

# Significato e bellezza della canzone leggera – di Stefano Brugnolo

10 marzo 2013



Vorrei provare a dire qualcosa sulle canzoni leggere e sull'importanza che esse hanno nelle nostre vite. Mi pare infatti che ci sia perfino qualcosa di misterioso nell'effetto che certe canzoni hanno su di noi. Mi pare inoltre che il rapporto che molti hanno con le canzoni sia poco consapevole: ne consumiamo molte, ne memorizziamo tante, eppure poi ne discutiamo poco in termini seri, problematici. Dico canzoni e mi riferisco a una sorta di canzone ideal-tipica, e cioè a quella che chia-

merò, con qualche approssimazione, la canzone leggera, la canzonetta per così dire. Mi astengo dal provare a dare una definizione di questo strano genere musicale, perché nemmeno io ho chiarissime le idee a questo proposito. Mi preme però dire che, almeno in via di principio, la distinguo dalla canzone cosiddetta d'autore, quale è venuta delineandosi a partire dagli anni '60, sia essa politicamente impegnata o di tipo lirico-autobiografico. Per fare capire cosa intendo riprendo alcune idee di Simon Frith che in *Rock and the Politics of Memory* distingue tra due modi fondamentali di praticare la canzone, quello pop e quello rock:

*C'erano sempre stati cantanti che scrivevano i loro propri pezzi ma non perciò essi erano stati considerati in modo distinto dagli altri. Nessuno aveva mai pensato che la 'Diana' di Paul Anka, per esempio, esprimeva la sua propria esperienza se non in termini di cliché così generali che essi potevano valere per chiunque (è questa la qualità essenziale della musica pop). Ciò che Bob Dylan e i suoi successori portarono nel pop, allora, fu la dimensione di autenticità. Quei cantanti sono stati contrapposti ai cantanti pop perché essi scrivevano e cantavano del 'mondo reale' - il mondo reale della politica, il mondo reale dei sentimenti personali – e fu questa convenzione di realtà che i cantautori portarono [dal folk] al rock. Le ramifications furono immediate. Il modo confessionale dei cantautori, il fascino della loro presunta 'trasparenza', introdusse una sorta di moralismo nel rock – imitare una emozione [...] divenne un crimine estetico; i musicisti furono giudicati per la loro apertura, la loro onestà, la loro sensibilità. (pp. 66-67)*

Ecco, le canzoni che ho in mente sono appunto del tipo di *Diana* di Paul Anka, e non come quelle di Bob Dylan, Jim Morrison o Jimi Hendrix. Come vedremo subito la distinzione nei fatti non è così netta, ma io ho bisogno di porla perché essa chiama subito in causa il peccato originale (presunto) di ogni canzone leggera: il suo spiccato carattere di merce. Scrive sempre

Frith: «mentre il consumismo pop era così sfacciato che i fans del pop non potevano mai dimenticare il loro status di consumatori; i fans del rock, per contrasto, potevano considerare il loro consumo di musica come un atto di solidarietà» (p. 66). In altre parole, i fans del pop volevano solo divertirsi ‘a buon mercato’, quelli del rock si concepivano invece come parte di una comunità dissidente e solidale (si pensi ai grandi *happenings* degli anni ’60), di una controcultura. Di fatto poi la canzone d’autore è diventata merce al pari della canzone pop, solo che appunto quest’ultima lo è senza alcuna cattiva coscienza, e si direbbe anzi che essa esibisca questo suo carattere di merce da consumare all’istante.

Frith ha in mente l’Inghilterra e l’America ma sia pure all’ingrosso la sua distinzione può funzionare anche per l’Italia. Insomma, per intenderci, io qui mi occuperò di canzoni alla Paoli, Lauzi, Battisti, Mina, piuttosto che alla De André, Guccini, Gaber. Ma anche questa distinzione va presa con le pinze. In realtà, ci sono casi in cui i cosiddetti cantautori, anche quelli più impegnati, hanno poi scritto canzoni che possono a tutti gli effetti essere definite leggere. Per esempio, i pezzi che compongono *Storia di un impiegato* o *La buona novella* non funzionano tanto come canzoni leggere, ma *La canzone di Marinella* o *Amore che vieni amore che vai sì*. La qualifica di cantautore dunque in sé non comporta nessuna conseguenza decisiva, non dirime la questione.

Prendendo le cose per un altro verso diciamo allora che è (soprattutto) sulla canzone per così dire canticchiabile che mi interessa ragionare. Sulla canzone ‘che portiamo con noi nella vita’. Mi interessa, ripeto, il misterioso e sottile effetto delle canzoni leggere sul nostro mondo interiore. E mi interessa l’uso e magari l’abuso che ne facciamo nella vita quotidiana.

Qui però vale subito la pena chiarire quel che non farò. Non voglio certo considerare le risonanze delle canzoni sul nostro immaginario in chiave strettamente sociologica, bensì propriamente estetica. O meglio: prenderò sì in considerazione l’impatto sociale che hanno le canzoni, ma a par-

tire dal loro statuto estetico. Se è vero infatti che la canzone leggera è più che mai una merce, essa funziona anche come arte: ci emoziona, ci commuove, parla a noi e di noi. E così facendo contraddice e trascende, almeno in parte, la sua natura di merce, che pure contemporaneamente e sfacciatamente esibisce. Ed è anzi questa essenza bifronte o *borderline* della canzone leggera, questo suo essere merce e arte che mi interessa. Questo suo essere un’arte che si vende e compra, un’arte puttana insomma, ma che spesso si rivela piena di spontaneità e grazia.

Sempre per mettere le mani in avanti, dico altresì che non voglio però nemmeno fingere quel che non è, non voglio cioè assimilare le canzonette alle opere ‘grandi’. Non mi convincono infatti quelli che «cercano a tutti i costi la nobilitazione del singolo autore o cantante, troppo bravo per essere ridotto a canzonettista, oppure [quelli che cercano la nobilitazione] di un intero genere, che viene salvato per via genealogica come una volta facevano i borghesi in cerca di titoli: sembrano normali canzoni, in realtà hanno illustri ascendenze» (Ortoleva, *Il secolo dei media*, p. 107), ecc. Io credo che bisogna saper cogliere la bellezza delle canzoni rispettando però la loro intrinseca natura ‘leggera’. Le canzoni sono ‘piccole cose’, sono fatte per essere vendute, e dunque per piacere subito, e spesso sfiorano il cattivo gusto da quanto ci appaiono sfacciatamente sentimentali, eppure, nonostante, o forse proprio a causa di questa loro *naiveté*, (qualche volta) ci impressionano e commuovono.

Intendo perciò distinguermi anche da quelle prospettive così dette neostoricistiche o culturaliste che trattano le canzoni o altri prodotti pop «come puro segno delle appartenenze sociali e delle identità del suo pubblico». Come dice sempre Ortoleva «La canzone viene così degradata a semplice indizio e perde ogni senso proprio» (p. 307). Ed è proprio questo “senso proprio” ad interessarmi. E voglio infine differenziarmi da quelle impostazioni cosiddette postmoderniste, che spesso si intrecciano con quelle culturaliste, che pre-

giano certi prodotti dell'industria culturale proprio in quanto e perché sono di serie B. Certo, essi lo fanno in chiave polemica e beffarda verso coloro che credono che esista una serie A, ma lo fanno con una attitudine che in definitiva varia dall'ironia al sussiego, ed è comunque sempre priva di rispetto e di amore per la dignità estetica della canzone. Sia i culturalisti che i postmodernisti sono indifferenti al giudizio di valore delle canzoni. In questo senso intendo difendere le canzoni dai loro cattivi ammiratori, e cioè da coloro che si compiacciono a omologare tutte le canzoni e tutte le espressioni dell'industria culturale, a non distinguere tra canzoni riuscite e canzoni brutte, così come si fa con i generi alti.

Io penso invece che le canzoni, alcune canzoni, veicolino, alla loro maniera, momenti di significato e bellezza, non riducibili alle logiche di classe, del mercato e dell'ideologia. Penso che anche le canzoni leggere, come la grande arte, tendono a trascendere l'immediatezza e la *doxa* comune, da cui pure sono per altri versi tanto dipendenti, penso che le più notevoli tra esse tendano ad una qualche forma di universalità, anche se certo si tratta di una trascendenza ‘alla portata di tutti’, il che suona quasi come una contraddizione in termini.

E che provare a trattare questo genere povero o minore in modo serio, ‘appassionato’, sia una scommessa me lo conferma quanto ha scritto Peppino Ortoleva: «Questo punto di vista, che fa della canzone il concentrato delle caratteristiche attribuite all'insieme dei generi “commerciali” di tutti i media, e il più indifeso dei prodotti culturali (proprio a causa della sua programmatica leggerezza), condiziona da sempre qualsiasi discorso in merito: le deprecazioni degli apocalittici come la condiscendenza degli integrati. Prendere sul serio una musica che risulta per definizione “non seria” è in effetti un compito impervio» (pp. 306-307).

Bene, per contribuire un poco a questo “compito impervio” proverò ad applicare alla canzone leggera alcune categorie ricavate dalla teoria della letteratura. Premettendo però subito – ecco un'altra messa di

mani in avanti – che l'analisi rigorosa, di tipo per così dire strutturalista, dei testi scritti delle canzoni, quale viene tentata più o meno meritoriamente da molti, non mi paia renda loro onore. E in definitiva non rende loro onore nemmeno l'analisi degli spartiti di quelle canzoni. Per poterne apprezzare la bellezza occorre invece considerarli come dei testi meticci o ibridi. Ad interessarci insomma dovrebbe essere l'effetto totale della canzone. Prendete per esempio una canzone dei Beatles, che ne so, *Michelle*; ascoltatela, e godete ancora una volta della sua sempre intatta freschezza e bellezza. Adesso, separate i testi dalla musica e analizzatene separatamente i versi e le partiture musicali. Ebbene, diciamolo, per quanto riguarda i versi, si tratta di robetta: «I love you, I love you, I love you/ That's all I want to say.» E per quanto riguarda la musica, a restarti in mano è un certo giro di accordi melodicamente gradevole, ma niente di più. Da solo, ovviamente, senza quelle parole, cantate da quella voce, accompagnata da quella musica, suonata in quel modo, ecc., non lo ricorderemmo certo. È unicamente se considereremo *Michelle* come una totalità inscindibile, fatta di testo-musicante, che potremo renderci conto del suo misterioso fascino. È di questo effetto sintetico che si dovrebbe tentare di dare conto.

