il filo che è stato spezzato una quindicina di anni fa vanno fatti altri incontri. Se le posse fanno quello che facevamo noi un tempo, allora qualcosa è rimasto. E dobbiamo fare in modo che queste esperienze possano confrontarsi e incrociarsi come avveniva una volta nelle nostre riunioni. È vero, quando siamo partiti noi pensavamo di avere un referente nei grandi partiti della sinistra. Oggi non so dove possiamo pensare di trovare un referente e, anzi, forse il discorso si è invertito: è il referente che viene a cercarci. Ma proprio per questo è importante esserci¹³.

13 Trascrizione della registrazione magnetofonica non rivista dall'autore [nota nel testo originale].

1994

Roccheraunddecloc / ballando col giùbos

«Smemoranda», gennaio 1994

Fine ottobre 1962. Alle quattro del pomeriggio sono al Teatro Gerolamo di Milano. Ho appuntamento con Carletto Colombo: l'avevo conosciuto socialista onesto e uomo generoso e direttore di un «Avanti» [sic] al tempo immune da virus craxiani; lo ritrovo commediografo dialettale meneghino, regista e direttore di quel teatro. Ho una proposta da fargli: uno spettacolo su quella periferia milanese che io vivevo, una specie di *West Side Story* ambrosiana che dicesse di noi teddy delle case popolari della Bovisa, di Villapizzone e di Vialba: il nostro rock da *giubòs* e latteria con le nostre infinite centolire operaie garzone fattorine per Jerry Lee Lewis e Little Richard ed Elvis Presley, la nostra guerra di bande, i nostri sogni di lambretta, i nostri giochi di *fubbol* da strada juvintermilan e giù botte, il nostro milanese arioso da immigrati nazionalpopolari, il nostro funerale blasfemo e sassoso: la nostra vita. Cose gli lessi e cose gli cantai, lì, senza chitarra, alla brutto dio e a un certo punto vidi l'ora e dissi cazzo e me ne andai e il Colombo a urlarmi aspetta e io no non posso e lui ma dove cristo vai e io in piazza alla manifestazione per la pace e lui andiamo insieme. E insieme siamo andati a fare i centomila della prima grande manifestazione per la pace promossa dalle tre confederazioni sindacali per la prima volta unite. E in piazza ci siamo persi e alla fine di tutt'e cose gli scelbinissimi celerini del battaglione Padova hanno caricato facendo carosello con le jeep e hanno ammazzato un diciannovenne universitario e comunista: Giovanni Ardizzone. A lui dedicai la rabbia d'una canzone: "Ballata per Giovanni Ardizzone" titolo, testo in dialetto milanese stretto, musica rock incazzato duro, acustico, strappavoce e tranciachitarra. Nel luglio '63 mi trovo a Piadena. C'è la festa dell'Unità al Vho, frazione di cascine con umori mauli e chiocciare di pennuti ruspanti e muggire di vacche poppute e ruminanti e razzolare di cani e felinare di gatti e si va di liscio alla ondesiccomesuole lì *in su l'era*, lì sull'aia della cascina rossa di festa e amici e compagni che mi chiedono di cantare una canzone e non ricordo chi m'accompagnò allora con la chitarra che ancora non suonavo, ma credo fosse il Sergio Lodi fratello del Mario Lodi, già amico e compagno e maestro e favoliere e scrittore. Io cantai quella ballata e i giovani locali, assimilando lo slang mi-

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

lanese all'americano e nulla capendo del primo e certo meno del secondo, fecero l'unica cosa che potevano fare: ballarono, di gusto, alla grande. E fu rock.

Questo episodio mi rifà memoria oggi in tutti i sabati del ballo sociale al circolo Arci Corvetto cheincormistà: perché quei giovani rivedo nei passi anziani di gente che ha vissuto quel rock fine anni cinquanta e primi anni sessanta senza miti del cazzo, come stagione della propria vita e che ancora lo ballano, quello però, il *roccheraundecloc* di un *bilali* col ricciolo o di un *gerililui* fuori di zucca fisso o di un *elvispresli* berluccicante, e il *bibappalulasciismaibeibe* di non ricordo chi vestito con pelle di leopardo, e il *ciulifruli uappa-luli* di un *lidelricia* funambolico condiviso democraticamente con il *tuttfrittivallaluli* d'un *lideltoni* italosanmarinese, e con i ventiquattromilabaci di un Celentano ancora compagno e supermolleggiato e il folk rock di un Gaber cerutto e gino. A sessanta e più anni i miei soci di Circolo ogni sabato aspettano le quattro battute per scroccchiolare sulla pista le ossa del loro rock: che è cosa della memoria e cosa della vita.

“Contessa”, ballata del '68 e dintorni

«l'Unità», 18 settembre 1994

Maggio-giugno 1967. Il Salone degli Affreschi della Società umanitaria di Milano si chiamava allora Teatro del Popolo. Lì, il Nuovo Canzoniere Italiano proponeva la sua terza Rassegna dell'Altra Italia dedicata alla estensione che il lavoro precedente aveva avuto chiamando a parteciparvi gruppi locali. All'interno della Terza rassegna dell'Altra Italia comparivano le proposte di nuove canzoni di protesta (la Linea rossa). Si esibiva tra i gruppi locali e per la prima volta il Canzoniere Romano; madrina del gruppo, canto, chitarra e amore: Giovanna Marini.

E ora vado di memoria. Il Teatro del Popolo era pieno, tantissimi i giovani, spettatori seduti ovunque, per terra anche, alcuni addirittura tutt'intorno al palco. C'era grande curiosità allora per le Rassegne dell'Altra Italia, per il Nuovo Canzoniere Italiano, per i Dischi del Sole. Il repertorio del Canzoniere Romano stava tutto, se ben ricordo, nel filone della Linea rossa: sorta di manifesto politico-culturale-programmatico contro la Linea verde del pacifismo radical-chic bostoniano (Joan Baez, Bob Dylan) e degli epigoni nostrani come il primo Guccini, i Nomadi, Marco Lusini, autore di quel “C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling

Stones” (resa famosa da Gianni Morandi) e gli “ecologisti” alla Celenano de “La Via Gluck”.

La Linea rossa era tosta, manichea, picchiava duro, non faceva concessioni, neppure a sinistra, le chitarre schierate e partigiane, le voci spiegate, sfruttati e sfruttatori, padroni e operai, oppressi e oppressori, Nixon boia, “Buttiamo a mare le basi americane” come cantava Rudy Assuntino, “Creare due tre molti Vietnam” come cantava il sottoscritto. Si poteva andare oltre? Era possibile andare più in là? «La Linea rossa è sempre andata più in là» cantava allora Giovanna Marini. Era possibile. Fu possibile. C’era uno nel Canzoniere Romano, alto, grande, forte, con una voce che sapeva essere dolce e possente, negli occhi aveva la forza di un pudore estremo che faceva contrasto con l’allegria del suo cantare su chiavi diverse. Ci propose uno “Stracchino” assolutamente sconvolgente, fuori linea, la rossa compresa, fuori tutto, irridente, ironico e beffardo nella sua struggente malinconia; a seguire un “Vestito di Rossini” che ci fece schizzare in piedi: era fatta, *ghe n’è pù de gelati, no more ice cream*, la Linea rossa era andata più in là.

Plaudenti eppure smarriti ci si chiedeva dove diavolo fosse arrivata e dove ancora potesse andare e se. Poteva per dio, anzi per Paolo Pietrangeli, e ci andò con una “Contessa” che tutti ci travolse e che fu bissata, trissata e subissata dagli applausi e tutti a chiedere il disco, il testo, la musica, qualcosa da usare subito, come un volantino urgente da diffondere. Era inno: quello che Gianni Bosio definì «la nuova Internazionale» con più senso della storia che enfasi.

Contessa è rimasta ed è colonna sonora del ’68 e dintorni. Tocca cantarla anche oggi, sempre, come “La ballata per i morti di Reggio Emilia” di Fausto Amodei, come la mia “O cara moglie”. Anche ieri mattina, a Radio Popolare di Milano, c’era chi, per abbonarsi o sottoscrivere azioni, chiedeva “Contessa”. E questa canzone, piaccia o non piaccia all’autore è sinonimo di Paolo Pietrangeli. Io così l’ho conosciuto e mi è caro questo ricordo.

1996

Liscio, gasato, jazz ovvero Casadei e la Romagna sua

«l’Unità», 7 novembre 1996

Alle 13 di martedì 9 luglio ho appuntamento con Raoul Casadei, il liscio per antonomasia. Mi hanno gratificato di uno zerotretreset-

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

teccetera, un telecellurale. Chiamo. Mi risponde la figlia di Raoul. Mi passa il padre. E la voce, la sua, è per me un'ondata di storie e di memorie che mi mette in fila tutto un mare d'Adria, col brodetto di pesce e la piadina allo strutto e il Sangiovese e la striscia bianca di spiagge nazionali popolari con le cabine ordinate e le famiglie da ombrellone e una malinconia di feria che ha per sottofondo la sempiterna «Romagna mia / Romagna in fiore / tu sei la stella tu sei l'amore»: la voce di Raoul Casadei ha questi umori, questi odori, questi sapori nel segno di una generosità allegra, solare che può essere soltanto romagnola. Raoul Casadei è la Romagna. Morta lì.

È in pullman Raoul, nel suo pullman. Sta arrivando a Milano dove a sera con tanto di media, alla grande, presenterà il suo progetto, l'ultimo d'una serie che dà giusta misura delle sue capacità manageriali e imprenditoriali oltre che musicali. Chiariamo un punto: Casadei è grande musicista, enorme, capace di sposare gli umori popolari della sua terra con la voglia di ballo che quegli umori stessi inziga.

Il liscio, il grande liscio romagnolo, arioso, largo, sorridente, steso, che per darsi livello e dignità di grande musica abbisogna di strumentisti eccezionali per tecnica e per sensibilità. Raoul Casadei ha sempre avuto perfetta coscienza di tutto questo: non era megalomania la sua quando, in alcune piazze, si è proposto come orchestra di spettacolo, senza ballo: c'era, in questo, l'amore per la propria musica e la voglia di farla conoscere e apprezzare per quello che era durante e dopo il ballo: musica.

Raoul non lo sa, ma gli debbo questa memoria di anni fa, prima metà dei settanta: avevo fatto uno spettacolo alla Caserma Zucchi di Reggio Emilia per una Festa dell'Unità. Dopo di me, a seguire, una performance dell'immenso Don Cherry con la sua cornetta Bach. Ci siamo conosciuti, Cherry e io, abbiamo mangiato insieme, poi, alla fine mentre lo stavo accompagnando al suo furgone, Don Cherry si blocca. Un palco, un'orchestra: Raoul Casadei. Don Cherry ascolta rapito, sorride largo e fa più volte cenno di sì con la testa. «Questo» dice e un amico comune traduce «è il vostro jazz, grande jazz» e tutto preso si tira una storia che in sintesi è un vero e proprio panegirico, ammirazione vera, nei confronti degli ottoni per la loro incredibile tecnica negli staccati veloci, puliti, precisi, quelli per esempio di un pezzo come «La bersagliera». E io ho capito allora, grazie a Don Cherry, di come e quanto avessimo sottovalutato la musica di Casadei e il liscio tout court: poi, certo, c'è liscio e liscio, ma con Raoul il problema non si pone perché lui è il liscio: e va che vai bene.

Aveva un sogno Raoul: dare la sua musica a tutti e di questo parlerà e per questo sta arrivando a Milano. In musicassetta o in compact la Hobby & Work proporrà il liscio di Casadei in tutte le edicole

italiane. Duecentomila pezzi *tutanbot*, ma la speranza va oltre e Raoul sa perfettamente che può andare molto oltre visto il successo della sua versione de “La terra dei cachi” di Elio e le storie tese.

Non monta più sul palco Raoul. «A 58 anni» mi telefono-cellula «qualche pausa è meglio darsela e se proprio devi esibirti fai in modo che sia al meglio delle tue possibilità; è un atto dovuto per rispetto a te stesso e al tuo pubblico. In ogni caso» ride largo «io la buona musica per la mia orchestra posso farla, solare, mediterranea, piena di calore e di colori: il mio liscio e io lo faccio, *senti mo' ben*, anche stando fuori dal fascio dei riflettori, delle luci di scena e se proprio mi prende la voglia, ho una motonave discoteca a Gatteo a Mare, salto su e vai col liscio. Vienimi a trovare a Cesenatico, con chi ti pare» mi propone. «Dai di basso, Raoul» gli dico «hai idea di quanti Casadei ci sono a Cesenatico?». «Non fare il patacca, Ivan, certo che ce l'ho l'idea, ma so anche che di Raoul ce n'è uno solo e quello lo trovi sempre: *tantarcord?*». «*Amarcord*, mi ricordo» rispondo.

Ci si saluta e mi sento un pezzo di Romagna dentro: è una buona cosa.

1997

L'oggetto del contendere

«Il de Martino», n. 7, 1997¹⁴

In un mio ritorno da Venezia a Milano nel 1991, mentre dormicchiavo in treno da uno scompartimento vicino si sono levati dei canti. Era un gruppo di giovani che cantavano Baglioni, Guccini, Vasco Rossi e la ballata “Per i morti di Reggio Emilia”, con lo stesso entusiasmo delle altre canzoni. Poi hanno cantato delle cose americane, pezzi delle posse e di Papa Ricki e “Contessa”. Mischiavano con lo stesso entusiasmo materiali diversi. Lo stesso ho sentito fare altre volte da altri giovani. L'azzeramento degli anni ottanta, a un livello che non c'era arrivato neanche il fascismo, iniziava a essere superato. C'era una ripresa in forme nuove e contaminate della cultura popolare. Sicché con Franco Coggiola si era cominciato a riflettere e a discutere su di essa e si arrivò allo spettacolo *Radici con le ali*. Era la ricucitura di un filo che partiva dal canto sociale del secolo scorso per arrivare al presente più prossimo. E, al Palasport di Torino, fu proprio, se ricordo bene, uno

¹⁴ Discorso introduttivo al Convegno *Musiche contro: la canzone di protesta in Italia, da Cantacronache a oggi*, Sesto Fiorentino, mattina del 31 maggio 1997.

del gruppo raggamuffin Sud Sound System a ritrovare questo filo. Ma che cosa si può intendere oggi per canto della protesta sociale? Ecco in proposito la mia relazione cantata. Titolo: “La Cantagrande”¹⁵; è sull’aria della ballata “Gli anelli” (“Prinsi Raimùnd”).