Questo non vale solo per le canzoni, ma anche per altre forme artistiche performative che sintetizzano più linguaggi. Si prenda il caso di certe gag comiche. Io ho in mente la gag del Sarchiapone che fu un grande sketch di Walter Chiari. Ebbene, di esso esiste anche una versione scritta (ma sarebbe meglio dire tra-scritta) che però non rende minimamente conto della forza comica di tale gag. Solo se assisti alla gag, e sia pure in una versione registrata, ti rendi conto della sua irresistibilità. Certo, meglio ancora sarebbe vederla dal vivo, nell'istante in cui si svolge davanti a noi, dato che diversamente dalle canzoni classiche quella gag non nasceva in uno studio e per essere incisa, ma si improvvisava davanti ad un pubblico. Ma possiamo comunque apprezzarne l'impatto anche ‘in

differita'. E questo vale anche per esempio per quella stupenda sequenza del film *Totò, Peppino e la malafemmina* in cui Totò detta una improbabilissima lettera a Peppino: «Signorina, veniamo noi con questa mia addirvi che, scusate se sono poche, ma settecentomila lire, punto e virgola, noi, noi ci fanno specie ecc.» Certo, anche il testo da solo ci farebbe sorridere, ma comunque è solo se si vede il film che si può arrivare dire che si tratta di un capolavoro assoluto di comicità. Ebbene, questo può essere detto di tutti i testi di canzoni scorporati dalla loro esecuzione concreta e presentati in pompa magna nelle antologie scolastiche: essi ci fanno lì una ben magra figura. Sono imbarazzanti e ci imbarazzano: possibile che abbiamo amato canzoni che dicono cose tanto naif o anche insulse?

Su questo ritornerò. Diciamo ora che il prototipo di queste arti performative è in fondo la commedia dell'arte. Oggi noi abbiamo i canovacci e così possiamo renderci conto solo in parte dell'effetto che potevano fare quelle performances. Succederebbe qualcosa del genere se in un lontano futuro uno studioso avesse a disposizione solo il testo di *Fiori rosa fiori di pesco* o solo lo spartito. Non capirebbe certo perché questa canzone sia stata così amata e popolare.

Certo, la canzone, rispetto alla commedia dell'arte, è un'altra cosa, è un prodotto tipico dell'epoca della riproducibilità tecnica. Eppure, io credo che è solo se assumiamo questo punto di vista performativo che possiamo arrivare a dire che quella certa canzone è un capolavoro, e cioè solo se usciamo fuori da una prospettiva esclusivamente testualista. Nel caso della canzone leggera per performance possiamo intendere le riproduzioni su supporti audio o anche video che circolano e in cui ci siamo imbattuti tante volte. Sono queste performances, questi ascolti reiterati che 'fanno testo'.

Scrive Jameson in *Reification and Utopia in Mass Culture* che la «ricezione della musica pop contemporanea» è diversa dalla ricezione della musica cosiddetta dotta. Mentre noi ci possiamo benissimo

ricordare della prima volta in cui abbiamo assistito all'esecuzione di un'opera di Verdi o di una sinfonia di Beethoven, in realtà noi non ascoltiamo mai nessuna di queste canzoni 'per la prima volta', bensì «viviamo esposti ad esse nei più diversi tipi di situazioni» e «in queste situazioni, non avrebbe senso cercare di ritrovare un sentimento per il testo musicale 'originale', quanto meno per come è stato ascoltato 'per la prima volta'.» E conclude così: «la cultura di massa ci pone davanti ad un dilemma metodologico che l'abitudine convenzionale di postulare un oggetto stabile di commento o esegezi nella forma di un testo o di un opera originaria è incapace di affrontare.» E arriva addirittura a dire che per i pop songs avrebbe luogo una sorta di «sparizione del referente testuale» (pp. 137-38). Non credo che occorra giungere a questo punto. Accontentiamoci di dire che il tipo di testualità qui in gioco è più diffusa e fluida. Diciamo che il nostro rapporto con *Yesterday* è fatto di tutte le volte che l'abbiamo concretamente sentita cantare e non di una nostra lettura o ascolto isolato e puro.

È importante dirlo perché con altre manifestazioni musicali, anch'esse riproducibili, vale l'opposto. A quanto pare per giudicare della bellezza di una sinfonia o di un quartetto d'archi è al limite sufficiente leggerne la partitura. E comunque sia i musicologi allorché analizzano queste opere si concentrano sul testo e non sulle sue esecuzioni. Con una canzone, no, in definitiva esiste solo quando la senti. La controprova è la seguente: mentre una sinfonia o una aria d'opera può essere eseguita da un numero potenzialmente infinito di esecutori, senza perdere nulla del suo valore originario o 'assoluto', questo non vale per la canzone, che di solito si associa soprattutto, se non esclusivamente, ad una certa voce, a 'quella' voce. Mina per esempio ha cantato *E penso a te* o *La canzone di Marinella* ma ciò non toglie che le due canzoni sono e restano quelle cantate da Battisti e De André. Forse, secondo certi parametri, Mina le canta 'meglio' di quei due, non importa, sono le esecuzioni di Battisti e De André che 'fanno testo' (d'altra parte

non saprei immaginarmi un Battisti o un De André che cantassero una canzone come *Se telefonando* che invece è assolutamente di Mina e solo sua).

Ora, nessuno direbbe qualcosa del genere delle parti cantate in un'opera. Certo l'interpretazione che la Callas ha dato della *Norma* è ancora oggi insuperata, ma l'opera di Bellini resta cosa distinta dall'interprete. Insomma, le 'parti' di un'opera esistono autonomamente da chi, volta per volta, le canta. Esistono appunto 'in assoluto', in un certo senso fuori dal tempo e dallo spazio. Ugualmente si dica che mentre il *Borghese gentiluomo* di Molière esiste separatamente, autonomamente dalle migliaia di attori che l'hanno interpretato, la gag del Sarchiapone non esiste autonomamente dall'esecuzione o dalle esecuzioni che ne ha dato Walter Chiari. Questo si può dire almeno in parte anche di un'opera *border line* come quella di Dario Fo: il suo *Mistero Buffo* esiste 'debolmente' in quanto testo scritto, canonico, dato una volta per tutte, esiste 'fortemente', invece, esiste in modo pieno, totale come interpretazione dell'attore Dario Fo (non a caso le altre interpretazioni che pure si sono date risultano quasi sempre imitazioni dell'esecuzione di Dario Fo). Non sto certo dicendo che non si diano casi in cui quei testi vengono interpretati originalmente da altri, sto solo dicendo che di solito essi entrano nel nostro canone in quel modo: il *Mistero buffo*-di-Dario Fo, la *Marinella*-di-De André, la *Michelle*-dei-Beatles, ecc.

Se vogliamo, è una specie di limite perché lega il valore di un testo al suo interprete e alla sua esecuzione di quel testo, ma d'altra parte si tratta anche di un privilegio: proprio perché lega quella certa canzone ad un corpo, ad una presenza fisica, ad una certa esecuzione, alla grana di una voce irripetibile, ad un profumo d'epoca. Quel che voglio dire è che dobbiamo saper apprezzare e valutare in modo adeguato le arti legate alla presenza, al corpo dell'esecutore, all'*hic et nunc* della performance. Se le trattiamo in un altro modo, se le astraiamo dall'esecutore e dalle sue esecuzioni paradigmatiche, manchiamo l'o-

biettivo. Do ancora la parola a Ortoleva: «il cantante non 'presta' la sua voce a un personaggio, come in fondo facevano e fanno i cantanti lirici, anche i più divi; la voce si appropria delle parole e della musica, ne fa la diretta prosecuzione di una personalità», che poi a sua volta si identifica con quella certa voce "inconfondibile", dove sempre meno l'inconfondibilità ha a che fare con una astratta perfezione o potenza, e sempre di più ha a che fare con aspetti personali, scabri, sporchi, ai limiti della sgradevolezza (si pensi alle voci di Battisti, di De André, di Conte, ma anche di Bob Dylan).

E questo resta vero anche per i testi teatrali che sono sì più che mai legati alla loro esecuzione, ma che comunque possono e in definitiva devono essere fruiti anche solo come testi scritti, non fosse altro per provare a distinguere tra interpretazioni calzanti e meno. Al di là di quel che pensano certi teorici secondo cui esistono tanti testi di *Amleto* quante esecuzioni se ne danno, di fatto resta vero che nessuno di noi collega 'una volta per tutte' Pirandello o Shakespeare ad alcuni loro grandi interpreti. Quelle esecuzioni possono anche costringerci a riconsiderare il testo da un'altra angolatura, dandocene una versione originale, possono addirittura indurci a pensare che essi ce ne rivelino l'essenza, ma restano distinte, separate dal testo originario. Ripeto: nel caso della canzone cosiddetta leggera, invece l'esecuzione letteralmente 'fa essere' la canzone, che dunque si dà come un tutto inscindibile: testo-musica-voce. Si possono caso mai dare re-interpretazioni di interpretazioni o performances canoniche, ma non ha senso riferirsi a testi che precedono ogni interpretazione: la *Yesterday*-cantata-da-Sinatra è per esempio una re-interpretazione della *Yesterday*-cantata-dai-Beatles. Per ribadire ancora una volta che volere analizzare una canzone leggera alla maniera strutturalista, e cioè volerne fare una *explication de texte*, non può che essere un'impresa volta al fallimento. Quelle analisi ipostatizzano il testo, lo trattano come un oggetto fisso, chiuso, perfetto in sé, precedente ogni possibile voce che lo

## interpreti

Prendiamo per esempio certe canzoni di Battisti. Ebbene, la loro forza molto deve a quella voce esile, quasi afona, adolescenziale che era la sua, che tra l'altro profuma intensamente d'epoca, di anni '60, per intenderci. Come già dicevo, le re-interpretazioni che dà Mina di quelle canzoni sono molto più piene e rotonde, sono a loro modo più perfette, ma sono comunque un'altra cosa, e direi quasi un'altra canzone. Vale lo stesso per la *Yesterday* di Sinatra rispetto alla *Yesterday* dei Beatles. Il musicologo Sergio Durante, ha autorevolmente scritto in un saggio intitolato *Il caso Battisti* (che fa eco ironica al *Caso Wagner* di Nietzsche): «Se esiste un tratto unificante del repertorio di Battisti (il che, in senso assoluto, non sarebbe necessario al prodotto musicale) questo è rappresentato dalla particolare 'grana' della voce di Battisti, il che non è poco, ma rappresenta un modo di identificazione rispetto al quale l'aspetto sintattico-compositivo è secondario.» Di altri prodotti musicali in effetti "non è necessario" dire che a caratterizzarli essenzialmente è la grana della voce degli esecutori, e anzi dirlo risulterebbe incongruo; e men che meno è necessario dire, di questi altri generi, che ci si identifica con quella voce piuttosto che con la composizione; ma della canzone leggera sì, forse si può e deve dire che la grana della voce è un carattere assolutamente necessario a definirla, un carattere decisivo per garantire l'identificazione originaria con il testo. Fino al punto limite, ma poi non tanto, che noi possiamo benissimo non comprendere il testo, o comprenderlo poco, senza per questo mancarne il senso. La fortuna planetaria di certe canzoni cantate in inglese lo dimostra. A farsi letteralmente veicolo di senso è soprattutto la voce, la voce in sé. E cioè al di là del senso esatto delle parole che quella voce canta. Altrimenti non si spiega l'effetto potente che possono avere anche su persone che non sanno la lingua.

Il caso delle canzoni di Dylan è probante: le sue canzoni sono anche e soprattutto la sua voce, e la sua voce, modulata in tanti modi, comunica, evoca, suggerisce cose

anche a chi non sa l'inglese. Ma prendiamo adesso il caso della canzone *Blue Valentines*, scritta e canta da Tom Waits, con la sua voce 'rovinata'. Ora, ogni volta che l'ascolto mi emoziona, e anche se di fatto non ci capisco quasi niente. Quell'impasto di voce e suono agisce profondamente su di me. Provo a dire in modo del tutto empirico cosa mi comunica. Comunica qualcosa di desolato e struggente direi, qualcosa che ha a che fare con l'amore, con i ricordi, con l'amarezza e la nostalgia per quanto si è perduto o non si è fatto o detto. Per tanto tempo ho pensato che valentines fosse il nome di una donna, Valentine, e invece no, quando sono andato a leggermi il testo, ho scoperto che sono biglietti di San Valentino, e a quanto pare sono biglietti che lei gli scrive ancora a distanza di tanto tempo «from Philadelphia/ To mark the anniversary/ Of someone that I used to be.» Devo dire che questi tre versi sono davvero belli e dunque sono pronto a riconoscere che chi li comprende va più a fondo, ma devo anche dire che chi non li comprende realizza comunque "il senso della cosa", e che lo fa proprio e soprattutto identificandosi con la voce del cantante, quel senso che una ammiratrice di Waits intervenendo in un sito riassume così: «this song is just about running away from the memories that you've shared with another; its about how they haunt you with feelings of remorse and guilt and feeling like you owe something in compensation; baby just let me go.» Che non so, ma mi pare qualcosa che un ascoltatore in buona sostanza realizza anche senza capire la lettera del testo. Certo, qualcosa del genere avviene per qualsiasi esecuzione musicale (di arie d'opera, di romanze, di *lieder*, ecc.) e tuttavia mai come nella canzone leggera, dove appunto la componente performativa costituisce in definitiva l'essenza del genere.

Questo per ribadire ancora una volta che qualsiasi approccio di tipo strutturalista alle canzoni, che fa a pezzettini testi o partiture per cercare di afferrare il senso essenziale del brano, estrae e astrae la canzone dalla sua realtà fisica concreta, per così dire la 'disincarna', quando invece do-

vrebbe disporsi a trattarla come qualcosa di eminentemente ‘incarnato’.

E qui vale la pena di anticipare su quanto dirò dopo: l’universalità di certe canzoni ha a che fare proprio con questa loro natura incarnata, soprattutto vocale. Esse incarnano un’epoca, uno stile, un *mood*, in un modo molto più pregnante di altri prodotti. Pur essendo opere concepite in regime di riproducibilità hanno una loro aura e questa loro aura deve molto proprio a questo: non mirano a stare fuori del tempo, sono anzi cariche di tempo, di storia, di memoria. Credo che Proust nel suo *Elogio della cattiva musica* intendesse qualcosa del genere quando scriveva così: «Detestate la cattiva musica, non disprezzatela. Dal momento che la si suona e la si canta ben di più, e ben più appassionatamente, di quella buona, ben di più di quella buona si è riempita a poco a poco del sogno e delle lacrime degli uomini. Consideratela per questo degna di venerazione.» Lasciamo perdere per ora l’etichetta di ‘cattiva musica’ e prendiamola come sinonimo di musica leggera, intesa alla nostra maniera. Ecco, è come se certe canzoni echeggiassero dei sogni e delle lacrime di coloro per cui fu originariamente scritta.

Generalizzando potremmo trarre queste conclusioni: se esistono testi che tendono a rendersi autonomi e quasi autosufficienti dal loro contesto d’epoca (e si vorrebbe quasi dire che più un testo è grande è più tende a trascendere tale contesto), ne esistono altri che lo evocano immediatamente, che ne sono come impregnati. Se per esempio recito i versi dell’*Infinito* di Leopardi non sento più che tanto che si tratta di primo Ottocento, sono versi assoluti, fuori dal tempo, e dunque ‘sempre attuali’. E questo vale anche se intoniamo un’aria di Puccini: «Un bel dì, vedremo/ levarsi un fil di fumo sull’estremo/ confin del mare./E poi la nave appare/ E poi la nave è bianca... ecc.» Certo, si dirà, i versi di Giacosa e Illica sono molto d’epoca, è vero, ma la loro desuetudine è evidente e intenzionale, quasi obbligatoria, serviva e serve ad accentuare gli aspetti antirealistici di un genere dove i sentimenti estremi

di cui sono preda i personaggi non vengono espressi con un linguaggio corrente, ma con un linguaggio ‘fuori dal tempo’, e che proprio perciò è sempre attuale. Diverso è il caso delle canzoni dove la polvere del tempo si deposita effettivamente sulle parole, la musica, la voce. Se io, per intenderci, ascolto o anche mi metto a canticchiare *Parlami d’amore Mariù*, o *Noi siam come le lucciole* non posso non sentire che profumano intensamente di anni ’30, che sono terribilmente e amabilmente demodé, che grondano delle lacrime e del sogno degli uomini e delle donne che allora le amarono. Se invece mi metto a recitare dei versi di Montale, scritti nello stesso giro d’anni, e per esempio questi: «Tu non ricordi la casa dei doganieri/ sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:/ desolata t’attende dalla sera/ in cui v’entrò lo sciame dei tuoi pensieri/ e vi sostò irrequieto», ebbene, al di là del loro valore estetico, sento molto di meno che sono *thirties*. E sento molto di meno le emozioni di coloro che allora li amarono e recitarono. O forse non le sento affatto. In un certo senso sono versi fuori dal tempo. Ha scritto Gadamer a proposito dei classici: «ciò che si è fissato per iscritto s’è ormai liberato definitivamente dalla contingenza delle proprie origini» (*Verità e metodo*, pp. 454-55). Vero, ma appunto questo vale per le opere definitivamente fissate in un testo, quali le canzoni non sono, essendo che appunto esse «non si liberano mai del tutto della loro origine.» In termini assoluti si potrebbe dire che questa minore autosufficienza testuale rende la canzone un oggetto estetico più fragile e labile, meno afferrabile, e tuttavia paradossalmente consiste proprio in questa sua volatilità una delle ragioni decisive del suo fascino, della sua amabilità. E si direbbe che questo vale in generale per tutti quei testi che sono assolutamente servi del loro tempo e che quando lo trascendono lo fanno sempre e solo ricordandoci questa loro appartenenza. Per esempio, alcuni *Caroselli* ci risultano a tutt’oggi piacevoli e divertenti anche quando non sappiamo più nulla o quasi delle marche che propagandavano: parte consistente del loro valore

consiste proprio in questo loro intenso colore d'epoca, in questo loro essere impregnati di anni '60, e cioè delle speranze, illusioni, credulità di quell'epoca. Hanno perso la loro carica aggressiva, legata alla volontà di propagandare quei certi prodotti, e adesso possiamo apprezzare e godere la loro ingenua ma persistente forza utopica. Perché da qualche parte era più che mai vero allora, ed è ancora vero oggi, che le lavatrici, le lavastoviglie, o i pannolini o i dentifrici hanno reso più vivibili e degne di essere vissute le nostre vite. Ed è proprio quando quei *Caroselli* sanno intercettare quelle ingenue utopie che ci piacciono e divertono ancora a distanza di tempo. Vederli è anche e sempre ricordarsi di 'come eravamo', e anche di come avremmo potuto essere, e questo vale anche per chi allora non era nato. Ma tornando al confronto tra testi memorizzabili, diciamo che si danno due tipi di memorizzazione diversa: mentre un testo poetico (e/o musicale) 'alto' implica almeno in linea di principio una memorizzazione molto corretta e filologica, la canzone è fatta per essere canticchiata, fischiata, spezzettata, adattata, al limite stonata, storpiata. E per rendersene conto si prenda proprio l'esempio di come in un carosello tardo il giovanissimo fornaio Nинетто Davoli se ne andava in giro in bicicletta per una Roma deserta e antelucana cantando a squarcia-gola, fischiando e storpiando «Tu mi fai girar tu mi fai girar come fossi una bambola...». È una sorta di esemplificazione memorabile del tipo di ricezione e memorizzazione tipico delle canzoni leggere. E si consideri tra l'altro che Davoli si sgola per cantare una canzone il cui testo dà voce al lamento di una donna contro il suo uomo. Come a dire che le canzoni sono a disposizione di tutti, e che un maschio può identificarsi benissimo nel lamento di una donna. Se infatti è vero che la canzone si lega originariamente ad una certa inconfondibile esecuzione e voce, che si costituisce dunque come una sorta di referente testuale, è altrettanto vero che essa si dispone ad essere poi ripresa non tanto e soltanto da altri pochi interpreti autorevoli, bensì da una plura-

lità virtualmente infinita di esecutori, e cioè potenzialmente da 'tutti noi'. Una canzone non richiede e anzi esclude un atteggiamento sacrale da parte di chi 'la usa'. Altrimenti detto: la canzone cosiddetta leggera non è, o non dovrebbe essere un oggetto mentale ingombrante, non dovrebbe caratterizzarsi in senso verticale per così dire, come è tipico di espressioni che fanno il vuoto intorno a loro, che richiedono concentrazione e silenzio per essere eseguite o fruite; essa invece può e deve essere consumata nei momenti più impensati, in mezzo al rumore della vita. E io direi anzi che della sua eventuale bellezza fa parte proprio la sua portabilità e adattabilità, la sua disponibilità ad essere 'usata e gettata' (e qui ritorna il carattere intrinseco di merce della canzone, che però diventa un suo punto di forza allorché viene consapevolmente sfruttato, proprio per enfatizzare questi suoi tratti tutti moderni di fugacità; come se fosse proprio la canzone a dirci 'sono solo una canzone...').