Ho tante cose che voglio dire
a volo d’ape, di vispa teresa
mi serve un suono garbato gentile
perché lo svolò sia canto alla stesa

Vengo da posti vicini e lontani
vengo da un mondo che insegna a morire
ho visto preti mangiare cristiani
e i profeti contavan le lire

Ho visto il muro di pietra e fatica
che regge il lustro di veglie costanti
lì la parola è piana ed è amica
dice sapienze e sospiri amanti

E ho visto i ragni, le ruspe lascive
morire il muro liscato da mani
sorti magnifiche e progressive
ci fanno orfani d’ieri e domani

Ho visto i bimbi traditi già in culla
pronti alla vita verso i quarant’anni
ricchi di tutto siccome di nulla
vittime forse e forse tiranni

Ho visto un suono senza campana
e un’averla cercar la sua rama
diceva il vespro non c’è più magia
se anche l’ave non trova Maria

Ho visto il merlo smarrire l’incanto
e il silenzio dell’ultimo canto
ho visto rosa del rosa più antico
andare sposa di maggio col fico

E la ginestra diceva al pastore
dall'ermo colle non c'è più infinito
l'errore errante è errare per ore
e fare sera col fiore passito

Dammi ginestra un vento ponente
e la ventura io tento nel sogno
come ti chiami pastore sapiente
di nome niente cognome bisogno

Sogno l'amico di nome anarchia
ucciso a schianto da una finestra
per chi sa il vero la sorte più ria
è un ex amico che ti spara in testa

La verità mia cara ginestra
è che fa male fa male sognare
non si può dir stagion lieta è cotesta
e l'avvenire fanciullo è già grave

Ho visto il mare gridare al gabbiano
per altri lidi convien che tu vada
qui muori stento è meglio Milano
rimedi il tuo in ogni contrada

E il gabbiano volò sulla piazza
lì vide gente frullare le dita
chi ammazza il tempo la mente si ammazza:
non è così che si ammazza la vita?

Ho visto il giorno dei passi perduti
senza uno straccio d'amore per meta
il tempo svelto smarrisce i saluti
il baco solo fa sola la seta

E a merigiare mi avanzan le ore
dice l'esubero senza lavoro
alla miseria che rima in dolore
non c'è poeta che renda decoro

Ho visto il viale di ogni tramonto
di una classe chiamata operaia
storia e memoria non fan più di conto
restan gli avanzi di satira gaia

E ho rivisto la rosa sposata
senza profumo e petali gneccchi
sposare un fico non è ben pensata
meglio la noce se i fichi son secchi

E ho fatto i cori di rivoluzione
pure una nota da sempre stonava
là tra le voci con grande passione
c'era il potere e cantava cantava

E ho visto il mondo della canzone
far di versetti contanti sonanti:
si suona meglio c'è più ispirazione
los compañeros son tutti cantanti

E ho sempre dentro e canta con me
quell'uomo bianco vestito di bianco
addio amico gli dico: un due tre
cancello il *file* e ora più franco

Vi canto un maggio di ozio e lentezza
al tempo nostro per la nostra vita
questa canzone mai sarà finita
se non ci attrista alcuna certezza

E alla chitarra di antica protesta
io chiedo solo la corda ben tesa
per dare suoni di gioia e di festa
ché se si canta si canti alla stesa.

Sesto Fiorentino, 24-30 maggio 1997

Questa ballata deve intendersi, secondo Ivan Della Mea, come un work in progress. Infatti, più di cinquanta sono le versioni finora stese. Cionondimeno l'autore rivendica il diritto di proseguire nella sua ricerca, né sa se mai potrà pervenire a una stesura definitiva in qualche modo fissabile.

I sentieri tortuosi della musica popolare

«Liberazione», 6 luglio 1997¹⁶

C'è un modo codificato, formalizzato, filologicamente e storicamente corretto di riproporre repertori di provenienza popolare o etnica o folklorica, contadini o urbani che siano? Non credo. Già verso la fine degli anni sessanta Gianni Bosio e l'Istituto Ernesto de Martino giunsero alla conclusione che nessun modo della riproposta poteva sfuggire al processo di mercificazione e che, quindi, l'unica cosa corretta da farsi fosse quella di dare gli originali raccolti in campagne di ricerca sul campo, col massimo supporto di apparati storico critici, per affrancarli da qualsiasi rischio sempre presente di "destorificazione". In virtù di questa scelta i Dischi del Sole produssero alcune delle opere più significative sotto ogni profilo storico e filologico: mi riferisco, in particolare, a *Italia: le stagioni degli anni '70*.

Assistiamo oggi a un revival del popolare o dell'etnico o del folk. Si tratta di un fenomeno che ha estensione internazionale per più di un verso armonica rispetto a enne globalizzazioni delle quali si hanno quotidiane notizie. Mi si dice che negli States e in Canada tutto ciò ha a che fare con il crollo di ideali di riferimento metafisici o politici che siano (destri o sinistri), e con l'ansia-angoscia e sogno-bisogno in non pochi giovani di un "altro" credibile e materiale al quale rapportarsi: questo "altro" somiglierebbe molto a una ricerca delle proprie origini intesa come recupero di verità di base e urgenze del sapere il "chi sono" e il "che cosa sono" di se stessi; una necessità, dunque, antropologica che si porta appresso il rifiuto di scoprirsi «destorificati» e «desacralizzati» per dirla con Agostino Pirella. Il bisogno del "magico" come universo onnicomprensivo del metafisico, può essere ed è del tutto materiale e, in questo senso, vero e proprio ossimoro praticato. Tutto questo, in ogni caso, nulla salvifica se visto attraverso la legge del mercato: poiché niente è più caro al mercato di quanto è bisogno primario dell'uomo e, quindi, mercato è e mercato sarà e delle possibili delusioni e frustrazioni a venire, indotte dalle contaminazioni mercantili, poco o nulla frega a nessuno eccezion fatta per chi è oggetto e soggetto di tanta sofferenza.

16 L'articolo è contenuto anche in «Il de Martino», n. 7, 1997, tra gli interventi di una vivace polemica che si sviluppa a partire dalla pubblicazione dei tre cd *Storia d'Italia attraverso le canzoni popolari* del gruppo Pueblo Unido, distribuiti in edicola con «Avvenimenti» (con una presentazione dello stesso Della Mea, che ammetterà di non aver potuto ascoltare i brani, ma solo esaminare la tracklist).

Su questa materia non è che la sinistra italiana accusi ritardi: semplicemente e durissimamente non c'è mai stata ieri e tantomeno oggi, tesa com'è ad autocensurarsi tutti i "picchi" d'ogni eversività antagonistica, soggettiva o collettiva che sia, per stare dentro la banda della "centrale" compatibilità alla quale viene appioppata tout court la definizione di "democrazia". Fioriscano quindi i cento e mille fiori della riproposta etno-folk-populistica, ma dentro questa banda. Si parli, quindi, di qualità delle esecuzioni, di fedeltà e di quant'altro.

Ma non si parla, per mascalzone converso, di quello che in effetti avviene: 1) la separazione del canto e della musica popolari dalla propria ragione d'essere siccome canto e musica di funzione mai uguale a se stessa, dinamica sempre e quindi, in quanto tale, non formalizzabile né fissabile in un "modo" (errore questo anche nostro, nella prima fase dei Dischi del Sole, anni sessanta, ancorché necessitato dall'urgenza di certificare l'esistenza in vita di una cultura altra di un'Altra Italia); 2) la separazione e spesso l'emarginazione dai repertori etno-folklorici dei documenti orali e sonori che sono l'humus storico dei canti della protesta sociale; 3) la separazione di "qualità": la scelta, quindi, delle canzoni "belle", delle belle ballate che più e meglio si prestano ad arrangiamenti "belli" (secondo i modi della cultura di riferimento che è, e resta, cultura di potere e di mercato). Queste tre separatezze portano ineluttabilmente al massacro della cultura "altra", al suo appiattimento centrale nella banda di compatibilità.

Cionondimeno, personalmente, non mi sentirei di dire come devono essere riproposti questi canti e queste musiche se non dando gli originali storicamente e filologicamente razionalizzati e al meglio supportati di tutti i necessari e "comandati" apparati storico-critici.

Questo non significa, non per me, che chiunque, per bisogno o per voglia, non possa cantare quello che gli pare e piace di tanto repertorio e come gli pare e piace; ma, per favore, lo si faccia per il proprio personale piacere che, se sarà vero, fisicamente e materialmente vero, diverrà anche il piacere dell'ascoltare per via della gioia vera del comunicare: senza infingimenti ideologici, senza abborracciamenti pseudo-storici. Si può cantare l'"altro" per il solo piacere di cantarlo come a me è successo nelle molteplici osterie nelle quali, inconsciamente, ero "portatore" di memoria storica e di tradizione orale senza sapere che un giorno, nel mio piccolo, ne sarei stato ricercatore con l'indubbio vantaggio di poter fare una ricerca su me stesso.

Si canti, dunque, un canto liberato, senza nulla separare, facendo coro del proprio "io" con l'"io" della memoria e della storia. E con

una sola verità da mettere in gioco, quella tanto cara al mio amico Paolo Ciarchi: «Se hai il blues dentro puoi cantare quel che ti pare e come ti pare perché hai del tuo da dare e l'energia per darlo; se non ce l'hai, lascia perdere» e, dico io, non attaccarti al tram dell'«impegno» o di quant'altro di culturalmente impegnato: imbroglieresti te stesso e chi ti ascolta, anche se cantassi «Bandiera rossa» o «Figli dell'officina» o «Addio Lugano bella» o la ballata «Per i morti di Reggio Emilia» o «Contessa».

In sintesi: ben venga il lavoro di Giovanna Marini per un verso e di Daniele Sepe per l'altro. Sono i due estremi di una possibile ricerca che hanno in comune la gioia di dare e di elaborare un nuovo e un «altro» siccome testimonianza della propria personale alterità e della propria personale soggettività antagonista.

E qui in Italia la piazza rossa scacciava i Nomadi... Memorie dalla periferia dell'impero. Ma la capitale era San Francisco o l'Avana?

«l'Unità», 30 settembre 1997

Boom economico ma boom. Agli sgoccioli nel 1967: boom boom e il centrosinistra si sgonfia, comincia a fare pffffff con pffffff uniformemente accelerato. Da qualche parte negli Usa si cominciava ad assaggiare fragole e sangue, qui da noi un prete farneticante affermava la più semplice delle verità: il povero ha sempre ragione, anche quando ha torto, perché prima di tutto è povero...

Vai Don Milani, vai che vai bene. E intanto il mondo degli sbarbati farneticava per quattro scarafaggi sortiti dalle cantine di Liverpool, capelloni lisci tipo Vergottini e dalle loro chitarre elettriche e beatlesiane, per cerchi sempre più larghi, si promanava e s'allargava un'onda verde che faceva pendant col pacifismo radical chic bostoniano rinforzato dalla voce dylaniata di un Greenwich Village newyorkese.

Negli States dei democratici made in Usa, già molto giovani, si chiedevano chi fossero i *masters of war* e che fine avesse fatto il grande sogno kennedyano rivisitato da Lyndon B. Johnson e che cazzo di escalation fosse mai quella nella quale cento fucilini partigiani vietnamiti tutti nipotini di Ho-Chi-Minh tiravano giù megatecnologici Phantom Usa che costavano un fottio di dollari e di lacrime e cominciarono a dare rabbia a coscienze meno radical-chic come

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

quella di un Barry McGuire che cantava con voce da bluesman bianco imbufalito: «L'Est del mondo / sta esplodendo / il fucile / fa la storia / tu sei abbastanza vecchio / per far crepare / ma ancora troppo giovane per poter votare / il fiume che tu scorgi / rigurgita di morti / quindi / cosa vuoi ancora amico / per capire / che questa / è proprio l'alba della fine?».

E intanto qui da noi un Gianni Morandi sussurrato comunista nell'infanzia bolognese cantava una canzone appunto di Marco o Mario, accidenti alla memoria, più probabile Mauro Lusini che diceva di «un ragazzo / che come me / amava i Beatles e i Rolling Stones / girava il mondo (on the road, *n.d.r.*) / ma poi finì / a far la guerra nel Vietnam / capelli lunghi non porta più / non suona la chitarra ma / uno strumento che sempre dà / la stessa nota / rattattattà» e la televisione nazionale popolare italiana gli censurò «rattattattà»...

...e nel mondo della sinistra di partito ed extra ci si chiedeva dove fosse finito Che Guevara e si assumeva il suo ultimo messaggio, «crear dos, tres, muchos Vietnam», e qui da noi i capelloni ruspanti coll'eskimo e le scarpe da tennis e le Clarks e le chiome anarchico-fluenti venivano cacciati dai bar bene metropolitani al grido di «passa via pidocchioso capellone» e la schiera compatta dei cantanti dei Dischi del Sole «sparavano» una furibonda Linea rossa contro la Linea verde del pacifismo nordamericano rivisitato da Andrea Valcarengi non ancora Majid e ci si diceva, noi rossi e tosti, che non poteva fregarcene di meno che il dio gucciniano e nomade fosse morto agli angoli delle strade e dove diavolo gli paresse e si organizzava una sfida in piazza a Reggio Emilia tra i cantanti della Linea rossa (Paolo Ciarchi, Gualtiero Bertelli, Giovanna Marini, Giovanna Daffini, Alberto D'Amico, Michele L. Straniero e il qui presente stante e scrivente) e i Nomadi...

E fu tenzone scorretta quant'altre mai perché noi si cantò a schifo mentre i Nomadi erano già piuttosto bravini e certo più "nuovi", ciò nondimeno fecero incetta d'un intero mercato ortofrutticolo lanciato da una federazione giovanile comunista reggiana affatto partigiana e ululante e i Nomadi fuggirono o se ne andarono come forse nome e vocazione suggerivano e la piazza imponeva.

E le librerie Feltrinelli erano già depositarie e distributrici di tutti gli scritti e gli opuscoli di tutte le guerriglie del mondo intero e non so quanto serva affastellare la memoria di «Quaderni piacentini», «Nuovo impegno», «Giovane critica», «Classe operaia», «Falce e martello», «Unità proletaria» prima e poi costola del Potere Operaio pisano mischiati alle righe di Fidel o del Che e di Malcolm X (che la Linea rossa contrapponeva a Martin Luther King) e del James Boggs e di Mao-Tze-Tung o Tzedong o come vi pare e la Stella

rossa sulla Cina forse di Snow con i fondamentali dieci punti scritti dal generale Lin Piao per i soldati dell'Armata rossa della Lunga Marcia e io mi ritrovo a Cuba per un «Encuentro della canción comprometida» (poiché per i cubani rivoluzionari la canzone di protesta sociale così si chiama, mentre definivano popolare la “Non ho l'età” cantata in tutta Cuba con passione pari soltanto alle code per vedere *La battaglia di Algeri*)...

...e me ne torno con furibonde voglie di rivoluzione da fare ora e qui e tutto questo stava già dentro, tutto, negli umori del sessantasette con la generosità incredibile degli entusiasmi innovativi e ribaltatori e le umane contraddizioni che si portavano appresso perché i re, tutti i re, ancora non erano nudi e si volevano azzerare le gerarchie politiche e culturali e pigliarsi il mondo tra le mani e giocarsela, la vita, con rabbia e con allegria, con fragole e sangue.

Eppure il '68 era ancora da venire o, forse, era già finito: così, a mezzo e irrisolto, tra un «Compagni dai campi e dalle officine / prendete la falce e portate il martello» e un «Viva la vita / pagata a rate / con la Seicento / la lavatrice / viva il sistema / che rende uguale e fa felice / chi ha il potere / e chi invece non ce l'ha».

A nessun postero è delegata l'ardua sentenza.