Ma se la canzone è un genere portatile, pronto all'uso, ciò ha a che fare con la sua grande disponibilità o applicabilità semantica. Il punto è questo, e mi si perdoni se adesso adopererò dei paroloni, ma spero che non risultino sprecati: da

quando le nostre vite sono diventate sempre meno garantite da cornici di senso metafisiche, religiose, da quando cioè non possiamo più ricomprendere le nostre vite dentro la rete di senso garantita da qualche testo sacro, noi abbiamo bisogno di altri testi, di testi profani, per poterci intendere, per poter dare un senso al nostro esserci qui ed ora, alla nostra fugacità. A questa funzione sono serviti e servono il teatro, la grande lirica moderna e soprattutto il romanzo. Ma naturalmente anche l'opera, la pittura, il cinema e la fotografia ecc. Insomma, abbiamo bisogno di libri come *Madame Bovary* per capire certe esperienze che facciamo e che altrimenti rischierebbero di restare senza forma e senza nome. Se non ci fosse Kafka non potremmo riconoscere come... kafkiane certe situazioni in cui ci capita di trovarci, non riusciremmo a familiarizzarci con esse. Certi grandi versi della tradizione e soprattutto certe arie d'opera hanno svolto questa funzione da noi in Italia. Hanno dato forma e senso a stati d'animo comuni. Io per esempio ricordo come un mio amico arrotino negli anni '70 poteva interrompere il suo lavoro, preso da una subitanea ispirazione, derivata da qualche spunto o associazione mentale, e mettersi a cantare un'aria d'opera. L'arrotino era un marxista-leninista convinto, fiducioso nella rivoluzione a venire, e spesso, dunque, a dargli ispirazione erano spunti politici, ecco allora che poteva partirsene di botto con un appassionato «Cortigiani vil razza dannata per qual prezzo vendeste il mio bene?», per poi tornarsene pacificato alla ruota a tornire abilmente coltelli e forbici. Sì, queste situazioni di interferenza, di "resonanza" tra arte e vita, si davano, ma come dimostra bene questa scena, si trattava di vere e proprie interruzioni o sospensioni del normale corso della *everyday life*. Ma cose simili si davano spesso: penso per esempio anche a certi racconti recitati e mimati di film che venivano fatti al bar. Ebbene, questo tipo di interferenze tra alta o altissima arte e vita comune e popolare si sono date sempre di meno. Le due sfere – l'arte e la vita – si sono come separate. In un'epoca di grande informa-

zione e contemporanea perdita di memoria sempre di meno possiamo richiamare alla mente e condividere con chi ci sta intorno versi o passi che illuminino la nostra routine esistenziale, sempre meno possiamo sospenderla con degli a parte sublimi cantati o recitati o mimati.

Ecco, a svolgere questa funzione è rimasta quasi solo la canzone leggera, la canzone che canticchiamo tra noi mentre andiamo, veniamo attraverso la vita. Che dunque ci aiuta a dare un senso minimo (un senso portatile, appunto) alla nostra esistenza, che ci aiuta ad universalizzare le esperienze che facciamo, a farci sentire simili agli altri, a quei tantissimi altri che anch'essi si sono ritrovati, si ritrovano e si ritroveranno in quei versi cantati, a sentirsi, insomma, parte di una comune umanità.

Se io mi recito a memoria un sonetto di Petrarca o di Shakespeare mi autoelevo, per così dire, rispetto alla massa dei miei simili, mi isolo. C'è qualcosa di euforico in questo, di esaltante, anche se si tratta di versi tristi o tragici. Se invece mi richiamo dei versi di canzone leggera mi sento 'come gli altri', mi sento 'come tutti'. Ecco perché la canzone deve essere per statuto orecchiabile, facile, perché solo così diventa 'di tutti'. Ed ecco anche perché la canzone leggera è sempre al limite della musica cosiddetta cattiva, e cioè ai limiti del Kitsch: è anche e proprio perché echeggia quei modi espressivi che ci fa sentire meglio la nostra comune umanità. Credo che Proust intendesse questo quando scriveva: «Come il popolo, la borghesia, l'esercito, la nobiltà, hanno gli stessi postini, portatori del lutto che li colpisce o della felicità che colma i loro cuori, così hanno gli stessi messaggeri d'amore, gli stessi confessori prediletti. Sono i cattivi musicisti.»

Proust dice 'i cattivi musicisti', e certo pensava a certe romanze sdolcinate dei suoi tempi, ma, lo ripeto, io credo che più in generale possiamo intendere la musica minore, la musica pop, la canzone leggera appunto, che anche quando è bella, lo è sempre a modo suo, in un modo sentimentale, più o meno prossimo dunque al

luogo comune melodico e poetico. Ma appunto questa è la sfida estetica difficile della canzone leggera riuscita: diventare un luogo comune poetico e melodico ma con grazia; usare materiali comuni e anzi di seconda mano, ma trasfigurandoli quel poco o quel tanto che diventino qualcosa di *memorabile*.

In altre parole, solo ai versi delle canzoni riesce oggi quella che in altri secoli riusciva anche ai versi dei grandi poeti: diventare proverbiali (si pensi a quanti versi della Commedia sono diventati letteralmente proverbi).

Penso che Frith sempre in *Rock and the Politics of Memory* intendesse qualcosa del genere quando scriveva che «la politica delle canzoni pop consiste in ciò che la gente fa con esse, come le persone la usano per afferrare un momento, definire un'epoca della vita [...]. Se il pop offre affanni privati per un uso pubblico, esso offre anche parole pubbliche per un uso privato. I suoi effetti dipendono dalla sua capacità di risuonare attraverso le più varie circostanze» (p. 68). Insomma, se la canzone è memorabile è perché essa “risuona in noi” nelle più varie circostanze, permettendoci di “afferrare” e “definire” certi momenti fugaci della vita. Consiste in questo la funzione conoscitiva della canzone.

Nessuno meglio di Alain Resnais ha saputo cogliere questa verità nel suo *On connaît la chanson*. I personaggi del film vivono certe situazioni più o meno comuni più o meno complicate e ad un certo punto si mettono a cantare in *play back*, e cioè simulano il canto ma la voce che ascoltiamo è quella di un qualche cantante famoso che intona alcuni versi di una qualche canzone che ben si presta a rendere un certo vissuto, che riesce a dare voce in modo icastico ad un'emozione. Per esempio ad un certo punto siamo a cena: marito, moglie e amico di lei. Il marito ha l'impressione che tra i due stia nascendo un amore. Cerca di nascondere la sua tristezza e va di là a preparare un caffé e ad un certo punto nel bel mezzo di quelle operazioni si mette a cantare con la voce di Aznavour: «Lui il t'observe Du coin de l'œil Toi tu t'ennerves Dans ton fauteuil

Lui te caresse Du fond des yeux Toi tu te laisses Prendre à son jeu Et moi dans mon coin Si je ne dis rien Je remarque toutes choses Et moi dans mon coin Je ronge mon frein En voyant venir la fin.» È straordinario proprio questo cortocircuito tra la quotidianità minimale e la drammaticità sentimentale della canzone. Come se il personaggio grazie alla canzone trovasse il modo di dare espressione al suo disagio, di sciogliere il suo groppo interiore. Non è lui che trova la canzone, è la canzone che trova lui, questo significa la scelta del regista di trasformare i personaggi in ventriloqui. Si tratta di un procedimento irrealistico ma che ben rende la funzione realissima che hanno le canzoni nelle nostre vite. Esse sono infatti capaci di cogliere al volo certe situazioni della vita o certi stati mentali e di fissarli. Ti capita qualcosa, pensi a qualcuno, vedi un paesaggio, sei preso dentro una certa situazione, ed ecco che senza che te ne accorgiti corre incontro, ti spunta in bocca un motivo che per una qualche associazione mentale ‘fa al caso tuo’. Si direbbe quasi che la canzone sia l'unica arte capace di intrufolarsi in qualsiasi situazione o esperienza della vita.

In effetti, quella che chiamiamo la leggerezza della canzone dipende dalla sua poca o minore complessità. La canzone infatti è meno complessa di altre composizioni, ma ciò per statuto, e non per una sorta di difetto o minorità originari. Se anzi tentasse di essere troppo complessa tradirebbe la sua vocazione, risulterebbe falsa. Va da sé, si deve trattare di una ‘certa’ semplicità, di una semplicità speciale. Le canzoni dei Beatles sono meravigliosamente semplici, e perciò sono così belle. E se sono così belle è anche perché si presentano a noi per quel che sono: canzoni, nient'altro che canzoni, da consumare in quanto tali. E i parametri secondo cui le giudichiamo belle, più belle di altre, perfino bellissime, hanno sempre a che fare con questa loro essenziale semplicità.