Intervista: Da Contessa a Ufo Robot

Antonella Marrone, «l'Unità», 20 ottobre 1997

È forse monotono ricordarlo ma la cronaca impone il ricordo. Si cantavano i ritornelli di “Contessa”, di “Mio caro padrone domani ti sparo”, di “Valle Giulia”, di “La violenza”. Sono le canzoni militanti, quelle cosiddette da “corteo” che segnarono, dopo aver percorso in lungo e in largo tutto il decennio, la fine degli anni sessanta, insieme a quella bomba che trasformò per sempre l'Italia. [...] Arrivò poi il 1977 e non fu solo grigio fumo. Le frange creative del movimento intonavano ritornelli giocosi e ironici, gli indiani metropolitani danzanti e urlanti dichiaravano guerra al passato musicale al grido di «Ea ea ea ah!».

Venti anni dopo, “Occhi di gatto”, “Ufo Robot”. Che cosa ne pensa Ivan Della Mea? Non si cantavano nei cortei le sue canzoni. Troppo difficili, troppi brividi. “Io so che un giorno” (una tra le più belle canzoni politiche scritte negli anni sessanta), “O cara moglie”, “Te se ricordet, Gioan, de me fradel”, restano segnali, lampi di una lunga storia di movimenti, di assemblee, di lotte. Di serate stonate, di riposo dal “dopolavoro” politico. [...]

Che effetto le fa sapere che gli studenti hanno sfilato accompagnati dalle note di "Goldrake" o "Ufo Robot"?

Mi mette una grande allegria. È il bisogno di esprimere creatività in maniera dissacrante. Non si riconoscono in luminosi orizzonti, né in bandiere sventolanti. Sono coscienti del fatto che questo è un governo di centrosinistra e che tutto si svolge, dunque, in famiglia. E per questo si mette in discussione. È un gesto liberatorio.

La "creatività" è stata anche una delle varie ali nei cortei del '77. Ma, all'epoca, nessuno pensò di utilizzare sigle musicali dalla tv dei ragazzi.

Certo, non è stato fatto. Ma queste sono le canzoni dei cartoni animati. Avremmo dovuto cantare quelle di *Biancaneve*, all'epoca. Sarebbe stata una sicura presa per il culo del potere. Com'è questa di oggi. Questi studenti, a favore della scuola pubblica, che sfilano ancora per il diritto allo studio non sono grigi, né tetragoni, ma ironici e beffardi.

Non sono cortei che fanno paura, ma, per l'appunto, esprimono ottimismo, allegria...

Sono altre le cose che mettono paura. Per esempio certe mamme che mi dicono, orgogliose, che i figli sanno a memoria "Cara moglie" o "Contessa".

Paura di che cosa?

Paura. Paura perché traspare la voglia, da questo orgoglio, di mantenere in piedi una storia che non esiste, di dare una continuità che non c'è, che non corrisponde al loro tempo. Che senso avrebbe cantare in corteo "Valle Giulia"? Nessuno.

1999

Sanremo maggioritario. Bilancio del Festival dell'omologazione

«Liberazione», 28 febbraio 1999

Frustrante. Mi guardo il Festival di Sanremo e mi sento un po' pirla: non mi riesce di entrare in sintonia, nulla trovo che mi prenda; eppure è un grande evento, anzi, a ben leggere e a ben sentire, è l'evento. Fabio Fazio "è quello che" ci vuole per poter dire che il Festival, il suo Festival, è anche il Festival di tutti; evidentemente la cosa riesce, comunione e partecipazione dico, alla grande, sedici milioni, venti nei picchi: le masse o *yes*, quelle vere, trasversali, na-

zionali e popolari, e io, una volta ancora e di più, fuori, out, intellettuale di palta, piccolo snob con la puzza sotto il naso e soprattutto, ribadisco, pirla.

Poi, riflettendoci con più calma e mettendo da parte il senso di colpa, mi vien fatto di pensare che il personale stato d'animo non sia poi così direttamente causato dall'evento. Con ritrovata serenità giungo alla fine alla conclusione che la mia pirlaggine è antica e ha giusto il tempo e la misura della mia pervicace propensione sinistra e minoritaria.

Questo Festival, a ben vedere e ben sentire, è, più di quant'altri l'hanno preceduto, volutamente e scientificamente maggioritario e soltanto la disperazione dell'utopia mi fa intravedere un residuo di proporzionale negli sforzi dissacratori di Teo Teocoli sia in versione Vinciguerra sia in versione Maldini: e non è una consolazione.

E allora tocca dirlo: l'evento ci rende tutta intera la miseria della nostra sconfitta prima culturale che politica e per giusto converso la vittoria plebiscitaria del maggioritario. Questo Festival è la mamma e anche il babbo di tutti i maggioritari e di tutte le possibili marmellate. Anzi: per quel poco di sinistro rosé che qualcuno può anche leggerci via Fazio-Gorbaciov, l'evento è un paté d'olive così ben centrifugato che tutto si amalgama al centro e non ci sono avanzi, scarti nemmeno, a sinistra. È dunque un Festival buono, ottimo, direi, per questa stagione della politica nostrana, una stagione nella quale cogliere le differenze tra centrodestra e centrosinistra è impresa a dir poco indarna e dunque idiota.

I lustrì sberlucchanti dell'evento tutto questo riflettono e anche qualcosa di più e di peggio: la voglia di essere uguali, tutti uguali purché diversi da tutti i diversi; il bisogno di cancellazione dei passati remoti e prossimi perché non divengano storia; il massacro di ogni archivio del presente: non dicono soltanto di Öcalan e del genocidio dei curdi (su questioni affini per spessore politico-sociale perfino Pippo Baudo a suo tempo seppe essere più civile e coraggioso), dico delle valanghe assassine, dico delle infinite sofferenze umane e planetarie e dei disagi generazionali che stanno intorno al Festival e che ne vengono tenuti fuori. E non c'è da sperare di coglierne segno alcuno nelle canzoni dei nuovi piuttosto che in quelle dei campioni: è toccato aspettare l'intervento di Ivano Fossati per leggere un messaggio di solidarietà vera (lettera di Paolo, l'apostolo, agli ebrei). Tutto questo è già 2000, amici, compagni e cortesi avversari; omologato e omologante come direbbe Pier Paolo Pasolini, piatto e rassicurante e "buono" come il sorriso di Fazio e di Pupo e la seraficità di Dulbecco e la paciosità di Orietta Berti e la bellezza comunque pulita e casta della Laetitia Casta; nord e sud

uniti nella melassa, si azzera ogni contraddizione; la massaia col Nobel, Gorbaciov col fratello truzzo di Clinton, io con quel patacca di qualunque che vive nel mio stesso condominio.

Il Festival di Sanremo è ormai come la ristorazione italiana, anche quella di conclamata qualità: i piatti della grande tradizione vengono proposti come assaggini in dosi da nouvelle cuisine, il menù vero è il cosiddetto internazionale: trasversale anch'esso e ultramaggioritario, deve andare bene per tutti, svizzeri e giapponesi compresi. E così, come non si hanno sapori veri, l'evento non ha veri sentimenti. Oh sì, oh sì, oh sississì, c'è la sempiterna pena d'amore e avanguardia vuole che finalmente non rimi più e soltanto con cuore, ma è morta lì e allora tocca dire che c'è più sentimento vero nelle mutande intraviste della Oxa e nella Vinciguerra di Teocoli che in tutto il resto del Festival. Poi, tutt'intorno, mi si dice un Festival nuovo, di musiche giovani finalmente liberate per creatività, di nuove parole.

Sono d'accordo con Edoardo Sanguineti: io non me ne sono accorto, anzi. Ho la sensazione precisa che il vero Festival della canzone italiana sia un altro e che assomigli in modo incredibile alle annuali rassegne del Club Tenco: epperò lì è più difficile essere tutti uguali, amalgamati, omogeneizzati; lì, a volte, capita di scoprire le diversità e di apprezzarle. Ma è un'altra storia.

2000

Cosa c'è dietro la world music

«l'Unità», 15 luglio 2000

Mettiamola così. Titolo: «Dove si parla di folk revival nel Bel Paese, di folklore regressivo, di tammorriata e di tarantella, di pizzica e di taranta, di world music e di trance, di Peter Gabriel, di chi spaccia etnocultura con la tamorra e la pizzica e se la tira da artista impegnato, “engagé” che fa più fino, nonché da docente di tarantella e di taranta, di world music e di trance». Questo mentre, per dire del folklore pugliese, salentino in specie, il più grande musicista popolare indigeno, Luigi Stifani, barbiere e violinista, storico professionista della pizzica e della taranta, assai conosciuto da Ernesto de Martino e da Diego Carpitella negli anni cinquanta, muore pochi giorni fa, più che ottantenne, e ci lascia – grazie all'impegno dell'Associazione Culturale Aramirè, salentina anch'essa e affratellata all'Istituto Ernesto de Martino – un preziosissimo diario. Dal

suo scritto, riproposto autografo in stampa anastatica, si evince la fine del tarantismo e del tarantolismo causata dalla scomparsa, per inquinamento selvaggio e per riduzione dei lavori agricoli, di ragni e tarantole e scorpioni e calabroni e quant'altro fosse naturalmente predisposto a "pizzicare". Scompare con gli insetti, dunque, dalla «terra del rimorso» e dal suo «mondo magico», un far musica, per dirla con Gianni Bosio, *in funzione di*: di rimozione, di esorcismo, di guarigione. Ne consegue, io credo, che la legittima voglia di riproposta di questa specifica e autonoma espressività di base debba essere sostenuta da una funzione "altra" e l'unica che mi pare valida si rifà a un fare, un *creare cultura in funzione di*: di memoria, di storia, di organizzazione culturale per un'aggregazione sociale che cresca col crescere della coscienza soggettiva e collettiva e della reciproca conoscenza per la via della fisicità, del comune progetto per il comune costruire.

Creare cultura, quindi, in funzione di un modo nuovo del fare sociale e, dunque, del fare politica. Questo pensiero ha senso soltanto se al primo posto di tanto fare c'è l'uomo, un uomo che si neghi alla frammentazione e alla solitudine depressa, un uomo che "usi" l'arte sia come mezzo (in funzione di) d'un rapportarsi col vicino, col prossimo. Chi si nega a questo fa merce, tutta dentro la logica e la pratica del mercato, del business, disponibile e ben disposto a essere omologato, omogeneizzato e globalizzato. Di mio, credo che tra il produrre e distribuire merce e il *creare cultura in funzione di* ci sia lo stesso iato che c'è tra il fare sociale e il farsi i fatti propri. Lo stesso discorso vale, penso, per la world music. Messa piatta, come meglio mi viene: tutta la musica da sempre prodotta è world music siccome terrestri, del pianeta Terra, erano e sono i facitori di musica di ieri di oggi: ne consegue la sublime idiozia della definizione anglofona. Eppure c'è, e al presente di nessun rilievo commerciale, una vera world music, musica mondiale del mondo, musica planetaria del pianeta, musica terrestre della Terra: si fa, da sempre, coi suoni dei suoi mari e dei suoi fiumi e dei suoi venti e dei suoi cieli, della sua natura, insomma.

Se le cose stanno così, ancora una volta una sigla fascinosa – world music giustappunto – e apparentemente democratica e pluralista e multiculturale e multi-etnica si dimostra per quello che è: un'operazione commerciale buona per le major discografiche e per l'approntamento di un comune sentire globale che appiattisca diversità e culture, espressività autonome, memoria e storia. In questa logica io leggo l'operazione Peter Gabriel – Tenores di Bitti di ieri e anche la recentissima Peter Gabriel – Spaccanapoli. La forza affatto capitalistica di Peter Gabriel sta nell'imporre le sue

condizioni per la realizzazione di un prodotto, di un cd, *Spaccanapoli* per l'appunto. Certo, è affascinante l'idea di costruire e di realizzare un progetto discografico con un Peter Gabriel che garantisce distribuzione nazionale e internazionale e passaggi televisivi e promozione multimediativa e e e. E tale è apparso agli amici e compagni del Gruppo Operaio di Pomigliano d'Arco da più di vent'anni conosciuti come E Zezi. Ma l'ottimo Peter Gabriel ben altro chiede come *conditio sine qua non* per fare il cd: chiede, anzi, fortissimamente vuole, l'intera proprietà editoriale (che lucra diritti nazionali ed esteri) di tutti i materiali registrati per il cd stesso prescindendo dal fatto che si tratti di opere d'autore o di memorie di portatori raccolte durante ricerche sul campo: cosa, quest'ultima, che causa una spaccatura (Spaccanapoli) tra gli E Zezi, una scissione interna che, piaccia o non piaccia, si fa sul discriminare tra chi ancora ha una "coscienza di classe" e chi invece decide d'immolarla sull'ara dell'arte-mercato e del mercato dell'arte: vale a dire, della world music in generale e della world music di Peter Gabriel in particolare. E ancora una volta, la logica e la pratica del mercato si rivelano nella sostanza per quello che sono: sfruttamento dell'uomo sull'uomo, l'espropriazione capitalistica e imperialistica di qualsiasi materia prima foss'anche una villanella del Seicento popolare o un canto odierno della protesta sociale o una tammurriata napoletana piuttosto che, domani magari, una pizzica o una taranta salentine. Io, di mio, resto con Luigi Stifani e i compagni dell'Associazione Culturale Aramirè del Salento, così come resto e mi batto e mi sbatto con Angelo De Falco e con chi, tra gli E Zezi, si è negato a Peter Gabriel e ai suoi lustri sberlucchanti e alla piccineria della world music: ben cosciente che anche questa, mia, è una scelta di classe. Così e così sia.

2002

Addio Lugano bella, sapore di sale

«l'Unità», 14 agosto 2002

Cantare anarchico, cantare libertario fa un bene della madonna... e questo è un ossimoro di quelli niente male e me lo dico da solo perché mi fa bene al cuore.

Negli anni sessanta del millennio trascorso, mitici come i cinquanta e come i settanta, nelle stesse spiagge vanzine dove si sentiva cantare «sapore di sale / sapore di mare / che ho sulla pelle» di

Paoli e «con le pinne, fucile ed occhiali» del sindaco democristiano di Roccaraso credo Edoardo Vianello, nelle stesse notti d'Adria, tra Cesenatico e Cattolica per quanto riguarda la mia memoria, capitava di beccare in spiaggia, a notte, col falò obbligato, il coro di «Addio Lugano bella» e la finalità non di rado era la stessa: cuccare. A ben pensarci era difficile trovare differenze significative tra l'amore libertario e l'amore della scuola genovese... il *vianellosound* non c'incastava anche perché si cuccava un tubo con le sue note lecca lecca. Poi, spesso, c'era chi ricuciva il tutto con un Fabrizio De André tanto libertario quanto «genovese» musicalmente parlando: e questo era il massimo.

«Addio Lugano» tra i canti anarchici è sempre stato di gran lunga il più gettonato eppure non ricordo una volta che sia una un coro con la sequenza giusta delle strofe: ma non importava, importante era avere gli occhi di una lei da guardare nel pathos dell'«addio cari compagni/ amici luganesi/ addio bianche di neve/ montagne ticinesi/ i cavalieri erranti/ son trascinati a nord/ i cavalieri erranti/ son...». Stupenda era, spesso, la notte a seguire. Reumatico il risveglio nelle sabbie rugiadose. «Figli dell'officina» e l'«Inno della rivolta» erano canti troppo duri, troppo dirimenti, troppo disperati perché la speranza del riscatto la vincessero sulla morte. A vent'anni, ancorché travolto dall'enfasi di strofe come «noi salutiam la morte/ bella vendicatrice/ noi schiuderem le porte/ a un'era più felice/ ai morti ci stringiamo/ e senza impallidire/ per l'anarchia pugnamo/ o vincere o morire» ...ecco, insomma, a parte alcune immagini che credo abbiano ispirato il Galantara e lo Scalarini di ieri come, forse, il Dylan Dog d'oggi di Tiziano Sclavi, a me quel «vincere o morire» suonava balordo nel senso che mi faceva venire in mente qualcosa che aveva a che fare con l'innodia fascista cantata, anni prima, con ottima voce tenorile, da mio padre; cose tipo «Dalmazia Dalmazia/ cosa importa se si muor»: importa, eccome. Insomma, io «Figli dell'officina», l'imbroccavo come neanche Pietro Gori, ma, poi, poi mi si rompeva dentro.

C'era e c'è qualcosa nella retorica innodica anarchica che mi ha sempre impedito di tendere a pieni polmoni un canto libero davvero e liberato e libertario: anche tenendo conto dei tempi in cui queste canzoni furono scritte, del romanticismo abbastanza decadente del periodo che le vide nascere e diffondersi, quello che nei fatti, a parer mio, ne risultava mortificato era lo spirito libertario vero dei Sante Caserio e dei Gaetano Bresci e dei Francisco Ferrer: le canzoni che dicono delle gesta di questi due anarchici hanno dentro la grandezza che solo promana dal coraggio e dal sacrificio dell'uomo comune più che dall'epica dell'eroe.

Ho amato e ancora amo moltissimo “Decapitazione e morte di Sante Caserio” cantata in modo assolutamente inarrivabile da Giovanna Daffini col clangore ferroso della sua chitarra e la melodia del violino di Vittorio Carpi, il marito di Giovanna. Io tengo per me questo canto e questa memoria e non rinneo, ’gnornò, le canzoni di Pietro Gori, anzi: forse, qualche volta, bisognerebbe provare a cantarle senza ritmi più o meno marziali, con grandissima dolcezza come la stupenda “Già allo sguardo” il cui andamento pucciniano rende intera l’umanità di una vicenda di migrazione anarchica e del suo ideale.

Giovanna e Francesco, che bel fischio

«l’Unità», 9 dicembre 2002

Il principe Francesco mi disse: «Facciamo qualcosa insieme Ivan, in fondo siamo nella stessa barca».

«Non siamo nella stessa barca» gli risposi.

«Allora siamo nello stesso mare» disse il principe sorridendo.

Mi dava fastidio che fosse così alto e magro e sorridente e disponibile.

«Non siamo nella stessa barca» ribadì. «E neanche nello stesso mare e a ben vedere neanche nello stesso pianeta».

Il principe Francesco mi lasciò perdere.

Giancarlo Cesaroni, anima del posto, suonò la campanella.

Io iniziai il secondo tempo del mio recital al Folkstudio di Roma, in Via Sacchi.

Correva l’anno... farebbero meglio a stare fermi gli anni.

Ho sempre pensato che in quelle mie risposte ci fosse forse più invidia che sinistra coerenza di un sinistro di sinistra; ho anche pensato, poi, che fossero un po’ sciocche e questo non perché, negandomi, mi fossi giocato Dio solo sa quale occasione, ma perché la storia di Francesco De Gregori, per quel che ne sapevo, mi diceva di ascoltarlo: epperò era quella una stagione, a mio avviso, in cui lui era tutto un po’ troppo bravo, un po’ troppo giusto, giusto in tutti i sensi, e io un po’ troppo sbagliato in quasi tutto e lui tirava fuori una canzone dopo l’altra e tutte piuttosto belle alcune anche troppo come “La donna cannone” e “Titanic” e “Viva l’Italia” sempre alla grande, canzoni sciorinate all’aria come le lenzuola bianche stese di *Ordet* di Dreyer, canzoni che hanno tutti gli orizzonti, i quattro compresi che, per dirla, con Georges Brassens, crocifiggono il mondo.

Ora, sento il fischio del vapore e sono Giovanna Marini e Fran-

cesco De Gregori che mi si portano via per l'incanto del loro fare musica.

Un ottimo lavoro il cd *Sento il fischio del vapore*: bella boccia, direbbe il mio amico e compagno Stefano Arrighetti. Hanno dimostrato, Giovanna Marini e Francesco De Gregori, che è possibile riproporre, anzi, proporre di bel nuovo i canti della nostra tradizione senza fare il verso al popolo, senza rincorrere le mode etnicistiche più o meno pizzicate e tarantolate che imperversano; l'hanno fatto riscoprendo una funzione per queste canzoni che, già nate come canti in funzione di monda o di filanda o di protesta sociale o di racconto o di o di o di, diventano «canti in funzione di testimonianza, di memoria, di storia orale», buone per il presente siccome lo furono nel passato. Hanno dimostrato Giovanna Marini e Francesco De Gregori, che è possibile questo fare cultura senza pallosità, senza cercare o inventarsi gli avalli della grande cultura, delle accademie. Hanno dimostrato che è possibile far convivere il rispetto della filologia facendo nel contempo la filologia del rispetto culturale, sociale e politico e dunque umano: il che, alla corte, significa amore per questi canti e per la cultura che rappresentano. (A proposito di filologia: nel libretto c'è un errore un po' grave e greve; mi riferisco a "I treni per Reggio Calabria" di Giovanna Marini, laddove lei canta: «...ha detto Ciccio Franco a Sbarre» nel fascicolo è scritto: «Attento Ciccio Franco a Sbarre!»). È opportuna la correzione).

De Gregori e Marini hanno fatto tutto questo divertendosi: magari discutendo e baccajando ma con la tensione di trovare il punto d'incontro, giusto quello che fa il capolavoro come accadde in "Sacco e Vanzetti", nella "Donna Lombarda di Gualtieri", ne "Il feroce monarchico Bava". Il livello è sempre alto e questo rende alle canzoni il senso compiuto della loro ragione d'essere: cantate ieri, cantate oggi. Anche i pezzi d'autore inseriti, siano essi di De Gregori, della Marini o di Bertelli, assumono la "popolarità" degli altri canti, in nulla e per nulla se ne discostano e diventano tasselli di un mosaico che crea cultura per l'universo mondo. Ci sono due versioni di "O Venezia che sei la più bella", canto risorgimentale di struggente bellezza; di mio preferisco la prima versione, con due accordi e due voci che, per paradosso, accade a volte, è più fedele alla stupenda lezione della Giovanna Daffini e risulta al mio corpo e alla mia mente più inventata: e questo è un ossimoro che si ripete nella "Bella ciao (mondine)" cantata da Giovanna Marini. La nitida semplicità della "O Venezia..." a due fa più grande e se possibile ancora più verdiana la versione per coro e banda della Scuola di Musica del Testaccio. Una cosa che mi ha colpito molto: secondo me Francesco De Gregori canta il suo e anche il non suo in ma-

niera molto omogenea, pressoché estraniata: canta in modo epico; in modo assolutamente epico cantava l'immensa Giovanna Daffini alla quale questo cd è più che idealmente dedicato.

Forse sarebbe piaggeria se io dicessi che ora mi sento nella stessa barca di Francesco. Forse, ma non credo che abbia molta importanza. Gli devo molto e devo molto a Giovanna Marini e a chi a qualsiasi titolo ha partecipato alla manifattura de *Il fischio del vapore*: un lavoro nel quale l'anima dei grandi artigiani fa aggio sulle tecnologie industriali.

Il mio grazie è anche il grazie dell'Istituto Ernesto de Martino e di chi ogni giorno tutti i giorni opera e fa nel nome della conoscenza critica e della presenza alternativa del mondo popolare e proletario.

Che fu. Che è.

2003

Il fioretto dell'ironia di un uomo che conosceva il pudore: ricordo di Giorgio Gaber

«l'Unità», 2 gennaio 2003

Seppe ascoltare e imparare molto da Dario Fo. Ascoltò e imparò fino a quando non trovò una chiave tutta sua, autonoma, funzionale.

Benvenuto, Signor G.

L'ho conosciuto, anni sessanta, uomo capace di pudori in un mondo, quello dello spettacolo ma non soltanto quello dello spettacolo, assai meno svaccato e insulso di quanto sia oggi: e comunque troppo comunque per Giorgio Gaber. In quel mondo lui si ritagliò un proprio spazio per raccontare, per proporre, per ragionare adottando, io credo, più il fioretto dell'ironia che l'accetta della satira. Cionondimeno era capace d'indignazioni che lo portavano al limite dell'insulto cosmico. Di quando in quando tra gli ammiccamenti irridenti del Signor G. intravedevi la grida liberata e dissacratoria d'ogni potere piccolo o grande che fosse del libertario, dell'anarchico e anche, questo penso e credo fermamente, dell'uomo abbastanza solo.

Ci conoscemmo nel triassico alle Messaggerie musicali in Galleria a Milano. Aveva ascoltato una mia canzone, "El mè gatt", e mi suggerì si smussare degli spigoli a suo giudizio un po' troppo vivi del tipo «mi a pesciat ghe scepei 'l de drè», «io a pedate gli rompo il didietro»: non mi convinse e non accettai il consiglio.

Non ho condiviso molte delle sue canzoni. In particolare, cito il titolo a memoria, “Io se fossi Dio...” e non so se la *d* di Gaber fosse maiuscola o minuscola. Era una canzone-invettiva; tirava fendenti di durlindana a destra e a manca epperò m’infastidiva quel suo picchiare duro in versi e musica standosene “covertò” in campagna: trovai il modo per farglielo sapere e continuammo a rispettarci.

Ora Giorgio Gaber ci lascia. Oltre a perdere un grandissimo artista-artigiano della canzone e dello spettacolo perdiamo anche una persona che ha saputo attraversare il suo mondo e la sua vita con grande intelligenza e grande educazione: sto parlando di perle, di rarità assolute. Ciao Giorgio.

Scusate, ma quale storia vogliamo cantare?

«l’Unità», 1 febbraio 2003

Eppure qualcuno cantò i carbonari dell’Ottocento e i giacobini e i garibaldini e i repubblicani di quel secolo e cantò le lotte contro la tassa sul macinato e i primi morti del movimento contadino e operaio e il feroce monarchico Bava che massacrò a Milano e non a Torino e i martiri di Sesto Fiorentino e la crescita di una coscienza di classe che diede vita alle società di mutuo soccorso e alle leghe contadine e operaie e alle prime camere del lavoro di molte delle quali in questi tempi si celebra il centenario e che furono cantate allora non da grandi poeti o da insigni cantautori ma da compagni che mai hanno preteso di fare la storia d’Italia ma di tenere viva la memoria di una storia altra che è poi la storia di “O Gorizia tu sei maledetta” che deve stare sullo stesso piano della storia di Maranesi perché sennò quella che passa è la menzogna trionfalistica delle istituzioni: è la Grande Storia che ha il problema di aprire le casse con i documenti della disfatta di Caporetto, il contadino Vittorio Renoldi detto Belocchio di Acquanegra sul Chiese problemi non ne ha: lui la sua guerra la fa convinto prima e meno dopo e la storia della sua guerra la sa e la racconta e la canta con Palma Facchetti e non si tratta, è ovvio, di Fossati o di Guccini, sia chiaro, ma nemmeno di De Gregori e di Giovanna Marini.

Credo si debba porre un limite, prezioso magari, garbato certo, alle trine e ai merletti di debolissimi pensieri che ogni tanto traversano la nostra variegata sinistra con toni e gradazioni di colore la cui intensità è direttamente proporzionale al livello sinistrese della sinistra in questione: insomma, certo è che a scriver di storia, magari di arte, ma pur sempre storia o espressione di un punto di vista

storico altri sono i nomi che vengono a mente prima dei Guccini e dei Fossati e De Andrè e dei Vecchioni e degli Jannacci e dei Gabor e dei De Gregori verso molti dei quali ho più affetto che stima, ma considero l'affetto di gran lunga più importante; tenendo conto degli ultimi cinquant'anni, forse con minor poesia, cosa della quale mi permetto di dubitare, spettacoli del Nuovo Canzoniere Italiano come *Bella Ciao* – 1964 e *Pietà l'è morta* – 1965 e *Ci ragiono e canto* – 1966, scrittori e musicisti come Fausto Amodei, Gualtiero Bertelli, Alberto D'Amico, Luisa Ronchini, Paolo Pietrangeli, Alfredo Bandelli, Gianni Nebbiosi, Margot, Sergio Liberovici, Rudi Assuntino, il Gruppo Padano di Piadena, Mimmo e Sandra Boninelli, il Canzoniere Bresciano, il Canzoniere del Lazio, I Giorni Cantati, il Canzoniere Veneto, Ivan Della Mea con Paolo Ciarchi e Claudio Cormio, Sandra Mantovani e Caterina Bueno e Rosa Balistreri e l'immensa Giovanna Daffini tutti hanno contribuito in linea generale a ridare valore e dignità alla memoria e alla storia delle cosiddette classi subalterne il che significava e significa ancora oggi non fare soltanto la memorialistica del movimento operaio e dei suoi eroi e dei suoi martiri, né significa fare della commemorazione più o meno rossa, significa piuttosto affermare che nessuna storia di questo Paese, storia di ieri e di oggi e di domani, può essere data senza il contributo di chi ne ha cantato e tuttora ne canta sia le vicende di una minuta quotidianità sia i grandi eventi che l'attraversano. Se qualcuno, fuor di battuta, davvero pensa di approcciare meglio la storia con una canzone di De Gregori piuttosto che con *Les Annales* io mi rallegro con Francesco, assai meno col signor Stefano Pivato autore di *La storia leggera* e di propositi affini. Buon pro a lui.

Certo si può fare «storia leggera» – come no? – ma quando un giovane anarchico di nome Franco Serantini viene massacrato di botte a Pisa dalla polizia e lasciato morire in carcere per le percosse subite e quando cinque giovani vengono sparati in piazza a Reggio Emilia e quando un Carlo Giuliani viene sparato a Genova, la storia si appesantisce e può essere che le parole perdano in poesia e divengano pietre.

Anni fa, quanto andavo a cantare al Folkstudio di Giancarlo Cesaroni, sulla lavagna qualcuno scriveva: «Stasera canta lo Zio». Lo zio ero io che cantavo storie pese: molti tra gli amici cantautori presenti hanno pensato di alleggerirle perché arrivassero ai giovani. Era una bella idea. Alleggerisci oggi alleggerisci domani ai giovani a noi tutti è arrivato Berlusconi che non è proprio leggerissimo; per converso tra le bande libere e nei cortei dei social forum e del movimento dei movimenti ho ascoltato canzoni anche toste: il problema alla fine è che storia si vuole raccontare e chiedersi, dopo averla ascoltata, a chi giova.