E questo si potrebbe dire di tante canzoni commerciali, che dunque non vanno apprezzate e giudicate confrontandole per esempio con le composizioni per quartetto

d'archi. E che nemmeno vanno analizzate e interpretate alla stessa maniera con cui si analizzano queste composizioni classiche. Solo se saremo capaci di analizzare e interpretare le canzoni *iuxta sua propria principia* noi sapremo dare conto del misterioso fascino che da alcune di esse promana. Del fascino che spesso ci incatena ad esse e ci costringe a sentirle e cantarle infinite volte. Abbiamo insomma bisogno di approcci adatti a questi testi pop, che sappiano rispettarli nella loro specificità, senza mostrare verso di essi "alterigia estetica" (Proust), e senza d'altra parte considerarli come pure espressioni del mercato culturale o discografico, bensì provando ad afferrare e dire la loro segreta e fragile bellezza. Per farlo abbiamo bisogno di prendere a modello altre analisi di testi per così dire umili, popolari, al limite anonimi.

Sigmund Freud per esempio ha dimostrato in modo memorabile che certi motti di spirito nati nei ghetti ebraici sono fini, intelligenti, illuminanti, pur restando creazioni delle strade, della piazza o della taverna. Ha scritto a proposito di queste analisi freudiane Jacques Lacan: «...il n'est pas jusqu'aux plus méprisées dont Freud ne sache faire briller l'éclat secret» (*Ecrits*, p. 270). Mi interessa proprio questo: che Freud abbia saputo fare brillare per noi il segreto splendore che si cela anche nei motti "più disprezzati". Ecco, io credo che anche in certe canzoni, e perfino in quelle più "disprezzate", possa a volte brillare un segreto splendore, e che spetti all'interprete empatico e rispettoso sapercelo mostrare.

Ma proseguiamo questa analogia tra canzoni e motti popolari, consapevoli che nel caso del motto la riduzione al solo testo scritto di una *perfomance* concepita come orale e gestuale è in effetti possibile. È stato Francesco Orlando a mostrare che il libro di Freud sui motti è a tutti gli effetti un libro sulla letteratura, l'unico e il vero libro freudiano dedicato alla letteratura in quanto tale (altri suoi saggi trattano i testi come sintomi nevrotici dell'autore). E dunque senza nulla togliere alla 'povertà' di certi motti da lui analizzati, e cioè alla

loro semplicità, per Orlando resta vero che sono da considerare come letteratura, e cioè come manifestazioni spontanee e alla portata di tutti che illuminano in modo sorprendente e inaspettato certe zone della nostra vita. Ecco, io vorrei che potessimo considerare le canzoni leggere alla stessa stregua con cui Freud considerava e studiava i motti popolari. Chi escogita un motto o inventa e canta una canzone gioca allo stesso gioco di chi concepisce un poema o un melodramma, e cioè gioca con le parole, le usa in modo alternativo a quello funzionale, pratico. È questo 'modo speciale' che va considerato.

Per capirlo possiamo rifarci ad una definizione di Fabrizio De André che ha chiamato il genere canzone un'arte piccola. Mi pare una buona definizione. Ma appunto, non nel senso che si tratta di un genere inferiore rispetto ad altri. Ma proprio nel senso che la 'piccolezza' (o leggerezza) è nella sua immanente natura di manufatto artistico. Le canzoni sono piccole, sono leggere per statuto o per vocazione. Così come i motti sono brevi e di effetto immediato per natura e statuto. Un motto di spirito troppo lungo o elaborato non funziona. Per godere di un motto non dobbiamo pensare troppo, dobbiamo invece arrivare istantaneamente alla sua sostanza, cogliere al volo la sua intenzione. E questo vale anche per le canzoni. E che la canzone sia, almeno a livello ideal-tipico, un'arte piccola e breve, lo dimostra per esempio una operazione infelice che è stata condotta proprio sulle canzoni di De André (ma non è l'unico caso). Esse sono state montate in modo tale che la voce del cantautore, originariamente accompagnata dalla sua chitarra e da pochi altri strumenti, risulta adesso accompagnata dalla London Simphony Orchestra. Quella unità, quella totalità di musica e voce di cui abbiamo discusso sopra è stata infranta in malo modo, irrISPETTOSO. Ad essere 'nobilitate' in questo modo le canzoni di De André ci scapitano, così come ci scapitano quando i loro testi, separati dalla musica e dalla voce dell'autore, vengono presentati nelle antologie scolastiche accanto a quelli di Montale. Quell'accompa-

gnamento sinfonico non c'entra nulla con quella voce, con quel testo. Quel testo non c'entra nulla con le poesie nate per essere recitate solitariamente, mentalmente.

Ma l'analogia con i motti di spirito ci può essere utile anche per un altro motivo. Quel che Freud dimostra è che se da una parte essi assecondano, almeno superficialmente, cliché, stereotipi, pregiudizi, com'è tipico della mentalità popolare, com'è tipico di un genere che mira ad un consenso immediato, dall'altra essi li complicano, li sfumano, li rovesciano. Secondo Freud, la forza dei motti, la loro riuscita, in definitiva la loro eccellenza fa tutt'uno con questa loro nascosta finezza (quella finezza di cui i motti per così dire brutali non sono capaci). Qualcosa del genere può ed essere detto per le canzoni leggere, anch'esse sono tanto più riuscite se, nel mentre riciclano materiali melodici e poetici tradizionali e perfino frusti, come non possono non fare, ci giocano sopra, li rivisitano, ne prendono un poco di distanza. Quel che ancora voglio dire è che sì certo Mogol e Battisti lavoravano sullo stesso materiale melodico e poetico su cui hanno lavorato Albano, i Pooh, Mino Reitano, eccetera, e però lo hanno per così dire raffinato un poco quel materiale. Ma senza rinnegarlo pretenziosamente, snobisticamente, come magari hanno fatto alcuni cantautori.

Ripeto, le canzoni devono essere essenzialmente 'facili' e cioè appunto cantabili. Chiunque è abituato alle complessità armoniche e melodiche della musica colta non può non essere irritato da questa facilità della canzone, non può non percepirla come 'cattiva musica' alla maniera di Proust. Ma le canzoni sono fatte per essere popolari, sociali: ...on connaît la chanson, appunto. Dire canzone e dire difficile, sperimentale, dissonante è un controsenso. Anche se non sempre ci riescono, la loro vocazione è questa: la popolarità, e anzi una popolarità commerciale, che nulla ha che fare con la popolarità premoderna. Ma ciò non toglie che come c'è il motto popolare fine e intelligente e c'è il motto popolare scontato e brutale, così c'è la canzone popolare fine e intelligente e quella stucchevole e sdolcinata. Fanno parte dello

stesso genere, della stessa grande galassia musicale, certo, e le differenze, le sfumature tra le une e le altre sono spesso minime e qualche volta difficili da fissare; si pensi qui alle canzoni del tango argentino: sono spesso terribilmente Kitsch e tuttavia anche di straordinario impatto, e infine di struggente bellezza. Non solo, anche le canzoni, che ne so, di Albano e dei Pooh meritano la pietas proustiana per la "musica cattiva", anch'esse si "sono riempite a poco a poco del sogno e delle lacrime degli uomini". E tuttavia esistono delle differenze ed esse hanno appunto a che fare con i *giudizi di valore*. Vale la pena riaffermarlo: i giudizi di valore non valgono solo per l'alta cultura ma anche per la cultura di massa e per i prodotti commerciali.

Facciamo almeno un caso: *Azzurro* di Conte e Pallavicini, cantata *in primis* da Celentano. È una canzone popolare, è una canzone estiva, un grande successo commerciale, e tuttavia perché non dire che essa è anche, al pari di certi motti improvvisati, 'geniale'? La si confronti per esempio con *Luglio* di Riccardo Del Turco: «Luglio col bene che ti voglio vedrai non finira' ia ia ia ia ecc.» La canzone di Del Turco è certo simpatica e mette allegria, come simpatica è la canzone di Edoardo Vianello: «Da quando tu prendi il soleone sei rossa spellata sei come un peperone ecc.» E tuttavia esse risultano più generiche, meno separabili da un certo rumore o contesto d'epoca. Quanto più sono insinuanti, quanto più risuonano profondamente e lungamente in noi i versi cantati da Celentano: «Sembra quand'ero all'oratorio/ con tanto sole, tanti anni fa.../ quelle domeniche da solo/ in un cortile a passeggiar.../ ora mi annoio più di allora/ neanche un prete per chiacchierar...» Quel che Conte/Pallavicini/Celentano evocano in modo tanto suggestivo è il senso di vuoto di certe estati, di certe domeniche, ma anche di certi cieli, di certi cortili, di certe 'zone' deserte della città e della vita. È sì l'estate, ma allora vista 'all'incontrario', da un'altra prospettiva, vista da qualcuno che non partecipa alla festa collettiva; ed è dunque un'estate che si allarga a

significare tanti possibili momenti di esclusione, di solitudine, di assenza, di tempo che non passa, di malinconia. Non certo vissuti vittimisticamente, ma direi anzi goduti come momenti intensi, dove si è di più con se stessi. Ribadiamolo però: *Azzurro* era e resta una canzone leggera, ‘solo’ una canzone, e tuttavia è migliore di altre, arriva più in fondo, e in definitiva è *più bella e vera* di tante altre. Come già dicevo, occorre saper e voler mantenere il criterio del giudizio di valore anche nell’ambito dell’arte commerciale, a patto poi di saper e voler valutare questo valore sulla base di quelle che sono le regole di questo genere. La voce di Bob Dylan ci piace e affascina perché canta quelle certe canzoni, non ci piacerebbe certo se, per assurdo, cantasse arie d’opera. E viceversa: la voce di certi tenori e baritoni ci piace quando cantano arie d’opera e invece ci risulta sfasata e anche fastidiosa quando si cimentano con le canzoni leggere (vedi le insopportabili performances pop di Pavarotti).

D’altra parte la popolarità della canzone, la sua necessaria orecchiabilità dipende anche da questo: la grande arte si è occupata sempre di meno di esprimere le emozioni e passioni primarie degli individui. La grande arte moderna è stata infatti sempre di più anti-sentimentale, anti-popolare, ‘disumana’. Mentre per molto tempo era stato possibile anche a grandi artisti come Shakespeare scrivere le forti passioni di tutti; mentre per tutto l’Ottocento sì è data una grande arte melodrammatica che sapeva essere semplice e al limite manichea raccontando di sentimenti primari e assoluti. Il grande romanzo e soprattutto l’opera lirica testimoniano di questa capacità. Soprattutto l’opera lirica che era effettivamente amata e conosciuta dalla gente comune. Di Verdi D’Annunzio poté a buon diritto scrivere che «Pianse ed amò per tutti.» Ma come dicevo questa connessione tra grande arte e sentimenti comuni si è data sempre di meno nel tempo. Sempre meno la grande arte ha saputo “piangere ed amare per tutti”. Si pensi alla poesia lirica che è forse il genere che per suo pro-

prio statuto più di tutti si presterebbe a dare voce a queste esigenze e urgenze sentimentali, e che d’altra parte è anche il genere che nel Novecento ha sempre di meno svolto questa funzione, che si direbbe anzi la rifugga come una cattiva tentazione. Ecco, sembrerebbe che la canzone abbia ereditato la funzione che fu del melodramma: esprimere in versi-e-musica questo bisogno originario e primario di effusione lirica dell’io. Certo, lo fa alla sua maniera, in una maniera appunto leggera, ingenua, ma lo fa. È per questo che non possiamo mostrarci alteri e sprezzanti verso di essa, che non possiamo non essere poco o tanto affascinati da essa. In quanto siamo uomini e donne comuni, uomini e donne comunemente sentimentali, abbiamo ancora e sempre bisogno di manifestare e condividere con gli altri questi nostri sentimenti semplici e estremi. Abbiamo bisogno di trovare le ‘parole’ per dirli, per esprimelerli. Anche i più colti e raffinati tra noi infatti coltivano da qualche parte questi bisogni. In fondo le fantasie, i sogni, i desideri anche dei più colti fra noi sono fatti della stessa materia emozionale di cui sono fatte le canzoni.

Non è solo la canzone a svolgere questa funzione. La svolge anche certo cinema o certa narrativa commerciale. Al limite anche certi nuovi generi televisivi. Ma a me pare che la svolga più e meglio di tutti proprio la canzone leggera. Anche perché, mentre questi ultimi generi appaiono sempre più pervasivamente infiltrati dalla cattiva logica del mercato dei sentimenti (ma anche qui sarebbero necessarie distinzioni e precisazioni), ad alcune canzoni è ancora possibile rivolgersi come a “confessori prediletti”, che non ci tradiranno, che non ci faranno vergognare. Ascoltandole ci si può ancora abbandonare al piacere della rima cuore/amore, o di altre rime facili, senza per questo sentirsi sminuiti dal punto di vista estetico. Certo, se e in quanto sono canzoni leggere pagano un prezzo a quella logica, sono cioè merci, sono sempre poco o tanto puttane, fatte per essere vendute e comprate, ma spesso brilla in esse ancora, e sia pure a tratti, un po’ di utopia ingenua, l’utopia di un para-

diso qui su questa terra, di una possibile riconciliazione. Con le parole di Proust che adesso citeremo diremo che esse “ci fanno presentire l’altro mondo” nel “mentre ci fanno gioire o piangere in questo”:

*Un certo ritornello insopportabile, che ogni orecchio ben nato e ben educato rifiuta all’istante di ascoltare, ha accolto in sé il tesoro di migliaia di anime, conserva il segreto di migliaia di vite, di cui fu la viva l’ispirazione, la consolazione sempre pronta, sempre aperta sul leggio del pianoforte, la grazia sognante e l’ideale. Certi arpeggi, una certa “ripresa” han fatto risuonare nell’anima di più di un innamorato o di un sognatore le armonie del paradiso o la voce stessa dell’amata. Uno spartito di mediocri romanze, consumato per aver troppo servito, deve comunque essere come un cimitero o come un villaggio. Che importa che le case non abbiano stile, che le tombe scompaiano sotto le iscrizioni e gli ornamenti di cattivo gusto. Da questa polvere può levarsi in volo, davanti ad una immaginazione abbastanza benevola e rispettosa da mettere a tacere un attimo la sua alterigia estetica, lo stormo delle anime recanti nel becco il sogno ancora verde che faceva loro presentire l’altro mondo, e le induceva a gioire o a piangere in questo.*



Forse nessuno meglio di Nanni Moretti ha compreso questa speciale natura ingenuamente, pre-politicamente, infantil-

mente utopica della canzone leggera. Quasi sempre nei suoi film ad un certo punto ‘esplodono’ delle canzoni, e queste inopinate esplosioni corrispondono a dei momenti ‘paradisiaci’ di improvvisa intesa tra individui che fino ad allora erano chiusi nelle loro solitudini. È come se d’improvviso dentro il film s’aprisse un’altra scena, una scena sognata più che vissuta.

Accade per esempio in *La messa è finita*. Il protagonista ha appena finito la sua predica, che è anche una cerimonia di addio, e la constatazione di un fallimento («qui non ci posso più stare e per voi non posso fare nulla»), gira le spalle ai fedeli, ed ecco che all’improvviso parte la musica della canzone di Bruno Lauzi, *Ritornerai*, e i fedeli, che fino ad allora erano rimasti composti e impettiti, lasciano i banchi e si mettono a ballare come se fossero ad una sagra di paese, davanti agli occhi incantati del protagonista. Moretti ha adoperato spesso nei suoi film questo ‘trucco’: fare improvvisamente ‘accadere’ una canzone nel bel mezzo di un contesto di vita quotidiana. Succede allora che la canzone dispieghi tutta la sua latente forza evocativa e struggente, di cui siamo normalmente poco consapevoli, essendo che solitamente le canzoni stanno sullo sfondo delle nostre vite quotidiane, e quasi si confondono con il rumore indistinto del mondo. In altre parole così facendo Moretti riscatta le canzoni dal loro destino di merci, poco distinguibili da tante altre, e per la prima volta ce le fa ascoltare davvero. È come se restituisse quell’aura che i troppi ascolti hanno fatto perdere alle canzoni. Insomma, pare quasi che la canzone ‘accada’. Come in effetti qualche volta capita anche nelle nostre vite, allorché d’improvviso, magari in un bar o in un supermercato, ci raggiunge una vecchia melodia e per un istante, pur nel mezzo di un mondo che continua a girare e dentro cui continuiamo a muoverci, ci sentissimo ‘da un’altra parte’. Ecco, così avviene nel film di Moretti. La canzone di Lauzi arriva in un momento di sconforto, recando nel suo

becco il sogno ancora verde di un'altra possibilità, di una nostalgia di passato che è anche nostalgia di futuro. Si può ben adoperare qui la parola epifania. E il ritornello della canzone – “ritornerai” – si presta a questa epifania. Esso parla di una donna perduta che si immagina ritorni: «e non potrai lasciarmi più.» Si tratta di un desiderio e anzi di una fantasticheria infantile che l'amata ritorni e ci stia per sempre accanto. Ma questa insistenza sul ritorno, così ben sottolineata dalla voce roca e appassionata di Lauzi, la voce di qualcuno che vuole disperatamente credere a qualcosa di improbabile o impossibile, si apre qui a significare altro e di più. Come è tipico delle belle canzoni leggere. Cosa dice infatti quel *ritornerai* nel contesto del film? Dice di qualcosa di struggente, a mezzo tra il regressivo e l'utopico. Dice del desiderio che il tempo passato ritorni, che le persone amate e perdute o morte ritornino, che ritorni qualcosa che non è mai stato davvero, ma che si è solo sognato, e cioè la possibilità di una comunità, di una riconciliazione tra il soggetto e il mondo. E direi inoltre che scegliendo questa canzone, questo ritornello così insitito, *ritornerai*, Moretti ci comunica qualcosa di importante: che la canzone sempre *ritorna*. Che la canzone è sempre un messaggero del passato, che ci racconta di eventi e sensazioni del passato, che avevamo lasciato in sospeso, dimenticati a mezzo, e che adesso chiedono di essere ricordate, svolte, riportate a noi. Perché non dirlo? La canzone leggera è una sorta di versione industriale e di massa della *madeleine* proustiana. Questa è la sua funzione. Farci ricordare di noi, riconnetterci al nostro passato, in primis individuale e poi anche collettivo, d'epoca. Ma ritorniamo alla nostra scena. Qual è il punto? Che questo struggente, infantile e perfino imbarazzante bisogno di “ritorno”, che questa evocazione di “un altro mondo”, può essere espresso solo sotto la copertura di una canzonetta. È impensabile che Moretti avrebbe potuto evocare questo tipo di sentimento facendo

risuonare per esempio una musica sinfonica, o una potente massa corale. Sarebbe risultato falso. Insomma, è solo facendo risuonare della ‘musichetta’ che si può evocare il sublime, un sublime all'altezza dei nostri tempi. E in questo modo Moretti suggerisce qualcosa che riguarda forse il rapporto che tutti noi intratteniamo con i pop songs. Vale infatti forse per molti di noi quello che vale per Moretti: è attraverso un rapporto ironico-struggente con le canzoni leggere che possiamo immaginarci ancora un po' di paradiso, e sia pure, per dirla con l'Ernst Bloch che ritrovava barlumi di utopia anche nella più infima delle pubblicità, “un paradiso a prezzo scontato”. Quel “paradiso a prezzo scontato”, e non perciò meno memorabile, che in fondo ritroviamo anche in quell'indimenticabile ritornello dei Beatles, che fa: «Let me take you down/ 'Cause I'm going to Strawberry Fields/ Nothing is real/ And nothing to get hung about/ Strawberry Fields forever/ Strawberry Fields forever/ Strawberry Fields forever.» Si dirà che i consumatori medi di canzoni sono meno ironici di Moretti, che sono dei fans, e cioè dei fanatici che per esempio urlano istericamente ai concerti. A me pare che però i fenomeni di fanatismo siano appariscenti ma inessenziali, e che il consumo medio della canzone sia quello che va al di là delle mode e infatuazioni del momento. E qui ci torna buona la distinzione posta inizialmente da Simon Frith e che Peppino Ortoleva a suo modo riprende: «è parte integrante della canzone non prendersi mai troppo sul serio, accettare volentieri l'irritazione prodotta dalla sua frivolezza, dalla sua appiccicosità persistenza nella mente: sono solo canzonette, it's only rock'n'roll. Tanto pe' ccantà.» Diversamente dalla canzone impegnata o lirico-confessionale, o dell'happening rock, insomma, la canzone leggera non si dà come ‘autentica’, essa si dà come gioco, a partire dal fatto che l'io che canta non coincide con l'io biografico, essendo un io che si presta a moltissime metamorfosi, un io che gioca con la materia dei sentimenti

senza voler illudere nessuno che li prova davvero.