E Zezi, quei terribili diavoli a quattro

«il manifesto», 31 luglio 2003

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

Fanno trent'anni che tengo rapporti con E Zezi. Forse rapporti è dire troppo, è un dire di più certamente di quelli che sono stati e sono ancora gli incontri reali, il trovarsi fisicamente, il vedersi. Questo che parrebbe ed è un limite ci sta bene così, è la nostra misura, ci fa più fratelli nell'occasione dell'incontro che è cosa della gioia "alla napoletana" – dico bene Angelo De Falco? – una gioia nella quale il ritrovarsi è fatto di atti fisici molto rilassati, di saluti ben scanditi e soprattutto lenti lenti lenti, non c'è fretta – e perché mai? A che pro? – quant'è più bella la lentezza con un pizzico d'ironia sempre che serve a stemperare il già fatto e il da farsi: anche questa volta il cielo non ci crollerà sulla testa. Questo è il pensiero primo che mi si è combinato nella mente dopo aver ascoltato il loro ultimo cd, *Diàvule a quatto*. Ora, siccome non me la tiro da critico musicale e non tengo problemi di giudizi articolati, motivati, dico che questo è un gran bel cd, un cd felice e che dà felicità anche quando sta incazzato coi marmaglioni della world music e con Peter Gabriel che saranno bravissimi, ecchissene... ma che si comportano come i neo colonialisti del folklore italiano. *Diàvule a quatto* è poesia e protesta, dentro ci sta ancora quella che si chiamava "lotta di classe" e che oggi pare territorio esclusivo di Daniele Sepe, che naturalmente c'è dentro questo cd perché gli Zezi sono la sua storia e la sua memoria, il suo passato e nel contempo il suo presente.

Non ho fatto il conto delle persone che a titolo diverso hanno partecipato alla costruzione di quest'opera. Ci ho provato, ma poi ho lasciato perdere e m'è venuto il malo pensiero che chi non c'è fidente è: ma non è giusto, o per lo meno non dovrebbe essere giusto. Non ci sono, e questa è buona cosa, gli worldmusicisti petergabrielati. C'è dentro un pizzico d'anima di Domenico Modugno, nella "Malarazza", che è una canzone bellissima, giusta, come giusto è ricordare Mimmo. Provo pure imbarazzo ad ascoltare questi suoni e queste voci e mi viene da dirmi: che ti canti, Ivan, che ti suoni? Ma poi, per ripigliarmi, mi dico che se oggi loro suonano e dicono queste cose, magari è anche perché nei primissimi anni sessanta io avevo cominciato a dirle e un Gianni Bosio mi aveva dato fiducia stimolandomi a continuare: mi piace pensare che sia così. Per dirla con Gianni Bosio (e mo' se non sapete chi è andate a studiarvelo) in *Diàvule a quatto* non c'è l'uomo folklorico, ribadisco: l'uomo folklorico in questo disco non c'è, quello che oggi furoreggia tra

pizziche e tarante che partono dal Salento e arrivano in Val d'Aosta, senza fatica di racconto, esibizione. I diavoli a quattro non sono i quattro amici al bar di Paoli, sono insopportabilmente politici, sono uomini storici che fanno la storia e si danno cura della memoria. Scrivono nel loro libretto: «Con la Palestina. Mentre lavoravamo a questo disco, abbiamo assistito al feroce inasprimento dell'occupazione militare della Palestina e all'impresa coloniale di Bush e Blair in Iraq. I potenti della terra amano le armi e disprezzano il diritto internazionale, contro di loro resistiamo con le musiche e le parole di una tradizione contadina e operaia amante della vita. Le tavole che pubblichiamo (nel libretto del cd, *n.d.r.*) sono tratte da *Kufia, cento disegnatori per la Palestina*».

Ho ancora da dire: la passione che rende alla musica grande degli Zezi, oggi come ieri, la ragione di una formidabile comunicazione che è fatto politico in sé: mito, nel senso greco del termine. Non so quante siano state le formazioni degli Zezi, non ha importanza se non come storia del gruppo; ha importanza che tutte hanno dato e ancora danno. Voglio ringraziare «il manifesto» che ancora tiene la voglia di fare politica con la musica e di dare spazio a una musica che è politica. Agli Zezi: non potrebbe fregarmene di meno il sapere se ho scritto cose giuste o sbagliate o a mezzo a proposito di questo vostro lavoro: sappiate che ho scritto esattamente quello che ho ricevuto dal vostro cd in parole e musica. Al lettore voglio girare una splendida poesia che gli Zezi hanno messo nel loro libretto:

«Qui resteremo / fermento per la nostra causa / come il lievito per il pane...» (da Tawfiq Zayyad).

Se il *Dizionario dei cantautori* è questo, io mi dimetto da me stesso

«l'Unità», 21 dicembre 2003

I cognomi sono tanti, va detto: «Sono trecento, giovani e forti e sono...» lasciamo perdere. I nomi anche di più, succede. Si parla di cantanti per dire cantautori: la meglio gioventù *anca jori* sissignori.

Mezzo dentro mezzo fuori siamo vivi siamo morti coi capelli lunghi o corti con l'amore con la mamma con la gnocca che t'infiama che t'infiama o ti deprime tutta ciccia per le rime io l'ho lette e sono scemo ci son quelle di Sanremo ci son quelle intelligenti da Club Tenco e adiacenti son trecento gli schedati e gli manca un Pisacane che li guidi in quel di Sapri a crepare nel letame che sareb-

be meno sconcio meno scempio per gli onori che finir nel bigoncio dedicato ai cantautori.

Sono fuori dalla grazia di Dio della quale peraltro avrei di molto bisogno per dire quel che me ne viene dal *Dizionario dei cantautori* assemblato da Giangilberto Monti e Veronica Di Pietro, Garzanti editore in Milano, pagine 597, euro 23,50. Vieni via per una vigliaccata; può andar bene come regalo a un cultore della materia: gli rovinò il Natale con tutte le feste Befana inclusa tutte *adietro* come dicono quelli di Milano. Bella biglia! Io vorrei tanto che Gianni Mura lo recensisse per «Repubblica»: Gianni è un grandissimo cultore della materia e saprebbe sostenersi in tanta impresa con cibi e vini acconci, buoni e giusti e atti a reggere il pondo. Ho chiesto a Franco Fabbri di recensirlo per «l'Unità». Si è negato. Faccio io, *gratis*, pazienza. Mettiamola così perché diverso non mi viene: lo scritto, nel suo insieme, è più illeggibile di quello che non c'è scritto e che, in quanto tale, si regge sulla non leggibilità della propria non esistenza: il bianco tra riga e riga dice di più e lo dice meglio. Insomma, per quanto mi riguarda questo dizionario non è recensibile per il semplice fatto che non è. Ho letto moltissime voci succhiando una prugna umeboshi potente antinausea credo nipponico. Quando ho letto la voce che mi riguarda ho pensato, ho ripensato e ho deciso di rassegnare le dimissioni da me stesso medesimo stante con effetto immediato. Morta lì. Credetemi, non è soltanto «la meglio gioventù che va sottoterra». No davvero.

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

2005

Intervista: I Dischi del Sole secondo Ivan Della Mea

Roberto G. Sacchi, «FB - Folk Bulletin», a. XVII, n. 209, febbraio 2005

Cominciamo con la domanda più difficile: cos'è la canzone popolare oggi e cos'era ai tempi della prima edizione de I Dischi del Sole?

La canzone popolare è sempre la stessa cosa, una testimonianza dell'esistenza e della persistenza di una cultura popolare proletaria, rurale o urbana, portatrice di una visione diversa della vita in contestazione e in rivolta con quella dominante. Questo è quello che è di per sé la cultura popolare nella sua natura, quindi largamente intesa.

PAGINA 195

La cultura popolare non è quindi soltanto canzone popolare, limite che è molto pericoloso perché nel momento in cui apre la strada al folklorismo, dall'altro chiude la strada alla comprensione della cultura popolare nel suo complesso.

Cos'hanno rappresentato I Dischi del Sole quando cominciarono ad apparire sul mercato?

I Dischi del Sole hanno rappresentato un passo ulteriore rispetto alla precedente esperienza di Cantacronache e, soprattutto, la possibilità di un percorso culturale che fosse la sintesi di un progetto politico e culturale molto preciso, molto rigoroso, molto discriminante. Se avessimo ancora oggi la possibilità di allestire la mostra del Nuovo Canzoniere Italiano dei primi anni settanta, composta da ben 400 cartelli, emergerebbe l'impostazione che Gianni Bosio aveva voluto dare al suo lavoro sulla cultura popolare: i tre filoni di attività (la ricerca, la riproposta e la nuova canzone, la restituzione) discendevano dai suoi studi di storico del movimento operaio in piena contestazione con la storiografia ufficiale. Non è possibile fare storia senza tenere conto del punto di vista delle classi oppresse che sempre sono i reali protagonisti della storia in quanto la devono subire.

Una presenza, quindi, eminentemente culturale e politica. Come era conciliabile con le esigenze di fatturato?

Fuori da ogni ragionevole dubbio, il fatto di avere alle spalle una casa editrice storica del movimento operaio italiano (Avanti!) che poi divenne Edizioni del Gallo e infine nell'ultimo periodo Edizioni Bella Ciao! ci dava la sicurezza di poter contare su una notevole risposta in termini di visibilità e distribuzione da parte dei grandi partiti della sinistra.

Come era organizzata la produzione dei dischi?

Muovendoci nell'ambito della ricerca, della riproposta e della nuova canzone avevamo ampi margini di movimento: lavorando su un progetto di comunicazione in grado di soddisfare diverse esigenze, dovevamo mettere insieme i canti di tradizione o di derivazione popolare (anche quelli della Rivoluzione Francese) fino ai canti sociali che fanno parte della cultura popolare esattamente come i canti di lavoro, di emigrazione, di festa... Una discografia di 212 titoli, strutturati in collane diverse per sottogeneri. Il grande movimento del Nuovo Canzoniere Italiano, che si può dire sia nato con i Dischi del Sole, aveva anche una rivista che nei suoi periodi migliori è arrivata alle diecimila copie... dico, in Italia, non negli Usa!.

Con grandi dibattiti interni, suppongo...

Grandi discussioni, fino alla celebre rottura fra Bosio e Roberto Leydi: quest'ultimo sosteneva che tu dalla ricerca dovevi estrarre

lo specifico stilistico e farne poi un ricalco fedele; io e Bosio non eravamo d'accordo perché in una risaia dove ci sono settanta mondine che cantano se c'è una persona che fa la prima voce questa lo fa perché ha determinate caratteristiche. Ha fiato, estensione, potenza che coprono tutto il campo in modo che gli altri possano fare il coro (ammesso che poi le mondine cantassero davvero così tanto durante il lavoro e non piuttosto agli arrivi e alle partenze, negli spostamenti, nelle feste più o meno improvvisate che si facevano...). La Daffini era la Daffini e non potevi ricalcarla. Come nel blues, anche nella canzone popolare di cui i Dischi del Sole sono stati fedeli raffigurazioni, sono emersi quelli che avevano delle caratteristiche anche fisiche, senza dimenticare quelle carismatiche... E poi la fissazione di una versione di un canto rispetto a un'altra è la cosa più antitetica con il concetto stesso di cultura popolare, la cui alterità principale sta proprio nella sua non fissabilità, nel senso che tu un giorno canti in una certa maniera perché stai in un certo modo. Come dice Ignazio Macchiarella non si tratta di varianti: si tratta di versioni diverse, perché sono diversi gli stati d'animo di chi le canta. È l'interpretazione...

Questo dibattito influì sulle uscite dei Dischi del Sole?

Sì, perché infatti il punto di arrivo più alto dei Dischi del Sole si raggiunge negli anni settanta, quando i materiali che vengono dati alle stampe sono tutti dischi di registrazioni sul campo, autenticamente popolari. L'operazione intermedia, un autentico miracolo come lo definisco io, è quella portata avanti da Franco Coggiola nel doppio lp *Il bosco degli alberi*, dove chi canta diventa un vero portatore anche se non lo è... Ma solo lui era in grado di farlo, perché lo sognava da una vita.

Torniamo a noi. Mi sembra di capire che, alla fine, anche nella musica popolare quello che conta sono soprattutto le emozioni...

Mi ha sempre lasciato molto perplesso il fatto che uno dica che chi canta ti deve piacere sulla base di quello che ti fa ascoltare. Dico io: canta quello che vuoi, quello che ti piace, anche la musica celtica; ma quello che ti chiedo è di farmi provare delle emozioni... non importa che tu sia "fedele". Canta e fai provare qualcosa anche a me... Operazioni di ricerca come quelle condotte da Alan Lomax sono importantissime come catalogazione, come documentazione ma pericolosissime perché tendono a fossilizzare. Se tu non mi comunichi l'emozione che provi cantando, a cosa serve? E non è una questione di bravura, è quello che hai dentro. Io ho preso coscienza di questo fatto molto lentamente, negli anni, litigando con Bosio e con il Duo di Piadena, che "sceglievano le canzoni", le più belle... La mia grande ammirazione è invece tutta per Caterina Bueno, che

non divide la cultura popolare in buoni e cattivi, canta tutto quello che la emoziona, dal madrigale allo stornello. Questo è quello che pensa Ivan Della Mea, non l'Istituto de Martino.

Ti racconto un aneddoto: per molti anni ho fatto il critico musicale per periodici di grande tiratura («L'Europeo», «Epoca»...) e sono stato un grande denigratore di Bob Dylan. Bieco mercenario, quelli bravi erano altri: Lead Belly, Woody Guthrie, Tom Paxton... Lui e Joan Baez non li sopportavo. Mi metto un po' in discussione quando esce *Pat Garrett & Billy The Kid*, perché la musica che c'è dentro è veramente bella... e poi vado a sentirlo dieci anni dopo a Verona, quando viene in Italia per la prima volta¹⁷ (a dir la verità aveva suonato anche al Folkstudio di Roma nel 1962 ma allora non lo conosceva nessuno) chiamato da David Zard in un incredibile accoppiamento con Carlos Santana che suonava prima di lui... Ricordo che ero con Bertinelli e Castaldo e che subito fummo colpiti dall'abilità e dalla forza della sua band, ma per quanto riguardava lui mi sentivo sempre più confermato nelle mie idee. Poi resta solo, manda via tutti e rimane lì con il suo chitarrino e il reggiarmonica, tutto vestito di nero e comincia a cantare ed è talmente fuori che il suo chitarrista gli va praticamente nelle orecchie e cerca di intonarlo, ma niente da fare... Tutto era fuori, peggio del peggior Della Mea. Lì ho capito Bob Dylan, ho cominciato a sentire che mi stava comunicando delle emozioni. In quei minuti ho provato la sensazione di essere a contatto con uno che ti cattura e ti porta dove vuole. Anche lì la questione è: o uno il blues ce l'ha o non ce l'ha. A Verona ho capito che lui ce l'aveva. E lì ho capito che lui ce l'aveva. Questo, di fondo, è lo spirito che deve esistere nel canto popolare. Io per esempio non sopporto l'organetto diatonico suonato a Milano, è una cosa che secondo me non ha senso... Ma quando negli anni settanta ho fatto ricerche nelle feste patronali nel centro sud ho sentito suonare davvero gli organetti: ho sentito jazz, ho sentito blues, era una sfida fra King Oliver e Louis Armstrong, non era una questione soltanto di bravura... Adesso è di moda la pizzica... Mi viene in mente l'analisi di Gianni Bosio sull'uomo folklorico e l'uomo storico: l'uomo storico canta e balla per raccontare la sua vita e affermare il suo punto di vista; l'uomo folklorico lo fa per mettere in scena una rappresentazione del popolare, spesso una parodia involontaria.