Vale da questo punto di vista come un vero e proprio saggio la reinterpretazione più che mai ironico-struggente che Jannacci dà della vecchia canzone di Bixio *Vivere*. Quello che mette in scena Jannacci è proprio il rapporto ambivalente che tutti noi intratteniamo con la canzone leggera. Jannacci la storpia, la sbaglia, la stona, e tuttavia c'è comunque pathos in quel suo sbracato-disperato «vivere sensa malinconia, sensa rimpianti, sensa conoscer mai più cos'è l'amore.» Possiamo anche dirlo con le categorie di Schiller: ingenuo *versus* sentimentale. Quando ascoltiamo canzoni siamo per lo più in una zona intermedia tra la ricezione ingenua (che sarebbe quella entusiasta del fan che ascolta qui e ora) e una sentimentale (che sarebbe quella di chi ri-ascolta); e in definitiva tendiamo un poco tutti a fruizioni sentimentali, per le ragioni su cui si è sofferto Jameson, e cioè che in definitiva non esiste una "prima volta". Ma per fare capire meglio come funziona il meccanismo ingenuo/ sentimentale, semiserio/semischerzoso dell'identificazione nella canzone leggera, voglio fare un esempio diversissimo, ma forse illuminante: il gioco del calcio. Anche qui, al di là dei fenomeni di isterismo di massa, appariscenti ma anche evanescenti, molti di noi amano il calcio proprio in quel modo ironico-serio a cui ho sopra accennato. Nel senso che pur appassionandoci e identificandoci manteniamo necessariamente un qualche livello di distacco. Insomma da qualche parte sappiamo che si tratta pur sempre di una finzione, sappiamo che si tratta di un'industria. E tuttavia resta vero che ci immergiamo in quel gioco, e che siamo infantilmente e sentimentalmente coinvolti nelle partite a cui assistiamo. È vero insomma che quel gioco ci illude di essere partecipi di un rito collettivo autentico, di una comunità, di un popolo. Sappiamo che si tratta più che mai di un business, sappiamo che i calciatori sono merce, e che quel gioco assomiglia sempre di

meno a quello che giocavamo liberamente da bambini negli oratori o per strade e piazze, eppure a qualche livello 'ci crediamo', crediamo in quella che Foster Wallace, parlando del tennis, ma alludendo anche al calcio, ha chiamato "bellezza e grazia" dello sport. Così come delle canzoni diciamo 'in fondo sono solo canzoni', anche del calcio diciamo 'in fondo è solo uno sport'. Eppure, sempre per citare Foster Wallace, davanti ai grandi campioni e alle loro giocate ci capita di soddisfare un «nostro disperato bisogno», quello di «riconciliarci con il nostro corpo» per qualche istante, essi infatti «catalizzano la nostra consapevolezza di quanto sia meraviglioso toccare e percepire, muoversi nello spazio, interagire con la materia» (*Federer come esperienza mistica*, p. 47). Come nel caso della canzone leggera siamo dunque pur sempre dalle parti di un "paradiso a prezzo scontato", e non per questo meno importante per le nostre vite.

Concludendo vorrei però provare a storizzare un po' questo presunta carica utopica delle canzoni, proprio a partire dai Beatles. Che però qui intendo come emblematici di quella che per me è la canzone leggera moderna *par excellence*, e cioè la canzone leggera degli anni '60. Una sorta di paradigma da cui non mi pare si sia ancora usciti. Ebbene, quel che quelle canzoni veicolano in senso lato ma tuttavia pregnante è, a voler semplificare, *il senso del cambiamento e della possibilità*. Prima ho parlato di ampie classi di significato evocate dalle canzoni, adesso direi che nel loro insieme le canzoni dei *Sixties* evocano proprio questa sorta di iperclasse. Una canzone come *Michelle*, così come viene concretamente cantata e suonata da quei ragazzi di Liverpool, e ben al di là del suo testo, veicola proprio questa sensazione. Veicola cioè il senso di una chance nuova e storicamente inaudita di vivere e godere la vita qui e ora; il senso di una emancipazione da antichi sensi di colpa; di uno sperimentalismo e di un edonismo di massa; di un nuovo inizio insomma per tutti.

È come se in quelle canzoni percepissimo ancora il senso di un sollievo, di un enorme risparmio di spesa psichica, dell'emancipazione collettiva da inibizioni secolari. Non è un caso che Philip Larkin nella sua poesia *Annus Mirabilis* ricordando quel nuovo inizio lo abbia messo proprio sotto il segno dei Beatles:

Sexual intercourse began  
In nineteen sixty-three  
(which was rather late for me) -  
Between the end of the Chatterley ban  
And the Beatles' first LP.

Up to then there'd only been  
A sort of bargaining,  
A wrangle for a ring,  
A shame that started at sixteen  
And spread to everything.

Then all at once the quarrel sank:  
Everyone felt the same,  
And every life became  
A brilliant breaking of the bank,  
A quite unlosable game.

So life was never better than  
In nineteen sixty-three  
(Though just too late for me) -  
Between the end of the Chatterley ban  
And the Beatles' first LP.

[I rapporti sessuali ebbero inizio/ nel milenovecentosessantatre/ (piuttosto tardi per me) - / Tra la fine della censura di Chatterley / e il primo LP dei Beatles./ Fino ad allora c'era stato soltanto/ una sorta di patto,/ una baruffa per l'anello,/un senso di vergogna che cominciava a sedici anni/ e si diffondeva su ogni cosa./ Poi il diverbio di colpo svanì:/ tutti ci sentivamo uguali/ e ogni esistenza divenne/ un favoloso en plein;/ un gioco in cui non si può perdere./ Così la vita non fu mai migliore come/ nel milenovecentosessantatre/ (sebbene un po' troppo tardi per me) - / Tra la fine della censura di Chatterley/ e il primo LP dei Beatles. (traduzione di Luisa Pontrandolfo, *Alte Finestre*, ETS, 1990)]

Dopo molti anni, dopo tanti rincari edonistici siamo portati a dubitare che si trattasse davvero di un nuovo inizio. I filosofi francofortesi lo dissero subito, anche e soprattutto in relazione alle canzoni leggere, a quelli che Adorno chiamava con fastidio "i ballabili". E direi che nessun apoftegma può dire meglio la diffidenza che possono ispirare le canzoni di questo passo tratto dai *Minima moralia*: «Conviene diffidare di tutto ciò che è leggero e spensierato, di tutto ciò che si lascia andare e implica indulgenza verso la strapatenza dell'esistente.» E in effetti, proprio questo veicolavano le canzoni dei Sixties: indulgenza, condiscendenza verso i piaceri leggeri dell'esistere fine a se stesso. Noi sappiamo che quella spinta edonistica si sarebbe poi risolta in facile consumismo, che quelle canzoni erano l'avanguardia di una mutazione antropologica dagli aspetti anche inquietanti. Eppure, se riascoltiamo molte di quelle canzoni, e direi proprio e soprattutto quelle più disimpegnate, non possiamo non sentire che «life was never better than/ In sixties.» Parafrasando una ben nota affermazione di Talleyrand de Chardin potremmo anzi dire che «Chi non ha vissuto durante gli anni '60 non sa cos'è la dolcezza della vita.» Lo sappiamo bene: né il Settecento né i Sessanta furono davvero 'belle epoché', e quando lo furono non lo furono per tutti, eppure è certo che allorché ascoltiamo canzoni come *Michelle* - «I love you, I love you, I love you/ That's all I want to say» - a questo pensiamo, alle nuove e possibili dolcezze della vita a cui esse alludono come a qualcosa alla portata di tutti.

Potremmo fare molti casi ma prendiamone uno emblematico tra i tanti: *Insieme a te non ci sto più* (non a caso molto amata e citata proprio e ancora da Moretti). Naturalmente, ancora una volta, bisognerebbe ascoltare la voce di Caterina Caselli che canta quelle parole per farsi un'idea del valore e della forza della canzone. Qui naturalmente possiamo solo citare alcuni brani: «Insieme a te non ci sto più,/

guardo le nuvole lassù.../ e quando andrò-ò-ò.../ devi sorridermi se puoi,/ non sarà facile ma sai/ si muore un po' per poter vivere.../ Arrivederci amore ciao,/ le nubi sono già più in là...ecc.» Il testo è di un buon paroliere, e cioè di Pallavicini, e tuttavia a leggerle così non possono produrre nessun effetto particolare, non sono né meglio né peggio di tanti altri testi di canzoni. A concepirli solo come versi sono anch'essi versi di seconda mano. E anche la musica presa in sé non è nulla di originale. L'effetto naturalmente è ancora una volta deriva solo dall'ascolto della canzone. Una ragazza dice al suo ragazzo che ha deciso di lasciarlo e lo saluta con malinconia ma anche determinazione. Detta così però uno non si fa un'idea vera dell'effetto della canzone. Ciò che essa comunica va ben oltre. Ci dice appunto della possibilità di sopravvivere alla separazione, di ricominciare dopo una fine, di liberarsi dal passato e di sperimentare, di reinventarsi un futuro, di resistere ai sensi di colpa, di avere fiducia nella vita, eccetera. Come si vede, sono classi di significato molto ampie che alludono a situazioni esistenziali e psichiche fondamentali nella vita di tutti, e non certo solo a specifiche situazioni amorose. Ma si tratta anche e comunque di significati storicamente connotati, e questo aggiunge fascino alla canzone. Sentiamo infatti che Caterina Caselli con la sua voce agra dà voce a quel senso del cambiamento e della possibilità che caratterizza tanta musica degli anni '60. Si prenda quel verso che dice «chi se ne va che male fa» e lo si riascolti così come è cantato da Caterina Caselli, con la sua voce di allora, ebbene, come non sentire che qui si allude al diritto di andare, di lasciare, di abbandonare la persona fino ad allora amata, di farsi una vita propria? Al diritto di distaccarsi dal passato, qualunque esso sia? E come non sentire che la rivendicazione di questo diritto, benché universalmente valida, era tanto più forte perché a farsene portavoce era la voce di una giovane donna? E tuttavia e anche: come non sentire anche tutto il dolore che quella separazione da una

persona che è stata comunque amata porta con sé? La voce di Caterina Caselli, è una voce dolente, dispiaciuta, anche straziata ma ormai decisa, coraggiosa, la voce di qualcuno che non ritorna sui suoi passi. «Si muore un po' per poter vivere» sarà anche un verso facile, banale, scontato, eppure cantato da lei in quel modo ha una sua forza struggente e memorabile.