Pensi che i Dischi del Sole abbiano raggiunto, nel tempo, gli obiettivi culturali che si proponevano?

¹⁷ Si veda, in questa antologia, l'articolo del 1984 *Ivan Della Mea, cantautore, parla di Bob Dylan, il più grande cantautore del mondo*.

Abbiamo visto come il percorso disegnato da Gianni Bosio prevedesse una prima fase (la ricerca), una seconda (la riproposta o la nuova canzone), poi una terza fase che è di gran lunga la più difficile. È quella che lui stesso ipotizzò chiamandola “della restituzione”, nel senso che i materiali tradizionali che hai raccolto devono essere restituiti, valorizzati, a chi te li ha forniti affinché avvenga un processo di presa di coscienza e di conoscenza che molto spesso, quasi sempre, non esiste. Altro aneddoto: siamo negli anni sessanta, ci chiamano a Gualtieri (Reggio Emilia) per il Festival dell’Unità. Siamo io, Paolo e Alberto Ciarchi, Michele L. Straniero e la Giovanna Daffini, che è di Gualtieri. Gli organizzatori ci contestano la presenza della “Callas dei poveri”, che nel frattempo si era esibita con successo nei teatri di tutta Italia; non la vogliono perché è “una di loro”, la conoscono già. Il problema, che chiunque abbia fatto ricerca ha potuto riscontrare, è che molto spesso è lo stesso portatore a negare la validità di quello che ti sta dando: frequentemente hai la sensazione che più di tanto lui non capisca nemmeno perché a te interessino le sue canzoni, e allora devi innescare un processo inverso. Che non è far diventare di moda la musica popolare (così lo imbroglieresti anche dal punto di vista economico) ma devi aiutare a capire l’importanza che ha questo patrimonio per noi e per lui. Quando questa “restituzione” avviene accade un fatto politico, che è il vero riscatto della cultura altra, altrimenti oppressa. Purtroppo, proprio i due grandi partiti della sinistra storica non hanno voluto che avvenisse questo grande incontro fra due culture, non ci hanno aiutato a mettere in atto questa presa di coscienza politica molto ma molto forte, che soltanto in qualche isolato caso (a Piadena, per esempio) è avvenuto.

[...] Oggi si sente la mancanza, in questo Paese, di un Nuovo Canzoniere Italiano, di qualcosa che come nella sua storia di quasi vent’anni possa incidere sulla cultura italiana; di un luogo, anche non fisico, di confronto e organizzazione del dibattito politico/culturale su questi temi. E guarda che noi non abbiamo mai chiesto la tessera di partito a nessuno... Oggi corrono tutti subito a fare un cd, manca il pensiero prima dell’azione, non si parla più e si pensa poco.

C’è sempre stata una frattura piuttosto netta fra il vostro movimento e il folk-revival. Credi che in qualche modo I Dischi del Sole possano ricucire la frattura?

Forse sì. Perché ti posso dire che, col senno di poi, noi un errore lo abbiamo fatto... Io sono uno dei protagonisti di questo errore e quindi non ho molti problemi ad ammetterlo. A un certo punto del cammino ero talmente convinto che la nostra fosse l’unica strada

giusta da percorrere che tutto il resto, tutto quello in cui non c'entravo io era piccolo borghese, intellettualistico, non utile al nostro discorso politico-culturale. È stato un errore molto grande, perché nel momento in cui rivendicavo a me stesso la libertà di fare tutto quello che mi permetteva di comunicare, di emozionare avrei dovuto riconoscere questo diritto anche agli altri... sia che facessero la musica popolare italiana sia che facessero quella degli Appalachi o altro. Ho incontrato e ascoltato, per esempio, i Whisky Trail e non li ho capiti (usiamo un eufemismo), quasi con la paura che la contaminazione mi potesse toccare. La ristampa dei Dischi del Sole è una opportunità di ricominciare a ragionare su questi argomenti, cioè di far capire che il campo è assai più aperto di quanto nemmeno noi sapessimo poter essere tanti anni fa. Oggi abbiamo imparato che la cosa più importante è imparare a ascoltare, possibilmente senza mettere dei paletti nemmeno al tuo ascolto, bisogna provocarsi sempre...

Questa volta andiamo noi un po' fuori tema. Come presidente dell'Istituto de Martino, cosa pensi dell'esperienza del discusso cd Il fischio del vapore di De Gregori e della Marini?

Il fischio del vapore è stato un fenomeno che va compreso soltanto all'interno di una logica di mercato: per questo non ha funzionato se non in termini di vendite e visibilità temporanea. Ho giocato un ruolo anch'io nella genesi di questo disco... Ti racconto l'ennesimo aneddoto. Tutto nasce dal precedente disco di De Gregori, *Fuoco amico*, in cui il cantautore inserisce una sua versione della "Ballata dell'attentato a Togliatti". Quando ho il disco in mano leggo i crediti e scopro che la canzone viene definita di Anonimo e non di Marino Piazza (il cantastorie «Piazza Marino, poeta contadino»...). Lo chiamo, gli faccio notare l'errore e lui, che è un tipo sensibile oltre che intelligente, cresciuto anche alla scuola di Caterina Bueno, si sente moralmente impegnato e quindi non solo fa correggere l'errore sul disco ma si fa venire l'idea di un omaggio alla canzone popolare, cioè *Il fischio del vapore*. Allora lui contatta la Marini, che poi mi telefona per avere il mio parere e io le suggerisco di accettare perché se non altro si ricomincia a parlare di canzone popolare in ambienti in cui non lo si faceva più da anni. Un po' come quando nel 1964 il nostro spettacolo *Bella ciao* venne invitato al Festival dei Due Mondi di Spoleto... Più mediazione che compromesso, direi. Il disco ha venduto, gli spettacoli sono stati fatti e anche per noi del de Martino è stato positivo, perché trattandosi di un'operazione commerciale ne abbiamo avuto un ritorno economico quanto mai opportuno viste le condizioni della nostra cassa. La riprova che *Il fischio del vapore* è stato soltanto un fatto di business, per quanto positivo,

la si ha dal fatto che il successivo disco della Marini ha venduto pochissimo come tutti i precedenti, mentre invece il successivo di De Gregori ha venduto tantissimo, come i precedenti... Un'operazione irripetibile e che forse sarebbe anche giusto non ripetere.

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

Ho sentito il cd di Piero Brega, e sono andato dal parrucchiere

«l'Unità», 14 febbraio 2005

Io a Piero Brega gli voglio un monte di bene, da quando lo conosco, da trentadue anni. A me Piero Brega mi prende male, ma male davvero, da quando lo conosco, da trentadue anni.

Mettiamola così: ora Piero se ne esce con *Come li viandanti*, un cd suo di roba tutta sua, cose di vita e di morte, cose della mente che dà gioia e della mente che dà dolore, depressione bipolare in musica che sempre prende la meglio speranza, credibile, dal canto di Piero, dalla sua voce che è vita di per se stessa e come cosa viva si racconta e i suoi timbri rendono ai sentimenti tutti una ragione d'essere: la ragione.

Piero Brega non è mai enfatico, mai retorico eppure ci sta dentro alle sue passioni, vissute sempre: amore e abbandono, voglia d'altri universi che non è mai rinuncia a dire del mondo che si vive, un suo comunismo personale e generosissimo e soprattutto buono e dolce.

Questo fa Piero Brega ed è emozione, dico per me, emozione così piena che stamane, a giro per il mercato di Sesto Fiorentino, pensando al suo cd, mi sono visto di passo in uno specchio d'un bancarellaro d'abbigliamento; mi sono visto, ripeto, e mi sono detto che no, non avrei mai potuto scrivere alcunché su Piero e sull'opera sua in quelle condizioni. Badate che queste sono scelte forti che soltanto emozioni altrettanto forti possono "obbligare": sono andato dal parrucchiere, capelli con shampoo, un piacere che non mi concedevo da anni. Il tutto per sentirmi un po' più a posto con me stesso e, per la via dell'affetto e anche del rispetto, con Piero Brega.

È vero, a volte si fanno cose strane; meglio, a volte io faccio cose strane e la ragione per la quale si fanno forse è meglio non cercarla. Io credo che per un qualche verso avessi l'urgenza di sentirmi uno zic appena più bello per riuscire a sostenere, a reggere la bellezza del *canto a brega*, un canto unico, peculiare, un canto che è molto di più di un canto, è un modo di cantare è, appunto, il canto a brega di Piero Brega. Che mi prende male, ma male davvero, il

Piero Brega grande cantore popolare si conferma cantando cose sue di esso lui presente stante grandissimo cantore popolare. Se Pellizza da Volpedo il suo *Quarto stato* ha dovuto metterlo su tela, Piero Brega un suo quarto stato ce l'ha nella voce e nel suo modo di darla. Non cito pezzi, non parlo di tappeti musicali, di bellurie virtuosistiche. No. Ci sono, alla grande, e occhei: morta lì, in gloria e, in ogni caso, un grazie di cuore a tutti. Ma io ho un uomo, con una faccia bella e onesta e buona e un po' india, e a quest'uomo gli voglio un monte di bene, e quest'uomo, questo Piero e questo Brega, con la sua voce che è cosa della sua anima e del suo sacro mi costringe a pellegrinaggi mentali, all'emozione dell'incontro tra i possibili e comuni direfarebaciareletteratestamento: come li viandanti. Ciao Piero.

2006

Ascoltando il Moffa s'è perso chi ha vinto Sanremo. Ne valeva la pena

«l'Unità», 8 marzo 2006

Quella palma perché? Perché quel leone? Dorati, sberluccicanti. E va bene così, va bene in questa Italia della casa della libertà, tutto il mondo deve sapere, mondovisione da Sanremo, mondovisione anche, si sta bene qui da noi, l'oro ci basta e avanza, si veste l'eleganza made in Italy, si deve figurare, si figura. Tutta va ben, madama la marchesa. Sanremo è Sanremo tautologia seconda soltanto a Dio è Dio e vai che vai bene.

Dopo il festival di Tony Renis noi, Ivan e Luigi Della Mea, c'eravamo detti che Sanremo non era più cosa, 'gnornò e bene avremmo fatto a darci coerenza poiché davvero non sappiamo che cosa dire di questo Festival e in questi casi è pur vero che viene buono il mestiere giusto quanto basta per menare il torrone; e avremmo tenuto fede al nostro impegno ma ci ha sconvolti e coinvolti la grida di Giorgio Panariello *conducator* che chiama l'intera platea dell'Ariston, l'Italia intera e mediaticamente l'universo mondo, a far di coro: il Festival di Sanremo dice... pausa... la forza della musicaaaa. Ma di quale musica e di chi e indole? Lì, con la palma e il leone, e i garisti: giovani speranze, donne, gruppi, uomini. Ma per favore.

Riccardo Cocciante, ospite, ha cantato "Margherita": su questa canzone e sulla sua interpretazione doveva finire il Festival: tutti a casa.

Nel tempo di questa ventura sanremese, che vuole seguita diceva nostra mamma Gisella, Luigi e io s'è fatta ricordanza a oltranza e disperanza: insieme abbiamo rimpianto da Nilla Pizzi in su e non facciamo nomi, ma resta di fatto che abbiamo rimpianto perfino Mino Reitano e ditemi un po' voi se si può volare più bassi, manco fossimo piccioni pedinanti su piazzali metropolitani. Nemmeno vogliamo dire di Panariello che si fa le battute e se le ride perché il pubblico capisca che dovrebbe ridere e son bastati pochi minuti di Pieraccioni per massacrare Panariello: per la serie guardati dall'amico che ti fa un favore e questo è fin troppo vero perché può anche essere che, mediaticamente parlando, Ramazzotti e la Pausini e Bocelli, ospiti anch'essi, abbiano "nobilitato" il Festival piuttosto anzichenò, ma certo è che nel contempo hanno sottoproletarizzato i garisti; loro tre il Festival, questo, l'avevano già vinto a Roma poche ore prima ed erano stati premiati dal Ciampi Presidente che graduficializzò il Bocelli e commendatorizzò Eros e Laura.

Tocca dire anche di Totti e dire di Totti e come dire W l'Italia: l'Italia del pallone e anche quella nel pallone. Arriva in elicottero il Totti per fare una sorpresa alla moglie, copresentatrice della kermesse canora. Marito claudicante raggiunge moglie festivaeggiante al mare. Stupendo. Proprio come i bravi mariti dei weekend estivi italiani. La famiglia. Il valore ruinico e papalpapista della famiglia cattolica, und apostolica und romana. Tutto il Festival è una grande famiglia, anche Meocci, anche Del Noce sempre uniti, sempre vicini, tutti, tutti tranne un XXXLLL, in prima fila anche lui, che se la sdraia e se la dorme: imperdonabile, individuato, televideato e sbeffeggiato da Panariello. Si fatica a reggere, Luigi e io. Questo festival è più soporifero della camomilla e della valeriana e anche dell'En, ma ci si prefigge di resistere, resistere, resistere fino a sabato sera, fino alla fine, a oltranza: utenti e militanti.

Così non fu. Schiantammo. Ci svegliammo anchilosati e un po' diaccini causa riscaldamento spento. Il Festival stava smontando. Sul palco, tra sorrisi fatti mezzi dalla stanchezza e dalla malinconia, cantava tal Maffoni. Luigi e io si pensò che fosse il vincitore: bah, non poteva fregarcene di meno, però ancora una volta ci sorprese la grida di Panariello: Sanremo... la forza della musicaaaaa.

Basta così, ci dicemmo. Nanna.

Domenica mattina ci ascoltiamo un promo o demo: un cd di canzoni scritte e musicate da Giuseppe Moffa di Riccia (Campobasso). Un metro e novantaquattro di ventisette anni. Un metro e novantaquattro di timidezza e di pudore. Un metro e novantaquattro di musica, alla grande, ricca di memoria e di storia e di presente. Giuseppe suona chitarra e ciaramella e zampogna e organetto diatonico e chi

manda il piano ha il blues dentro nella testa e nel cuore e nelle dita e le voci sono ricche e piene e Luigi e io ci si sconvolge e ci si dice che se proprio s'avesse a scrivere di forze della musica la forza l'abbiamo trovata così come la trovammo nell'estate scorsa salentina in tante piazze della taranta prescindendo dalla pizzica e dalla taranta stesse ma prendendo atto della bellezza e della gioia di tanti suoni e di tanti canti gratuitamente offerti a tanti giovani e non giovani: la forza della musica.

Ascoltando e riascoltando il Moffa e compari s'è persa l'ora per l'edicola e, dunque, soltanto a sera abbiamo saputo chi davvero aveva vinto il Festival di Sanremo... e vabbè... e poi? Po' via.

Il sindaco e la Notte della Taranta

«il manifesto», 26 marzo 2006

Dal settembre scorso deambulo per l'Italia e incontro persone, compagni spesso e amici e sodali, per dire loro delle difficoltà dell'Istituto Ernesto de Martino, sede operativa di Sesto Fiorentino, ridotto, da due tagli successivi al contributo comunale – figli legittimi e bastardi (*oximoron*) della finanziaria tremontiana – a una sopravvivenza parente assai prossima della stasi esiziale. Nella contingenza, esso è costretto a rinunce politicamente e culturalmente gravi come quella che riguarda “InCanto”, una rassegna sulle forme autonome dell'espressività giunta alla sua dodicesima edizione che non si farà; la rassegna, insieme alla riscoperta/riproposta da parte dell'Istituto summenzionato della tradizione del Primo Maggio, ha contribuito a costruire il nostro radicamento sul territorio sia locale sia regionale, sia nazionale.

Infine, l'ossimoro proposto vuole stigmatizzare quella concezione del tutto sovrastrutturale della cultura che, in perfetta consonanza con i tagli, discende e informa tutti i livelli: da quello governativo a quello regionale a quello locale: non è neanche uno slalom, è una discesa libera. In tutto questo c'è un paradosso: accusato sovente di scarsa visibilità, l'Istituto è in realtà conosciuto e considerato più di quanto chi ci lavora, io stesso, e buona parte dei soci di lunga lena sappiano; insomma: in nessun posto e a nessuno ho dovuto spiegare che cosa fosse l'Istituto; questo che è e resta un bel segno, è anche una bella responsabilità.

Poi ospiti della famiglia Chiriatti di Calimera (Lecce), nell'agosto ultimo scorso, mia moglie e io s'è fatta vacanza nel Salento. Nulla so del mal d'Africa né della saudade brasiliana, ma so di que-

sta nostalgia che da allora mi porto appresso e del bisogno sogno di Salento che ne consegue: e vai che vai bene, ma mica tanto. Me lo sono visto il Salento e non so più a quanti concerti della Notte della taranta ho assistito: quasi tutti credo, tranne il finale, a Melpignano, giusto quello che ha per titolo *La notte della taranta*.

Bon, come dicono in Brianza e dintorni, in quella feria più volte ho incontrato Sergio Blasi sindaco di Melpignano, paese della Grecia salentina, duemiladuecento residenti circa, giunta di centro-sinistra. Di molto s'è parlato, di molto e di furia, troppo indaffarato lui; cionondimeno qualcosa m'è riuscito di dirgli sulla situazione dell'Istituto. Ci siamo lasciati promettendoci un incontro a venire. Che è avvenuto: sabato 11 marzo, nel suo ufficio a Melpignano.

Ha 43 anni, il sindaco. Si muove svelto, agile nonostante una quasi totale perdita della vista. Vive questa sua alterità come la più normale della normalità e il suo dire e il suo fare non consente imbarazzo né compianto. Parla con grande chiarezza e apprezzabile concisione.

Ad alcune mie domande nel merito della Notte della taranta, sia nel merito di una costituenda Fondazione della Notte della taranta che lui fortissimamente vuole, questo mi dice: «la caduta del muro di Berlino, il crollo dell'Urss, hanno segnato la fine di un mondo diviso in due. Non do giudizi politici, dico di un momento storico che ha cambiato il mondo, che mi ha cambiato, che in qualche misura mi ha liberato e voglio dirti perché».

Pausa, e la pausa mi sta bene perché ho qualche dubbio nel merito. «Il mondo diviso in due – dice – aveva congelato situazioni di potere. Qui da noi, in Puglia, nel Salento dove siamo, democrazia cristiana, padronato, forze reazionarie, cosche sacrate e coronate erano intoccabili e inamovibili e il modello di sviluppo, qualsiasi modello di sviluppo, si strutturava e cresceva sulla conservazione a oltranza dello status quo e, dunque, sullo sfruttamento più brutale e sulla corruttela più selvaggia. Ernesto de Martino ha chiamato il Salento la terra del rimorso. Io ti dico della terra del silenzio sia per il Salento che per la Puglia tutta. Ti dico di una terra silenziata, bloccata e costretta sul margine, fatta catatonica e sorda ormai ai richiami di un mare portatore di voci mediterranee, chiusa in un passato di poteri forti eletto a presente e orfana di qualsiasi futuro democratico. Oggi...».

Vorrebbe pausare ma proprio non gli riesce: succede quando la convinzione dà passione.

«...Oggi noi abbiamo voce e la usiamo e usiamo il nostro passato, tutto il nostro passato, criticamente, per farlo contemporaneo e compresente e grimaldello per aprire le porte del futuro. Oggi noi ci

riprendiamo il nostro posto nel Mediterraneo, una nostra funzione e non ci spaventa, anzi... l'idea di mettere insieme la Notte della taranta con tutte le grandi culture e civiltà che hanno attraversato nei secoli, nei millenni questa terra... dico dei micenei e dei messapi e degli illiri e dei greci e dei bizantini e degli arabi e dico di Federico II di Svevia».

Nel suo dire c'è la figurazione, leggibile, di una mediazione e di un compromesso necessari perché forieri di proiezioni a venire, di futuri: cose a fare. La voce sua ha la forza di una convinzione faticata e da faticare. Di mio penso che l'accostamento Notte della taranta-Federico II sia quantomeno ardito e davvero non mi sarebbe difficile sollevare dubbi, avanzare critiche, epperò m'impongo di aspettare, di ascoltare, perché voglio capire. «Sono al secondo mandato come sindaco» dice Sergio Blasi. «Cinque anni fa, appena eletto, ero ben cosciente di uno dei problemi dei tanti anziani di Melpignano... i giovani se ne andavano, che ci stavano a fare? ma ora tornano... il problema grave assai dei loro passi incerti su marciapiedi sconnessi. Decidemmo allora di rifarli, i marciapiedi: duecento metri ci sono costati centocinquantamila euro. Qualche conto veloce: il rifacimento totale avrebbe prosciugato tutte le risorse del comune. Ma qui c'è un'infanzia che abbisogna di asili nido e di scuole materne e ci sono bambine e bambini in età scolare e ci sono ragazze e ragazzi ai quali dobbiamo e vogliamo garantire l'accesso scolastico e io ho pensato a scuole ben costruite e bene attrezzate e ho pensato anche che tutti avessero diritto ai libri e ai materiali didattici perché questo è giusto perché senza cultura non si costruisce partecipazione e senza partecipazione non c'è democrazia credibile e allora abbiamo fatto una grande assemblea pubblica, una agorà, e lì ho detto agli anziani dei marciapiedi ma ho detto anche delle loro e dei loro nipoti e della scuola eccetera e ho finito dicendo: «Sentite, soldi per i marciapiedi e per le scuole non ce ne sono. Questa è la mia proposta: il Comune vi dà quanto serve per i materiali, il marciapiede ve lo sistemate, aiutatevi tra di voi. In questo modo con trentottomila euro sono stati rifatti tremilacinquecento metri di marciapiedi e il Comune ha messo mano alla costruzione di scuole spaziose, luminose, sane e anche belle... perché no? perché sì, belle e libri per tutti».

Questa, penso io, è la voce che rompe il silenzio e che non vuole essere silenziata e sono voci come questa che hanno portato Nichi Vendola alla presidenza di questa regione.

«Quanto alla Notte della taranta» mi dice «bene, io so perfettamente che poco o nulla ha a che fare con la nostra cultura di tradizione e so anche che pizzica e taranta sono un pretesto eletto a moda. Certo che lo so. Ma la Notte della taranta è il grimaldello che ha forzato l'accesso alle nostre terre promuovendo, nei fatti, turismo

e ne abbiamo bisogno, ma, anche, scambi di culture a livelli diversi e contaminazioni e socialità... centinaia di migliaia di giovani che socializzano tra loro e con i locali... questo probabilmente è soltanto il massimo del minimo di un inizio di reciproche conoscenze... il massimo del minimo, come no? ma il massimo del minimo è sempre meglio del minimo del minimo che spesso è gemello del niente. Penso infine che si debba tornare nel Mediterraneo, come Salento e come Puglia, per dare il nostro contributo affinché questo mare che spesso è stato ed è il mare delle guerre possa diventare il mare degli scambi tra uguali e della pace. Per questo la Fondazione che abbinerà di saperi locali e nazionali e internazionali e di intelligenze generose e capaci di proposte forti che ci aiutino a pensare alla cultura in modo strutturale, come una priorità irrinunciabile: in questo senso la ricerca di Gianni Bosio qui da noi, nel 1968, per come me ne avete parlato tu e Luigi Chiriatti, è sicuramente un contributo importante». Ci siamo lasciati dicendoci che quella ricerca di Bosio dovrebbe, deve essere pubblicata. Ci siamo detti anche che fare questo vuol dire dare nuova linfa all'Istituto Ernesto de Martino.

La tratta ferroviaria Lecce-Milano è lunga, lunga assai: a farla pensando all'Istituto Ernesto de Martino con cuore e mente più leggeri viene meglio.

2007

Con Myspace non va tutto bene, madama la marchesa

«il manifesto», 14 agosto 2007

Fine giugno 2007. Sesto Fiorentino. Istituto Ernesto de Martino: d'ora in poi IEdM. Da tempo, tanto, troppo forse, sto meditando su uno scritto di Gianni Bosio nel quale lui *el mè Giuan* afferma essere priorità irrinunciabile dell'IEdM... da lui stesso fondato nel 1966... l'autonomia economica come condizione dell'autonomia politica e culturale: un no secco, dunque, a qualsivoglia mediazione e compromesso con qualsivoglia istituzione. Poi, Bosio muore il 21 agosto 1971. Oggi l'IEdM vive, meglio, sopravvive, grazie a contributi esclusivamente istituzionali e al tesseramento dei soci che incide in ragione di un assai poco per cento comunque prezioso.

Bon, certo i tempi sono cambiati, gli spazi pure, è cambiata la società e sono cambiati i contesti sociali, non ci sono più le classi

di Paolo Sylos Labini, sono cambiate le condizioni di vita e anche quelle di morte, sono cambiati i costumi sia quelli sociali sia quelli da spiaggia e e... morta lì ma tutto questo non mi rasserena rispetto al fatto che la contraddizione resta e che oggi l'autonomia dell'IEDM, nell'accezione bosiana, più non è né tanto né poco e tutti i miei ragionari hanno il sound del ronzio d'un'ape dentro un bugno vuoto.

Tiremm innanz.

Mi dice una lei giovane che lavora all'IEDM: «senti Mea c'è questo spazio Myspace»... maispeis è libero zero costi ci puoi mettere icché ti pare e ti dà una visibilità pazzesca fai conto che se come sito web dell'istituto mediamente faccio per dire ci relazioniamo un giorno per l'altro con dieci realtà singole e collettive con vuvuvu punto maispeis punto com traduco si passa a... beh proprio non c'è rapporto e non ci sono problemi di sorta e è facile è lì. Pronti via. Non so che dire. Capisco la voglia di lei e di altri giovani che lavorano o che fanno riferimento all'IEDM di avere finalmente più visibilità e più contatti e più comunicazioni e più informazioni di quanti ce ne possano dare il nostro sito e la nostra news e icchéss-oiochenonso...

Primi d'agosto. Siamo in maispeis e ancora non ho ben chiaro che cosa significhi ma ci siamo e ci sono anche altri compagni e sinistri vari musicisti e cantanti al più ma non solo e con i quali abbiamo rapporti di affetto e di collaborazione. Tutto bene madama la marchesa? Parrebbe.

Poi, vengo a sapere che maispeis nato nel 2004 è stato acquistato nel 2005 dall'australiano Rupert Murdoch megaextraiperultramiliardario e vengo a sapere anche che già ha messo assieme centinaia di milioni di contatti e che le previsioni sue dicono di una irresistibile ascesa talché tra poco tutti i mondi terzi quarti e ultimi seguiranno a crepare di malattie e di fame e di guerre ma potranno contattarsi con e mediante maispeis e vualà il progresso portator di civiltà paraponzipozipà.

Ripeto: tutto bene madama la marchesa?

No. Non per me. Rupert Murdoch non mi sta bene esattamente come Bill Gates e Silvio Berlusconi e non mi sta bene uno spazio "libero" e generalista e non mi sta bene un'impresa che garantisce a Murdoch tonnellate di pubblicità e di miliardi conseguenti e non mi sta bene di contribuire anche minimamente all'affermazione di un universopolio della pseudo libertà e della pseudo democrazia mediatica e non mi sta bene che una volta ancora e di più la sinistra tanta sinistra da quella filo centrista a quella filolibertaria accettino con dichiarato entusiasmo di usare questo "strumento" nel nome

della visibilità e della facilità d'intrecciare contatti relazioni informazioni.

Ancor meno, molto di meno, mi sta bene l'amico e compagno che dice da buon comunista qualsiasi opportunità che mi apra al mondo intero per dire che apra l'istituto all'universo mondo mi sta bene e io gli rispondo a me da cattivissimo comunista non sta bene per niente e bon gli estremi di un confronto dialettico e dialogico ci sono tutti e un altro ultratrentenne mi dice il fine giustifica i mezzi e oh cristo no dico io no per dio e per carlo marx.

No. Ma come spiegargli che quella frase merita il primo posto nel libro universale dell'infamia? come spiegarglielo in una società come questa nostra e in una cultura dove siffatto concetto è stracondiviso e assolutamente trasversale? Come dirgli che in grazia di quello stesso concetto sono stati perpetrati nel nome di tutti gli dèi e di tutti i poteri assassini massacri e genocidi e non una sola infamissima shoah bensì tante shoah altrettanto infamissime non disumane e non umanissime perché volute e fatte da esseri umani contro altri esseri umani, da uomini per i quali sempre e comunque il fine giustificava e ognora giustifica i mezzi? E come spiegargli che operazioni come maispeis perpetuano la menzogna ormai tautologica di un progresso portatore di civiltà a velocità costantemente accelerata e che maispeis è una sorta di tav e di tac mediatica? Come spiegare che maispeis è un altro strumento buono per una gestione soggettiva e solitaria della propria vita con l'illusione di una partecipazione affatto virtuale? Come spiegare eccetera eccetera eccetera...

Ne ho discusso con i lavoratori dell'IEDM e con alcuni collaboratori volontari e ho detto che quella che si doveva affrontare era una questione meramente politica e che il momento e la sede per la discussione e l'eventuale decisione nel merito doveva essere l'Assemblea annuale ordinaria dei soci dell'IEDM per la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario... e tutte le volte che lo scrivo questo corsivo me ne viene un'Ipercoop di sensi di colpa che mi diventano sensi di polpa... assemblea che avrà luogo come da statuto tra il marzo e l'aprile 2008.

Poi, alla fin della fiera ho detto che come presidente dell'IEDM e in virtù delle facoltà statutarie che mi sono state date ho deciso di sganciarci *ipso facto* da Myspace maispeis e ho proposto che si facesse quanto era nelle nostre possibilità per spiegare ad altri compagni e amici maispeissiani o maispeissisti il perché di questa decisione. Questo scritto è già di per sé un tentativo di spiega. Ho fatto bene? Ho fatto male? Davvero non lo so o quanto meno non ne sono certo. Di certo so che una volta ancora nella mia vita mi ritrovo un po' più solo. Grazie per l'ascolto.

Sara in-canta e io ci ragiono

«l'Unità», 30 dicembre 2007

Diciotto tra canti di tradizione e canzoni d'autore. Li ho ascoltati all'Istituto Ernesto de Martino con Ernesto de Martino e con Gianni Bosio e con Franco Coggiola e con Giovanna Daffini e con Caterina Bueno e con Luciana Pieraccini vale a dire la meglio compagnia per viverlo questo lavoro, quest'amore di Sara Modigliani, questo suo *Ma che razza de città* edito da «il manifesto» in collaborazione con il Circolo Gianni Bosio di Roma e con la cura di Susanna Cerboni.