Vorrei però insistere su di un punto. Su questa capacità delle canzoni leggere di fare cortocircuito con la vita quotidiana. Lo dico con le parole di Ben Anderson tratte da *Recorded Music, Listening Practices and the Immanence of utopia*, dove, rifacendosi a Ernst Bloch, scrive che la pratica dell'ascolto di musica leggera «mette in scena la presenza di *something else*, di *something better*, il sentimento del non-ancora, che interseca improvvisamente la quotidianità più familiare.» Tale pratica costituisce «un innalzamento e una intensificazione momentanei del nostro senso vitale», senza che tale ricezione preveda che «il mondo sia paused», messo in pausa (come accade con gli ascolti per esempio della cosiddetta musica classica), poiché anzi essa avviene nel bel mezzo della *everyday life*, la illumina solo per un istante, senza però distinguersi troppo da essa (è proprio questa caratteristica, il nesso tra canzoni e *everyday life*, che le distingue dalle arie d'opera di cui pure spesso fanno ormai le veci). La mia ipotesi è che le canzoni leggere siano capaci di illuminare le nostre vite perché più di altri testi si dispongono a evocare classi di significato molto larghe a partire da situazioni e esperienze specifiche e anche minimi. Valga appunto il caso della canzone di Pallavicini e Caselli, dove parlando del congedo da un amore si sta poi parlando di tanti altri possibili congedi dal passato. Quel che dunque riesce alla canzone leggera è di far cortocircuitare il banale, il quotidiano, il contingente con il generale o se si preferisce con l'esemplare, il proverbiale. Gli esempi potrebbero essere tantissimi; eccone alcuni alla rinfusa: «Una ro-

tonda sul mare, il nostro disco che suona/ vedo gli amici ballare, ma tu non sei qui con me»; «Questo ragazzo della via Gluck,/ si divertiva a giocare con me,/ ma un giorno disse, vado in città,/ e lo diceva mentre piangeva»; «Luci a San Siro di quella sera/ che c'è di strano siamo stati tutti là»; «Marco è dentro a un bar/ non sa cosa farà/ poi c'è qualcuno che trova una moto/ si può andare in città»; «Sara, svegliati è primavera./ Sara, sono le sette e tu devi andare a scuola,/ Sara, prendi tutti i libri e accendi il motorino», ecc.. Ma appunto non si finirebbe mai. Mi vorrei soffermare solo un poco su Paolo Conte che in questo è stato un maestro del genere, e che lo è anche perché c'è in lui una coscienza metalinguistica di cosa sia una canzone. Si pensi soltanto alla sua *Ricostruzione del Mocambo*: «Dopo le mie vicissitudini/ oggi ho ripreso con il mio bar/ dopo un periodo di solitudine/ il Mocambo ecco qui tutto in fior/ Ora convivo con un'austriaca,/ abbiamo comprato un tinello marron/ ma la sera tra noi non c'è quasi dialogo/ io parlo male il tedesco, scusa, pardon», ecc.. Come si vede c'è molta quotidianità, il bar Mocambo, il tinello marrone, la convivente austriaca, il curatore silenzioso, il caffè, ecc., eppure tutto questo materiale nella canzone si eleva a significare immediatamente un senso di imbarazzo, di silenzio, di estraneità, di solitudine. Lo stesso bar Mocambo è sì quel certo locale ma è anche e immediatamente tutti i bar del mondo elevati per così dire a luoghi dell'anima. Certo, si dirà che questo va e vieni tra particolare e contingenza da una parte e generalità o universalità dall'altra è tipico di tutta la grande arte moderna, che lavora proprio, come diceva Baudelaire, a trarre l'eterno dall'effimero. È vero sì, solo che le combinazioni di contingente e generale che si danno per esempio nella grande lirica moderna sono ben altrimenti sottili e misteriose. Hanno a che fare con epifanie o illuminazioni di tipo quasi esoterico, per pochi. La canzone è capace di realizzare questi cortocircuiti tra particolare e gene-

rale in modo immediato, 'facile', è capace di metterle subito alla portata di tutti. Quel che voglio dire è che ascoltando siamo tutti e immediatamente il ragazzo della via Gluck, siamo stati tutti a San Siro a fare all'amore nelle Seicento, siamo stati tutti in una qualche balera o festa a vedere gli amici ballare mentre lei non era più con noi, e sappiamo o sentiamo immediatamente cosa 'questo' significa. Mentre è meno scontato cogliere i nessi tra le occasioni esistenziali a cui si riferisce Montale e i significati a cui il poeta in questo modo allude.

Ma per spiegarmi cito ancora Conte che è tornato più volte sul proprietario del Mocambo; ecco per esempio una canzone intitolata *Sono qui con te sempre più solo*: «Sono qui con te sempre più solo/ sento crescere tutta l'estranchezza/ di due messi li in un brutto tinello marron/ Non parlo no, scusa pardon/ Quando parli tu è per giudicar/ e la mia disgrazia per rinfacciar/ siccome so già le banalità che ami tu/ mi chiudo in me sempre di più/ io sono quello che aveva il Mocambo, un piccolo bar/ sempre stato ignorante ma sono un bell'uomo e poi/ so anche trattare sono sempre elegante/ e tu che hai studiato/ disprezzi il mio mondo e anche me/ e mi guardi adesso con la fredda ironia/ mentre mi sto ingegnando e tento una via/ e amara sei sempre di più...» Siamo ancora dalle parti di una contingenza assolutamente quotidiana e insignificante ma che s'innalza subito a significare qualcos'altro. Ed è lo stesso Conte che una volta presentando il brano ha valorizzato questa paradossale congiunzione di particolare e generale: «la canzone è dedicata ad una categoria anzi ad una razza di uomini i quali quasi automaticamente sono descritti anzi qualificati da due fatti, tutt'e due importanti. Il primo è quello di essere proprietari o anche gestori di un bar che si chiama Mocambo, e il secondo, altrettanto importante, è di aver sposato una donna che ha studiato, così che nelle loro storie capita sempre un terzo personaggio, in genere umanissimo, che è il curatore falli-

mentare.» È difficile dire in modo più buffo ma contemporaneamente vero di questo la combinazione del più trito contingente con il generale. Se vogliamo il generale in questo caso sarebbe la mocambità, proprio come il generale che si può estrarre dalla vicenda di Madame Bovary è il bovarismo. E di cosa ci sta parlando Conte parlandoci del proprietario del Mocambo? Diciamo all'ingrosso di certi uomini di bella presenza e di belle maniere ma anche ingenui e un po' disarmati davanti a donne che ne sanno più di loro, e in fondo della loro inadeguatezza davanti alla vita, che li vota ad essere impacciati, alla solitudine e all'incomprensione. Ma è importante che lui sia il proprietario del Mocambo, che se ne stia lì con una donna austriaca, in quel brutto tinello marrone, e che l'unico tentativo di comunicazione poi fallito lo intraprenda con il suo curatore falso-mentare, bevendo insieme a quello un caffè niente male. Ecco, è proprio questa capacità di raccogliere su pezzetti di quotidianità e di dare loro una veste universale, immediatamente accessibile a tutti, che secondo me caratterizza tutto il genere della canzone moderna. E la voce dalla pasta inconfondibile, personalissima, quotidiana, e comunque mai perfetta dell'interprete riesce a veicolarci tanto più e tanto meglio questo senso di una contingenza riscattata, resa appunto perciò tanto più umana, tanto più simile alla nostra. Basta pochissimo alla canzone per coinvolgerci in destini comuni, per farceli sentire simili al nostro. È per questo che i due versi banali cantati da Caterina Caselli nel mentre si congeda dal suo ragazzo «Arrivederci amore ciao/ le nubi sono già più in là...» possono farsi incontro a chiunque senta che una rottura drammatica con il passato s'è consumata e però nuove possibilità di futuro s'intravvedono... Forse solo la fotografia ha questo potere di estrarre l'universale dall'effimero, ma appunto la fotografia non la puoi citare, portare sempre con te, canticchiare, condividere con gli altri.

Vorrei proprio concludere sottolineando appunto la natura sociale della canzone, la sua capacità di metterci in contatto con noi stessi ma anche con gli altri, e cioè con "lo stormo delle anime" che hanno cantato e canteranno con passione questa o quella canzone leggera. In una parola la canzone induce nella vita dolente e ammaccata di tutti un piccolo momento di festa, un momento di "paradiso comperato a poco prezzo", mezzo regressivo e mezzo utopico, un po' autentico un po' mercificato. Ha scritto una volta Francesco Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura*: «Nel lungo poema tramandato come classico per millenni, o in una frase pronunciata una volta in privato e che nessuno registra ringraziamo lo stesso tipo di discorso: quello che reca istituzionalmente con sé non soltanto una illuminazione di verità ma anche un barlume di festa.» Ecco, non si può dire meglio di così: quando ci commuoviamo ascoltando o ricordandoci di una bella canzone questo accade: ringraziamo un discorso che ci sottrae per un istante al flusso inarrestabile e informe del tempo, che ci rende un poco più vicini a noi stessi e agli altri, che, anche e soprattutto quando ci commuove e ci fa piangere, ci regala un barlume di festa.

(c) a cura di Andrea Accardi