Dico d'amore a ragion veduta: amore per le canzoni e per i canti scelti, per i compagni d'intrapresa, per le musiche e gli arrangiamenti. Dico dell'amore che c'è nella voce di Sara, «la più perfetta della musica popolare italiana», parola di Diego Carpitella. A mio avviso, in questo cd, la voce di Sara che si scioglie su testi e musiche affatto diversi è qualcosa di più che perfetto: è l'emozione di un canto che crea cultura. Altro ancora mi frullava dentro ascoltando il cd e mi frullava dentro un mix un po' schizo di gioia per la bellezza delle proposte e di malinconia per la miseria di rapporti umani troppo occasionali e di voglia di cantare con Sara Modigliani e con Piero Brega (per il quale l'affermazione summenzionata di Diego Carpitella è altrettanto valida) e di mettere assieme un canto grande finalmente liberato e liberatore e, mentre m'intortavo in queste sensazioni che faticavano la via del pensare costruito, da qualche parte, tra la pia e la dura madre, s'insinuava una riflessione, di Gianni Bosio, che, riferita alla riproposta del canto di tradizione popolare, diceva «...ognuno di un originale ne faccia, dichiarandolo, tutte le operazioni che vuole, ma non dobbiamo assolutamente pensare che quella canzone che è stata raccolta in quel modo si debba cantare in quel modo».

Morta lì. Questo, a parer mio, significa assumersi la responsabilità etica di ciò che si propone. Bon: il livello etico del canto di Sara Modigliani è altissimo e contribuisce a dare ulteriore sostanza al senso-segno culturale e politico che è cosa viva di questo suo lavoro: il suo crear cultura è in sé un atto di resistenza contro l'omologazione, contro l'appiattimento, contro il chiamarsi fuori dalla cosa pubblica, contro la sciatteria di una politica orfana di cultura: aria nuova e fresca e vigorosa questa di Sara Modigliani, aria contro la morgna multimediativa del presente. Nulla c'è in questo suo lavoro che sia cosa delle mode etnico-folkloristiche che oggi imperversano, né malinconie del “bel tempo che fu”: il suo canto sta tutto in

questo presente, tutto rende contemporaneo e la felicità dell'ascolto diventa la gioia della ragione. Sara canta la tradizione e canta Calvino e canta Gianni Nebbiosi e canta Trilussa e canta Boris Vian e io l'ascolto e l'ascolto e l'ascolto: lei canta, io ragiono. E, grazie a lei, resisto.

2008

Intervista: Confesso che ho cantato

Mario Grasso, «Aprile», gennaio 2008

Parlare di musica con Ivan Della Mea vuol dire intrecciare, in un sentiero conoscitivo, passioni, politica e scelte di vita. Dall'iscrizione al Pci, nel fatidico 1956, alle collaborazioni con le Edizioni Avanti! (poi Edizioni del Gallo, poi Bella Ciao), dal Nuovo Canzoniere Italiano rivista e spettacoli agli scritti su «l'Unità», «il manifesto», «Liberazione», «Linus», «Il metallurgico», «Il treno», «Il de Martino», «Grandevetro», «InOltre» eccetera. Ivan mantiene saldi e vivi gli ideali, le conquiste e le suggestioni che lo hanno guidato nella propria ricerca artistica, musicale e poeticamente umana.

Allora, cominciamo da lontano. Ufficialmente il tuo rapporto con l'impegno e la passione civile inizia con l'iscrizione al Partito comunista italiano, proprio nel 1956. A quel punto, a parte il contraccolpo causato dai fatti di Ungheria, il Pci era già diventato un grande partito di massa. Si avvertiva, in quegli anni, una sorta di atteggiamento paternalista da parte dei massimi dirigenti del partito?

Anche troppo. Il Pci era un partito piuttosto chiesastico come struttura e con regole molto definite: una sorta di catechismo. In questo modo si veniva a sostituire al "bisogno" umano della fede, di una entità metafisica, in qualcosa d'altro: la fede assoluta nelle decisioni "prese dal partito" o, a scelta, una fede altrettanto assoluta nel segretario del partito. Nel 1989 ho visto famiglie di comunisti spaccarsi nel nome dell'una o dell'altra fede. Cionondimeno questa fede rispondeva alla necessità di trovare un punto di riferimento forte, indiscutibile, tautologico: lo stesso che si cerca in una chiesa come in una moschea o in qualsiasi luogo di culto.

All'interno di queste coordinate, quindi, deve collocarsi la graduale scoperta delle culture subalterne, in senso gramsciano. Nasce qui la riscoperta dei canti sociali di protesta e di lotta e di lavoro?

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

Detto francamente, nel partito... ma potrei dire nella stragrande maggioranza della sinistra comunque intesa, proprio non si poneva quest'ansia, questa voglia di conoscenza. Il punto di leva fu quello di accostare all'azione politica il massimo possibile della cultura propria a chi, operaio o contadino che fosse, di quella cultura fosse il portatore; questo in opposizione dura, frontale, nei confronti di chi pensava di annaffiare dall'alto contadini e operai con la grande acqua della grande cultura. I partiti della sinistra della cultura popolare di tradizione orale se ne infischiarono. Erano cose per meridionalisti. Vieni fatto di chiedersi perché certi studi (antropologia, etnologia, storia delle religioni) si sviluppino soprattutto al sud, fatti da uomini del sud o al massimo centro-sud. Pare che i primi contributi economici per una prima ricerca di Martino li abbia avuti da Giuseppe Di Vittorio. Comunque, per tornare al mio rapporto col Pci, debbo dire che la cosiddetta disciplina di partito mi stava stretta tanto quanto il "centralismo democratico": a un certo punto teorizzai la fondazione dei "cani sciolti del Pci". Queste per lungo tempo furono le mie urgenze culturali e politiche e sociali e proprio non mi passava nemmeno per l'anticamera del cervello di fare il cantautore, anche se mi piaceva un casino cantare: per dodici anni ho cantato cose stupende in gregoriano e non, intiere messe in latino del Perosi, poi sono diventato un fanatico del rock, Jerry Lewis e andò, e i Platters e Paul Anka e il Kingston Trio e Belafonte e Modugno e Fred Buscaglione e Celentano (che ho sempre ritenuto il più grande cantante metropolitano nostrano) ed Enzo Jannacci e l'immensa Milly. Ma, intanto, da tempo per vero dire, avevo cominciato a scrivere canzoni mie: "Le ballate della grande e della piccola violenza". Sto parlando del 1956¹⁸ e dintorni, e già c'erano i Cantacronache a Torino ma non li conoscevo e, detto francamente, nemmeno mi sentivo stimolato a conoscerli. Poi, successe che mio fratello Luciano fece ascoltare le mie ballate a Gianni Bosio e a Roberto Leydi, e successe anche che Bosio mi intortò e mi ritrovai alla Casa della Cultura a cantare con una alta, con un vestito a sacco a rigone blu, e io dissi a Gianni che con una scappata da Rebibbia non ci cantavo. Ma quella mi abbracciò e prese a farmi ghiri-ghiri sulla testa e mi accompagnò alla grande: era Giovanna Marini.

Poi, registrai una canzone, in sala, a voce libera e senza accompagnamento e mi pareva d'essere una trota sotto vetro e tremavo tutto e per fortuna avevo vicino Sandra Mantovani che mi teneva per mano. E fu così che entrai a far parte del Nuovo Canzoniere Italiano e scrissi scrissi, roba in milanese, *on badaluc*, "El mé gatt",

18 In realtà, probabilmente qualche anno dopo.

“La canzon del Navili”, “La canzon del desperà”, la “Ballata per Giovanni Ardizzone” e tre canzoni per Milly: “L’era alegra tucc i di”, “Quand g’avevi sedes ann” e “A quel omm” dedicata a Elio Vittorini e “Questa è una storia solo una storia” scritta per la più grande folksinger italiana (definizione di Leydi che condivido in toto): Giovanna Daffini.

Eri ormai del Nuovo Canzoniere Italiano...

Proprio così, uno dei primi, se non il primo; del Nuovo Canzoniere rivista e spettacoli e dei Dischi del Sole. Poi, un po’ alla volta, sollecitato da Gianni Bosio, cominciai a interessarmi un po’ di tutta l’attività: della ricerca, mai fatta la ricerca io, mai di persona, ma ho perso il conto delle ricerche fatte da Gianni Bosio, di sabato e di domenica sovente, alle quali ho partecipato e spesso non capivo ma mi facevo vaso, un orcio che prende, tutto, per poi rimuginarmelo con comodo. Con Gianni grazie a Gianni ho scoperto la cultura altra dell’Altra Italia e io me la sentivo dentro, cosa mia, non fosse altro che per i miei lunghi trascorsi di cantante da osteria, osteria milanese dove ho conosciuto un altro buono per allargarmi la testa: Primo Moroni. Ho inciso otto lp per i Dischi del Sole più tre 17 cm 33 giri, più due o tre 45 giri; due lp li ho incisi per la Vedette e due cd per «il manifesto». Insomma, il Nuovo Canzoniere e i Dischi del Sole, ma non solo, anche le Edizioni Avanti! poi Edizioni del Gallo mi significano vent’anni della mia vita, trenta e più con l’Istituto Ernesto de Martino fondato da Bosio nel 1966. Furono anni pieni, intensi: malvisti noi del Canzoniere dai burocrati dei partiti della sinistra ci è successo, è successo a me e a Paolo Ciarchi, che mentre tutta l’attività del Canzoniere e dei Dischi veniva duramente attaccata sul «Contemporaneo» inteso come inserto di «Rinascita» (operaisti, populist, massimalisti e un tot di altri “isti”) a Bologna, durante una Festa Nazionale de l’Unità Luigi Longo premia il Ciarchi e me con la “U” d’oro per il contributo dato, con le nostre cantate, alla diffusione della stampa comunista.

E oggi, cosa fai?

Oggi dirigo l’Istituto Ernesto de Martino, cosciente e consapevole che altri meglio di me potrebbero farlo ma non lo fanno. L’Istituto è di fatto punto di riferimento per tanti che hanno a cuore e a mente tutte le forme autonome dell’espressività di base e tutte le istanze che siano espressione di soggettività e di collettività antagoniste. Siamo ricchi di memoria e di storia orale e di verità che non si vogliono far conoscere su grandi e piccoli fatti della nostra storia: cose delle guerre, cose del mondo del lavoro, cose dell’immane universo dell’emarginazione, dell’universo che ancora testimoniamo. Con grande fatica. Con pari resistenza. Canta ancora Giovanna Marini.

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

Cantano Paolo Pietrangeli e Gualtiero Bertelli; e altri, tanti, nuovi, giovani e meno giovani, compagni spesso come Les Anarchistes e i Gang e Claudio Lolli e Alessio Lega e i Terra Terra e il Coro dei militanti della Maremma e la Banda degli Ottoni a scoppio e un tot di altre bande di strade libere, ma libere veramente, e Kurumuny e Aramiré salentini e non so quant'altri tanti e altri. Insomma, è fatica, ma tocca resistere a tutto, incomprensioni, attacchi politici e tagli ai contributi: mi ci incazzo duro a volte, ma appena posso rido alla facciaccia sia dei berlusconiani sia di chi nel grande arcipelago della sinistra non capisce quanto sia necessario, vitale essere "altri" totalmente altri da tutto ciò che Fanon e de Martino e Basaglia e Pasolini e Maccacaro e Gianni Bosio chiamavano "omologazione" e che io chiamo genocidio delle coscienze e cultura dell'assenza.

Ti ripeto la domanda di prima: e oggi, tu, oggi, il tuo rapporto con la musica?

Ci ragiono e canto. E quando non potrò più cantare seguirò a ragionare con un mio pensiero a mezzo: mezzo comunista e mezzo anarchico e, purtroppo, molto interista.

2010

Icché

Estratto da Ivan Della Mea, *Un inedito e testimonianze*, Circolo Il Grandevetro / Jaca Books, Milano 2010, pp. 13-89: 54-55.

Qualcosa che ho dentro e che debbo dirti, cara Rosaria, alla vacca boia come dicono a Modena. Ti avverto: leggi se vuoi perché vado alla sciolta: miscellanea frittura mista ratatuia inno alla miseria in culo a ogni nobiltà et summa umanissima di alcuni tra i peggiori vizi capitali: invidia, superbia, in primis ma i secondi non sono meglio.

Ce l'ho a vita per non avercela a morte con quelli che scrivono e che suonano e cantano l'anarchia e l'impegno sociale e la vita liberata e la fame di tutti i mondi terzi e la morte per Aids e altri umani accidenti e le offese alla natura e l'infamia dei capitalismi globalizzanti e il mercimonio di potere e le istanze di rivoluzioni a venire soggettive e collettive il tutto ben mescolato alle personalissime doglianze dell'intimo e ci fanno concerti e performances a pacate di migliaia e migliaia e migliaia di euro perché alcuni tra loro tengono famiglia anche mica tanto naturale come vorrebbe quella ruina di paparatzò epperò solidarizzo con questi artisti e con la loro pena

poiché li so coscienti della contraddizione mercantile che debbono vivere obtorto collo e che possono risolvere soltanto delegando al loro agente le pratiche contrattuali fino al ritiro della cospicua mercede che in qualche misura lenisce la pena summenzionata e ce l'ho a vita per non avercela a morte con l'arroganza del club degli intelgenti che democraticamente saltano a destra e a sinistra badando di mantenere il timone al centro e che eccellono nella pratica del triplo salto mortale carpiato con enne avvitamanti e cascano sempre in piedi e furono rivoluzionari e poi capirono che la rivoluzione non era cosa e mollarono fichi e pappafichi e divennero consiglieri potenti del potere e giornalisti multimediatici e direttori di testate a volte e opinionisti sempre e conduttori televisivi e ce l'ho a vita per non avercela a morte con chi fa la satira contro il potere e i potenti pagato dal potere e dai potenti e garantendo al potere e ai potenti un'aura di democrazia e ce l'ho a vita per non avercela a morte con i facitori del *that's all show* e ce l'ho a vita per non avercela a morte con il nuovo dogma che vale più di tutte le teologie e che recita solo chi è in tv è e conseguentemente chi non è in tv non è e ce l'ho a vita per non avercela a morte con chi pensando di azzerare il comunismo cosa impossibile tanto quanto azzerare il fascismo ha di fatto azzerato il partito comunista i suoi luoghi di vita che erano anche luoghi sociali per chi non solo politicamente e partiticamente li frequentava e ce l'ho a vita per non avercela a morte con gli inquinatori gli altovelocisti i sacerdoti delle magnifiche sorti e progressive del cognato di Leopardi e ce l'ho a vita per non avercela a morte con me stesso poiché mi so portatore malsano d'invidia e d'ira e di superbia e me ne torno nel mio per dire che poi a ben vedere tutto considerato me ne frega il giusto e che m'intriga di più assai questa riflessione carissima Rosaria amica mia: convinto come sono che l'uomo non è la meraviglia del creato e che il creato non è la meraviglia dell'uomo ciononostante mi resta la meraviglia e allora mi faccio contento ma tu non meravigliarti.

IL DE MARTINO
30/20

SCRITTI
SULLA MUSICA
(1965-2009)

